*Коржавин Н. В защиту банальных истин.*

**Анна Ахматова и “серебряный век”**

Работа эта, как ясно из заглавия, в значительной мере посвящена творчеству великого русского поэта — Анны Андреевны Ахматовой. Но из него же ясно, что она связана и с эпохой, сформировавшей поэта, — с так называемым “серебряным веком” русской художественной культуры\*. Следовательно, это еще и попытка разобраться в самой этой эпохе, в наследстве, которое она оставила.А также и размышление о проблемах поэзии, о ее связи с духом времени и о ее сущности вообще.

Как и статья, напечатанная в свое время в “Новом мире”, она тоже написана в защиту “банальных истин”.Те, кому кажется, что это простое занятие, ошибаются.Выступать против “прогресса”, против его “открытий” сегодня не менее обременительно, чем во времена Джордано Бруно — в его защиту.

Боюсь, что вся моя жизнь ушла именно на такого рода противооткрытия. Ничего не поделаешь, мне пришлось жить в такое время, когда это было важно.

\*Строго говоря, термин “серебряный век” относится только к поэзии, поскольку был “золотой век”, но здесь этот термин применяется несколько иначе.

– 197 –

**1**

Некоторых, вероятно, удивит и само мое отношение к “серебряному веку”. Начать с того, что я вообще не поклонник этой эпохи — яркой, но несколько блудной, особенно на ее периферии. Ведь лицо эпохи — не только ее достижения, а и то, как они воспринимаются и усваиваются, то есть и ее периферия. Можно, конечно, сказать, что периферия всегда все опошляет. Фраза эта льстит самолюбию тех, кто ее произносит, и поэтому до сих пор часто употребляется, хотя верна она только отчасти и вряд ли здесь применима. Периферия здесь ничего не выдумывала и ничего не опошляла.Она всецело опиралась в своих суждениях на то, что громче всего звучало в устных и письменных выступлениях главных действующих лиц этой эпохи. То, что в их выступлениях звучали и другие мотивы, показывающие, что они знают и нечто другое, более “простое” и, возможно, главное, важно, наверно, для определения подлинной сущности этих художников, но проходило мимо сознания периферии. Ибо все это было лишь корректированием пафоса, а пафос был в том, что они говорили громко\*. И это заглушало, а для многих и теперь заглушает все остальное. Заглушало то, что кажется банальным, а на самом деле необходимо, да и трудно осознаваемо. Боязнь банальности — один из главных соблазнов и грехов “серебряного века” и его наследия.

То, что я сейчас пишу, отнюдь не филиппика. Среди деятелей этого “века” было много чистейших людей. Но

\* То же можно сказать и об исследователях-формалистах. Люди высокой культуры, таланта и образованности, они, безусловно, как свидетельствуют и их высказывания, смысл и значение этих банальных истин понимали не хуже меня. Но весь пафос их деятельности был в другом — в том, на фоне чего эти высказывания выглядят у них частными оговорками, как показывает опыт, малодейственными. Преобладал же в их деятельности дух времени, требовавший непрерывных открытий и переворотов. А то главное и вечное, о чем они между делом себе и другим напоминали. открытий явно не обещало. Этого нельзя открыть, к этому можно только приобщиться.

– 198 –

проповедовали они часто худое: допустимость грязи, подлости, даже убийства (если только, как оговорился Блок, оно освящено великой ненавистью). Не о сложности человеческих ситуаций тут речь, а только о безграничном праве неповторимых личностей на самовыражение и самоутверждение. А уж это само вело к необходимости такой личностью быть, во всяком случае претендовать на силу чувства, при которой “все дозволено”. В поэзии эти претензии проявлялись невероятной “поэтичностью” (разными видами внешней экспрессии) и утонченностью (форсированной тонкостью). Это значило стимулировать и форсировать в себе все эти качества и восприятия. И естественно “выгрываться” в разыгрываемые роли, а потом и писать от их имени, веря, что от своего. Как ни странно, это воспринималось как стремление к крайней (противоестественной, но противоречие это почему-то не замечалось) непосредственности. Были люди, которые самоубийством кончали, если выяснялось, что не выдерживают экзамена на исключительность.

В сущности, это “ницшеанство” — печать времени, лежащая не только на “талантах и поклонниках” искусства, а на всех, претендовавших на какую бы то ни было активность, в том числе, и на революционерах. При всем различии этих радикализмов — эстетического и революционного — у них есть и общее: самоутверждение в творчестве, нахождение в нем смысла жизни. Только в первом случае, когда речь идет о творчестве художественном, это проявляется открыто, почти декларируется, а во втором, когда о творчестве историческом, — принимает обличье заботы о человечестве. Так что не удивительно, что две эти линии творчества временами пересекаются — в одинаковом противостоянии “фальшивой мещанской морали”, например.Но сейчас по условиям задачи нас интересует радикализм художественный, эстетический. И притом не в крайних футуристических, а в “спокойных”, то есть в сущностных его проявлениях.

Подчеркиваю, что мое отрицание “серебряного века” не означает огульного отрицания всего написанного

– 199 –

или всех, писавших в то время. Оно касается только атмосферы, влияние которой испытали и настоящие таланты.

Влияние это было и для них неблаготворно, но, к счастью, не тотально и не фатально: сильные индивидуальности не могут уходить от себя слишком далеко. Но в этой атмосфере ведь жили не только они. А была она такова, что отсутствие в ней редкостного художественного дара воспринималось как отсутствие права на достоинство (если не на жизнь). И все пыжились. Тот, кто еще не “творил”, говорил, что “ищет себя, но пока не нашел”, — такой статус тоже признавался достойным человека.

Всему этому способствовали и некоторые общие обстоятельства. К тому времени часть публики начала терять интерес к политике — тот “политический мистицизм”, о котором писали “Вехи” и который до этого был основой духовной жизни почти всей русской интеллигенции; идея светлого будущего мало-помалу обнаруживала свою скудость. А раз так — захотелось счастливого настоящего, да такого, которое было бы способно наполнить жизнь не меньше, чем отмененное грядущее царство справедливости. Престижность героизма и жертвенности коегде сменилась престижностью изысканного вкуса, культом красоты и изящества, богатства страстей и душевной сложности. И все это начиналось с чувства прекрасного, специфика которого открывалась наиболее наглядно через изобразительные искусства. И когда внимание публики было обращено на то, что в искусстве вообще есть специфика, и публика, ужаснувшись собственной “серости”, ударилась в “изучение” и освящение секретов и тонкостей “мастерства”, это было прежде всего “мастерство” искусства изобразительного. Из провинциальной библиотеки, зрительного или концертного зала, то есть из мест для “непосвященных”, приобщение к живописи выводило человека прямо туда, где происходило главное, высокое и передовое дело времени, отстать от которого всегда боялся русский интеллигент (оказывается, это вовсе не революция, как думали раньше!), — в святая святых про-

– 200 –

фессиональной посвященности, в мастерскую художника, где творилось искусство и обитали небожители. Только теперь уже ими не были герои-террористы, с чьими “методами борьбы” можно было и не соглашаться, но чьей жертвенностью полагалось восхищаться, а жрецы вечно обновляющегося искусства, завлекательно свободные от Добра и Зла.

Существует легенда о том, как художник Сомов писал знаменитую “Женщину в синем” (картина находится в ленинградском Русском музее). Женщина, с которой он эту картину писал, будто бы была страшно в него влюблена, а он ее мучал. Но не просто так, от дурного характера, а сознательно, целенаправленно, во имя искусства — чтобы каждый раз добиваться соответствующего трагическому замыслу выражения и цвета лица. Но любящая женщина об этом вампирстве не догадывалась и все приняла всерьез, ее бросало то в жар, то в холод. Да и что она могла сделать? Ведь в духе времени она знала, что ее возлюбленный — сложный человек изменчивых настроений, что он сам для себя загадка и таким должен и имеет право быть. В конце концов, картина была написана, стала шедевром, а женщина заболела чахоткой и умерла.

Я все-таки надеюсь, что это только легенда. Но сам факт, что такая легенда, без особого отвращения предоставляющая художнику право быть вурдалаком, тогда возникла и существовала, достаточно показателен для этой эпохи. Поразительно, что вся эта суетность связана именно с живописью, то есть с самым несуетным из искусств, требующим, кроме всего прочего, много профессиональной, отчасти и чисто ремесленной учебы, много незаметного труда и с которым будней связано еще больше, а праздников еще меньше, чем со всяким другим. Судя по части “нонконформистов” и вообще представителей “второй культуры”, инакое представление о якобы необходимых для творчества правах художника кое-кого соблазняет еще и сегодня, после всего, что мы пережили. Но для нас сейчас важно, как это все отразилось на истории поэзии.

– 201 –

**2**

За ближайшие века в культурном обиходе накопилось множество великих людей и их биографий. Накопляясь, биографии эти не только все больше волновали воображение, но и возбуждали честолюбие — короче, приобретали особый интерес. Все были благодарны секретарю Гёте Эккерману за его ежедневные записи. При Толстом таких Эккерманов было уже несколько. В силу сложной ситуации, которая возникала вокруг Толстого, это было вполне объяснимо и вовсе не суетно. Потом такие окружения появились у многих “величин”, иногда мнимых, временных. Так что нет ничего удивительного, что и в подсознании авторов возникло “естественное” желание идти навстречу будущим биографам (Ахматова потом высмеяла это: “А ты письма мои береги, чтобы нас рассудили потомки”). Или, что точнее, смотреть не только на творимое, а и на самих себя как бы из будущего.

Такая ретроспективность, направленная главным образом не на творение, а на творящего, естественно, ничего, кроме иронии, вызывать не может. Но с ретроспективностью все не так просто. Когда она направлена на творение, она необходима художнику как органический элемент самооценки. Ведь то, что волнует поэта в данный момент, должно быть раскрыто так, чтобы это было эмоционально понятно и после его смерти. Долговечность — не суетная забота тщеславия или даже честолюбия, она критерий добротности произведения. То, что разрушается спустя срок, не приносило настоящей эстетической радости с самого начала, даже если встречалось шумными аплодисментами многолюдных залов и раскупалось без остатка. Оно затрагивало, заставляло звучать те струны души, которые способны откликаться только на злобу дня или на его “ауру”. Этот отклик подменял другой, куда более ценный, который вызывается произведением настоящего искусства и задевает иные струны, дает иное наслаждение. Даже если он тоже как-

– 202 –

то связан со злобой дня: не игнорировать ее надо, а не замыкаться в ней.

Под недолговечностью я понимаю не просто позднейшее забвение, не всякую ситуацию, когда знаменитого в свое время автора потом вдруг перестают читать. Иногда такие вещи объясняются случайными историческими обстоятельствами, то есть просто бывают временной несправедливостью. Недолговечными в этом смысле я считаю те когда-то волновавшие читателя произведения, которые, будучи прочитаны потом, не рождают эмоционального отклика, становятся эмоционально непонятными. Так что некоторая контролирующая способность к интуитивному “ретроспективному взгляду” из будущего сама по себе отнюдь не грех для художника, а требование вкуса и составная его таланта.

В той или иной форме это понимают все. Но говорить об этом надо потому, что в XX веке неоднократно предпринимались разнообразные попытки техническим или психологически-актерским способом сконструировать и обеспечить бессмертие — себе или своей школе.Эти творцы (в кавычках и без них — бывали всякие), подсознательно усваивая, изобретая и используя методы и приемы рекламы, а также позднейшей тотальной пропаганды (вот уж где термин “прием” вполне уместен, не то что в литературе), стали преподносить публике искусственные критерии как нечто очевидное, всем давно известное и обязательное. Установилось нечто вроде контроля над восприятием. Результат был ошеломляющим. Сконфуженный читатель терялся и сам старался настроиться на нужную волну. Тем более, что это было объявлено его обязанностью — дорастать до высокого уровня тех, кто достаточно уверенно объявлял сам себя творцом. В наше время на Западе, как когда-то у нас (да и сегодня тоже, только “неофициально”), все это давно утвердилось, вошло в быт, и то, что было когда-то “вызовом”, стало нормой респектабельности, светским приличием. И “давит авторитетом” — готовит псевдописателей и псевдочитате-

– 203 –

лей, изучателей, то есть людей, видящих в литературе исключительно объект изучения.

