

**РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ ИНФОРМАЦИИ
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ НАУКАМ**

Е.Э. Фетисова

**НЕОАКМЕИЗМ
КАК СИСТЕМА ПРОГРАММНЫХ
И ЛАТЕНТНЫХ ТЕЧЕНИЙ
XX ВЕКА**

Монография

**МОСКВА
2016**

ББК 83.3(0)6

87.8

Ф 45

Серия
«Проблемы философии»

**Центр гуманитарных научно-информационных
исследований**

Отдел философии

Фетисова Е.Э.

Ф 45

Неоакмеизм как система программных и латентных течений XX века: Монография / РАН. ИНИОН. Центр гуманит. науч.-информ. исслед. Отд. философии; Отв. ред. Хлебников Г.В. – М., 2016. – 339 с. – (Сер.: Пробл. философии).

ISBN 978-5-248-00818-6

Неоакмеизм рассматривается как совокупность программных и латентных течений XX века. Дифференцируются его литературные группировки: старшие неоакмеисты (А. Тарковский, Д. Самойлов), «шестидесятники» (Б. Ахмадулина, Ю. Мориц), представители «парижской ноты» (Г. Иванов, Г. Адамович), «задержанной литературы» 1970–1980-х годов. (О. Седакова, С. Стратановский). Выявляются жанровые инновации, коммуникация «ренессансного акмеизма» эмиграции и метрополии.

Для научных сотрудников, специалистов в области философии, литературоведения, аспирантов и студентов.

*Издано при поддержке Российского фонда содействия
образованию и науке*

ББК 83.3(0)6

87.8

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	4
Глава I. Неоакмеизм в пространстве постсоветского дискурса: Его философия, история, память культуры, персоналии, эстетика, культурное значение	19
Глава II. Герменевтика и методология неоакмеизма. его струк- тура и «эзотерический» круг: И. Лиснянская, Арс. Тарков- ский, Д. Самойлов	65
Глава III. О программном и латентном существовании неоакмеизма. «Третий цех» поэтов	147
Глава IV. Идейные основания неоакмеизма. Философская гер- меневтика как ключ к интерпретации поэтического текста	168
Глава V. Исторический контекст. Эволюция художественных направлений: От символизма к акмеизму и неоакмеизму	214
Глава VI. Проект «Акмеизм». Акмеизм, неоакмеизм и сов- ременный литературный процесс	235
Глава VII. «Проект “Акмеизм”» в зеркале литературной критики русского зарубежья. Академическое и неакаде- мическое литературоведение	263
Заключение	294
Приложения	317
Список литературы	323

ВВЕДЕНИЕ

Задача реконструкции неоакмеизма как художественного направления, а также его философско-эстетической платформы, пространственно-временных координат в неразрывной связи с предшествующим литературным контекстом и общепринятыми направлениями символизма, акмеизма, футуризма и в русле современных литературоведческих исследований рассматривается как одна из общезначимых, первостепенных в аспекте культурной диахронии. Реконструкция механизма художественного направления как культурной парадигмы (термин Ю. Лотмана) в сопоставлении с творческим наследием русских и зарубежных поэтов как нельзя лучше, полнее и нагляднее отражает сущность мировоззренческого «диалога» с величайшей культурной традицией и, следовательно, дает ясное и четкое представление о специфике и особенностях реализации формально-содержательных категорий (времени и пространства, жанров и т.д.) в конкретных произведениях каждого поэта, входящего в ту или иную культурную парадигму: от случайных образных перекличек, аллюзий и реминисценций до типологии совпадения поэтических концепций.

Предметом исследования предложенной монографии является малоизученный феномен неоакмеизма как системы программных и «латентных» течений XX в.

На данный момент отсутствуют исследования, посвященные истории зарождения и развития неоакмеизма в системе программных и латентных течений XX в., в которых давалась бы комплексная оценка данного явления, его эстетики, состава участников, границ, структуры и логики внутриструктурных взаимодействий с другими явлениями (течениями, направлениями, школами) XX в.

Проблема контекстуального взаимодействия, поиска и обнаружения новых аналогий и параллелей, межтекстовых связей ста-

новится сегодня актуальной как никогда в связи с принципиально новым пониманием интертекстуальности. Не менее важно и то, что типологический анализ, нацеленный на выявление межкультурной коммуникации акмеизма и неоакмеизма, соотношение преемственности и новизны, а также форм контакта «последующего с предыдущим», может способствовать раскрытию особенностей творческого метода поэтов-неоакмеистов, глубинному пониманию их специфического, индивидуального подхода к изображению пространственно-временного «континуума».

Методологической и теоретической основой исследования послужили труды М.М. Бахтина, Б.М. Эйхенбаума, Д.С. Лихачева, В.М. Жирмунского, В.Н. Топорова, Ю.М. Лотмана, Н.Л. Лейдермана, М.Н. Липовецкого, В.Е. Хализева, О.А. Клинга. Весьма существенным оказалось и обращение к работам Р.Д. Тименчика, Т.В. Цивьян, А.И. Павловского, Л.К. Долгополова, Л.Г. Кихней, В.В. Мусатова, посвященным обоснованию «семантической поэтики» и погружающим творчество акмеистов в контекст историко-культурной диахронии. Несомненную ценность представляют категориальный аппарат целостного анализа «акмеистического текста», предпринятого в современных исследованиях И. Невинской, С.В. Бурдиной, М.В. Серовой и С.А. Коваленко, а также весь корпус разноплановых научно-критических работ как отечественного, так и зарубежного литературоведения.

В качестве смыслообразующего и жанрового элемента поэтической системы неоакмеизма рассматриваются не только категории времени и пространства, но и уникальная поэтическая мифология, в центре которой – творческое и художественное «преобразование» эстетического «ахматовского мифа». Кроме того, впервые предпринимается попытка целостного, детального и убедительного сопоставительного анализа акмеизма и неоакмеизма с их важнейшим «прототекстом» – «Божественной комедией» Данте. Комплексный подход к изучению неоакмеизма диктует и применение всего многообразия существующих в научном обиходе методологических практик, а также интеграционных методов на стыке двух и более научных дисциплин.

Методологическая новизна предлагаемой монографии связана прежде всего с построением концепции единого «неоакмеистического текста», если угодно – метатекста. Впервые неоакмеизм как художественное направление (полифоническая система, способная к построению пространства интерпретаций), анализируется исходя из логики единого авторского замысла, внутренних связей между

элементами данной системы, иными словами, «изнутри», посредством выявления информационных «кодов», и «извне», посредством рассмотрения параллельно с интерпретацией произведений целого корпуса опубликованных за последнее время (1998–2015) литературно-критических работ метрополии и русского зарубежья.

В поэтической системе и динамической структуре единого « neoакмеистического текста» прослеживается не только синтез литературных родов – эпоса, лирики и драмы, но и постепенное усложнение культурных «кодов» и жанровых «валентностей» (термин Л.Г. Кихней), вступающих друг с другом в сложные диалогические отношения и отношения взаимозамещения.

В философско-методологическом ключе анализ неоакмеизма как художественного направления XX в. предполагает прежде всего герменевтический подход.

