

УДК 8Р(07) + 8Р

КУЛЬТУРНЫЕ КОДЫ АКМЕИЗМА И ТВОРЧЕСТВО АННЫ АХМАТОВОЙ

Наталья Полтавцева

Институт «Русская антропологическая школа» Российского государственного гуманитарного университета, Москва, Россия

В статье рассматриваются философия культуры, поэтика и культурные коды одного из самых влиятельных литературно-эстетических течений Серебряного века – акмеизма. В ситуации культурной неопределенности и смены культурных парадигм акмеизм как одно из первых «неклассических» течений русской поэзии кардинально пересматривает как функции поэта – автора акмеистического текста, так и архитектуру самого текста, а также иерархию культурных «образцов» и принципы создания культурных кодов акмеизма.

Данные проблемы исследуются на репрезентативном примере поэзии Анны Ахматовой. В творчестве поэта выделяются и анализируются такие культурные тематизмы, как обращение к «вечным образам» культуры, которые становятся не столько культурными образцами, сколько материалом для двойной культурной символизации. Большое внимание уделяется также соотношению возвышенно поэтического с бытовым как модификации актуальной по сей день проблемы взаимоотношений сакрального и обыденного. В результате утверждается положение о том, что так называемый реализм творчества поэта – новая неоклассика, в которой работают иные творческие стратегии, чем в предыдущих классических парадигмах.

Гипотеза работы: полемика с символизмом была частью более общей задачи – радикальным отказом акмеизма от старой «романтической» философии культуры и от классической метафизики в пользу феноменологии и мира повседневности.

Ключевые слова: Серебряный век, акмеизм, символизм, культурные коды, традиция, образцы, «жизненный мир», Анна Ахматова.

Культура русского Серебряного века, становящаяся в последнее время предметом пристального внимания не только специалистов-культурологов, не только искусствоведов и профессиональных эстетиков, но и самых широких слоев читающей публики, в то же время еще не стала предметом, объединяющим их совместные интересы. Мы видим реальный процесс: искреннее внимание и полуинстинктивные поиски аналогий «того» и «этого» конца веков – и почти полное отсутствие объединяющей эти поиски единой идеи.

Это – усилия совокупного культурного сознания, как специализированного, так и «обыденного», заняться «рефлексией к основаниям»: в конце XX – начале XXI века, когда совершается значительная переоценка ценностей, найти своеобразную точку отсчета: как временную, так и «нормативную». Всякая культура, какими бы сложными и непрямыми путями она ни развивалась, имеет свою модель мира, свои взаимоотношения с предшествовавшими культурными эпохами. Случай с русской культурой XX века по-своему уникален: происходящий сейчас в общественном сознании полный пересмотр мог бы привести к релятивизму, если бы сам по себе не был интереснейшим культурным синдромом: поиском выхода из ситуации неопределенности.

Отчасти повторяется уже случившееся в начале XX века, в Серебряном веке русской литературы – ситуация осознается как проблемная и неоднозначная, включаются многообразные культурные коды, апелляция к «культуре» и «традиции» совершается с самыми разнообразными целями. «Серебряный век» становится для нас, выражаясь языком аналогий, «ключом» к «шкатулке» XX века.

Эта статья – одна из попыток увидеть в подобных поисках некую закономерность, понять рефлексии культуры над собой, осознать твердую закономерность кажущихся лишь на первый взгляд разнонаправленными основ поэтических систем больших поэтов «серебряного века» – особенно тех из них, чья творческая жизнь продолжилась в наше время. «Культурные коды акмеизма и творчество Анны Ахматовой» представляется прекрасным поводом для подобной попытки.

Эпоха десятых годов, означенная самими современниками как время кризиса («кризис символизма»), знаменовала вступление в «некалендарный» (А. Ахматова) двадцатый век. Наступил пересмотр традиционных гуманитарных ценностей новоевропейской культуры, возникало ощущение «кризиса гуманизма» (А. Блок) – очень не однозначного по сути своей явления, которое привело к ощущению зыбкости времени.

«Слом» традиционных ценностей, запечатленный в самых разнообразных видах реакций – житейской, философской, эстетической – связывался в сознании современников с темой наступающего хаоса – и различными возможностями его преодоления. Одной из космосозидающих сил безоговорочно была признана сама культура. Философия культуры, место поэта в культуре стали предметом глубинных разногласий между представителями входящих в противоречие различных творческих систем – символизма и акмеизма. В философии культуры символизма жизнь как уровень бытия принадлежала эмпирическому миру. Поэтому она представляет лишь условную ценность, пока не пересоздастся по законам эстетического творчества, лишь тогда обретая статус ценности культурной. Поэтому для символизма художественное творчество выше жизни. Но жизнь, чтобы быть пересозданной в культурную ценность, должна быть лишена своей органичности: творчество требует жертвы «живой жизни», самого творца в духе требований эстетики «романтического гения» [4; 5; 26; 32, 33].

Подобная позиция основывалась на восходящих к Вл. Соловьеву и Шеллингу, а также к современному младосимволистам неокантианству представлениях о существовании объективных сил, стоящих превыше индивидуально направленных воли и хотений. В конечном счете – к столь излюбленной в русской традиции вере в подчиненность личности, субъекта каким-то более высоким целям, игнорирующим его приватное существование¹. «Таким образом, в философии творчества русского символизма возобновляется идущая от традиций романтизма трагическая антиномия жизни и творчества;

¹ Как архетип – тютчевское «О, страшных песен сих не пой / Про древний хаос, про родимый!...»

творческий акт, который в романтическом сознании предполагается как спасительный по отношению к культуре, оказывается губительным, разрушительным по отношению к жизни самого творца» [32, 43].