Естественный же читатель при этом давно уже смят.Продолжая даже иногда поддакивать авторитетам, не переставая “признавать” и даже восхищаться, читатель этот, тем не менее, помаленьку приобретает комплекс культурной неполноценности и самоликвидируется: перестает читать. Во всяком случае — стихи. Вероятно, поначалу это наступление на читателя было связано с общей атмосферой “серебряного века”, с общей легализацией самоутверждения и тщеславия, с невиданным доселе стремлением подменить вечность одной современностью: объявить современное состояние духа, мелькание моментов абсолютом. Но потом это, став преданием, развивалось уже само по себе. То, что призвано было быть средством коммуникации, постепенно превращается в свою противоположность, отчуждает человека не только от других людей, но и от самого себя. Таким образом, проблема подлинности — подлинности восприятия и подлинности эстетического наслаждения — оказывается частью общей проблемы выживания культуры.

Так что попытки проникновения в секрет долговечности — занятие сейчас отнюдь не пустое. Причина, побуждающая меня к этому, — желание освободить читательское восприятие от всех навязанных ему не столько даже самим “серебряным веком”, сколько его легковерными последышами наслоений, фобий и маний. Творчество Анны Ахматовой наиболее удобно для этого разговора тем, что у нее наряду со стихами, в высшей степени удовлетворяющими критерию долговечности, есть и всю жизнь были стихи, этому критерию не соответствующие.

В порядке защиты от демагогии хочу уточнить то, что и так должно быть ясно из этой статьи. Во-первых — защищая читателя от посягательств, я под словом “читатель” понимаю не профана, который случайно взял в руки книгу и возмутился, ничего в ней не поняв, а человека, испытывающего личную, человеческую (даже если он

– 204 –

профессионал) потребность в серьезном чтении (читатель — очень высокое звание в моих глазах). И, это вовторых, освободить я его хочу не от сложности (что делать! — мы еще будем об этом говорить — бывают исторические ситуации, когда невозможно выйти к простоте и законченности), а от косметической усложненности, от навязывающего ему себя самоутверждения, предстающего перед ним в качестве нормы душевного и духовного богатства. Короче — я не защищаю примитив, как может показаться, а защищаюсь от него.

**3**

Анна Ахматова не раз говорила, что еще в десятом году, когда она месяц жила в Париже, поэзии там уже не было: “...Парижская живопись съела французскую поэзию”. В России, правда, тогда ничего подобного как будто не происходило. Слишком сильны были жившие тогда поэты. Но влияние этой соблазнительной тенденции испытали на себе и они.

Живопись — повела. Логика живописи механически переносилась на литературу, в основном, на поэзию.Хотя сходны эти виды искусства, как и все другие, только в результате: от того и другого должен исходить дух поэзии. Все остальное у них иное. Прежде всего — материал. Краски и холст — это вещества и предметы, всецело принадлежащие тому, кто их приобрел, только он при желании может заставить их заговорить. Слово же, с которым имеет дело поэт, никогда ему полностью не принадлежит. Определенное значение было связано со словом до рождения автора и будет независимо от него связано с ним всегда.

То же и звук. До того, как его поставил в стройный ряд композитор, он факт природы, а не культуры, он не имеет смысла. Слово же может лишиться смысла только искусственно — от неверного употребления. Так что можно и должно выявлять и использовать скрытые воз-

– 205 –

можности слова, его “потаенные” смысловые и эмоциональные оттенки, но нельзя относиться к нему, как к инертному материалу. А поскольку оно само — осмысление, само — явление культуры, то и связано оно с Духом прямее и теснее, чем различные тела, вещества, предметы или их свойства, в том числе и свойство при взаимодействии производить звук. Всякое настоящее искусство — от Бога, всякое есть победа Духа над материей. Но поэзия воплощает эту духовность наиболее прямо, она “скоропись духа” (выражение Пастернака). Другими словами, поэзия как искусство есть наиболее прямое выражение поэзии как сущности. Именно той сущности, без которой все другие искусства теряют всякую ценность (мысль С.Я. Маршака). И следовать логике направлений, иногда плодотворных для живописи, ей противопоказано. И характер мастерства, и атмосфера мастерских ей, по существу, чужды: мастерских поэтам не надо, а мастерство их в силу изложенного никак не может быть совершенствуемо отдельно от сути. Но, как показало время, никто даже из хороших поэтов не избежал воздействия отравленной атмосферы той эпохи, и ни для кого это не прошло совершенно безнаказанно. Даже для Ахматовой. “Даже” — хотя бы потому, что она никогда специально не занималась тем, что бездумно называется вопросами формы. Она при всем техническом совершенстве не придавала мистического значения техническим приемам. Сама эта проблематика родилась из недоразумения, которое я тоже объясняю атмосферой “серебряного века”. Ведь этот “век” в истории поэзии был отчасти и ответом на потерю критериев, позволяющих отличить произведение поэзии от рифмованного заявления о предполагаемом (но, может быть, мнимом — ведь не воплощено!) благородстве собственных чувств и намерений, то есть на распад того, что делает искусство искусством, поэзию поэзией, — на распад художественной формы. Ответ на наивные прекраснодушные упражнения, заполнявшие страницы журналов в конце XIX века,

– 206 –

на излияния Надсона и ему подобных “певцов поруганного идеала” действительно назрел. Но полученный ответ отчасти оказался таким лечением, что хуже самой болезни. Наиболее значительные представители “века”, в мироощущении которых резкое отталкивание от этой наивной “болезни” занимало тоже непропорционально большое место, все же никогда не чувствовали себя уютно в обстановке, создаваемой “лечением”. В этом смысле чрезвычайно интересна последняя статья Александра Блока “Без божества, без вдохновенья”, написанная им в апреле 1921 года, за четыре месяца до смерти. Конечно, это статья времен речи “О назначении поэта” и стихотворения “Пушкинскому Дому”, то есть периода его культурного отрезвления и грустного возвращения к нормальным, “традиционным” ценностям. Но такие зрелые и четкие мысли не вызревают в один день. Блок вроде бы и не отказывается от “серебряного века”, он даже защищает символистов от акмеистов, да статья прямо и направлена против последних. Не думаю, чтобы нападки его на акмеистов были справедливы. Акмеисты у него оказываются чуть ли не единственными носителями всего того, что теперь называют прегрешением “серебряного века”, а символисты — людьми традиционной культуры. Между тем, в творчестве носителями традиционной культуры были, скорее, акмеисты. Правда, в высказываниях, так сказать, в педагогике они действительно предстают воплощением демонстративного техницизма.

Они, конечно, не отрицали того главного, духовного, без чего техника теряет смысл, но это опять-таки полагалось само собой разумеющимся. А оно, к сожалению, само собой вне их круга вовсе не разумелось, и в различных своих студиях они своими лекциями дали мощный толчок развитию снобистского графоманства в литературе.

Важно не “что”, а “как” — так их и понимали. Тогда, в начале двадцатых, для многих их учеников это было еще и наиболее простой, доступной и безопасной формой якобы духовной независимости. И помогло приспособ-

– 207 –

лению — даже в 30-е годы эти люди, халтурив от страха, могли, тем не менее, чувствовать себя творцами, ибо ставили перед собой и решали “чисто литературные задачи”: стремились подбирать эпитеты “посвежее” к мудрости Сталина и к счастью рядовых тружеников. Но это уже только следствие их педагогики — сами акмеисты (разве что кроме “примкнувшего” С. Городецкого) были весьма далеки от приспособленчества. Но для нас сейчас важна не справедливость обвинения Блока по адресу акмеистов, а, так сказать, положительное содержание этих нападок, содержание тех представлений о литературе и культуре, в защиту которых Блок считал нужным выступить — независимо от того, действительно ли их нарушителями были именно и только акмеисты. По существу, мысли Блока в этой статье шли вразрез не только с “педагогикой” акмеистов, а и с общепринятыми в тогдашней литературной среде представлениями вообще. Например, его тревожит, что читатель (в том числе, и интеллигентный, то есть считающий и имеющий право считать себя таковым) начал отходить от современной русской литературы. Между тем читателя было принято презирать. До сих пор еще бытует схема, по которой во всех неудачах художника всегда виноват только читатель, не до конца преодолевший свое “мещанство”. Блок, конечно, это знал. “Мне возразят, что мнение большой публики, так же как слава,– ‘‘дым’’”, — предсказывает он. И парирует неожиданным: “Но дыму без огня не бывает...”. Другими словами, не всегда читатель отходит от литературы по своей вине, иногда это происходит и в ответ на то, что литература отходит от него. Блок считает, что причин этому много, но называет только одну из них: “Эта причина — разветвление потока русской литературы на мелкие рукава, всерастущая специализация (курсив мой – Н. К.), в частности — разлучение поэзии и прозы...”. Под прозой здесь понимается не только жанр, а и связанный с ним некий “нормальный” интерес к “прозе жизни”, к другим людям. Разрыв с прозаичес-

– 208 –

ким жанром означает для Блока, видимо, и разрыв со всем этим, с почвой, даже со здравым смыслом.

Никакой специализации интереса к культуре Блок не признает. Это идет дальше отношений поэзии и прозы: “Так же, как неразлучимы в России живопись, музыка, проза, поэзия, неотлучимы от них и друг от друга — философия, религия, общественность, даже — политика. Вместе они и образуют единый мощный поток, который несет на себе драгоценную ношу национальной культуры”.

Правда, Блок в соответствии со своими тогдашними настроениями относит эту требуемую им цельность к культуре только русской: “Россия — молодая страна, и культура ее — синтетическая культура”. И еще жестче: “Это — признаки силы и юности; обратное — признаки усталости и одряхления”. Я тут не возражаю против сравнительной оценки возрастов Запада и России — это, скорее всего, правда. Но думаю, что “французская травка с уксусом в виде отдельного блюда может понравиться лишь гурманам” не только у нас, как полагал Блок, и не потому, что “мы привыкли к окрошке, ботвинье и блинам”, а потому что это вообще приправа, а не пища. То есть я настаиваю на том, что требования, предъявляемые Блоком к русскому искусству и русской культуре, обязательны для культуры и искусства вообще. Ведь не только в России, “когда начинают говорить об “искусстве для искусства”, а потом скоро — о литературных родах и видах, о “чисто литературных” задачах, об особенном месте, которое занимает поэзия и так далее,– это, может быть, иногда любопытно (тогда это еще было внове — Н. К.), но уже не питательно и не жизненно”.

Итак, по мнению едва ли не самого возвышенного и поэтичного поэта в мире, поэзия должна быть питательна и жизненна. В этой связи полезно задуматься над тем, чего мы уже слегка касались выше, а именно: как понималось (и до сих пор иногда понимается) самое простое на вид, но и самое важное для постижения природы искусства понятие — *форма*.

– 209 –

**4**

Все согласны, что это понятие важнейшее. Но от больших забот о нем оно потеряло всякие очертания, стало означать сразу и нечто мистически-таинственное, и совершенно рукотворное: сумму технических приемов. Я отнюдь не против исполнения, не против “мастерства”, “образов” и так далее. Те есть не против всего того, что А.Т. Твардовский (впрочем, никак не покушаясь на необходимость овладения всем этим) называл малыми секретами мастерства. Но как бы мы ни овладели этими “секретами”, это никак само по себе не будет владением формой. Ибо формой вообще раз и навсегда овладеть нельзя.Ею (в том и состоит творческий процесс) каждый раз овладевают заново. Ибо формой произведения является само произведение, воплотившее художественный замысел (который нам и дается только в форме, в образе). Правда, тут есть еще одна интересная проблема — соотношение самовыражения и замысла. Безусловно, сам замысел — концентрированное самовыражение. С этим все согласятся. Но забывают, что, родившись, он обретает автономность и господство. Автор становится его рабом и занят только его воплощением, чутким следованием уже не своей, а только его воле, его законам. Этим отличается творчество от просто самовыражения, возможного и в частном письме.