Применительно к герменевтике единого «neoакмеистического текста» (онтологического концепта неоакмеизма) и его структуре целесообразно говорить об особом «синхронно-реминисцентном хронотопе», смещенном относительно границ реального пространства и времени, благодаря чему каждый персонаж восходит сразу к нескольким прообразам, а каждая описываемая ситуация архетипически проецируется в контекст бесчисленного множества подобных ей ситуаций-аналогов как отечественной, так и зарубежной литературы, образуя семантически насыщенные «кумулятивные центры» повествования и высвечивая в произведении новые смыслы. Данная установка как нельзя лучше соответствует акмеистическому пониманию авторского текста как механизма, аккумулирующего и художественно преображающего достижения различных культурных эпох и столетий.

Феномен «времени» у неоакмеистов исключает восприятие временной ленты как непрерывного изменения состояний (А. Бергсон): прошлое, настоящее и будущее сопребывают как нечто «триединое», подобно формуле-триаде Августина Аврелия. Это близко к понятию времени Г. Лейбница («время – порядок сменяющих друг друга явлений или состояний тел»), а еще ближе к апокалиптическому, характеризующемуся формулой «начала конца»: «Времени больше не будет». Будучи отражением меняющегося на рубеже веков видения мира, хронотоп обрел у неоакмеистов новые грани и смыслы, стал сквозной нитью бытия, своего рода неомифом, мифом Нового времени. В лирике это проявилось в создании художественной реальности посредством знаков и символов пространства и времени, наполненных психологическим и гендерным содержанием; в переос-

мыслении прежних мифологических схем на уровне авторского мифотворчества; в тяготении к всеобщему пространству Космоса (как божественному творению) и большому эпическому времени.

Актуальность предлагаемого исследования заключается, как полагает автор, в целостном подходе к анализируемой поэтической системе. Малоисследованный феномен неоакмеизма рассматривается как целостный «неоакмеистический текст», в рамках акмеизма характеризующийся поэтапным приращением жанровых «валентностей» (термин Л.Г. Кихней) и способный продуцировать тождественную себе «внетекстовую» (Ю.М. Лотман) литературно-художественную систему, функционирующую исходя из логики авторского замысла, предложенного еще А. Ахматовой в «Поэме без героя» («Я зеркальным письмом пишу...»). Выдвинутый А. Ахматовой методологический аппарат для характеристики собственного творчества («Царственного Слова») проецируется и на основополагающие принципы «Проекта “Акмеизм”» Ю. Иваска¹, а также как эмигрантских, так и отечественных поэтов, работающих в русле акмеизма и неоакмеизма, определяя их культурный диалог на основе «притяжения-отталкивания».

Данная монография позволит внести существенный вклад в исследование проблем взаимодействия акмеизма, символизма и неоакмеизма в литературном процессе XX в., осветить вопросы истории, эволюции и культурного значения акмеизма и неоакмеизма в современном отечественном и зарубежном литературоведении. **Теоретическое и практическое значение** работы обусловлено тем, что ее положения и выводы могут служить методологическим аппаратом дальнейшего изучения творчества неоакмеистов как единой художественной системы, спроектированной на целостный контекст современной литературоведческой традиции.

Герменевтический механизм единого неоакмеистического текста носит отчетливо парадигмальный характер. Проанализировав структуру парадигмы, Т. Кун выделял в ней следующие компоненты: «символические обобщения» (математические формулировки законов), «образцы» (способы решения конкретных задач), «метафизические части парадигмы» и «ценности» («ценностные установки науки»²). Однако целостный «неоакмеистический текст» рассматривается в предложенном исследовании в рамках единого

¹ Проект АКМЕИЗМ: Антология петербургской поэзии эпохи акмеизма / Сост. и предисл. G. Ivask and H.W. Tjalsma. – Париж, 1973.

² Кун Т. Структура научных революций. – М.: Прогресс, 1975. – С. 19.

онтологического (мифологического) концепта как «Книга Судьбы» (классический акмеизм) или «Проект “Акмеизм”» (неоакмеизм в структуре постсоветского дискурса).

Распределение внутри литературы сферы «высокого» и «низкого» (термин Ю. Лотмана) и их взаимное напряжение делает литературу не только единой суммой текстов (произведений), но и текстом, единым механизмом, целостным художественным произведением. В методологическом аппарате философии и культурологии необходимо описывать литературу как единый текст, если угодно, – единый метатекст.

Неоакмеизм («ренессансный акмеизм») – один из основных ненормативных стилей русской литературы XX в., но лишь в той степени, в какой не признает норму «эталоном». Провозгласив «преодоление» символизма и утвердив себя через это «преодоление», отказ от «мистических спекуляций», но тем не менее органично переработав некоторые его принципы, неоакмеизм не являлся отчетливо маркированным стилем.

Творческая деятельность поэтов разных поколений и художественных течений (И. Лиснянской и Арс. Тарковского, Ю. Левитанского и Д. Самойлова, О. Чухонцева и Ю. Кузнецова, Ю. Мориц и И. Бродского, а также многих других) отнюдь не всегда укладывалась в рамки официальных представлений о едином художественном направлении (неоакмеизме) и его онтологическом ядре – «семантической поэтике» – как философско-культурной парадигме, а также в «прокрустово ложе» догматических теорий, насаждаемых с трибун советских съездов. На рубеже 70–80-х годов особенно ярко обозначились различные тенденции активного противостояния «застоя». И, безусловно, неоакмеизм оказался здесь в первом ряду. В.А. Зайцев отмечает: «Так, немалый общественный резонанс в стране и за рубежом вызвало выступление против официоза ряда литераторов, попытавшихся опубликовать свои произведения без предварительной цензуры в альманахе «Метрополь» (1979). В их числе были поэты Б. Ахмадулина, А. Вознесенский, В. Высоцкий, С. Липкин, И. Лиснянская, Е. Рейн, Г. Сапгир и др. Запрет публикации в Союзе, а затем выход альманаха в Соединенных Штатах вызвал ожесточенную критику его участников и жесткие репрессивные меры по отношению к некоторым из них»¹.

¹ Зайцев В.А. Русская поэзия XX века: 1940–1990-е годы. – М.: МГУ, 2001. – С. 150.

Применительно к **герменевтике** единого неоакмеистического текста и его мифологии целесообразно говорить об особом «синхронно-реминисцентном хронотопе», смещенном относительно границ реального пространства и времени, благодаря чему каждый персонаж восходит сразу к нескольким прообразам, а каждая описываемая ситуация архетипически проецируется в контекст бесчисленного множества подобных ей ситуаций-аналогов как отечественной, так и зарубежной литературы, образуя семантически насыщенные «кумулятивные центры» повествования и высвечивая в произведении новые смыслы. Данная установка как нельзя лучше соответствует акмеистическому пониманию авторского текста как механизма, аккумулирующего и художественно преображающего достижения различных культурных эпох и столетий.

Цели данной монографии заключаются в **комплексном философско-герменевтическом исследовании** целостного феномена неоакмеизма и создаваемого на его основе единого «акмеистического текста» как онтологического концепта, его **пространственно-временной организации**, особенностей «семантической поэтики» и жанрово-стилевой организации, **структур и логики внутриструктурных взаимодействий**, а также в выявлении потенциальных и наиболее очевидных контекстов произведений неоакмеизма.