Тема преодоления хаоса в философии культуры акмеизма трактовалась по-другому. Великолепный знаток и исследователь немецкого романтизма В. Жирмунский, автор работы «Немецкий романтизм и современная мистика» (1914), не случайно стал одним из первых теоретиков, принципиально различивших глубинные цели эстетики творчества символизма и акмеизма. Пафос его статьи «Преодолевшие символизм» – «внешнее» преодоление хаоса не есть преодоление хаоса глубинного. Высокий «тематизм» поэзии русского символизма претендовал на «снятие» хаоса путем включения поэтического субъекта – а с ним и читателя – в осознание проблемы «нон финита» любого художественного (читай: культурного) текста, в «вдвижение» их обоих в целостный и глубинный «хаотизм» бытия. Акмеисты не победили формой хаос, что есть высшая задача искусства, а сознательно изгнали его вместе с «водяжкой больших тем» (Н. Гумилев) из круга своих эстетических интересов, что придало их поэтическим текстам художественную завершенность, но, по мнению беспристрастного исследователя, обеднило «значимость и ценность поэтического произведения» [11, 55], в то время как поэзия «живет не только своей художественной действительностью, а целым рядом внехудожественных переживаний, вызываемых переживанием эстетическим» [11, 55].

Произошло сознательное сужение мира до мира приватного субъекта. Это итог, подведенный в ранней статье Жирмунским.

Жирмунский прав, называя процессы, идущие в русской лирике начала XX века. Но к ним требуются корреляты в мире культуры.

Как точно заметила современная исследовательница, «...мифология, литература, история – разные уровни, через которые проходит развитие мысли. Они существуют одновременно с другими уровнями ее развития. Образы, с ними связанные, включаются в иерархию разнотипных средств, выражающих одни и те же общие мотивы. Возникает своего рода система зеркал, направленных на одно и то же содержание» [15, 49].

Мысль, общая для всей культуры десятых годов, – это мысль о реабилитации приватного человека, субъекта; это тема «обыденного сознания», властно заявляющего о своих правах. (Не в этом ли причина столь явного интереса нас самих к этому периоду русской истории?) «Эвклидова геометрия» старого мира отступала, в культуре происходили сложные процессы смены парадигм, менялись привычные оценки и критерии, теоретический «просветительский» разум века Просвещения отступал в интеллигентском сознании перед сложностью нового времени, философия стремилась соединить пафос традиционной европейской «гуманитарной» субъективности с правами жизни, признаваемыми реально выше теории. Все смешалось, была утрачена система оценок и иерархий, не было в традиционном сознании соответствий между реалиями конкретного мира, окружающего субъекта, самим миром и

нормами нравственной жизни. «Все смешалось в доме Облонских...» – в который раз...

Феноменология Гуссерля попыталась объединить в себе обе линии: традицию вчувствывающегося в себя субъекта и мира вокруг него. Русское гуссерлианство (оно почти не исследовано и даже не названо хотя бы на уровне влияний и взаимоотношений – например, мощная и интереснейшая линия Гуссерль-Бахтин) включило в себя реабилитированное «житейское мироощущение», гуссерлевский «жизненный мир» как мощное подспорье в культурологических, эстетических, поэтических и подчас политических спорах о сущности движения эпохи.

«Именно обыденный тип жизнедеятельности индивида, не поднимающегося в теоретической рефлексии выше осознания непосредственности своего бытия, ограниченный горизонтами практической деятельности, и явился той реальной социальной основой, обобщением которой стала гуссерлевская концепция “жизненного мира” <...>. Мир обыденного понимания, т.е. “жизненный мир” становится для него последним критерием истинности, не наука судит “жизненный мир”, но самоочевидность данного в “жизненном мире” оказывается судьей по отношению к объективным положениям науки. Отношение к миру в рамках обыденного понимания не рефлексировано, оно не расчленяет себя на познание и деятельность. Именно поэтому Гуссерль <...> считал собственную концепцию теорией всех форм активности человека <...>, самопознанием, самоопределением и самоосуществлением разума как некоего синтеза, который не разлагается на теорию и практику» [13, 113]. Так происходило в рамках феноменологии движение к восстановлению «попранного достоинства человеческой субъективности» (Л.Г. Ионин).

Но оно происходит, как мы могли заметить, не только в лоне феноменологии. «Жизненный мир» Гуссерля, эпатирующие современников философия и поэтика В. Розанова, философия культуры акмеизма стоят здесь в одном ряду [14, 22, 28, 31].

Философия культуры акмеизма. Определяя абрис поэтической системы И. Анненского, поэта, реально заложившего «акмеистический фундамент» русской поэтической культуры, Л. Гинзбург отмечает два момента. Первый: «Обещание счастья изменяет соотношение лирического субъекта с действительностью». И второй – ситуационно дающий акмеистическую картину мира – «<...> человек, тянущийся к миру, который ему не дается» [9, 317]». Ощущение «мира, который не дается» человеку, присущее как предощущение акмеистического мироощущения Анненскому, переходит в стойкое качество всех «гиперборейцев». Если символизм «собирал» свой космос в метафорические ряды, видя во всем глубинные общности и отражения, то принцип поэтики акмеизма – это принцип собирательства, концентрации, сосредоточения вокруг субъекта его мира, его личного космоса. Это – принцип ассоциативных метонимических связей, сцеплений, крючков, которыми как бы соединяются разрывы мировой ткани. Ощущение себя и окружающих предметов мира «на равных», обладающих равными

возможностями к самовыявлению, уступает место необходимости окультурить хаос, овладеть миром при помощи акта номинации, быть подлинными «адамистами», дающими вещам имена – как в первый день творения².

Что касается принципа концентрации, то в трех ранних – и лучших – статьях об акмеизме – В. Жирмунского, Н. Недоброво и Б. Эйхенбаума [12, 23, 35] – он фиксируется по-разному: Жирмунский, идя от противопоставления романтической, «метафорической» и классической, «метонимической» линий в развитии поэзии, связывал акмеизм с классическим стилем – что в русской традиции всегда влекло за собой осознание культуры этого стиля как «высокой» и достаточно совершенной. (Позже именно это послужило поводом для разговоров о мнимом «реализме» стихов Ахматовой и Мандельштама, коего нет: акмеистический текст ориентирован на иные критерии). «Классичность» подразумевала *собирательство*, т.е. концентрацию.

Н. Недоброво, говоря о воплощении в стихах А. Ахматовой «гордого человеческого самочувствия», скрепляемого «твердым словом закона», облакающим его, как панцирем, по-своему декларировал идею концентрации.