Это, как говорится, с “чисто профессиональной” стороны. Но есть и другая. Дело в том, что формы в принципе без соотнесения переживаемого автором с миром не существует. А для этого надо иметь в душе какой-то хотя бы смутный “образ” мира и жизни в целом, а также должного, то есть “идеала”. Впрочем, это очевидно: не только поэтом, но и “просто” личностью можно стать только по отношению к миру, к жизни и абсолютно невозможно при равнодушии ко всему этому.

Между тем, и со “злободневностью” в искусстве все не так просто. Ибо бывают времена (боюсь, что именно

– 210 –

такие выпали на нашу долю), когда без таких реакций не обойтись, ибо независимо от того, занимается ли личность ею, эта злободневность слишком непосредственно занимается личностью, регламентируя все ее проявления. Это печальные и, возможно, не очень плодотворные для искусства времена. Но игнорировать собственную судьбу, когда мы вынуждены или ежечасно оказывать этому внутреннее сопротивление, или духовно перестать существовать, значит притворяться. А это еще менее плодотворно.

У Ахматовой просто не было иного выхода, чем стать отчасти гражданским поэтом. Конечно, поэзия существует не для решения злободневных задач (чем Ахматова и не занималась), но сама злободневность может быть воспринята художником как проявление “вечной драмы человечества”. Правда, злободневность по своей природе всегда стремится эту драму заслонить и подменить. Но на то ты и художник, чтобы этому не поддаваться. Мы сейчас и говорим о личности художника, и прежде всего — об объеме в горизонтах его внутреннего мира. Но пора переходить к Ахматовой.

**5**

Образ этой необыкновенной женщины, человека высокой духовной и интеллектуальной культуры, сумевшей через невероятные испытания пронести царственное достоинство и верность себе, живет в сознании многих.Но многих может удивить, что все это — самостоятельность и глубину восприятия, широту умственных горизонтов — я в ней нахожу с самого начала.

Сегодня все больше появляется людей, признающих Ахматову поэтом народным, философским и даже гражданским. Но это взгляд сегодняшний, да и основан он больше на ее позднем творчестве. Тогда же, в десятые годы и много позже никто или почти никто не сомневался в том, что она первый и единственный представитель

– 211 –

женской, а то и просто дамской интимной лирики. И то, что стихи ее были точны и изящны, этому как бы только соответствовало: стихи изящной женщины и должны быть изящны. Ею восхищались, несомненность ее таланта никем не оспаривалась, да и новизна явления была очевидна. К тому же, вероятно, по старой памяти импонировало столь явное доказательство женского равенства: женщина заговорила полным голосом о своем интимном, что раньше как бы разрешалось только мужчинам. Импонировало это прежде всего, конечно, курсисткам. И тут нет ничего удивительного: при всей своей — во всяком случае, позднейшей — чуждости уже упоминавшемуся “политическому мистицизму” русской интеллигенции, цитаделью которого обычно и бывали Женские курсы, Анна Андреевна и сама была, а в чем-то и навсегда осталась, курсисткой. В поэзии тоже. При всей “женственности” ее стихов в отсутствии потребности в неком равенстве их не обвинишь. Просто она отличалась от большинства поборников равноправия, ибо равенство женщины понималось ею не как претензия на тождество, а как духовная самоценность женщины в ее именно женской сущности. И она вовсе не стремилась, как некоторые дамы на современном Западе, создать для женщин особую “национальную” культуру (не замечая, что это стремление запереть самих себя в гетто — как раз и есть отрицание равенства), а претендовала “только” на свое — женское, а не обезличенное — участие в общей культуре, на свой — женский — выход к общим ценностям. И все-таки Ахматовой в общественном сознании отводился второй план. Но за ней устремились толпы женщин, поверивших вдруг в значительность и значимость нюансов своего душевного состояния. Как видно из “Эпиграммы” 1958 года:

Могла ли Биче, словно Дант, творить,
Или Лаура жар любви восславить?
Я научила женщин говорить...
Но, Боже, как их замолчать заставить!

—

– 212 –

она отнюдь не гордилась тем, что оказалась их предтечей и учителем. И неудивительно: каждого творческого человека раздражает профанация того, что ему дорого или им создано. По-видимому, научились они не тому, чему бы стоило или что было главным в Ахматовой. Но этому как раз и нельзя было научиться. Ибо для этого мало быть тонкой, интеллигентной женщиной, умеющей улавливать и передавать современным стихом нюансы своего душевного состояния и любовных перипетий, а надо быть поэтом. Надо уметь улавливать в этих переживаниях и перипетиях нечто такое, что важно и прекрасно независимо от них, от чего человек, пройдя путем этого переживания, становится богаче, утверждается в своей человеческой сущности, короче — поэзию. И тут уже то, что стихи написаны женщиной, — только новая краска, новый сюжет, новое условие достоверности поэтического переживания и откровения, но не более того. Так что стихи Ахматовой — даже психологические — интересны не раскрытием женской психологии (в прозе для этого больше возможностей — впрочем, как и для раскрытия мужской), а тем, что она в себе содержала, — поэзией. Но это стало понято — во всяком случае, если говорить о широкой публике и даже о поклонницах Ахматовой, — к сожалению, далеко не сразу.

Не знаю, сразу ли поняли масштабы ее дарования поэты, но необычность и подлинность его оценили все.И все же ее творчество многих сбивало с толку. Например, в своей уже упоминавшейся статье А. Блок, нападая на акмеистов и Ахматову из их числа решительно выделяя (“Настоящим исключением среди них была одна Анна Ахматова”), тут же характеризует ее манеру не только как женскую и самоуглубленную, что очевидно, но еще и как усталую и болезненную, с чем согласиться сегодня просто невозможно. По-моему, наоборот, она одна из самых здоровых поэтов своего времени. Правда, она действительно болела туберкулезом и в связи с этим много думала о смерти, но ведь болезненная реакция на реальную бо-

– 213 –

лезнь происходит от жажды жить, от душевного здоровья. Да ведь и не медицинское состояние Ахматовой имел в виду Блок. Но при всем несогласии должен признаться, что утверждение Блока об усталости и болезненности манеры Ахматовой, даже если оно полемически заострено против поэтики акмеизма, основано все же на живом впечатлении. Так же, как и знаменитые его слова (сейчас не помню, где я их читал и кому они были сказаны, и цитирую по памяти, ручаясь только за точность смысла): поэт должен писать так, как будто на него смотрит Бог, а она пишет так, как будто на нее смотрит мужчина.

**6**

Вероятно, такие стихи она писала в минуты слабости, когда — в жажде непрерывного творчества — отдавала дань и сочинительству. Поразительно, что наряду с гениальными и просто хорошими стихами (о них позже) у нее встречаются и такие:

Я сошла с ума, о мальчик странный,
В среду, в три часа!
Уколола палец безымянный
Мне звенящая оса.

Я ее нечаянно прижала,
И, казалось, умерла она,
Но конец отравленного жала
Был острей веретена.

О тебе ли я заплачу, странном,
Улыбнется ль мне твое лицо?
Посмотри! На пальце безымянном
Так красиво гладкое кольцо.

Все есть: и любовь, и трагедия, и даже ахматовская точность (в среду, в три часа), и вроде движение стиха тоже ахматовское, — а, в общем, никакой Ахматовой тут нет.

– 214 –

И дело не в том, что мы до конца не знаем, что такое оса в этом стихотворении. Беда в том, что в нем начисто отсутствует содержание чувства. Мальчик, конечно, странный (такие ценились — во всяком случае, в литературе), но чем он странен и почему эта странность должна вызвать наше сочувствие и интерес, остается для нас тайной. Кольцо, которое появляется в конце стихотворения, указывает на то, что героиня замужем, но ничего не раскрывает. Конечно, сюжетно не так уж это и мало, хотя было бы вполне достаточно, если бы читателя прежде заставили дорожить чувством, которое разбивается об это кольцо. Но вместо чувства есть только термин, якобы его обозначающий. То, что в данном случае этот термин — “любовь”, ничего не меняет. Несколько иначе выглядит сочинительство в следующем стихотворении:

Мальчик сказал мне: “Как это больно!”
И мальчика очень жаль...
Еще так недавно он был довольным
И только слыхал про печаль.

А теперь он знает все не хуже
Мудрых и старых вас.
Потускнели и, кажется, стали уже
Зрачки ослепительных глаз.

Я знаю: он с болью своей не сладит,
С горькой болью первой любви.
Как беспомощно, жадно и жарко гладит
Холодные руки мои.

Это стихотворение тоже сочинено. Но не в том смысле, что предыдущее. Чувство, стоящее за ним, не сочинено, сочинен ореол вокруг него, трагическая значительность, оно без всяких оснований раздуто до масштабов рокового и утонченно-сложного. И соответствующего амплуа — модного тогда амплуа роковой и сложной женщины, против воли приносящей несчастье. Правда, судя

– 215 –

по стихотворению, несчастья пока еще никакого не произошло. Но есть надежда, что оно зреет. Во всяком случае, так об этом говорится, таким тоном. Между тем, в сюжете нет ничего рокового и необычного. Хороший мальчик влюбился (а может, даже его нарочно в себя влюбили, интереса ради, — тональность позволяет и это предположить) в женщину, которая старше и опытнее, чем он, но его не любит. Отчего он, естественно, страдает. Вот и все. Впрочем, беда здесь совсем не в теме. О безответной любви написано — в том числе и самой Ахматовой — много хороших и даже гениальных стихов. Но как об этом говорится здесь! “А теперь он знает все не хуже мудрых и старых вас”. Больше всего меня умиляет это “все”. Неужто все нажитое за жизнь этими “мудрыми и старыми” сводилось к тому, что любовь может приносить и страдания? Впрочем, тогда было модно сводить все свои интересы к “миру страстей”, ограничиваться им, углубляться в него. Но чувства мальчика для этого амплуа, сочиненного и разыгрываемого в духе всех сложностей и красивостей “серебряного века”, — только фон, повод, а “раскрывается” нелюбовь. Из-за стремления поднять ее на большую высоту получается чуть ли не наслаждение этой нелюбовью, упоение ею, к чему автор вряд ли стремился. И что в принципе противоречит вкусу, ибо читателю, к слову сказать, нет особой радости идентифицировать себя с подобным чувством. А ведь это — Ахматова, человек, которому вкуса не занимать. Далеко может увести от себя амплуа, даже если оно “в духе времени”. В духе времени, а не поэта Ахматовой. Капитуляции, как известно, всегда бывают в духе времени. Надо ли оговариваться, что не этими капитуляциями определяется творчество Ахматовой, и что эти капитуляции у нее были всегда частные и касались только “сочинительства”? Сочинительство же, конечно, начисто исключало не только откровенность, но и откровение, катарсис. Стихи эти иногда и “затягивали” в себя, но никуда не вели. Но не всегда такие стихи основывались на сочинительстве, Например, вот стихи явно не сочиненные:

– 216 –

Хочешь знать, как все это было?
— Три в столовой пробило,
И, прощаясь, держась за перила,
Она словно с трудом говорила:
“Это все... Ах нет, я забыла,
Я люблю вас, я вас любила
Еще тогда!”
— “Да”.