Научная новизна исследования заключается в рассмотрении неоакмеизма как совокупности смежных литературно-художественных явлений (течений, стилей, направлений, школ, организаций), а также характерных особенностей его онтологического «ядра» – «семантической поэтики», ее генезиса, эволюции и структурной организации.

Предложенная монография акцентирует внимание исследователей на философско-художественной платформе и характерных особенностях неоакмеизма или «русского Ренессанса» в рамках нового мировоззренческого поля мировой социально-философской мысли, что, в свою очередь, предоставляет широчайшее поле для научного и гуманитарного диалога данного исследования с рядом других, сопоставительного анализа некоторых высказанных здесь положений с основными тезисами целого ряда монографий и статей. В этом смысле можно говорить о непрерывном развитии «семантической поэтики» акмеизма и неоакмеизма в творчестве целого ряда современных поэтов, т.е. о становлении поэтической практики акмеизма на протяжении всего XIX столетия, причем без принципиального изменения не только идеологических, но и семиотических предпосылок, которое, по преимуществу, и маркиру-

ет смену поэтических систем. С одной стороны, есть вполне законченная история существования поэтического течения неоакмеизма, которое в перспективе могло бы рассчитывать на продление своего влияния на позднейшую поэзию только в виде традиции, т.е. включения определенных элементов поэтической системы прошлого во вполне автономную от нее новую поэтическую систему, исходя из своих нужд востребовавшую те или иные элементы поэтики своей предшественницы. Однако, с другой стороны, в реальном историко-литературном контексте поэтика неоакмеизма, сохраняя свое функционально-онтологическое ядро («семантический код»), продолжает развиваться как живая функциональная составляющая литературного процесса, исходя из тех принципов, которые были сформулированы Гумилёвым и Мандельштамом.

Поставленные цели предполагают решение следующих задач:

- 1) проследить эволюцию и **философско-герменевтическую** методологию неоакмеизма как художественного направления XX в. (его «семантической поэтики») на примере вышеперечисленных группировок – от «старших» неоакмеистов к «задержанному поколению» 1970–1980-х годов;
- 2) проследить генезис и эволюции акмеизма и неоакмеизма в русле его онтологического ядра – «семантической поэтики»;
- 3) проанализировать **методологию поэтической теории познания** и феномен «Третьего цеха» поэтов, состав его участников, художественно-эстетическую платформу в качестве важнейших **онтологических доминант «ренессансного» акмеизма** в сопоставительном аспекте с традиционным акмеизмом и постакмеистическими организациями, а также описать историю, тематическую направленность, полемику, художественное своеобразие и жанровую природу важнейших альманахов неоакмеизма («Дракон», «Царицынские подмостки», «Цех поэтов») и других периодических изданий «Третьего цеха»;
- 4) на основе обратного «зеркального» принципа рассмотреть **«семантическую поэтику» как смыслопорождающий механизм философии** и культуры XX в. – в качестве художественного поля для последующих творческих экспериментов (поэзии «андеграунда», группы ленинградских поэтов – «Школы конкретной поэзии») –

Виктора Кривулина, Виктора Ширили и др.), а также поэзии первой и второй волны эмиграции (творчества Д.И. Кленовского (Крачковского), И.В. Елагина, Н. Моршена);

5) показать, что поэзия А. Ахматовой и «околоахматовского круга» (А. Наймана, Д. Бобышева, Е. Рейна) явилась смысловым и программно-комментирующим центром «семантической поэтики», определив дальнейшую эволюцию неоакмеизма как **диалогической** системы;

6) рассмотреть особенности мифологии, мифопоэтики и жанрового своеобразия поэтов-неоакмеистов;

7) определить новаторство неоакмеистов в разработке специфической категории хронотопа;

8) описать **в русле синергетики** полифонию творческих диалогов мэтров акмеизма (А. Ахматовой, Н. Гумилёва и др.), поэтов-неоакмеистов, а также поэтов первой и второй волны эмиграции **в системе философского дискурса**;

9) определить роль и значение «семантической поэтики» в контексте эволюции русской поэзии от Серебряного века к современности «некалендарного Двадцатого Века»;

10) проследить историю зарождения, развития и существования неоакмеизма в пространстве постсоветского дискурса и литературного процесса XX в. в целом.

Содержание работы

Соответственно предмету и поставленным целям исследование делится на **семь** глав. Во **Введении** формулируется предмет исследования, очерчивается корпус материалов, связанных со степенью изученности поставленной проблемы, **в философском дискурсе** определяются цели, основные задачи работы, описывается ее структура, методология, обосновывается актуальность темы и новизна предлагаемых подходов к ней. Структура работы имеет двунаправленный (двойственный) характер: 1) **философско-художественный мир лиро-эпоса** неоакмеистов в сопоставлении с культурной парадигмой акмеизма; 2) **философско-культурный процесс** конца XX – начала XXI в. как зеркальное отражение данной художественной системы и закономерный итог достижений «науки об акмеизме».

В **первой** (теоретической) главе «Неоакмеизм в пространстве постсоветского дискурса: его философия, история, память куль-

туры, персоналии, эстетика, культурное значение» рассматривает-ся неоакмеизм как логичный и органичный онтологический кон-цепт традиционного акмеизма в русле «семантической поэтики», выделяются все потенциальные постакмеистические организации и состав их участников. Глава также посвящена детальной класси-фикации литературных группировок неоакмеизма – от «старших» неоакмеистов до так называемого «задержанного поколения». Итогом является ряд важных обобщений относительно философ-ской платформы художественных группировок (подсистем) «ре-нессансного акмеизма».

В первом параграфе данной главы **«Неоакмеизм как эле-мент институционализации постсоветской идентичности»** не-оакмеизм выступает в качестве цементирующего и консолидирую-щего компонента постсоветского общества, а также философско-культурной парадигмы, целенаправляющей горизонт дальнейших исследований. Отсюда вытекает ряд важных онтологических обоб-щений. Неоакмеизм во многих своих аспектах продолжил миссию символизма. Философия неоакмеизма есть прежде всего философия **антропокосмизма**, для нее характерен синтез ноосферного и ан-тропоцентристского мировоззрений. В основе русской синтагмы – гармония ценностей Человека и Мира (Вселенной).

Русская культура, основанная на идее соборности (Вл. Соловьев, С. Булгаков), не противопоставляет себя другим культурам, но всегда открыта для их восприятия, внутренней переработки и синтеза, кото-рый носит не только локальный, но и общечеловеческий характер (идея *всединства*, всечеловечности, которую Ф. Достоевский считал ключевой характеристикой «русской идеи» вообще).

Во втором параграфе **«Гуманитарный диалог Европы и России: европейское Возрождение и русский Ренес-санс»** на основании сравнительно-исторической реконструкции и структурно-сопоставительного анализа выявляется онтологиче-ское сходство и функциональное различие акмеизма и неоакмеиз-ма, в том числе сходство и различие феномена «русского Ренес-санса» и позднесредневековой культуры итальянского Ренессанса. Выявляются схожие онтологические доминанты философско-культурных парадигм, в равной мере применимые к европейскому Возрождению и русскому Ренессансу (неоакмеизму): **антропо-центризм, субъективизм, возрождение культурных архетипов прошлого** – Средневековья для европейского Возрождения и сим-волизма – для русского Ренессанса. Делается закономерный вывод

о цикличной трансформации философско-онтологических парадигм прошлого в семантический дискурс парадигм настоящего.