Б. Эйхенбаум, идущий от эволюции поэтических приемов и жанровых форм, которые, по его мнению, рождают закономерные смены парадигм, фиксировал проблему равновеликости стиха и слова, стихии ритма и стихии слова, или, еще точнее, стихового слова и предметного слова, провозглашая победу в стихе – прозы. И это тоже было своеобразным пониманием идеи концентрации мира, необходимости архитектурного преодоления хаоса средствами самого искусства, в котором поэт-мэтр уподоблялся зодчему, строящему из камней здание культуры³.

«Одним из наиболее кардинальных завоеваний литературного языка, обязанного акмеистам, явилось резкое смещение границ между поэзией и прозой (и ими обеими) и жизнью – внеположенным миром, внетекстовым бытием, “разыгрыванием”, как сказал бы Мандельштам, в произведении <...>. Суть акмеистической реформы в этом отношении – в интериоризации в пространстве стихотворения... элементов прозы, но не ради таких ее прежде всего бросающихся в глаза особенностей, как “сюжетность”, наличие многих героев, сюжетной композиции и т.д., а ради максимального спрессовывания мира произведения» [16, 54-55]. Этот спрессованный мир произведения

² Ср. более позднее проявление той же самой культурфилософской традиции в концепции современного герменевтика П. Рикера, говорящего теми же словами уже не только о поэте в культуре, но и просто о человеке – в мире: «Разве не должны мы задумываться о природе существа, допускающего такую двойственную идентификацию – как объективной личности и как самообозначающегося субъекта?» [24, 45]. Уже здесь фиксируется напряженная антиномия творчества, в корне отличная от символистской: поэт в культуре – телесно часть «жизненного мира», духовно – тот, кто участвует в «вечных мифах» культуры. В терминологии Рикера это звучит как создание «повествовательной цельности» жизни, получаемой от «метонимического сочетания» «жизненного плана» и «историзма» [24, 48]. Ср. почти дословную параллель с началом статьи Г. Риккерта 1910 г. [25, 51].

³ См. неоднократные мотивы зодчества и камня у раннего Мандельштама и мотив дома в поэзии Ахматовой.

является для культуры акмеизма залогом возможности «собирания» хаоса в космос – пусть микро, а не макро. В статье 1922 г. «Конец романа» Осип Мандельштам, много размышлявший о судьбах культуры в связи с судьбами новоевропейского субъекта, писал: «<...> мера романа – человеческая биография <...>. Дальнейшая судьба романа будет ни чем иным, как историей распыления биографии, как формы личного существования, даже больше чем распыления – катастрофической гибели биографии <...>. Ныне европейцы выброшены из своих биографий, как шары из бильярдных луз, и законами их деятельности, как столкновением шаров на бильярдном поле, управляет один принцип: угол падения равен углу отражения» [18, 74-75].

Стоит сравнить это высказывание с точкой зрения Н. Недоброво, который, давая свою оценку ранней лирики Анны Ахматовой, уже в статье пятнадцатого года пронизательно отмечал, что хотя ее лирика есть своеобразное биение о мировые границы (ср. с «принципиально» иным ощущением хаоса в символистской традиции!) но при этом ей свойственно редкое качество: «У Ахматовой есть дар геройского освещения человека» [23, 66]. Как одно из главных достоинств молодой поэтессы Н. Недоброво отмечал также поиск ею «людей с биографией» (т.е. одну из парадигмальных черт новой культуры, на исчезновение которой сетовал в 1922 г. О. Мандельштам): «Еще недавно, созерцая происходившие в России события, мы с гордостью говорили: “это – история”. Что же, история еще раз подтвердила, что крупные ее события только тогда бывают великими, когда в прекрасных биографиях вырастают семена для засева народной почвы. Стоит благодарить Ахматову, восстанавливающую теперь достоинство человека: когда мы перебегаем глазами от лица к лицу и встречаем то тот, то другой взгляд, она шепчет нам: “это – биография”. Уже?» [23, 67].

Итак, темы Ахматовой: «биение о мировые границы» (т.е. ощущение хаоса) и пафос мужественного преображения, имеющий в идеале «людей с биографией» (собрание действительности в космос – устроенный мир).

Способность совместить ощущение мира как хаотического состояния многообразных «вещств существования» с четкой идеей собирательства мира в единый пучок, фокусированный луч, высвечивающий сектор, необходимо интересный для нового поэта, – и *таким* образом «собирающий», «называющий» историю, – редкое качество, в полной мере присущее Ахматовой. Запечатленное опосредованным образом в различных наблюдениях исследователей, оно стало причиной, по которой поэтическая система Ахматовой явила собой ту самую железную закономерность основ, о которой говорилось выше⁴.

⁴ В частности, спор В. Виноградова с теоретиками «формальной школы» В. Жирмунским и Б. Эйхенбаумом по поводу особенностей поэтического стиха Ахматовой заключается в том, что «формалисты» акцентировали вторую, а Виноградов – первую сторону ее поэтической стилиевой парадигмы. Отсюда его идея: поэзия ранней Ахматовой есть индивидуальная характеристика одного (единственного) мгновения – фиксация «трагического мига».

Создание «повествовательной целостности» жизни подразумевало иное, не символистское (еще близкое к классической романтической парадигме) видение мира. Тем более оно не было реалистическим. Современная исследовательница метко назвала ахматовский стиль «дичающим классицизмом», противопоставив его (а не сопоставив!) классическому стилю⁵.

Все тот же В. Жирмунский в ранней работе двадцатых годов так писал о глубинной содержательности так называемых «стилевых эволюции». Эволюция стиля, как единство художественно-выразительных средств или приемов, тесно связана с изменением художественно-психологического задания, эстетических навыков и вкусов, но также – «*всего мироощущения эпохи*» [10, 165] (подчеркнуто мною. – Н.П.).

Исследователи двадцатых годов и начала века, не в пример нам, видели в творчестве Ахматовой то, что на языке культурологии называется «образец» – типический пример новой культурной парадигмы. Мир классической парадигмы распался – зеркало рассыпалось в россыпь осколков, каждый из которых тоже есть отражение мира, но уже по-другому. В культуре десятых годов появляются, помимо идеи концентрации, образ *сбора, собирания*, – и отсюда, как главные мотивы этого образа, – мотивы связки писем, частных заметок-записочек, собранных в шкатулке, ларце, укладке⁶.