Мне лично эти стихи не кажутся выдуманными.Они даже по-своему выразительны и точны, хорошо написаны. Но именно “по-своему” — минуя суть самого чувства. А ведь речь тут только о чувстве. Стихотворение как бы представляет сцену разрыва или неудачного признания в любви из какого-то романа. Это его сюжет. Но сюжет здесь в центре всего. Через него мы должны ощутить чувство. Остальное — звучание, ритм, экспрессия — все работает на сюжет, выявляя и обыгрывая чисто сюжетные обстоятельства и действуя через них. Стих передает и ритмически подчеркивает сбивчивую речь женщины в полуобморочном состоянии. Но, к сожалению, из сюжета (ведь это лирика, а не проза) мы опять получаем представление только о количестве чувства, о его действии (бессвязная речь, обморок и тому подобное), а никак не о его сути и качестве, то есть о личностном содержании. Поэтому нам опять не к чему приобщаться, не с чем идентифицироваться. В конце стихотворения мы узнаем, что чувство это у женщины давнее, и что он это знает, но тем не менее... Собственно, это то, к чему ведет все стихотворение: “Я люблю вас, я вас любила еще тогда”. И в конце максимально укороченная строчка — основной удар: “Да!”. Этот удар должен был бы нас сразить. Но не сражает. Потому что опять речь только о количестве чувства. Правда, сделана здесь одна попытка вырваться из заколдованного круга. Она в слове “тогда”. По-видимому, слово это должно нести не только обозначение давности, но и какую-то цепь качественных ассоциаций: что-то такое “тогда” было — вокруг, во мне, в жизни, в моем дове-

– 217 –

рии к ней, в том, какой я тогда сама была... Но этого нет. Эти неработающие интимные намеки на то, о чем якобы может и даже должен знать или догадываться читатель, тоже связаны с отношением “серебряного века” к творчеству и личности художника. Парадоксально, что хоть Ахматова никогда не была полностью во власти этого культа, но никогда не была и полностью свободна от него. Рецидивы его не раз возникали у нее даже в старости, совсем в другую эпоху. Вот стихотворение 1961 года, то есть написанное после всех событий, размышлений и переживаний признанным великим поэтом:

Угощу под заветнейшим кленом
Я беседой тебя не простой —
Тишиною с серебряным звоном
И колодезной чистой водой.
И не надо страдальческим стоном
Отвечать... Я согласна. Постой, –
В этом сумраке темно-зеленом
Был предчувствий таинственный зной.

Уж эти стихи явно не сочиненные. И намного более убедительна их интонация, чем в предыдущих. И чувствуется — даже в модуляциях голоса, — что речь о серьезном. Но не более. Мы вроде что-то чувствуем, но сами не знаем, что именно. Такое ощущение, что мы при чтении пропустили какую-то мелочь, и только поэтому нам трудно понять, к чему относятся и что значат “предчувствия”, к которым в этом стихотворении все сводится. Но мы ничего не пропустили. Просто и это стихотворение словно рассчитано на то, что мы знаем и должны знать все стоящие за ним обстоятельства жизни автора или какого-то романа, к которому это относится. Но мы их не знаем и потому не понимаем, о чем речь. Не понимаем не только логически, но и эмоционально. Стихотворение вовлекает в себя, ведет читателя, но из-за этих недоговоренностей оставляет его потом растерянным среди дороги. Словно заманивает пиршеством и только мажет по губам. Но тут возни-

– 218 –

кает еще одна проблема, спорная и непростая, — о музыке стиха, о границах ее возможностей, о той роли, которую она может или не может играть в поэзии, безусловно, тому “заманиванию”, о котором мы сейчас говорили, помогает музыка стиха. Она придает некоторую иллюзию выраженности и завершенности. Но от неудовлетворенности нас не защищает. Некоторых эти мои рассуждения удивят. Чем в стихах больше музыки, тем, по их мнению, лучше, ибо стихи должны звучать, должны быть музыкально убедительны. Но тут легко забыть, что для воплощения поэтического замысла этого недостаточно; стихи обязательно где-то должны еще и прорезаться смыслом.

Этот смысл (необязательно мысль, но — смысл волнения) должен где-то подходить к своей кульминации или выходить на поверхность. Ей-богу, стихотворение от этого не станет поверхностным. И никак это не умаляет возможностей читательского сотворчества, о котором многие так пекутся. Соблазны, которым Ахматова уступила в этих стихах, действуют и поныне. Дело в том, что она “научила женщин” (и мужчин тоже) “говорить” именно такими стихами. А не теми, которые я люблю и о которых дальше пойдет речь.

**7**

Как ясно из заглавия работы, я отделяю Ахматову как поэта от породившего ее “серебряного века” и даже противопоставляю ее ему. Но только в том смысле, что она преодолевала его в себе и сохраняла свою независимость от него. Как уже говорилось, я не собираюсь отрицать ее многообразную связь с ним. Ахматова и сама всегда ощущала себя во многом человеком десятых годов, мысленно и творчески, если не корнями, то человеческими связями тяготела к этой эпохе и всегда возвращалась к ней (особенно яркий пример, при всей неапологетичности этого произведения по отношению к тем годам, — “По-

– 219 –

эма без героя”). Вовлеченность Ахматовой в атмосферу “серебряного века” в те годы очевидна хотя бы потому, что 10-е годы в жизни столетия совпали с 20-ми ее собственной долгой жизни — от двадцати одного до тридцати одного. Кстати, и лично для Ахматовой этот “век”, вероятно, кончился с революцией, а отчасти даже и с началом первой мировой войны, когда, говоря ее словами, приблизился вплотную “не календарный — настоящий Двадцатый Век”. С этим можно и не согласиться — в духовной и культурной жизни век, по-моему, начался раньше, еще в последние десятилетия XIX века, но понять, что она хочет сказать, можно вполне.

Эпоха, которая совпала с молодостью Ахматовой и “серебряным веком”, была эпохой кризисной во всех странах европейской культуры. И везде — это ясно прочитывается, например, в “Докторе Фаустусе” Томаса Манна — были явления, подобные нашему “серебряному веку”. Впрочем, на кризис это вовсе не походило. Скорее, на расцвет. Казалось, цивилизация торжествует окончательную победу. Все несовершенства бытия одними воспринимались как частные недоделки величественного здания, а другими — как проявление чьей-то злой воли. Как же — такой расцвет, а еще есть бедные и голодные! И нет еще полной свободы! Как можно с этим мириться! Отсюда и стремление (потом, как известно, кое-где, к сожалению, воплотившееся) вообще покончить с обществом, где эта злая воля свободна. Но другие, более чуткие, если не понимали, то чувствовали, что голодных и в рамках этого общества в их странах скоро не будет (ведь голод, в общем, исчезал на глазах), а свободы, во всяком случае личной, и так становится все больше, да уже и сейчас почти достаточно. Единственное, что еще оставалось неосвоенным и неприрученным (и потому представлявшим интерес), был “мир страстей”. И совсем не в ракурсе открытий Достоевского, то есть не в смысле стремления осознать эту унижающую тайную власть подпочвы и самоутверждения не только над мгновенными решениями и поступ-

– 220 –

ками людей, но даже и над самыми их высокими побуждениями — и по возможности от нее освободиться. Наоборот, культивировалась как признак душевного богатства не защита от страстей, а беззащитность перед ними. Это отчасти объясняет и тот культ личности художника и художественности, о котором шла уже здесь речь неоднократно.

На этом культе стоит еще немного задержаться. Речь идет о той повышенной серьезности, чтобы не сказать поклонении, с которым в это время в определенных кругах относились к любому, кто пишет, рисует, играет на сцене или музицирует (и они сами к себе так относились). Но ведь это вообще свойственно романтической традиции — в чем же разница? Конечно, отнести этот “век” к романтизму можно, но окажется, что это “романтизм” особый, ибо он почти начисто лишен романтики в общепринятом смысле этого слова — хоть героической, хоть байронической, хоть идиллической. Культ художника в былой романтической традиции определялся его причастием к некому общему идеалу или хотя бы к чему-то, за идеал принимаемому. В сущности, это был культ самого идеала, несомого художником. И только в связи с этим — культ его, как сказали бы сегодня, профессионально-творческих возможностей. В эпоху же “серебряного века” происходило обратное — высокие качества личности, ее причастность к идеалу практически выводились из ее способности к профессиональным занятиям, зачастую чуть ли не техническим. Это давало и “право” на “исключительные страсти”, и всеобщее уважение к ним как к проявлениям обязательно ярких признаков оригинальной и богатой личности, ставших чем-то вроде необходимого сырья для обработки — чтобы эта “техника” не совсем вхолостую крутилась. Побочный продукт всего этого — литературный быт, “круг посвященных”, особый вид светскости (в подлинном виде вымиравшей). Так и получилось, что любая подробность существования человека, “овладевшего формой” или даже просто мастерством, бы-

– 221 –

ла окружена мистическим ореолом служения: то ли Богу, то ли некой утонченной духовности, то ли прямо демону — существу, в представлении многих имевшему самое непосредственное отношение к “миру сложных страстей”, а следовательно, к искусству, по этой причине тоже ходившему в духовных чинах и уж во всяком случае легко избавлявшему от самого позорного — от мещанства и банальности. Поэзия — всегда требование от жизни невозможного. Но только невозможной гармонии, а не вечного упоения, например, или вечной нирваны. Теперь поэтичным начинает казаться “штурм невозможностей” — экзистенциальных, конечно. К этому “штурму” располагало представление об избыточности возможностей цивилизации. Здесь, хоть это и не относится к теме, я должен оговориться. Я вовсе не склонен, как может показаться, следовать обновившейся моде относиться с пренебрежением к достижениям цивилизации. То, что есть страны, где никто не голодает, где людям доступны достойная их одежда и сносное жилье, то, что в этих странах действуют (или, во всяком случае, считается необходимым, чтобы действовали) регулирующие жизнь и взаимоотношения людей законы, меня только радует. И если цивилизация погибнет от нашей неумеренности в пользовании ее благами, от нашей безответственности по отношению друг к другу и к той силе, которую лучшие из нас с ее помощью для нас добыли, то в этой катастрофе (а это будет катастрофа, и она возможна, даже не обязательно ядерная) будем виноваты мы, а не она. Гибельна не цивилизация, гибельна мысль или ощущение, что условия, ею созданные, освобождают нас от тревоги за жизнь, от духовных забот и оставляют только одну заботу — о дальнейшем развитии потребительской изощренности. То, что говорилось здесь об искусстве “серебряного века”, можно сформулировать и так: с одной стороны, оно — проявление этой тенденции, а с другой — реакция на нее.

Презрение к “прозе жизни” становилось существенным требованием, несоответствие которому обрекало

– 222 –

и саму жизнь на санкции, хотя бы поэтические. Разумеется, не у всех это заходило так далеко, как зашло у Блока (кстати, как мы видели, далеко не всегда презиравшего эту “прозу”), который поначалу внутренне поддерживал буквально все жестокости революции — лишь бы покарать и очистить этот негармонический, антипоэтический мир. Большинство отделывалось поэтизацией ощущений, собственной страстности, а иногда и мистифицированной животности — принявшим иные формы, но все тем же (как у Надсона и у всех, кого принято было презирать) конфликтом чувствительной души с не понимающей или не удовлетворяющей ее пошлой действительностью. Зато, как говорится, форма была модернизована, причем сразу всеми, как в промышленности, где нельзя отставать. В культуре наступала эпоха массового индивидуализма. Следы его мы видели отчасти и в творчестве Ахматовой.

Впрочем, она сама в себе это ощущала, и отнюдь не с радостью. Д.Е. Максимов в интересном мемуарном очерке “Об Анне Ахматовой, какой помню”, комментируя “Песенку слепого” из несостоявшейся пьесы 40-х годов “Пролог”:

Не бери сама себя за руку...
Не веди сама себя за реку...
На себя пальцем не показывай...
Про себя сказку не рассказывай...
Идешь, идешь — и споткнешься,

— задается следующим вопросом: “Не звучит ли в содержании этой незатейливой песенки, спетой каким-то мудрым слепцом (может быть, странником, “простым человеком”), не звучит ли в ней предостережение об опасности, заключающейся в той индивидуалистической стихии “сказки” (курсив мой — Н. К.) о своем “я”, которую автор в себе и своем творчестве несомненно ощущал?”.