Таким образом, при рассмотрении неоакмеизма как масштабного синтетического направления, его «семантической поэтики» как потенциальной философско-культурной парадигмы, оказавшей влияние на творчество поэтов XX в., целесообразно выделить основные постакмеистические организации и их представителей – достойных наследников и продолжателей акмеизма.

Вторая глава «Герменевтика и методология неоакмеизма. Его структура и «эзотерический» круг: И. Лиснянская, Арс. Тарковский, Д. Самойлов» углубляется в предысторию герменевтики и посвящена творчеству «старших» неоакмеистов (И. Лиснянской, Арс. Тарковского), а также представителей «фронтового поколения» (Д. Самойлова, Ю. Левитанского). В теоретическом и сопоставительном аспектах выделяются черты традиционного акмеизма и его философских оснований в поэтике И. Лиснянской, Арс. Тарковского, Д. Самойлова и др. «Кумулятивным» центром данной главы становится выявление художественного своеобразия и формальных «инноваций» неоакмеистов-«шестидесятников», а также примыкающих к ним представителей «громкой», «эстрадной» поэзии (Е. Евтушенко и А. Вознесенского). Проводится детальное сопоставление творчества «старших» неоакмеистов с образностью «Божественной комедии» Данте. Выявляется **философско-методологический инструментарий к дешифровке поэтического текста**. В центре сопоставительного подхода – подобие выразительных средств и авторской стилистики – от литературоведческих приемов, общих фраз, цитат вплоть до общности концепции акмеизма, сходным образом представленной в пространстве философского дискурса «Божественной комедии» Данте и поэзии неоакмеизма.

Неоакмеизм («ренессансный» акмеизм) наследует от своего достойного «отца» пафос мужественного преодоления разрывов в пространстве и времени, **панхроническую концепцию философско-исторического «эона»**, христоцентричность художественного мира, пребывающего в ожидании «нового Адама», дарующего номинации вещам, предметам и образам, божественное могущество Слова-Логоса, которое в акмеистическом тексте становится сакральным, молитвенным, обретая надвременной статус (А.Ф. Лосев выделял в слове его «допредметную» и собственно «предметную» сущность, с чем перекликается мандельштамовское сравнение слова то с камнем (в «Утре акмеизма»), то с Психеей (в «Слове и культуре»); поэт неоакмеизма, как, впр

чем, и поэт-акмеист, предстает многоипостасной, «ренессансной личностью», романтиком, обладающим спонтанной, высокоинтеллектуальной интуицией о происходящем в недрах Вселенной (Бытия), о креативных возможностях Слова, в связи с чем на первый план вновь выдвигается фигура Данте Алигьери, а мотивы, аллюзии, образы, реминисценции «Божественной комедии» и «Vita nuova» пронизывают художественную ткань произведений неоакмеистов; утверждается единство сакрального (высшего) и профанного (низшего) бытия, непререкаемый авторитет памяти. Литературными эмблемами неоакмеизма становятся философы и художники-подвижники, поэты-Демиурги, а также неживые, но ожившие культурные образы – Григорий Сковорода, Сократ, Прометей, Марсий, Эдип, Анджело Секи (у Арс. Тарковского), Данте Алигьери, Винсент Ван Гог, Ахилл, Нефертити, Кора (мифическая царица), статуи, камни-валуны, сфинксы, могилы (у Д. Самойлова), имеющие каждый собственную историю и философию «внутреннего диалога». Читатель становится соавтором текста Демиурга-творца.

Седьмой (последний) раздел второй главы «Внешний круг неоакмеизма: формальные и содержательные инновации неоакмеистов-«шестидесятников» рассматривает через онтологические предпосылки формирования философской платформы неоакмеизма формально-содержательные и жанровые инновации поэтов-«шестидесятников» на примере творчества их выдающейся представительницы – Ю. Мориц.

Третья глава «О программном и “латентном” существовании неоакмеизма: “Третий цех” поэтов» рассматривает «Третий Цех» как одну из важнейших организаций неоакмеизма; манифест «Третьего цеха» поэтов реконструируется на основные положения статей адептов первоначального «Цеха поэтов», созданного Н. Гумилёвым и С. Городецким, – таким образом, выявляются основные черты традиционного акмеизма в неоакмеистической философско-культурной парадигме XX–XXI вв. Немаловажно и то, что «Третий цех» поэтов как самостоятельная организация погружается в семиотический контекст постакмеистических организаций метрополии и организаций, созданных в эмиграции на основе ученичества у Н. Гумилёва и традиций акмеизма; состав ее участников, традиции и новаторство, поэтический манифест рассматриваются параллельно, в тесном контакте с постакмеистической студией «Звучащая раковина», а также «Сkitом поэтов» и «Молодой Чураевкой». Посредством проекта проф. Ви-

кари и Ю. Иваска устанавливается **диалогичность акмеистических и неоакмеистических текстов**, ориентация на Античность, идеализм Платона и Сократа. Традиции и новаторство предшественников и последователей («учеников») образуют синтез того, что сейчас принято называть **философско-онтологическим концептом «Проект «Акмеизм»»**. В данной главе поэзия метрополии и эмиграции рассматриваются как части единого «акмеистического текста», – системы, максимально открытой для культурного диалога и продуцирующей имманентную себе литературно-художественную действительность.

Второй параграф **третьей** главы «**Поэтические альманахи “Третьего цеха”. Основные имена. Специфика. История и современность**» посвящен исследованию художественно-эстетической платформы важнейших альманахов «Дракон» (переименованного впоследствии в Берлине с оглядкой на традицию в «Цех поэтов») и «Царицынские подмостки». Через детальный анализ вышеназванных альманахов и других периодических изданий «Третьего цеха» выявляются основные этапы их формирования, круг авторов, тираж, эстетическая позиция и общественная реакция, а также история изданий и их художественная специфика. По аналогии с первым параграфом и в целях максимальной логичности анализируемого материала рассматриваются внутренняя полемика, **имплицитная диалогичность в семиотическом пространстве альманахов**, а также подвергаются детальному анализу поэтические манифести, эстетические программы, художественная и жанровая полифония журналов, в рамках которых осуществляется диалог литературы метрополии и эмиграции, и шире – истории и современности.

Четвертая глава «**Идейные основания неоакмеизма. Философская герменевтика как ключ к интерпретации поэтического текста**» рассматривает проблему методологии и совокупность различных подходов (философско-онтологических, мифологических, религиозных **оснований**) к интерпретации поэзии. Данная глава призвана определить роль и статус «семантической поэтики» как крупнейшего философско-литературного явления XX в., проследить ее художественную эволюцию и границы, а также описать весь корпус современных философских и литературно-критических исследований, посвященных феномену «семантической поэтики», что, в свою очередь, подразумевает классификацию методологии и принципов ее художественно-исторической реконструкции. Четвертый параграф **«Структура и парадоксы “ахматовского мифа”»**

посвящен исследованию мифологии и мифопоэтики неоакмеизма, выстраивающих поэтическую миромодель. Делается закономерный вывод о том, что индивидуальная авторская мифология адептов акмеизма (Н. Гумилёва и А. Ахматовой) создает мощное ассоциативное поле, позволяющее рассматривать попадающие в ее орбиту произведения мировой литературы и неоакмеизма как части **единого смыслопорождающего механизма философии культуры**. **Мифология** рассматривается как **онтологическое ядро «семантической поэтики» неоакмеизма**.