В традициях культуры акмеизма создано было одно непререкаемое условие: каждый текст, написанный поэтом, осознавался как включенный в «*мировой поэтический текст*» – некий верховный абсолют культуры, противостоящий своей гармонией и прекрасной архитектоникой миру хаоса. Включение не означало, что конкретный текст есть лишь часть – он был аналогом всей системы и как бы использовал материал всей мировой культуры не как образец, а как *материал* для создания нового предмета искусства⁷ [16, 47-82]. В акмеистическом тексте также осуществлялась установка текста на самопознание, ибо «<...> специфика акмеистического текста в том, что его структура может воспроизводить его генезис» [30, 70].

Установка текста на самопознание (отметим это как главное качество акмеистического текста) приводила к изменению роли лирического субъекта: он переставал быть, как в «романтической» лирике символизма, медиумом надмирных сил, и превращался в своеобразную театрализованную «персону»,

⁵ «Самый стиль Ахматовой, традиционно сближаемый с классицизмом, – такой же дичающий классицизм. В словаре и метрике, в манере цитации, в композиции, в жестах героини (У меня на все свои законы / И немного одичалый нрав) нас окружает окраина классицистического парка» [27, 92].

⁶ См. «Кипарисовый ларец» И. Анненского с пока еще «высокой» огласовкой мотива – и гораздо более «сниженный» образ в «Опавших листьях» и «Уединенном» В. Розанова. Тройное, матрешечное «вкладывание» одного времени в другое – в «Поэме без героя» А. Ахматовой.

⁷ Так, трудно согласиться в связи с этим с суждением Т. Цивьян [34], которая в духе «классической» парадигмы говорит об античных героинях как о «художественных образцах», «зеркалах» Ахматовой, а не как о «материале» культуры. Отсюда возникает и спорная для нас идея «творческого двойничества».

сознательно «эпизирующую» (по иной трактовке – «прозаизирующую») [7, 34] то, что раньше называлось «лирическим тематизмом».

Идеал авторской позиции в этом случае представлял как арбитражная позиция (Р. Тименчик)⁸, вынесенная за пределы данного текста, апеллирующая к культурной и языковой традиции (Отсюда – иллюзия реалистичности и классицистичности текста).

Рассматривая позицию «текст в тексте», Ю. Лотман отмечает следующие моменты: игру (понимаемую по Й. Хейзинге), удвоение, мотив зеркала – и связанную с ним тему двойничества. Однако это наблюдение относится *ко всякому*, как считает исследователь, тексту культуры. Не останавливаясь на необходимых, с нашей точки зрения, уточнениях, отметим, что гораздо существеннее – главный принцип: принцип выяснения соподчинения текстов, *идея иерархии* текстов, помогающая упорядочить взаимоотношения культурных элементов⁹ [17]. Как же осуществлялась эта иерархия в поэзии Ахматовой? Каковы были ее отношения с культурной традицией? Что значили смены ритмов в стихе? И, самое главное, чем объединялись все эти вопросы? Начнем с последнего.

На уровне ритма в поэзии Ахматовой зафиксировано все то же «биение о мировые границы». Символистская установка на музыкальность – как на уровне эфоническом, так и на уровне культурфилософском (*мировой оркестр истории*) здесь заменена установкой иного рода: на интонационные структуры повседневной речи, на синкопические ритмы современного урбанизма¹⁰.

Если вспомнить содержательное семантическое значение ритма в культуре начала века [3, 6], вспомнить, что ритмическая организация и связанное с ней композиционное оформление материала в культуре, начиная с мифа и заканчивая современным произведением искусства, есть начало, вычленяющее и упорядочивающее из хаоса – космос, то ритм ахматовских дольников становится отражением ритма существования разорванного мира

⁸ «Статус текста как форсированного ограниченного пространства, в котором конкурирует множество культурных возможностей (при этом «обозревается» сам этот текст), соответствует авторской позиции как арбитражной, вынесенной за пределы текста культурной и языковой традиции» [30, 65]. Далее Р. Тименчик говорит, что установка текста на самопознание ведет за собой мотивировку права на существование, рефлексию над собственными границами, генетическими и типологическими параметрами.

⁹ Любопытно здесь обратиться к наблюдению О. Седаковой о том, что для поэтики Ахматовой свойственно не соположение, а внутритропическое вещей, и его возможные последствия [27, 94].

¹⁰ В ахматовских дольниках В. Жирмунский отмечал: «<...> признаки разговорного стиха Ахматовой, сближающие в каком-то смысле стиховую форму с прозаической, не означают отказа от “музыкальности”: они свидетельствуют только о преодолении более элементарной и монотонной в своей регулярности музыкальности, господствовавшей в напевном стихе эпохи символизма. Мелодичность песни, иногда напоминающая романс, заменяется при этом более сложной гармонией современной музыки с ее синкопированными изменчивыми ритмами и не разрешенными диссонансами» [12, 109]. Дольники, в связи с этим, по мнению В. Жирмунского, имели для раннего творчества А. Ахматовой ведущее функциональное значение.

традиционных ценностей. Глубоко прав Мандельштам: «<...> мироощущение для художника орудие и средство, как молоток в руках каменщика, и единственно реальное – это само произведение» [21, 168].

Определяя сама свое поэтическое мироощущение, свою «арбитражную позицию», Ахматова употребляет понятия «отражение в зеркалах», «чей-то сон», «бред», всячески подчеркивая идею «вымороченности», иллюзорности и шаткости, «непрочности» жизни, существования в своеобразном Зазеркалье, наполненном образами «персон» – двойников.

«Мыслимым пространством для лирического сюжета служит *только сознание поэта* (подчеркнуто мною. – Н.П.), <...> его внутренний опыт, независимо от того, идет ли речь о личном переживании или о делах и предметах внешнего мира» [9, 343].