Я с ним вполне согласен: звучит.

– 223 –

**8**

От этого не свободны и многие другие, иного качества стихи Ахматовой, даже такие блистательные, как знаменитая и вызвавшая множество подражаний “Песня последней встречи”. Но все же такие стихи сильно отличаются по качеству и значению от тех, о которых мы говорили до этого. “Сказочка о своем ‘‘я’’” дает о себе знать и в них, но они все же не поглощены ею. Попробуем прочесть это стихотворение, следуя за его течением. Итак, первые шесть строк:

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

Показалось, что много ступеней,
А я знала — их только три!

Совершенно замечательное начало, особенно первые две строки, отличающиеся чисто ахматовской точностью в передаче психологического состояния. Сюжет (а в этом стихотворении есть сюжет) здесь довольно прост: последнее запретное свидание, завершение какого-то тайного обреченного романа. Детали передают не только напряженность, но и характер волнения: грудь беспомощно холодеет, а шаги легки — навстречу любви. И от нетерпения (а может, и от страха) кажется, что много ступенек, хотя наперед известно, что их только три. В волнении же (настолько оно велико) произошла и знаменитая путаница с перчатками: именно эти строки о перчатках и произвели наиболее глубокое впечатление на многих дам, желающих ощущать свои чувства значительными. Появились, по свидетельству И. Одоевцевой, даже подражания типа: “Я на правую ногу надела галошу с левой ноги”.

– 224 –

Вроде бы и здесь все эти детали, кроме тех, которые заключены в первых двух строках (конечно, если рассматривать все это как прозу, только как детали сюжета), говорят больше о количестве чувства, чем о его качестве или характере. Но есть еще тон, звучание, музыка этих строк, и они тоже имеют прямое отношение не только к впечатлению, но и к содержанию чувства. При всей тревожности создается ощущение какой-то лености, следовательно, высокости чувства, этой тревожностью только подчеркнутой, легкости не от легкомыслия, а от необременяющей высокости, что свойственно подлинной любви. Свет этой тревоги из первых двух строк как-то проникает и в строки про перчатки. И поэтому они звучат не только не смешно и не суетно, как должно было бы быть по сюжету (подумаешь, барышня перчатки перепутала, спеша к кавалеру!), но серьезно и значительно. Все это можно отнести и к строкам про ступеньки. Чувство высокой тревожности нарастает, но мы еще не знаем, с чем оно связано. Это должны разъяснить следующие шесть строк:

Между кленов шепот осенний
Попросил: “Со мною умри!
Я обманут моей унылой,
Переменчивой, злой судьбой”.
Я ответила: “Милый, милый!
И я тоже умру с тобой...”

Не знаю как для кого, но для меня именно здесь, где по месту в стихотворении чувство, до этого только смутно ощущавшееся, должно выходить на поверхность, в сюжет, в содержание, стихотворение застопоривается и буксует. Опять качество заменяется количеством — в этих строках всецело. Я много раз (особенно в юности) слышал, как разные люди бормотали начальные строки этого стихотворения, но не помню, чтобы кто-либо для себя бормотал эти. Их как бы признавали, не вспоминая. В

– 225 –

сущности, мы ничего из них больше не узнаем про это чувство, диалог, из которого мы как будто должны что-то понять, так и остается неопределенно-условным, театральным. Уж слишком “в духе времени” этот многозначительный, почти загробный голос (здесь все равно — слышащийся в ветре или слышимый сквозь ветер), жалующийся на свою переменчивую и злую (то есть не жалкую все же, а только сложно-красивую) судьбу. Голос из сказки о самом себе. Как и голос самой героини, готовой умереть вместе. Занятого у предшествующих строк волнения не хватает на то, чтобы преодолеть невыразительность финальных. Процесс художественного творчества, кроме всего прочего, еще и процесс осознания чувств, а здесь его нет. Одна декламация. Но стихотворение на этом не кончается. Последние строки опять конкретны и по качеству приближаются к первым шести:

Это песня последней встречи.
Я взглянула на темный дом.
Только в спальне горели свечи
Равнодушно-желтым огнем.

Строчки эти, объединяясь с началом и вместе с ним ассимилируя середину, достойно завершают и, в общем, “вывозят” стихотворение. Ощущение обреченной любви, а вместе с этим ограниченности земных возможностей прекрасного все же достаточно пронзительно. Ограниченность возможностей бытия здесь не внушаемая внешняя идея. Она в самом ощущении греховности этой нереализованной возможности счастья. Равнодушно-желтый огонь свечей, как обычно, горящий в спальне уже заснувшего (тоже как обычно) дома, — напоминание о продолжающемся жестком порядке вещей, из которого героиня наспех и крадучись на минуту ускользнула, для того чтобы проститься со своей обреченной любовью.Стихотворение вовсе не бунтует против этого порядка, оно, по-видимому, признает его власть (чем оно, как и

– 226 –

его автор, скажу, забегая вперед, в общем, и противостояло — пусть и аполитичной, но экзистенциально все равно ниспровергательной — атмосфере “серебряного века”). Кстати говоря, если бы стихотворение этого порядка вещей и “мещанских норм” не признавало, не было бы его внутренней коллизии и оснований для его появления. А может, уменьшилось бы обаяние всего творчества Ахматовой, обаяние напряженного драматического смирения, свойственного вершинам русской поэзии со времен Пушкина.

По характеру это стихотворение представляет собой то ли поэтическую новеллу, то ли опять-таки сцену из некого романа, который как бы предполагается известным читателю и на этот раз действительно что-то отдаленно напоминает. Может быть, Тургенева. Только дается эта сцена здесь в восприятии не автора, а одной из героинь — допустим, Наташи Ласунской из “Рудина” или Аси из одноименной повести.

В отличие от многих других стихов Ахматовой — о некоторых из них мы еще будем говорить — это стихотворение, безусловно, не образец законченной и чистой формы. Но нас сейчас интересует другое. Нас интересует то волнение чувства и, главное, то дуновение поэзии, которое мы все-таки в немалой степени ощущаем за его сюжетом и ритмом. Это как бы отсвет иного, совсем не тургеневского романа. Роман этот прошел через всю жизнь Ахматовой и приобретал разное историческое содержание, он был естествен и неизбежен для нее и для тех эпох, на фоне которых развивалось его “действие” и ее творчество, он стимулировал культурную устойчивость.

Конечно, лучшими стихами Ахматовой были и остаются те, которые вырывались из границ даже такого романа, используя и его только как площадку для взлета. Но и многие из тех стихов, которые настолько тесно связаны с этим романом, что трудно существуют вне его (но все же существуют), тоже представляют серьезную эстетическую ценность.

– 227 –

**9**

В сущности, такой (а в каком-то смысле именно этот) “роман” — “в общем виде” — лежит в основе творчества каждого настоящего поэта: для подлинного взлета нужна площадка. Без нее можно обойтись только при спортивных полетах — допустим, в глайдерном спорте, когда летят невысоко, недалеко и, главное, без груза. Роман этот — вечный роман поэзии (то есть гармонии) и бытия. В разные времена этот роман проявляется по-разному, ибо по-разному выглядит бытие, а значит, и невозможность полного воплощения в нем гармонии, в чем и состоит “коллизия” этого вечного романа. Беда “серебряного века” была не в том, что с ним был связан этот роман, а в том, что “век” его подменял другим, менее значимым, но выглядевшим более эффектно и “современно”, романом, границы мира которого почти целиком определяются представлениями времени и даже круга общения. Впрочем, об “иерархии романов” в творчестве Ахматовой мы еще будем говорить.

Правда, невозможность, которая лежала в основе ее романа, имела наибольшее жизненное основание: Ахматова была одновременно и женщиной, и поэтом, а не просто сложной поэтической личностью. Но в духе времени был роман именно такой личности, и порой он брал свое и в ее творчестве. Оснований для него тоже было достаточно.

Ведь и в самом деле фигурой она была незаурядной, отличавшейся даже в кругу, где незаурядность считалась нормой. Все-таки не на каждом шагу встречались женщины, столь образованные, яркие, умные и самобытные, да еще и писавшие невиданные доселе женские стихи, то есть стихи не вообще о “жажде идеала” или о том, что “он так и не понял всю красоту моей души”, а действительно выражавшие, причем грациозно и легко, женскую сущность. И через нее (но это уже не все понимали) — поэзию. Как же тут не поддаться “духу века” и не начать сочинять сказку о таком (!) “своем ‘‘я’’”, не начать писать как бы из глубины важного для всех и как бы должного всем быть известным

– 228 –

романа, где каждая деталь подчеркивает значительность героя. И где это ощущение общей важности происходящего, приобщение к этому ощущению, чуть ли не суть якобы эстетического наслаждения. “Якобы”, ибо происходит легкая и поначалу малозаметная подмена: вместо наслаждения значительностью чувств читатель через ауру стихотворения приобщается к чувству авторской значительности и наслаждается этим.

Во всяком случае, нисколько не удивительно, что в этой атмосфере самых разных претензий к возможностям бытия, претензий на невозможное — “претензия” талантливой и обаятельной женщины быть настоящим поэтом должна была тогда восприниматься как одно из многих явлений того же ряда. А ее роман должен был выглядеть частным случаем общего романа поэтической личности, противостоящей пошлому морю усредненности. Следы этого иногда видны даже в очень хороших стихах, в принципе вырвавшихся из-под власти этого поветрия (ведь настоящий ее роман был другим, и было нечто, что было выше всяких романов). Такие стихи — как бы на переходе, совмещают разные тенденции, разные романы. Яркий пример — стихотворение, написанное в январе 1914 года: В последний раз мы встретились тогда На набережной, где всегда встречались.

Была в Неве высокая вода, И наводненья в городе боялись.

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

В этом стихотворении двенадцать строк. Привел я пока что только десять — о двух последних буду говорить

– 229 –

позже. Строки эти никаким романом не отдают, ни на какие посторонние обстоятельства, которые читателю надлежит знать заранее, не намекают и ни в каком романе не нуждаются. Тут все настоящее: и характер отношений, и чувство. Между героями есть какая-то близость. И то, что их сближает, почему-то важно и для нас, радует нас — в том и поэзия... Эта радость разлита в воздухе — в воздухе Петербурга и самого стихотворения. И конечно, сделано это точно, с мастерством — иначе бы не ощущалось. Этому ощущению способствует все, что замечает глаз, самый фон этой встречи — высокая вода в Неве, грозившая наводнением, которого в городе боялись, но теперь уже, видимо, не боятся. А может, и раньше боялись зря: ничего не было. Во всяком случае, в момент воспоминания об этой встрече (а именно он воплощен в стихотворении) ничто им больше не грозит. Все вокруг вспоминается только как красивое и праздничное, даже этот страх, который встретившимися, наверное, и не разделялся. Хотя бы потому, что их занимало, во всяком случае, нас сейчас занимает, нечто другое. Мы еще не знаем, что именно, но уже заражаемся ощущением тревожной праздничности, праздничной важности этой встречи, чистоты, растворенной в воздухе. И даже не важно, любовная ли это встреча или просто в ней было только что-то от любви, не получившее развития. Важно, что чувство, движущее стихотворение, при всей его неопределенности — прекрасно. Во втором четверостишии это впечатление только усиливается. Конечно, герой, когда “говорил о лете и о том, что быть поэтом женщине — нелепость”, говорил вещи, не совсем приятные для ее слуха, но ведь и не совсем неприятные.

Он, по-видимому, не только признает, что она — поэт (кстати, “нелепость” ни вообще, ни в этом контексте не означает “невозможность”), но и волнует его так остро эта “нелепость”, может быть, еще и потому, что он имеет на нее иные виды. Хотя то, что возбуждает в нем эти “виды”, возможно, имеет отношение к тому, что она — поэт.