В акмеистической поэзии и поэзии неоакмеизма существуют архаический миф и **неомиф**, космогонические мифы – о происхождении мира, антропогонические (о происхождении человека), календарные (о смене времен года), эсхатологические (о конце света – Апокалипсис «Реквиема» и «Поэмы без героя»), национальный «трансмиф» (мифологема Китежа в поэзии А. Ахматовой, И. Лиснянской и Ю. Мориц), образы древнегреческой (эллинистический миф о Психее-душе в структуре «Поэмы без героя», а также своеобразно обыгранные мифы о Пигмалионе и Галатее) и римской мифологии; и, наконец, смыслообразующим началом, позволяющим соединить их в единое целое и осмыслить в иерархической системе, выступает так называемый эстетический миф (миф о собственной жизни как искусстве), зародившийся и получивший распространение в эпоху символизма, иными словами, – индивидуальный «авторский миф».

В пятой главе **«Исторический контекст. Эволюция художественных направлений: от символизма к акмеизму и неоакмеизму»** доминирующей тенденцией признается метод диахронической (исторической) реконструкции поэтического текста. Предлагается экскурс в историю акмеизма и неоакмеизма, рассматриваются эволюции акмеизма и неоакмеизма, которые предстают как последовательная смена направлений в литературном процессе XX в., различные теории и подходы к возникновению акмеизма в традиционном понимании, а также обосновываются **философско-онтологическое ядро**, художественные принципы «ренессансного акмеизма», проводится тематическая (системная) классификация основных направлений неоакмеизма.

В четвертом параграфе **пятой** главы **«Философско-литературные парадигмы рубежа ХХ–XXI вв. как предпосылки возникновения неоакмеизма»** обосновывается тезис о том, что смена философско-литературных парадигм, обусловившая возникновение художественной революции в области стилевых направ-

лений XX–XXI вв., впоследствии в результате синтеза модернизма (символизма) и реализма исторически подготовила и сформировала художественное направление неоакмеизма.

Шестая глава «Проект “Акмеизм”. Акмеизм, неоакмеизм и современный литературный процесс» на основе категориального аппарата философии посвящена исследованию творческих открытий и жанрового своеобразия внешнего концентрического круга «семантической поэтики» – поэтов 1970–1980-х годов, посвящена также выявлению традиционных черт акмеизма в тематических программах, литературных манифестах постакмеистических организаций вплоть до поэзии представителей первой и второй волны эмиграции, для которых традиции акмеизма оказались наиболее плодотворны и значимы. Здесь предлагается **онтологическая полифония имплицитных творческих диалогов акмеистов и неоакмеистов**, исторически **ориентированных на Античность, диалоги Платона и Сократа**, что, в свою очередь, предполагает выявление «общего знаменателя» направления. Каждый диалог снабжен авторским комментарием-примечанием, погружающим философско-культурные основания неоакмеизма в контекст современности. Обосновывается важнейший тезис о том, что в «семантической поэтике» имеются **некие устойчивые онтологические константы (антропоцентризм, субъективизм, возрождение культурных архетипов, память «ненапрасного прошлого»)**, иными словами, внутренний ментальный «код» русской культуры, учитывающий авторскую индивидуальность каждого отдельного поэта-творца, но одновременно позволяющий системе (художественному направлению неоакмеизма) не только не распадаться, но и объединять в своей орбите порою содержательно и формально совсем непохожих художников, обеспечивая неоакмеизму устойчивость и жизнеспособность на протяжении XX–XXI вв.

И, наконец, в **седьмой главе «Проект “Акмеизм” в зеркале литературной критики русского зарубежья. Академическое и неакадемическое литературоведение»** первостепенным становится вопрос о контекстуальном диалоге А. Ахматовой, поэзия которой среди мэтров акмеизма была очень высоко оценена как в эмигрантских кругах, так и в критике русского зарубежья. Таким образом, осуществляется ретроспективный диалог адептов акмеизма и их «учеников»-последователей. При анализе воспоминаний Г. Струве, Б. Филиппова, В. Вейдле, Н. Оцупа, Н. Струве, Ж. Нива и других прослеживается определенная жанрово-стилевая доми-

нанта, эволюция взглядов на творчество поэта вплоть до исследований современных литературоведов-эмигрантов (Д. Далоша, Б. Носика и др.). Эмигрантское ахматоведение, развивавшееся в русле социокультурного феномена литературной периодики зарубежья и заимствованное ее основные черты, как отдельная наука существовало также в тесном контакте с отечественной критической мыслью, классическими «штудиями» отечественной «науки об Ахматовой».

Тематический диапазон научных интересов эмигрантского ахматоведения определяется двумя основными тенденциями: с одной стороны, тяготением к художественному осмыслению религиозных образов и мотивов в творчестве Ахматовой, характерным в основном для научных монографий А. Хейт, В. Росслин, Р. Ридер и литературной критики «воспоминаний» Г. Струве и Н. Струве. С другой стороны – **тенденцией к экзистенциальному, метафизическому философствованию, выделению неких устойчивых констант поэтического мира Ахматовой**; статья «Поэтическое творчество Анны Ахматовой» К. Мочульского и монография польской исследовательницы Агаты Долачиньской «Поэтическая мастерская Анны Ахматовой» (Познань, 2004) представляют собой некий аналог аналитической тенденции отечественного ахматоведения 1999 г. (монографии И. Федорчук «Лирическая картина мира в творчестве Анны Ахматовой» и В. Короны «Поэзия Анны Ахматовой. Поэтика автовариаций»). На уровне поэтической стилистики сохраняется контрастное противопоставление Ахматовой («поэта классической меры») – М. Цветаевой (поэту-новатору), подчас излишне категоричное и бескомпромиссное. В заключительной части показывается, что поэзия А. Ахматовой и «околоахматовского, эзотерического круга» (А. Наймана, Д. Бобышева, Е. Рейна) явилась смысловым и программно-комментирующим центром «семантической поэтики», определив дальнейшую эволюцию неоакмеизма.

В **Заключении** резюмируются основные итоги исследования, намечаются перспективы дальнейших методологических подходов к разработке категориального аппарата смежных с означенной тем.

Глава I.