Этим «мыслимым пространством» в новой поэтике (настойчиво повторяю!) оказался новый тип поэтического сознания, вместивший в себя как ощущение раздробленности и хаотичности мирового бытия, так и необходимость героического будничного пафоса собирательства. (Позже по отношению к «потерянному поколению» об этом скажут: «трагический стоицизм», утратив в определении важный оттенок будничности). Так было и у Ахматовой. «Осколки зеркала», «листы складня», «опавшие листья», шаткий и непрочный фундамент, на котором, ощущая его непрочность, субъект культуры пытается выстроить дом своего частного бытия, укрепляются за счет прочных свай, вгоняемых по самое основание, скреп, соединяющих швы постройки, сцеплений, дающих ощущение защищенности. Культурная традиция у Ахматовой становится – как и положено в лоне акмеистического текста – элементом архитектоники¹¹.

Очень условно – у Пушкина, раннего – в духе классицизма – апелляция к традиции как признанию канона и тем самым включенность в ту же высокую культурную иерархию; в духе романтизма – разрушая старые каноны, романтизм создавал свои – и прочерчивал *свои* традиции – т.е. брал из предшествующей культуры другие *образцы* и *клише*. Пушкинский романтизм предполагал включенность в новые для России области культуры – в том числе и поэтической: тематизм «байронизма», потом подхваченный Лермонтовым и им же изжитый в Грушницком, *экзотизм* восточной темы как введение в *чуждость* культуры за счет эффекта резкого *отстранения*, и т.п. Зрелый Пушкин предполагает особый, *не условный* разговор.

Столь же условно – Блок: веер традиций – поиск предшественников в философском и поэтическом культуртворчестве – черта, свойственная в высокой степени романтическо-символистскому направлению; *называние* имен – Пушкин, Шекспир, фра Филиппо Липпи и др. как магическое *заклинание* – с функцией *сбережения* своего пространства и права на внутреннюю свободу –

¹¹ См. у Л. Гинзбург: «Подобно Пушкину, подобно Блоку, Ахматова – поэт традиций проявленных, неким конструктивным элементом входящих в ее собственную лирическую систему» [9, 346]. Правда, здесь не выясняется существенная функциональная разница причин обращения к культурной традиции у Пушкина, Блока и Ахматовой.

на свой «воздух» культуры, на слышание *музыки*. Ср. блоковское: «Но что с нами будет, если и музыка нас покинет?»

Интересно сопоставить с этим мнение о роли традиции и культуры у Мандельштама, человека, более близкого ахматовской философии культуры: «Мало кто, как Мандельштам, воспринимал с такой силой амбивалентность времени: мало кто так ясно видел катастрофическую его сторону, мало кто с таким пылом пытался противоборствовать этой катастрофичности. <...> “Душевный строй поэта, – писал Мандельштам о Блоке (но, как почти всегда, думая о себе), – располагает к катастрофе. Культ же и культура предполагают скрытый и защищенный источник энергии, равномерное и целесообразное движение: любовь, которая движет солнцем и остальными светилами”. Поэтическая культура возникает из стремления предотвратить катастрофу, поставить ее в зависимость от центрального солнца всей системы, будь то любовь, о которой сказал Дант, или музыка, к которой в конце концов пришел Блок. <...> Мандельштам пытался дойти до источников современной катастрофы, проявившейся медленным сползанием последних лет XIX века и неисправимым катаклизмом XX века» [29, 158-159].

Однако апелляция к традиции у Ахматовой существует и с другими целями. Цели эти многообразны, и нас интересует выявление более конкретной и узкой темы: культурологические функции «вечных образов» культуры в поэзии Анны Ахматовой. В свою очередь, это связано с задачей: понять функциональный смысл культурных ценностей прошлого в жизни человека, занимающегося искусством, и создающего новую культурную-поэтическую парадигму.

В творчестве Ахматовой иерархические идеи осуществляются, как говорилось и выше, на всех уровнях. Идет «внутриположение» и по отношению к старым ценностям, подвергнутым верификации.

Во-первых, это *вечные образы мифа* – и, прежде всего, вечного Текста – Слова с большой буквы – Логоса – Библии. Это, конечно, «библейские стихи», где ахматовский принцип «тройного дна» – сочетания трех временных пластов, веерность времени (А. Бергсон) – особенно нагляден. Через «неорнаменталистское» (С. Аверинцев) использование ситуации мифа поэт сближает временные ситуации в столь свойственном ей психологическом переживании, локализованном во времени и пространстве, означенном пейзажем или предметом. И здесь, пользуясь словами Н. Струве, происходит постоянная ахматовская «победа бытия над небытием, онтологическая прибавочная ценность, данная страданием, переданная языком почти не обновленным, хотя все таким же трагедийным» [29, 178].

Во-вторых, Ахматова «вводит» в вечность, осознавая уже как высокие образцы, существующие на равных с эпохой классики, образы поэтов – своих современников: Блока, Пастернака, Цветаевой, Анненского, Мандельштама. То, что она обладает безупречным поэтическим слухом, в данном случае – лишь одна из причин подобного «ввода». Для поэта Ахматовой главным здесь

остается принцип метонимического культурного сцепления, вследствие которого «по поэту» называется эпоха¹².

«Он победил и время, и пространство.

Говорят: пушкинская эпоха, пушкинский Петербург. И это уже к литературе прямого отношения не имеет (выделено мною. – Н.П.), это что-то совсем другое. В дворцовых залах, где они танцевали и сплетничали о поэте, висят его портреты и хранятся его книги, а их бедные тени изгнаны оттуда навсегда. Про их великолепные дворцы и особняки говорят: здесь бывал Пушкин, или здесь не бывал Пушкин. Все остальное никому не интересно» [2, 552]. (Ср. ее собственные сожаления, крайне для нее редкие: «...ахматовской звать не будут / Ни улицу, ни строфу» (1946))

«Скрытые цитаты» из поэзии друзей-поэтов, которым посвящены стихи, осознаются как опознавательные знаки культуры. («И снова осень валит Тамерланом...» – в стихотворении о Борисе Пастернаке; «Я над ними склонюсь, как над чашей...», посвященном Осипу Мандельштаму...) Происходит как бы введение людей, реально присутствующих в ахматовском «жизненном мире», в мир большой культуры и истории. При этом подобную манипуляцию она проделывает не только с поэтами, но и со своими друзьями-современниками, также осознаваемыми как часть культуры, знак эпохи (стихотворения, посвященные Недоброву, Лозинскому, Ю. Анреп, Булгаковой, О. Судейкиной, Т. Вечесловой и др.)