Тут мимоходом задета очень серьезная тема. Ибо хоть вы-

– 230 –

сказывание это с точки зрения многих и ретроградное, но, как мы потом увидим и как еще в 1914 году понимал Н. Недоброво (о его статье, которую Ахматова до конца жизни считала лучшей работой о себе, чуть ниже), не вовсе бессмысленное. Конечно, я не собираюсь всерьез обсуждать вопрос, может ли женщина быть поэтом. Тем более в статье, посвященной Ахматовой — одному из самых крупных современных поэтов. Однако проблема тут есть.

Желания отказаться от своей “нелепости” героиня не испытывает — только боль. Но эта боль — боль от столкновения ограниченности бытия и безграничности прекрасного — светла и не тяжела. “Высокий царский дом и Петропавловская крепость” появляются здесь не потому, что героиня переводила на них глаза, скрывая смущение и недовольство (хотя, может, и это было), а потому что все это по-особому вырисовывалось в воздухе, который был “как подарок Божий — так чудесен”. Но в конце стихотворение как бы выдыхается, и “серебряный век” подсказывает простейший выход в духе своей мифологии. И поэтому последние две строки возвращают нас к уже знакомому нам “роману творческой личности”: И в этот час была мне отдана Последняя из всех безумных песен.

Строки эти провисают, как неживые. После двух предыдущих сильных и внутренне наполненных строк здесь, как мне кажется, и музыка стиха как-то сбивается, и интонация пропадает. Мы ведь и так — по тому, что сказано до этого, — понимаем, что он вполне способен посвятить ей стихи. А уж сводить к этому все стихотворение и вовсе не было оснований. Ибо до этих строк оно было наполнено движением другого чувства. Ценность и прелесть этого часа (в стихотворении, то есть для нас) не определяется тем, что ей написано стихотворение, пусть оно не просто “безумное” (комплимент того времени, означающий неукротимость и богатство натуры), а даже гени-

– 231 –

альное. Ибо читатель идет путем стихотворения Ахматовой, находится как бы внутри его, и любые другие стихи, упоминаемые в нем, для него не более чем деталь сюжета.

Соблазн обойтись таким приблизительным решением и подкрепить чьими-то неизвестными стихами поэтичность наполняющего стихотворение воздуха — чудесного, как Божий подарок, — мог подействовать на человека такого четкого вкуса, как Ахматова, только в такой атмосфере, в которой уже сам факт занятия искусством воспринимается как доказательство высоты и глубины чувств, а именно такой была атмосфера “серебряного века”. Между тем, подлинный замысел стихотворения к этой атмосфере отношения не имеет.

Странным образом связана с ней только тема “женщина-поэт”, которая все же не вовсе исчезает из этого стихотворения (она в основе всех его невозможностей), хотя в значительной мере и растворяется в более широких поэтических обобщениях.

Тем менее исчезает эта проблема из ее судьбы. В этой коллизии — вся ее жизнь. Что, конечно, как-то отражается на ее поэзии, хотя прямо темой стихов становится редко.

Коллизия эта безусловно трагическая. Тут я неожиданно влез в “женский вопрос”, когда-то волновавший русскую интеллигенцию, а теперь — западных феминисток.

Но меня сейчас интересует не справедливое распределение профессий между мужчинами и женщинами, а поэзия. И тут все начинает выглядеть еще сложнее. Прежде всего поэзия не профессия, а призвание. С этим согласятся все. Но ведь многие согласятся и с тем, что женственность тоже не профессия, а призвание. Только вот призвания эти плохо совмещаются друг с другом. В женственности есть много поэзии, но поэзия требует совсем не так много женственности. Для того чтобы быть поэтом, то есть все время пребывать в этом состоянии (а иначе ничего не получается), женщине приходится частично (и в существенной части) жертвовать своей женственностью. Великие “банальности” бытия: дети, семья, вообще личная жизнь, — для

– 232 –

нормальной женщины и в нормальных обстоятельствах всегда имеют больше значения, чем общее отношение к жизни. “Больше значения” вовсе не означает неспособности женщины тонко понимать и чувствовать высокие материи. Тонких ценителей поэзии — это еще Пушкин заметил — среди них всегда было много. И это никак не противоречит, скорее, соответствует, их женской сущности. И умение самовыражаться в стихах им дано не в меньшей степени, чем мужчинам. Но все время оставаться главным образом поэтом (а для того, чтобы жить и расти, надо быть в это погруженным непрерывно) и при этом непрерывно оставаться женщиной (а это тоже нельзя делать наполовину) все-таки, увы, затруднительно. И дело даже не в будничной тяжести, а в душевной озабоченности.

Поэзия ведь вообще занятие не совсем естественное — и для мужчин тоже. Многие поэты (преимущественно того же “серебряного века” — например, Блок) жаловались на то, что приходится живые чувства заключать в клетки фраз и слов, теряя возможность непосредственно воспринимать жизнь и радоваться ей. Вероятно, в этих жалобах есть и преувеличение. Но что в душе поэта все время должна происходить внутренняя работа, связанная с эмоциональной ориентацией в окружающем мире, для меня бесспорно. А если принимать во внимание эпоху, когда поэт почти “официально” должен был доказывать себе и другим свое небожительство, то есть непрерывное экстраординарное чувствование, — короче, все время занимать всех романом своей неповторимой творческой личности, тем более. Безусловно, это противоречит нашему представлению о женственности, о том, что она вносит в мир.

**10**

Однако факт остается фактом — Ахматова была и женщиной, и поэтом. Полагаю, что и появление ее, и приятие было связано с общими процессами, происходящи-

– 233 –

ми в жизни. И как бы в ее окружении при этом ни отрицали бездушное чудище прогресса, все это, как мы уже говорили, было отчасти связано, а иногда и в духе времени даже сознательно связывалось, именно с ним — с прогрессом не только культуры, но даже и положения женщины в обществе.

Н.В. Недоброво был первым, кто по двум успевшим к тому времени выйти сборникам — “Вечер” (1912) и “Четки” (1914) — и нескольким журнальным публикациям после них по достоинству определил масштаб явления, понял, что перед ним серьезный большой поэт, а не просто молодая способная женщина, “погруженная в узкий мирок своих личных переживаний”. Жданов был не первый и не единственный, кто обвинял Ахматову в узости “мирка”, — многие вполне порядочные люди, любившие ее стихи, тем не менее думали так же и только прощали ей и себе эту слабость.

Но при всей тонкости это все-таки статья того времени, обращенная к тогдашнему ценителю, не свободная от понятий того времени. Хотел этого автор или нет, он отчасти рассматривал явление Ахматовой и в плане прогресса, и развития женской эмансипации. Рассуждал он так. Поскольку вся лирика до сих пор была “мужской”, то мужчины создали в лирике традиционное представление (теперь сказали бы: “миф”) о вечно женственном. Трудности Ахматовой как создателя женской лирики практически заключаются в том, что специфически женское представление о вечно мужественном пока выработано не было, и ей предстояло открывать его самой, на ощупь. Повидимому, в дальнейшем по этой логике такое представление — в значительной степени благодаря усилиям Ахматовой — должно было быть выработано, и женщины в лирике получили бы равные с мужчинами возможности.

С этим согласиться трудно. Не могу я согласиться и с тем, что лирика, которая существовала до Ахматовой, была только регионально-мужской, она была “просто лирикой”, касающейся всех. И читающие женщины не чувствовали ее

– 234 –

чужой. Также “просто лирикой”, нужной всем (это доказывает и Н.В. Недоброво в своей статье), была и лирика Ахматовой. В ее стихах есть женское чувство, никак не противоречащее мужскому представлению о нем и мужской потребности в нем, есть, может быть, даже игра этим самым вечно женственным. Но стихи этого рода только исходный рубеж для выхода к иным горизонтам, или, как сказано выше, “площадка для взлета”. Особенно если речь идет о ее шедеврах. Например, таком, как это знаменитое стихотворение из триптиха “Смятение” (1913): Не любишь, не хочешь смотреть? О, как ты красив, проклятый! И я не могу взлететь, А с детства была крылатой.

Мне очи застит туман, Сливаются вещи и лица.

И только красный тюльпан, Тюльпан у тебя в петлице.

Это стихотворение никак нельзя назвать новеллой или сценой из какого-либо романа, о котором мы должны знать или догадываться заранее. Все, что говорит стихотворение, и все необходимое для его понимания оно содержит в самом себе, в своих восьми коротких строчках, в своем лирическом взрыве. В этом стихотворении герой вроде бы тоже неясен, в сущности, он и не герой, он объект чувства, повод, а героем стихотворения оказывается сам взрыв чувства. Сюжет, объект, да все внешнее содержание вообще — если его выделить — мало что говорят: любимый красив, но не любит и не хочет смотреть. И еще известно, что у него “тюльпан в петлице”. Но сюжет здесь определяет содержание меньше, чем где бы то ни было. Да автор и вообще не занят сюжетом, прояснением сюжетных обстоятельств. Нет и игры на сложности и таинственности этих обстоятельств (как отчасти в “Песне последней встречи”).

О них специально ничего не говорится. “Не любишь, не хочешь смотреть” — это не сообщение о том, что кто-то ко-

– 235 –

го-то не любит, а сразу реакция на это. То же и следующая строка. Она вовсе не для того, чтобы сообщить нам о красоте возлюбленного. В ней смятенность, сраженность этой подавляющей красотой. И “красный тюльпан в петлице” из последней строки появляется там не столько как деталь внешности (хотя это деталь внешности, и отчасти даже характеризующая) и даже не как сообщение о том, что женщина так любит, что уже ничего, кроме этого тюльпана, не видит (хоть и это правда), а опять-таки прежде всего как реакция: женщина поражена тем, что уже ничего не в состоянии видеть, кроме этого красного тюльпана, потому и говорит о нем. Кстати, это и есть самая высокая степень мастерства — проявляется только реакция на чувство, а все ясно. Только смятение, только чувство.

Но тут возникает один детский, “шестидесятнический” вопрос: а так ли уж нам важно это чувство, чтобы имело смысл приобщаться к нему? Подумаешь, барышня влюбилась в красавчика и страдает от его невнимания! Ведь такое переживание по ценности может быть сродни и юным переживаниям госпожи Лариной, будущей матери пушкинской Татьяны, которая, когда “был еще жених ее супруг... поневоле... вздыхала о другом, который сердцем и умом ей нравился гораздо боле” и о ком дальше без обиняков говорится: Сей Грандисон был славный франт, Игрок и гвардии сержант.

Нет, я совсем не против того, чтобы читать истории таких барышень, но все же — если речь о художественных произведениях, — мне интереснее читать о них, а не их самих. Ибо при всей симпатии к госпоже Лариной мне было бы трудно эмоционально отождествить себя с ней. А читатель поэзии, как мы не раз говорили, всегда в процессе чтения отождествляет себя с автором, как бы читает от его имени, становится им на время чтения. И поэтому отождествление должно как-то “окупаться” для читателя, обо-

– 236 –

гащать его — зряшное же отождествление может только раздражить, как всякое действие, не оправдавшее ожиданий. На госпожу Ларину мы глядим с удовольствием и сочувствием, но глазами Пушкина, а не ее собственными.

Итак, тот же “шестидесятнический” вопрос в другой форме: “окупается” ли для читателя, имеет ли для него смысл отождествление с этим смятением молодой барышни или дамы? Содержание чувства, что не надо доказывать, зависит от содержания личности, от всего, чем она живет вообще, а не только в тот момент, который вылился в стихотворение и в котором это “все” так или иначе присутствует. А сформирована эта личность не только природой, но и эпохой, обществом, всем, чем живут люди в ее время. И все это так или иначе проявится в стихотворении. “Что?” и “как?” неотделимы друг от друга, и оба исходят из “кто?”.