НЕОАКМЕИЗМ В ПРОСТРАНСТВЕ ПОСТСОВЕТСКОГО ДИСКУРСА: ЕГО ФИЛОСОФИЯ, ИСТОРИЯ, ПАМЯТЬ КУЛЬТУРЫ, ПЕРСОНАЛИИ, ЭСТЕТИКА, КУЛЬТУРНОЕ ЗНАЧЕНИЕ

Неоакмеизм (акмеизм «новой формации») наследует от своего достойного «отца» пафос мужественного преодоления разрывов в пространстве и времени, панхроническую концепцию исторического «эона», культурцентричность и христоцентричность художественного мира, проникнутого божественным началом и пребывающего в ожидании «нового Адама», дарующего номинации вещам, предметам и образам, божественное могущество Слова-Логоса, которое в акмеистическом тексте становится сакральным, молитвенным, обретая надвременной статус (А.Ф. Лосев выделял в слове его «допредметную» и собственно «предметную» сущность, с чем перекликается мандельштамовское сравнение слова то с камнем (в «Утре акмеизма»), то с Психеей (в «Слове и культуре»); поэт неоакмеизма, как, впрочем, и поэт-акмеист, предстает многоипостасным харизматическим лидером, в связи с чем на первый план вновь выдвигается ренессансная личность, фигура Данте Алигьери, а мотивы, аллюзии, образы, реминисценции «Божественной комедии» и «Vita nuova» пронизывают художественную ткань произведений неоакмеистов); утверждается единство сакрального (высшего) и профанного (низшего) бытия, амбивалентность памяти и пророчества, непререкаемый авторитет памяти и ориентация на классическую традицию.

Неоакмеизм – один из основных ненормативных стилей русской литературы XX в., но лишь в той степени, в какой не признает норму «эталоном». Провозгласив «преодоление» символизма и утвердив себя через это «преодоление», отказ от «мистических спеку-

ляций», но, тем не менее органично переработав некоторые его принципы, неоакмеизм не являлся отчетливо маркированным стилем.

Время и память – основные доминанты поэтического мировидения – служат ключом к постижению законов истории и современности. Смена художественных направлений «символизм – акмеизм (адамизм) – неоакмеизм» привела к тому, что лирический герой, «вечности заложник» (Б. Пастернак), оказался теперь «лицом к лицу с вечным временем и бесконечностью Мироздания, со Смертью, Любовью как метафизическим преодолением бренности Бытия, с Богом как образно-философским осуществлением абсолюта»¹.

Неоакмеизм имеет свои измерения. Во-первых, как уже упоминалось выше, он заявил о себе через отрижение своего непосредственного предшественника – декаданса, выдвинув взамен символической «теории соответствий» самоценность «самовитого» слова. Главной «тезой» (С. Городецкий) стал поиск путей вербализации «невыразимого», т.е. вербализации невербализованного. Поэтическое Слово-образ претендует теперь на то, чтобы стать «плотью и кровью» Вселенной, ее ритмом и музыкой. Предмет литературы неоакмеизма – незыблемая Реальность Слова. Поэт – идеалист нового типа – осуществляет поиск посюстороннего абсолюта.

Однако столь резкое противопоставление символизма акмеизму прежде временно. Не случайно С. Городецкий писал: «<...> среди немалого количества кружков выделился Цех Поэтов. Газетные критики уже в самом названии этом подметили противопоставление прямых поэтических задач – оракульским, жреческим и иным. Но не заметила критика, что эта скромность прежде всего обусловлена тем, что Цех, принимая на себя культуру стиха, вместе с тем принял все бремя, всю тяжесть неисполненных задач предыдущего поколения поэтов. Непреклонно отвергая все, что наросло на поэзии от методологических увлечений, Цех полностью признал высоко поставленный именно символистами идеал поэта»².

Неоакмеизм дифференцировал и существенно уточнил символистскую специфику, образность и методологию, во многих своих аспектах продолжил миссию символизма, – еще более утвердил новоявленный пантеизм художника-Демиурга («высоко

¹ Эткинд Е. Там, внутри: о русской поэзии XX века. – СПб., 1997. – С. 12.

² Городецкий С. Некоторые течения в современной русской поэзии // Критика русского постсимволизма / Сост., вступ. ст., преамбулы и примеч. О.А. Лекманова. – М.: ООО «Издательство «Олимп»; ООО «Издательство АСТ», 2002. – С. 16.

поставленный именно символистами идеал поэта), сохранив от декаданса возможность трагического восприятия бытия «во всей совокупности красот и безобразий». Примером такого неоднозначного синтеза в статьях adeptов акмеизма служило поэтическое творчество В. Нарбута.

Третий краеугольный камень литературы неоакмеизма – структурно-семиотическая методология. Неоакмеизм не отрицает начисто символизм, а лишь корректирует его излишества и перегибы в рамках своей заданной парадигмы, перемещая акценты с «жизни для искусства» (у символистов) к «искусству для жизни». Неоакмеизм вводит символизм, романтизм и импрессионизм в контекст исторической динамики («Они *акмеисты*, потому что они берут в искусстве те мгновения, которые могут быть вечными»¹), проводя принцип методологической «избирательности» при отборе художественного материала. Эстетизация каждого сиюминутного мгновения уступает место «горизонту читательского ожидания» и живости его восприятия. Читатель порой отождествляется с самим поэтом, – в этой связи не лишним будет вспомнить статью Н.С. Гумилёва «Читатель», в которой поэт не просто дал определение поэтическому творчеству как «оплодотворению одного духа другим посредством слова»², но и произвел классификацию потенциальных читателей: «Выражая себя в слове, поэт всегда обращается к кому-то, к какому-то слушателю. Часто этот слушатель он сам, и здесь мы имеем дело с естественным раздвоением личности. Иногда некий мистический собеседник, еще не явившийся друг или возлюбленная, иногда это Бог, Природа, Народ <...>. Это благодаря ему печатаются книги, создаются репутации, это он дал нам возможность читать Гомера, Данте и Шекспира. Кроме того, никакой поэт и не должен забывать, что он сам, по отношению к другим поэтам, тоже только читатель»³. Отныне только выбранное художником и прочувствованное сквозь призму демиургического восприятия мгновение претендует на то, чтобы стать вечностью.

¹ Городецкий С. Некоторые течения в современной русской поэзии // Критика русского постсимволизма / Сост., вступ. ст., преамбулы и примеч. О.А. Лекманова. – М.: ООО «Издательство «Олимп»: ООО «Издательство АСТ», 2002. – С. 20.

² Гумилёв Н.С. Стихи: Письма о русской поэзии / Вступ. статья Вяч. Иванова; Сост., науч. подгот. текста, послесл. Н. Богомолова. – М.: Худож. лит., 1989. – С. 423.

³ Там же. – С. 422.

Провозгласив идеалом творчества очищение искусства от всех «напластований» символизма, неоакмеизм ориентируется на антиплатоновскую художественную идеологию – провести бытие, которое живописует художник, сквозь его собственное сознание, особенности личности и т.д. Таким образом, бытие становится тождественно субъективному сопереживанию личностного бытия Демиурга, претворяясь в Слово, рождаясь и переходя от статики к динамике посредством словотворчества. Цель – добиться «того химического синтеза, сплавляющего явление с поэтом, который и сниться никому, даже самому хорошему реалисту, не может»¹.

Иными словами, в примитивном смысле неоакмеизм есть суггестивность художественного стиля, творческой манеры письма при максимальной эстетизации ясности, искренности и простоты языка. Неоакмеизм построен как некий образный метатекст, напоминающий анфиладу взаимнонаправленных зеркал, сквозь которые последовательно проходит единая тематическая доминанта, выкристаллизованная «теза» (С. Городецкий). Ядро неоакмеистической парадигмы – Слово, «незыблемая твердыня», «Алмаз непорочный», «скрытое единство живой души» (С. Городецкий).