Отчасти объяснение этому приводится в позднем ахматовском стихотворении 1963 г. «Все в Москве пропитано стихами...», где формула онемения современников – попытка приблизиться к мандельштамовскому «Я слово позабыл...» в той же степени, как и попытка дать таким образом формулу времени: «Пусть безмолвие царит над нами, / Пусть мы с рифмой поселимся врозь, / Пусть молчанье будет тайным знаком / Тех, кто с вами, а казался мной, / Вы ж соединитесь тайным браком / С девственной горчайшей тишиной, / Что во тьме гранит подземный точит / И волшебный замыкает круг, / А в ночи над ухом смерть пророчит, / Заглушая самый громкий звук». (Ср. также отринутое тютчевское: «...взрывая, возмутишь ключи, питайся ими – и молчи».)

В-третьих, постоянный «вечный образ» ахматовской поэзии – Пушкин. Он – «вечный современник», всегда живой и ощущаемый не только как высший знак классической парадигмы, но и как неотъемлемая часть «жизненного мира» другого поэта, такая же реальность, как и Блок, и Срезневская, и Пунин. Его можно ревновать¹³, с ним можно встретиться на царскосельских аллеях, он

¹² Ср. ее глубинные идеи в «Слове о Пушкине»: «Вся эпоха (не без скрипа, конечно) мало-помалу стала называться пушкинской. Все красавицы, фрейлины, хозяйки салонов, кавалерственные дамы, члены высочайшего двора, министры, аншефы, и неаншефы постепенно начали именоваться пушкинскими современниками, а затем просто опочили в картотеках и именных указателях (с перевранными датами рождения и смерти) пушкинских изданий» [2].

¹³ Ср. ахматовское недоброжелательное отношение к «пушкинским женщинам» в его жизни и восторженное – к пушкинскому отношению к женщине в его поэзии: «У Пушкина женщина всегда права, – слабый всегда прав. Пушкин видит и знает, что делается вокруг, – он не хочет

может служить точкой исторического отсчета, временным моментом, в котором, как в эталоне – Библии, заложены все варианты и ситуации настоящего, прошедшего и будущего. Кроме того, он несет в себе ощущение потерянной целостности жизни и культуры, момент недоступной органичности, «утраченного рая» поэтической культуры.

В-четвертых, это «вечные образы» еще более отдаленных культурно-исторических эпох – «эталонные образцы» новоевропейской культуры, выработанные (что существенно) в эпоху романтизма – Дант, Шекспир, Софокл и др. Новый контекст культуры вдвигает их в работу механизма инновации: они хороши не своим слогом, не своим тематизмом (хотя, безусловно, и этим тоже), а самим присутствием в виде исходных точек для метонимических сцеплений и ассоциативных рядов культуры¹⁴.

В-пятых, можно говорить о «вечных образах» самой поэзии в стихах Анны Ахматовой – точнее, об образах поэтической атрибутики: музе, лире, цевнице, тетради, тростниковой дудочке и др. К ним относится и «пушкинская атрибутика»: Лицей, Царское Село, его аллеи, статуи, деревья, как бы опозитизированные вечным присутствием поэта. Этот «вечный поэтический предметный мир» у Ахматовой очень насыщен и любовно описан: она дает своеобразный «ландшафт поэзии», ее собственный «жизненный мир», одновременно теплый и человечный и, в то же самое время, ощущаемый как часть «высокой» культурной традиции. (Ср. мандельштамовское понимание «эллинизма» в стихах и статьях двадцатых годов).

В-шестых, у Ахматовой огромное место занимают «вечные образы» времени – «знаки эпохи», то, что она сама называла «исторической живописью» и что обильно представлено в ее лиро-эпических стихах и поэмах (См. «Царскосельскую оду», «Петербург в 1913 году», «Северные элегии» и др.). Одно из самых характерных в этом отношении ахматовских стихотворений – «Царскосельская ода. Девятисотые годы» с эпитафией из Гумилева «А в переулке забор дощатый...». «Дощатый забор» – «чеховская» прозаическая деталь из «Дамы с собачкой», становящаяся у Ахматовой в свете «вдвижения» в новый контекст определяющим знаком эпохи: «Настоящую оду / Нашептало... Постой, / Царскосельскую одурь / Прячу в ящик пустой, / В роковую шкатулку, / В кипарисный ларец, / А тому переулку / Наступает конец...» (1961, Комарово).

этого. Он не согласен, он протестует – борется всеми доступными ему средствами со страшной неправдой. Он требует высшей и единственной Правды...» [1, 550].

¹⁴ Ср. блистательно подтверждающий эту общность акмеистического восприятия мандельштамовский «Разговор о Данте»: «Время для Данта есть содержание истории, понимаемой как единый синхронистический акт, и обратно: содержание есть совместное держание времени – сотоварищами, соискателями, сооткрывателями его. Дант – антимодернист. Его современность неистоцима, неисчислима и неиссякаема» [19, 130-131]. И – прямо ахматовское! – «<...> в предании он видел не столько священную его, ослепляющую сторону, сколько предмет, обыгрываемый при помощи горячего репортажа и страстного экспериментирования» [19, 132].

«Чеховско-анненская» интонация появляется через «быт» эпохи, осознанный как «призрачный мир»: «Здесь не древние клады, / А дощатый забор, / Интендантские склады / И извозничий двор. / Шепелявя неловко / И с грехом пополам, / Молодая чертовка / Там гадает гостям...»

Но характерно: тройное дно присутствует, как обычно, для большей стереоскопичности: цыганка, воплощающая «жизни бред», похоже, заглянула из стихотворения еще одного современника-соратника по акмеизму и жизни «в новой исторической эпохе», Осипа Мандельштама: «Сегодня ночью, не солгу, / По пояс в тающем снегу / Я шел с чужого полустанка, / Гляжу – изба: вошел в сенцы / Чай с солью пили чернецы, / И с ними балует цыганка» (1925).