Уже первая строка: “Не любишь, не хочешь смотреть?” — поражает какой-то требовательной, возмущенной интонацией. Это не традиционная женская жалоба на безответную любовь, а по меньшей мере изумление: как может такое происходить со мной, которая столько за собой чувствует? Энергия стиха такова, что читатель — хочет он этого или нет — воспринимает это удивление как естественное и правомочное. Само обаяние стиха как бы санкционирует это авансом. Иначе бы это звучало пустой претензией. Но кредиты в поэзии недолгосрочны.

Вторая строка: “О, как ты красив, проклятый!” — вносит в эту возмущенную уверенность нотку беспомощности, растерянности, здесь-то впервые и выходит наружу смятение. Оно именно в этом столкновении горделиво-удивленной интонации первой строки и вырвавшегося против воли беспомощного и восхищенного стона второй.

Кредит доверия еще не компенсирован, но что-то в его погашение мы уже начинаем получать. Но что именно? Это должно разъясниться, разрешиться чем-то, что объяснит и этот тон, и причину смятения. И разрешиться тут же, иначе стихотворение обанкротится, и строчки эти обвис-

– 237 –

нут, как паруса без ветра. И это действительно тут же разъясняется. Следующими же строчками: “И я не могу взлететь, а с детства была крылатой”.

Так вот оно что — крылатость! Все напряжение предыдущих строк получает обоснование и оправдание. Ведь крылатость — это как раз то, отсвет чего мы ощутили в предшествовавших строках и что придавало достоверность их уверенности и обаянию. Но стихи эти отнюдь не заявление о собственной крылатости, каких много было тогда и бывает поныне. Крылатость тут появляется попутно, как бы против воли. Крылья начинают ощущаться, о них вспоминают и говорят только потому, что они вдруг отказывают. Все это стихотворение, в сущности, о том, как отказывают крылья под напором внезапно налетевшей страсти.

Обыкновенной женской. Без чего не было бы ни обаяния этого стихотворения, ни самой “крылатости”. Этой страстью очерчен незримый круг, замкнутый красным тюльпаном в петлице. Из его поля не то что не вырваться, а и не хочется — им унижающе подавлено само желание вырываться. Высокое индивидуальное начало на лету подсекается общей женской способностью к побежденности: уступает своей природе, своей “земности”. Он не хочет смотреть, а ей все равно глаз не отвести. Какие уж тут взлетания! Так в чем же все-таки обаяние этого стихотворения.

Неужели только в том, что, как говорили в старину, небесное начало побеждается в нем земным, или дух плотью? Но ведь этого быть не может, это противоречит не только сути искусства, но и самому смыслу слова “обаяние”.

Нет, обаяние стихотворения именно в том, что этой победой и не пахнет. Победа эта существует только в сюжете. На самом деле стихотворение, если можно так выразиться, борется с сюжетом как с предопределенностью бытия. Главное, что существует и действует в нем, это именно неукротимость этих крыльев или, если хотите, ощущение потерянной крылатости. В поэзии такое ощущение и есть присутствие. Да и сама сила страсти ощущается здесь именно в связи с ее парализующим действием

– 238 –

на эти крылья, обессиленные, но ни на секунду не забываемые, ощутимые. В этой ощутимости напряженность, острота и высота стихотворения, того ценного чувства, которым оно живет. Надо ли напоминать, что в поэзии всегда присутствует неразрешимая коллизия между духом и плотью, где дух никогда не отрывается от плоти, но и не поглощается ею. И именно потому, что это более чем женское стихотворение пронизано общей для человеческого духа коллизией, оно совершенно естественно читается и мужчинами. И, вероятно, через это общее они вдобавок проникаются и ощущением высокой женской души, где это откровение родилось. Но главное — само откровение.

Стихотворение это, как уже сказано, совершенно женское, лирическое, вроде бы вообще далекое от общественных проблем. Между тем, кроме всего прочего, оно еще и ответ на проблемы и споры времени. Хотя бы на споры о “женском вопросе”.

Мы уже раньше говорили о том, что для самоутверждения женщины как личности Ахматова сделала больше, чем многие из тех, кто этим специально занимался. Завершенность и совершенство ее стихов превращали самоутверждение в самоутвержденность. Думаю, что многие в стихотворении эту самоутвержденность, не сознавая, чувствовали и благодарно на нее откликались. Таких стихов у Ахматовой много, они-то и есть Ахматова, и большинство из них относится к “чистой”, даже интимной лирике. Ну чем не интимная лирика, например, такие, тоже знаменитые, стихи: Настоящую нежность не спутаешь Ни с чем, и она тиха.

Ты напрасно бережно кутаешь Мне плечи и грудь в меха.

И напрасно слова покорные Говоришь о первой любви.

Как я знаю эти упорные, Несытые взгляды твои!

– 239 –

В этих стихах нет и не нужно обстановки, деталей времени и места, налицо опять только реакция, взрыв чувства. Только обобщенность, только эмоциональная и содержательная суть. Это тоже стихотворение высокой и чистой формы. Это стихи на любовную тему, но, конечно, не о любви. Но это и не попытка раздуть отсутствие любви до уровня глубокого лирического чувства, как в приводившихся выше стихах о мальчике, узнавшем печаль неразделенной любви, а естественный и благородный ответ вечной женственности на посягательства вечной низменности, выучившей все высокие слова. В этом ответе — высокое представление, высокий образ любви, приобщение к миру вечных ценностей. Но родилось оно, конечно, из опыта своего времени, своей жизни. Это можно и выявить при желании (даже если взять одну только внешнюю ситуацию, попробуйте представить такую свободу обращения с мужчиной и с такой темой на фоне пушкинского времени), но вряд ли здесь есть такая необходимость.

**11**

Хоть блистательный мирок “серебряного века” затуманивал голову иногда и Ахматовой, но она в глубине души всегда чувствовала меру вещей и знала, с чем имеет дело. И вот как виделось ей то, что ее окружало, и она в этом: Все мы бражники здесь, блудницы, Как невесело вместе нам! На стенах цветы и птицы Томятся по облакам.

Ты куришь черную трубку, Так странен дымок над ней.

Я надела узкую юбку, Чтоб казаться еще стройней.

– 240 –

Навсегда забиты окошки: Что там — изморозь или гроза? На глаза осторожной кошки Похожи твои глаза.

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

Эти, так сказать, новогодние стихи (они написаны 1 января 1913 года) не очень нуждаются в комментариях.

Все, на что они реагируют, нарочито и замысловато. От странного дымка из трубки до узости юбки, позволяющей и без того стройной женщине зачем-то “казаться еще стройней”. Во всем этом какая-то нервная потребность в чрезмерности, в экстрактах чувства. Это естественно, если “невесело вместе нам”, если обычное восприятие от этой погони за остротой притуплено. “Невесело” ведь “нам” именно от этой нарочитости и чрезмерности. “А та, что сейчас танцует, непременно будет в аду” — так заканчивается стихотворение. Но чувствуется, что и та, что не танцует, а только надела свою узкую юбку, подозревает, что и сама — хоть не столь “непременно” — может оказаться там же. Какой-то шабаш ведьм, совместное погружение в грех. Не зря ведь она о себе: “сердце мое тоскует”, словно “смертного... часа жду”. Ведь весело нам или нет, “все мы (а не только “та, что танцует” — Н. К.) бражники здесь, блудницы”, а это, по внутреннему убеждению стихотворения, карается. Такое сочетание естественного взгляда с неестественностью реальности и собственного поведения встречается в русской поэзии, кажется, еще только у Блока. Возможно, в этом сказалась и никогда не покидавшая Ахматову — ни на высотах просвещенности, ни в каких бы то ни было “падениях” — религиозность.

Но я думаю, что имел значение и ее естественный вкус, естественное чувство большого поэта. Ведь вкус в поэзии — это тотальное чувство соответствия: не только выражения

– 241 –

выражаемому, но и выражаемого — сущности поэзии и месту того, что выражается, в мире. Поэтому в этом шабаше, сама включаясь в это “мы”, она сохраняет удивительную трезвость взгляда. “На глаза осторожной кошки похожи твои глаза” (вспомним: “Как я знаю эти упорные, несытые взгляды твои!” из предыдущего стихотворения).

Конечно же, все это тоже похоже на сцену из романа. Но если это даже так, то это уже роман жизни в трезвом восприятии художника и судьи, а не просто “глубокие внутренние переживания” творческой личности. А скорее всего, это не описание сцены, а мгновенная реакция на нее, опять-таки взрыв чувства, то есть нечто, поднимающееся над таким романом, хотя и рожденное из него, как это было и в двух процитированных восьмистрочных стихотворениях. Во всех этих стихах перед нами законченный, мудрый, самостоятельный поэт, не зависящий ни от каких “атмосфер времени”, от его “романов”. А это ведь стихи раннего периода. Независимость от атмосферы времени давалась ей не всегда и не просто. Вот как она отдыхала от этой атмосферы, когда удавалось оторваться:

Я научилась просто, мудро жить.
Смотреть на небо и молиться Богу
И долго перед вечером бродить,
Чтоб утомить ненужную тревогу.

Когда шуршат в овраге лопухи,
И никнет гроздь рябины желто-красной,
Слагаю я веселые стихи
О жизни тленной, тленной и прекрасной.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Лишь изредка прорезывает тишь
Крик аиста, слетевшего на крышу.
И если в дверь мою ты постучишь,
Мне кажется, я даже не услышу.

Безусловно эти стихи тоже из “романа о себе”, но только из романа подлинного и существенного. Стихо-

– 242 –

творение посвящено отдыху от привычной суетности и приходу к мудрости простоты и покоя. Правда, здесь все происходит в рамках романа человека “серебряного века”. Приближение автора к земле и естественной жизни, а также его открытие, что жизнь одновременно тленна и прекрасна, предстают перед нами отчасти как бы в ходе выражения чисто профессиональной радости, предстают — и автор чувствует необходимость, находит время и место специально отметить это — в возможности “слагать” об этом “веселые стихи”. Это, конечно, гармонирует с подлинной сущностью Ахматовой как человека и поэта, но такая “профессиональная озабоченность” все-таки мешает читателю идентифицировать себя с автором, все-таки снижает уровень обобщения.

А для того чтобы личное чувство (оставаясь личным, в том и трудность!) стало обобщенным, оно должно быть очищено от всего уж слишком личного, касающегося только автора. Разумеется, внешних признаков того, что касается всех, а что — только одного автора, не существует. Но очевидно, что сама по себе проблема писания или неписания им стихов — его личное дело. Она может иметь значение при интересе к его биографии, но не при чтении его стихов.

В XIX веке стихов о проблеме писания или неписания стихов почти не было. Были стихи не о профессиональных страданиях, а о самих поэтах как о носителях не столько некой судьбы, сколько некой сущности. Даже в знаменитой пушкинской “Осени”, которая прямо заканчивается тем, что “пальцы просятся к перу, перо к бумаге”, речь идет не столько о писании стихов, сколько о состоянии, которое стоит за этим, — об осени, дарующей поэту и творческий подъем. Интриговать же читателя профессиональными муками творчества поэты стали только в XX веке, когда это было возведено в ранг светской ценности.

Но в этом стихотворении нет ничего “светского” — интригующего или обольщающего. Подобно пушкинско-

– 243 –

му, оно пронизано состоянием природы. Только у Пушкина упоминание о стихах — просто крайнее выражение упоения осенью, с которой для него связана и радость творчества, а у Ахматовой здесь имеет самодовлеющее значение. Возможностью писать она опять оперирует, как доводом. Она ушла от неверной жизни и суеты, и теперь ей хорошо пишется. Сделано это очень тактично, приглушенно, это только включение темы пишущего человека, а не сведение к ней всего стихотворения.