Существенен примат формы над содержанием; неоакмеизм, как и акмеизм, по мнению его адепта Н.С. Гумилёва, есть «эра эстетического пуританизма», тождественная во многом художественным идеалам литературы Возрождения, в которой индивидуальность поэта-творца – превыше всего. Поэт, «титан» по «силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености» (Ф. Энгельс), отныне призван, как надлежит гуманисту, стать человеком необыкновенной широты интересов, совмещая в себе поэта и зодчего, философа и скульптора, музыканта и живописца: «Поэт должен возложить на себя вериги трудных форм (вспомним гекзаметры Гомера, терцины и сонеты Данте, старошотландские строфы поэм Байрона) или форм обычных, но доведенных в своем развитии до пределов возможного (ямы Пушкина), должен, но только во славу своего Бога, которого он обязан иметь. Иначе он будет простым гимназистом»². Отсюда – интерес к античной мифологии и многообразие жанровых модификаций в поэзии неоакмеизма.

¹ Городецкий С. Указ. соch. – С. 18.

² Гумилёв Н.С. Жизнь стиха: Из книги «Письма о русской поэзии» // Гумилёв Н.С. Стихи; Письма о русской поэзии / Вступ. ст. Вяч. Иванова; Сост., науч. подгот. текста, послесл. Н. Богомолова. – М.: Худож. лит., 1989. – 447 с. – С. 398. – (Забытая книга).

Итальянское Возрождение становится культурно-семиотическим образцом «ренессанса» акмеизма в русском варианте, или, иначе говоря, порождением неоакмеизма как новой культурной парадигмы, включающей в себя в качестве основного компонента акмеизм в традиционном его понимании. Однако за внешним сходством скрывается и фундаментальное различие. Нельзя не учитывать того факта, что литературные течения в России находились под глубоким влиянием происходившего религиозного обновления (Мережковский, З. Гиппиус и другие были главными инициаторами этого обновления и заложили основы известных дискуссий, в которых принимали участие многие поэты и писатели того времени), которое существенным образом отличалось от христианской ортодоксии, на которой основана концепция «Божественной комедии». Но в данном исследовании приоритетным становятся философско-онтологические предпосылки формирования неоакмеизма как «ренессанса» неоакмеизма, которые наиболее очевидны при детальном сопоставлении русского и итальянского Возрождения. Выделим основные черты акмеизма и неоакмеизма, опираясь на эссеистику и, в частности, материал «Писем о русской поэзии» Н. Гумилёва:

1. Восхищение полотнами Венецианцев и Испанцев, «Илиадой» Гомера («Жизнь стиха»).
2. Оглядка на достижения античности и ее художественная реставрация способствовали созданию новой культуры – итальянского Возрождения и «ренессансного» акмеизма.
3. Антропоцентризм: поэтическая «тишина» (А. Ахматова) – непременное условие создания шедевра: «Древние уважали молчавшего поэта, как уважают женщину, готовящуюся стать матерью»¹.
4. Субъективизм (ставит перед собой задачу раскрыть мир не в его объективной данности, а через призму внутреннего мира человека – поэта).
5. В основе мировоззрения акмеизма и неоакмеизма – концепт бесконечного безграничного самоутверждения культурных ценностей, выраженных в поэтическом Слове.

¹ Гумилёв Н.С. Жизнь стиха: Из книги «Письма о русской поэзии» // Гумилёв Н.С. Стихи; Письма о русской поэзии / Вступ. ст. Вяч. Иванова; Сост., науч. подгот. текста, послесл. Н. Богомолова. – М.: Худож. лит., 1989. – 447 с. – С. 399. – (Забытая книга).

6. Культура прошлого, поэтическая образность символизма, наконец, сама эпоха символизма, отнюдь не низвергается в Абсолютное Ничто, а, напротив, заимствуется и художественно преобразуется подобно тому, как достижения Средневековья стали опорой новой культуры Возрождения: «Русский символизм, представленный полнее всего “Весами”, независимо от того, что он явился неизбежным моментом в истории человеческого духа, имел еще назначение быть бойцом за культурные ценности, с которыми от Писарева до Горького у нас обращались очень бесцеремонно. <...> символизм создался не могучей волей одного лица, как “Парнас” волей Леконта де Лилия, и не был результатом общественных переворотов, как романтизм, но явился следствием зрелости человеческого духа, провозгласившего, что мир есть наше представление. Так что устаревшим он окажется только тогда, когда человечество откажется от этого тезиса – и откажется не только на бумаге, но всем своим существом. <...> Теперь же мы не можем не быть символистами. Это не призыв, не пожелание, это только удостоверяемый мною факт»¹. Таким образом, основной тезис двух направлений – культуроцентризм.

7. Подобно тому как Возрождение не только преодолевало религиозную ортодоксию, но и опиралось на культуру Средних веков, неоакмеизм («ренессанс» акмеизма) опирается на традиции символизма с его культом «непознаваемого». Теология символизма, подобно теологии Средневековья, отнюдь не уничтожается и не низводится adeptами неоакмеизма, а лишь преобразуется в подлежащий художественной «обработке» поэтический материал: «Разумеется, познание Бога, прекрасная дама Теология останется на своем престоле, но ни ее низводить до степени литературы, ни литературу поднимать в ее алмазный холод акмеисты не хотят»². Духовная составляющая поэзии теперь приравнена к любой другой художественной образности, являющейся материалом ее Творца.

8. Эстетическое отношение (эстетизация) религиозного культа. Поэт уподобляется творцу культовых песнопений, клирику старообрядцу: «Будем верить, что наступит время, когда поэты

¹ Гумилёв Н.С. Жизнь стиха: Из книги «Письма о русской поэзии» // Гумилёв Н.С. Стихи; Письма о русской поэзии / Вступ. ст. Вяч. Иванова; Сост., науч. подгот. текста, послесл. Н. Богомолова. – М.: Худож. лит., 1989. – 447 с. – С. 406. – (Забытая книга).

² Гумилёв Н.С. Наследие символизма и акмеизм: Из книги «Письма о русской поэзии» // Указ. соч. – С. 412–413.

станут взвешивать каждое свое слово с той же тщательностью, как и творцы культовых песнопений»¹.

9. Художественный синтез поэзии и архитектуры, музыки и религии: «Одним словом, стихотворение должно являться слепком прекрасного человеческого тела, этой высшей ступени представляемого совершенства: недаром же люди даже Господа Бога создали по своему образу и подобию»².

10. Благодаря цикличной модели времени признается существование Бога, вера в старообрядческую Троицу и бессмертие души: «Наши старообрядцы поют: аллилуя, аллилуя, слава Тебе, Боже! <...> В композиционном отношении старая редакция имеет преимущество, благодаря своей трехчленности, более свойственной нашему сознанию, чем четырехчленность новой редакции. И в эйдолологическом отношении мы чувствуем в старой редакции обращение порознь ко всем лицам Пресвятой Троицы, тогда как новое четвертое обращение относится неизвестно к кому»³.