И, наконец, седьмая ступенька иерархии – возведенный в ранг «вечного образа» миф о себе, поэте – «высокая игра», в которую поэт играет всю жизнь, стремясь оправдать свою «арбитражную» позицию. Как уже говорилось выше, роль поэта теперь отлична от символистской теории житнетворчества, искусства как жизненного поведения, говорения «текстами» как сакральными словами. Ахматова – поэт иной – хотелось написать – традиции, скажу, как и В. Жирмунский, – «линии» в русской поэзии XX века. Как точно отметила Л. Гинзбург, «...Ахматова – поэт XX века. У классиков она училась, и в стихах ее можно встретить те же слова, но отношение между словами – другое» [8, 129].

Эпоха, означенная современниками как эпоха «кризиса культуры», начавшаяся для России в 80-е – 90-е годы XIX столетия и осознававшаяся в десятые годы, была эпохой перехода от классической парадигмы к неклассической. Нас она интересует по целому ряду причин: и по тому, как происходит в ней воспроизводство культурного фонда современной эпохи, и потому, что сегодня к ней существует огромный интерес: как к прогнозу – или образцу?

Включение прошлого в любое настоящее, проблема функций предшествующей культуры в современной культуре всегда приводит к исследованию феномена верификации инвариантов в культуре. Это и есть механизм, в котором происходит переотбор «вечных ценностей».

Существует много механизмов, позволяющих человеку на культурном контексте преобразовывать свой «жизненный мир», выстраивает его. В акмеизме как части новой парадигмы, нового «большого стиля» эпохи ценности культуры становятся *материалом*, а не образцом. Напряжение (в символистско-романтической лексике – «трагедия») культуры заключается в этом случае в рефлексии к основанию этих ценностей.

Новые принципы формообразования приводят к тому, что ставится проблема о функциональном смысле культурных ценностей прошлого в жизни человека, занимающегося искусством и являющегося (в нашем случае) активным творцом новой стилевой парадигмы. Вся творческая судьба Ахматовой связана с этими большими задачами – осознанием существующей вокруг ситуации неопределенности, ощущением необходимости несмотря ни на что («героические усилия», по Н. Недоброво) заняться обустройством

«жизненного мира», привлечение для этого старой культурной традиции – использование «вечных ценностей» с их дальнейшей верификацией, приводящей к идее «выравнивания» ценностей, создания «нового языка», нового поэтического искусства – в рамках «большого стиля» эпохи. И в этом заключен новый принцип формообразования в культуре, по которому прежняя культура становится не предметом коленопреклоненных восторгов, а строительным материалом для поэта-зодчего, соединяющего, как в искусстве модерн, в причудливом единстве Данта и Шекспира, ветви царскосельской ивы и жену Лота, Гофмана и пушкинского Дон-Гуана, тростниковую дудочку античной музы и своего современника Бориса Пастернака.

Словом, как говорил Осип Мандельштам, «<...> синтетический поэт современности представляется мне не Верхарном, а каким-то Верленом культуры. Для него вся сложность старого мира – та же пушкинская цевница. В нем поют идеи, научные системы, государственные теории так же точно, как и в его предшественниках пели соловьи и розы»? [20, 42].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ахматова А. К статье «Каменный гость» Пушкина. Дополнения 1958 – 1959 гг. / А. Ахматова // Ахматова А. Стихи и проза. – Л. : Лениздат, 1976. – С. 548-549.
2. Ахматова А. Слово о Пушкине / А. Ахматова // Ахматова А. Стихи и проза. – Л. : Лениздат, 1976. – С. 552-556.
3. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности / М.М.Бахтин // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С. 7-180.
4. Белый А. Проблема культуры / А. Белый // Белый А. Символизм. – М., 1910. С. 1-10.
5. Белый А. Трагедия творчества: Достоевский и Толстой / А. Белый. – М. : Мусагет, 1911. – 46 с.
6. Блок А.А. Душа писателя. (Заметки современника) / А. Блок // Блок А. Об искусстве / А. Блок ; сост., вступ. статья, примеч. Л.К. Долгополова. – М.: Искусство, 1980. – С. 112-108.
7. Виноградов В.В. Поэзия А.Ахматовой (стилистические наброски) / В.В. Виноградов. – Л., 1925. – 165 с.
8. Гинзбург Л.Я. Литература в поисках реальности: статьи, эссе, заметки / Л.Я. Гинзбург. – Л. : Советский писатель, 1987. – 399 с.
9. Гинзбург Л.Я. О лирике / Л.Я. Гинзбург – 2-е изд., доп. – Л. :Советский писатель, 1974. – 407 с.
10. Жирмунский В. К вопросу о «формальном методе» / В. Жирмунский // Жирмунский, В. Вопросы теории литературы. Статьи 1916-1926. Л.: Academia, 1928.. – С. 154-174.
11. Жирмунский В. Преодолевшие символизм // Русская мысль. – М.; Пг., 1916. – Кн. XII. – № 2. – С. 25-56.
12. Жирмунский В. Творчество Анны Ахматовой / В. Жирмунский. – Л.: Наука, 1973. – 183 с.
13. Ионин Л. Г. Понимающая социология: историко-критический анализ. – М.: Наука, 1979. – 205 с.
14. Иоффе И. И. Синтетическая история искусств: введение в историю художественного мышления. – Л.: ОГИЗ-ЛЕНИЗОГИЗ, 1933. – 570 с.
15. Кожевникова Н.А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века / Н. А. Кожевникова. – М.: Наука, 1986. – 256 с.
16. Левин Ю.И., Сегал Д.М., Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian Literature. – 1974. – № 7/8. – Р. 47-82.