Конечно, при прочих равных лучше, если в произведении вообще нет следов какого бы то ни было “романа” и нужды в нем, если те конкретные исторические ситуации, в схватке с которыми оно создавалось, отошли на тридцатый план, то есть если стихотворение настолько вылупилось, определилось, другими словами — родилось, что совсем не нуждается в какой-либо связи с пуповиной (а всякий “роман” и связанная с ним чрезмерная интимность тона и есть такая пуповина).

Странная черта развития Ахматовой, требующая специального рассмотрения: противоположные и, казалось бы, исключающие одна другую тенденции ее творчества в процессе развития не изживали друг друга, а развивались одновременно и параллельно. Лучшие ее стихи, отличавшиеся с самого начала внутренней и внешней законченностью, с годами становились все глубже, серьезнее, шире и мудрее, но не лучшие при этом отнюдь не исчезали окончательно, хотя с ростом личности и внутреннего опыта их автора тоже изменялись — становились изощреннее и по-своему даже глубже. Словно в ней с самого начала и до конца одновременно жили и развивались два разных художника: один — всецело ограниченный эстетикой и психологией “серебряного века”, и другой — абсолютно свободный от всего этого и даже всему этому противостоящий. Так что не удивительно, что у нее еще и в 1961 году встречались такие стихи, как “Угощу под заветнейшим кленом...”, хотя они и были рядом с такими, как “Слушая пение”.

– 244 –

Женский голос, как ветер, несется,
Черным кажется, влажным, ночным,
И чего на лету ни коснется –
Все становится сразу иным.
Заливает алмазным сияньем,
Где-то что-то на миг серебрит
И загадочным одеяньем
Небывалых шелков шелестит.
И такая могучая сила
Зачарованный голос влечет,
Будто там впереди не могила,
А таинственной лестницы взлет.

Здесь ничто специально не утаено, а между тем уловлено неуловимое, выходящее далеко за границы восхищения пением. Хотя непосредственное впечатление от этого пения и от “женского голоса” тоже здесь присутствует и передано вполне мастерски. Правда, к этому стихотворению есть еще и примечание, в котором после обозначения даты и места его написания: “19 декабря 1961 (Никола Зимний) Больница им. Ленина” — в скобках приписано пояснение: “Вишневская пела ‘‘Бразильскую баховиану’’ или ‘‘бахиану’’”. Но определенность стихотворения от этого не зависит, оно было бы вполне живо и без всяких пояснений. Оно нашло свою форму и существует самостоятельно — даже для тех, кто никогда не слышал Вишневскую и не знает, что Ахматова лежала в больнице.

Потому что, остро ощущая сиюминутное (мне даже кажется — впрочем, я в этом профан, — что само ощущение голоса певицы передано точно, что он узнаваем), стихотворение это прозревает в нем и остро чувствует вечное: прелесть и трагичность бытия, неотрывное присутствие в нем духовности. Это воплощенное торжество Духа.

**12**

Я несколько раз здесь употреблял слово “роман” и давал понять, что не всегда имею в виду одно и то же. На-

– 245 –

мекал даже, что речь тут идет об иерархии романов. Надеюсь, что заинтересованный читатель, даже если не соглашался со мной, понимал, что я имею в виду. Тем не менее, следует прояснить эту терминологию, ибо речь идет о некой, пусть вспомогательной и условной, классификации.

Итак, если грубо “подбить итоги”, поэтическое наследие Ахматовой разделится на четыре части: роман ролевой — когда героем отражающегося в лирическом стихотворении “романа о себе” оказывается не подлинная личность автора, а роль, взятая им на себя; роман подлинный, но без катарсиса — когда героем такого же романа оказывается подлинная личность автора, и в основе — действительная его жизнь, в какой-то мере даже действительная коллизия его взаимоотношений со средой и временем, но одним самовыражением все и ограничивается. Нет — даже через трагически неудовлетворенную жажду этого — выхода к катарсису, к небу, к поэзии; роман подлинный с катарсисом — когда в основе романа, стоящего за стихотворением, тоже лежит действительная коллизия взаимоотношений личности со средой и временем, но роман не ограничивается самовыражением — при любой тяжести его коллизии все в нем окрашено ощущением вечности и стремлением к катарсису; и наконец откровение — когда творческий замысел, порожденный этой коллизией, кристаллизуется в законченную форму и начинает самостоятельно существовать во времени и пространстве. Откровение (Пушкин называл его вдохновением и противопоставлял самоупоенному восторгу) — это максимальное приближение к подлинной, а, следовательно, и вечной мере вещей. Замысел, полностью отмеченный откровением, не нуждается в подпорке со стороны даже самого подлинного, породившего его “романа” и поднимается не только над обстоятельствами биографии автора, но даже и над самой его личностью вообще.

Таких стихов — о некоторых из них мы здесь говорили — у Ахматовой на редкость много. Для поэта XX века особенно. И были они отнюдь не только на общие темы

– 246 –

и не только в последний, “умудренный возрастом и пережитым” период ее творчества. Такие стихи — и, в первую очередь, как раз “сугубо лирические”, как в просторечии принято называть почему-то только стихи о любви, — появлялись у нее с самого начала ее творчества.

Конечно, моя “итоговая классификация”, как уже сказано, условна и понадобилась мне только для более четкого изложения дорогой мне шкалы ценностей.

Из всех ахматовских стихов я абсолютно не принимаю только те, которые относятся к первым двум группам. Полагаю, что насчет первой (как, впрочем, и четвертой, только с другим знаком) группы все ясно. Со второй группой стихов могут возникнуть трудности. Многие не догадываются, что самовыражение — не всё в искусстве. В неумении отличать подобные сгихи — главный соблазн и самообман современной культуры. От этой болезни нет иной защиты, кроме вкуса. О вкусе, в принципе и защитившем Ахматову, мы и пытались сейчас говорить, нащупать, что это значит.

Главная загвоздка — со стихами третьей группы, в которых самовыражение стремится стать откровением.

Они безусловно относятся к поэзии: в поэзии стремиться (если стремление воплощено) уже означает в какой-то степени обладать. Просто возможность восприятия таких стихов тесно связана с необходимостью иметь представление об атмосфере, их породившей: пуповина — не перерезана.

Но в эпохи, когда на человека наваливается слишком много “современности”, появление таких стихов неизбежно и даже желательно. Что делать, если время навязывает трудный и безысходный роман с собой. К сожалению, в XX веке почти ни один поэт не смог обойтись без такого “романа”.

Это значит, что поэт как романтический герой собственных стихов — явление не только распространенное, но, наверное, и естественное для нового времени. Роман выстаивания, роман отстаивания — это ведь тоже роман,

– 247 –

отстаивание и выстаивание обрекают человека на страдания и жертвы, на то, чтобы он на самом деле был героем — иногда отнюдь не только в литературном смысле. Так было и с Ахматовой.

Об Ахматовой в связи со всеми этими вопросами необходимо говорить и потому, что, несмотря на погруженность в “романность” своего века, по природе она поэт скорее пушкинского плана, чем “романного” или романтического. Ведь даже приводившееся чуть выше стихотворение о пении Вишневской никак не романтическое. В нем автор никак не романтизируемый герой, а только духовная личность перед лицом жизни и смерти.

И уж никак не романтичен написанный за три года до этого гениальный, как я думаю, “Приморский сонет”:

Здесь всё меня переживет,
Всё, даже ветхие скворешни
И этот воздух, воздух вешний,
Ночной свершивший перелет.

И голос вечности зовет
С неодолимостью нездешней,
И над цветущею черешней
Сиянье легкий месяц льет.

И кажется такой нетрудной,
Белея в чаще изумрудной,
Дорога не скажу куда...

Там средь стволов еще светлее,
И все похоже на аллею
У царскосельского пруда.

За чувством, породившим стихотворение, стоит многое: опыт размышлений, заблуждений и открытий незаурядного человека, — но в стихотворении об этом ничего не говорится. Только чувствуется. Остается в подтексте, но подтексте без кавычек, ибо тут и речи нет об искус-

– 248 –

ственном умолчании. О том, о чем говорится, говорится всё. А о себе как раз почти ничего. Разве что — “здесь всё меня переживет...”. Но интонационное ударение здесь стоит на другом слове — на “всё”. И чтобы не было сомнений — “всё, даже ветхие скворешни”. Вот вроде бы до чего дошло: меня переживет — ветхая скворешня. Но в стихотворении нет и тени обиды или возмущения тем, что это так. Есть только любовь ко всему, что “меня переживет”, и щемящая боль от необходимости с этим расстаться. Все подготавливает высокое и трагическое смирение завершающих шести строк, содержащих тайную надежду увидеть в будущей жизни улучшенное продолжение всего того, что здесь “меня переживет”. Конечно, смирение последних строк окрашено естественным и привычным религиозным чувством. Но Ахматова — поэт, а не проповедник. И это напряженное драматическое смирение, конечно же, ближе Ахматовой, чем все соблазны “серебряного века”. Одно слово “кажется” чего стоит. Стихотворение знает, что дорога “не скажу куда” только кажется нетрудной. От этого оно такое щемящее, но и острота смирения — тоже от этого.

Стихотворение представляет собой законченную форму. Реализм, можно сказать, да и только. Ахматова действительно и реально, а не в восторженном воображении или выгрывании в роль, поднимается сама и поднимает нас фактически над историей — на один уровень с жизнью и смертью, с вечностью. Но тот, кто думает, что можно подниматься над временем и историей, к вечности, с самого начала ощущая себя вне всего этого, соблазняется иллюзией. Летать можно куда угодно, но взлетать можно только в то время и над тем местом, где находишься.

Ахматовой же пришлось взлетать над “серебряным веком” в России и как раз перед катастрофой.

В этой связи мне хотелось бы напоследок привести еще одно ее стихотворение, написанное осенью 1913 года.

В нем как будто нет предчувствий — только боль и тревога, да чувство вины:

– 249 –

Ты знаешь, я томлюсь в неволе,
О смерти Господа моля.
Но все мне памятна до боли
Тверская скудная земля.

Журавль у ветхого колодца,
Над ним, как кипень, облака,
В полях скрипучие воротца
И запах хлеба, и тоска.

И те неяркие просторы,
Где даже голос ветра слаб,
И осуждающие взоры
Спокойных, загорелых баб.

К какой бы группе ни отнести эти стихи, они хороши и значительны. Можно это стихотворение отнести и к одному из романов, ибо буквального смысла первых двух строк я никогда не понимал. О какой неволе идет речь и зачем из-за томления в ней надо молить Господа о смерти — для меня и теперь тайна. Возможно, речь идет о потере своей дороги, то есть своей воли, — о чем-то, по-видимому, связанном с темой стихотворения “Все мы бражники здесь, блудницы...”. Вероятно, так оно и есть. Ибо то, что следует дальше, выглядит как ответ именно на эту ситуацию, по существу — ответ “серебряному веку”.

Стихи эти очень важны для понимания всего творчества Ахматовой. Это как бы возвращение в Россию — только не из чужой земли, а из “серебряного века”, что, может быть, было еще дальше. Это стихотворение не только всплеск любви к забываемой как будто за сложными заботами и тревогами, но на самом деле всегда неотрывной от сердца и от судьбы родной земле. В этом и возвращение к себе самой, к своей сути.

Вот к чему пришла, какой была Ахматова накануне первой мировой, разразившейся всего через несколько месяцев после этого стихотворения. В ней с самого начала жили и заявляли о себе те качества, творческие и чело-

– 250 –

веческие, которые всю жизнь заставляли ее отталкиваться от “серебряного века” и которые в трагические времена дали ей возможность стать в полном смысле этого слова народным поэтом, тем, кто потом мог о себе с полным правом и без всякого преувеличения произнести слова, столько раз уже цитировавшиеся: “И если зажмут мой измученный рот, / которым кричит стомиллионный народ” или: “Я была тогда с моим народом / там, где мой народ, к несчастью, был”.

*1989*