17. Лотман Ю.М. Текст в тексте // Труды по знаковым системам. XIV. Вып. 14. Тарту, 1981. С. 3-18.
18. Мандельштам О. Конец романа / О. Мандельштам // Мандельштам О. Слово и культура: Статьи. — М.: Советский писатель, 1987. — С. 72-76.
19. Мандельштам О. Разговор о Данте / О. Мандельштам // Мандельштам О. Слово и культура: Статьи. — М.: Советский писатель, 1987. — С. 108-153.
20. Мандельштам О. Слово и культура / О. Мандельштам // Мандельштам О. Слово и культура: Статьи. — М.: Советский писатель, 1987. С. 39-44.
21. Мандельштам О. Утро акмеизма / О. Мандельштам // Мандельштам О. Слово и культура: Статьи. — М.: Советский писатель, 1987. С. 168-173.
22. Михайловский Б.В. Избранные статьи о литературе и искусстве / Б.В. Михайловский. — М. : Изд. Моск. ун-та, 1969. — 676 с.
23. Недоброво Н.В. Анна Ахматова / Н. В. Недоброво // Русская мысль. — 1915. — №7. — С. 50-68.
24. Рикер. П. Человек как предмет философии / П. Рикер // Вопросы философии. — 1989. — № 2. — С. 41-50.
25. Риккерт Г. О понятии философии // Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре / пер. с нем. М.: Республика, 1998. С. 13-42.
26. Риккерт Г. Ценности жизни и культурные ценности / Г. Риккерт // Логос. — М. : Тип. Т-ва А. А. Левенсон, 1912-1913. — Кн. 1 и 2. — С. 1-35.
27. Седакова О.А. Шкатулка с Зеркалом. Об одном глубинном мотиве А.А Ахматовой // Труды по знаковым системам. XVII. — Тарту, 1984. — Вып. 17. — С. 93-108.
28. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России 1900-1910-х годов / Г.Ю. Стернин ; ВНИИ искусствознания. — Москва : Искусство, 1988. — 285 с.
29. Струве Н. Осип Мандельштам / Н. Струве. — London : Overseas Publications Interchange Ltd, 1988. — 343 с.
30. Тименчик Р. Д. Текст в тексте у акмеистов / Р. Д. Тименчик // Ученые записки Тартуского государственного университета. — Вып. 567. Труды по знаковым системам. — Т. XIV : Текст в тексте. — Тарту : ТГУ, 1981. — С. 65-75.
31. Усенко Л.В. Импрессионизм в русской прозе начала XX века / Л. В. Усенко — Ростов-на-Дону : Изд-во Ростовского университета, 1988. — 240 с.
32. Хан А. Основные предпосылки философии творчества Б. Пастернака в свете его раннего эстетического самоопределения / А. Хан // Acta Universitatis Szegediensis. Dissertationes Slavicae XIX. Supplementum. — Szeged, 1998. — P. 39-134.
33. Хансен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика / А. Хасен-Леве. — СПб. : Акад. проект, 2003. — 814 с.
34. Цивьян, Т. В. Кассандра, Дидона, Федра: Античные героини - зеркала Ахматовой / Т. Цивьян // Лит. обозрение. — 1989. — № 5. — С. 29-33.
35. Эйхенбаум Б. Анна Ахматова. Опыт анализа / Б. Эйхенбаум. — Пбг., 1923. — 54 с.

КУЛЬТУРНІ КОДИ АКМЕЇЗМУ І ТВОРЧІСТЬ АННИ АХМАТОВОЇ

Наталія Полтавцева

У статті розглянуто філософію культури, поетику і культурні коди однієї з найвпливовіших літературно-естетичних течій Срібного віку — акмеїзму. У ситуації культурної невизначеності та зміни культурних парадигм акмеїзм як одна з перших «некласичних» течій російської поезії кардинально переглядає як функції поета — автора акмеїчного тексту, так і архітектоніку самого тексту, а також ієрархію культурних «зразків» і принципи створення культурних кодів акмеїзму.

Дані проблеми досліджено на репрезентативному прикладі поезії Анни Ахматової. У творчості поетеси виокремлено та проаналізовано такі культурні тематизми, як звернення до «вічних образів» культури, що стають не стільки культурними зразками, скільки

матеріалом для подвійної культурної символізації. Значну увагу приділено також співвідношенню піднесено поетичного з побутовим як модифікації актуальної донині проблеми взаємовідносин сакрального й буденного. В результаті стверджується положення про те, що так званий реалізм творчості поета – нова неокласика, в якій працюють інші творчі стратегії, ніж у попередніх класичних парадигмах.

Гіпотеза роботи: полеміка з символізмом була частиною більш загального завдання – радикальною відмовою акмеїзму від старої «романтичної» філософії культури і від класичної метафізики на користь феноменології та світу повсякденності.

Ключові слова: Срібний вік, акмеїзм, символізм, культурні коди, традиція, зразки, «життєвий світ», Анна Ахматова.

CULTURAL CODES OF AKMEISM AND THE POETRY OF ANNA ACHMATOVA

Natalia Poltavtseva

In this article the philosophy of culture, poetics and cultural codes of one of the most influential literary and esthetic currents of the Silver century – acmeism are considered. In the situation of cultural uncertainty and change of cultural paradigms the acmeism as one of the first “nonclassical” currents of the Russian poetry cardinaly reconsiders as the basic function of the poet – the author of the akmeist’s text, and a very tectonics of the text, and also hierarchy of cultural “patterns” and the principles of creation of cultural codes of acmeism.

These problems are investigated on a representative example of the poetry of Anna Akhmatova. In the works of the poet are identified and analyzed such cultural motives, as an appeal to “eternal images” of culture, which become not so much cultural samples, as the material for the double cultural symbolization. Great attention is also paid to the ratio of the sublimely poetic with routine as modifications relevant to the present day problems of the relationship of the sacred and the mundane. The result affirms the position that so-called realism of the poet is in reality the new neoclassic, which employs different creative and poetic strategy than in the previous classical paradigms.

Work hypothesis: polemic with symbolism was a part of more general task – radical refusal of old “romantic” philosophy of culture and of classical metaphysics in favor of phenomenology and the world of daily occurrence.

Keywords: *Silver age, acmeism, symbolism, cultural codes, tradition, patterns, “the vital world”, Anna Achmatova.*

Стаття надійшла до редакції 29.09.2016

Прийнято до публікації 20.10.2016