Лирический герой наделяется множеством авторских масок-имиджей, входящих в структуру многофункционального авторского мифа; целостный неоакмеистический текст в процессе культурной коммуникации преодолевает семантическую «замкнутость» и выходит за пределы собственной интерпретации во внеtekстовое культурное пространство, пространство культурных ассоциаций, осуществляя «диалог с культурой» (по Мандельштаму), взаимно обогащаясь и совершенствуясь. Для неоакмеистических текстов характерна установка на цитату (полицитатность), поликентричность (иерархически упорядоченную систему лирических коллизий), синхронно-реминисцентный хронотоп, позволяющий погружать один и тот же лирический сюжет в контекст разновременных ситуаций-аналогов. Однако, несмотря на обилие реминисценций, аллюзий из «чужих» источников, максимальную диалогичность неоакмеистических текстов, создающих эффект «развертывания некой культурной парадигмы, при которой «глубинные цитаты существуют в состоянии пульсации, создавая или не создавая но-

¹ Гумилёв Н.С. АнATOMия стихотворения: Из книги «Письма о русской поэзии» // Указ. соч. – С. 397.

² Гумилёв Н.С. Жизнь стиха: Из книги «Письма о русской поэзии» // Указ. соч. – С. 401.

³ Гумилёв Н.С. АнATOMия стихотворения: Из книги «Письма о русской поэзии» // Указ. соч. – С. 396–397.

вый уровень интерпретации текста...»¹, сохраняется центральное ядро «семантической поэтики» – «прекрасная ясность», логичность, строгая композиция, четкая форма; неизменными остаются имена адептов акмеизма – Ф. Рабле, Данте, А. Франса, Анри де Ренье, У. Шекспира.

Неоакмеизм постоянно балансирует между максимальной диалогичностью, экстравертностью, и оглядкой на свое прошлое, традиционность, жизнестойкость, между небесной («эфирной») легкостью и проповедью земного мироощущения. Согласно терминологии Леви-Страсса, акмеизм (и неоакмеизм) скорее тяготеет к «холодной культуре», которая «занята учреждением Олимпа, ценности которого постоянны».

Неоакмеизм как «семантическая поэтика» втягивает в орбиту своей эстетической платформы порою самых разных художников, имеющих весьма отдаленное представление о направлении и исповедуемых ими принципах, но объединенных едиными мировоззренческими «скрепами»: культура и человек как ее порождение предстают одушевленной «плотью» Вселенной, Демиургом Мироздания. Но едва ли не самыми частотными чертами неоакмеизма являются предельная мифологизация, предельная суггестивность смысла и словесного содержания, а также жанровая полифония – от фольклорных жанров, жанров древнерусской литературы, реанимированной оды, поэмы, элегии – до современных «стилизаций» (народной песни, идиллии, диптиха, романса, лирической «экскурсии», молитвы и поэтической «рецензии»).

В этом смысле неоакмеизм с его пиететом к номинации можно отнести по терминологии Вл. Паперного к «Культуре-Два»: «Для «Культуры-Два» всего важнее имена. Она все время лицедействует на классицистический лад, насквозь семиотична». Акмеизм (неоакмеизм) – литературное направление, противопоставившее себя по ряду оснований авангарду (футуризму), стремящемуся к новизне путем категорического отказа от классической традиции («Культуре-Один»).

Неоакмеизм во многих своих аспектах продолжил миссию символизма. Так, в основе концепций символизма и неоакмеизма лежит представление о «двоемирии», о нераздельности, взаимопроникновении двух планов бытия – феноменального и ноумenalного, реального и реальнейшего, материального и духовного,

¹ Тименчик Р.Д. Текст в тексте у акмеистов // Тр. по знаковым системам. XVI. Тарту, 1981. С. 69.

земного и небесного, которые трансформируются в поэтическом универсуме в дихотомию взаимоисключающих начал. Художественное воплощение антиномичного мира осуществляется путем погружения поэта в себя, «интеллектуальной интуиции» (термин О. Лосского), «внутреннего зрения», «откровения» по закону «тождества», путем воскрешения усилиями памяти мифического начала в образной, метафорической аналогии.

Как и символизм, неоакмеизм зарождался в оппозиции к любым формам идеологической «ортодоксии» – в частности соцреализму. Неоакмеизм, как и декаданс, был ориентирован на творческую активность читателя, о чем красноречиво говорит манифест «Третьего цеха». Символизм и неоакмеизм также объединяло обращение к сфере подсознательного в художественном творчестве, снам, галлюцинациям, «темным тайным чувствованиям». Иными словами, поэзия неоакмеизма – поэзия «трансцендентальная», проникающая в недра сокровенной, *вечной сущности* – образу-символу.

Более того, русский символизм, впитавший в пору своего расцвета идеи Вл. Соловьёва (учение о теургии, т.е. о художественном творчестве, освещенном религией, божественным откровением – работы «Две стихии в современном символизме» Вяч. Иванова 1908 г. и «Смысл искусства» А. Белого), учение о Мировой Душе, перенес их как неотъемлемую часть своей философско-культурной платформы в неоакмеизм.

И в символизме, и в акмеизме, и в неоакмеизме осуществлялся синтез различных, порою весьма отдаленных временных планов – в поэзии И. Анненского, Вяч. Иванова, А. Блока, А. Ахматовой, Н. Гумилёва, О. Мандельштама, И. Лисянской, Арс. Тарковского, Д. Самойлова время давнопрошедшее, плюсквамперфект соединялось со временем будущим.

Если символизм зарождался в России в процессе взаимодействия с реализмом, то и неоакмеизм характеризуется как взаимовлияние, углубление, притяжение-отталкивание, обобщенное обогащение элементов исторического, психологического реализма и модернизма как философско-художественных парадигм, что само по себе становится движущим началом литературного процесса второй половины XX в.

Акмеизм (и неоакмеизм), в отличие от символизма и футуризма, – явления сугубо национальные, не имеющие аналогов в мировой литературе (согласно концепции Вл. Паперного, «Культура-Два» ощущала себя наследницей всех традиций и итогом всех путей. Вместо реальных мук прикрепленности лирический герой –

Демиург нового Мироздания, новый Адам – испытывал сопереживаемые муки преодоления времени и пространства («Путем всея земли» Ахматовой, «Конквистадор» Гумилёва).

«Цех поэтов» (в названии прослеживается оглядка на средневековую традицию, **артельность**), который возглавили Н. Гумилёв и С. Городецкий, являл собой объединение коллективного труда по созданию единой школы. Как и в «Культуре-Два», здесь «важен коллектив творцов, «где каждый автор быстрее или медленнее движется в одном-единственном направлении, поэтому все авторы взаимозаменяемы, а их усилия можно безболезненно складывать – от этого быстрее движение к результату (синтез научных усилий, коллективные книги). Тем не менее «Культура-Два» требует от авторов особого таланта и профессионализма». Е.В. Ермилова выделяет минимум признаков, формирующих специфически акмеистическую картину мира, краеугольным камнем которой и является элемент **артельности**: культуроцентризм, этикоцентризм, историзм, принцип воплощенности духовного начала, новая субъектная структура, сформированная исходя из идеи «общей судьбы»¹.

В «Культуре-Два» сама культура художественности поднимает жизнь до уровня искусства. Аналогично этому акмеизм и неоакмеизм оттачивают ремесло понимания, а гармония между земным и небесным ведет к жизненной (жизнеутверждающей) поэзии. «Культура-Два» начинается с утверждения слова. Для акмеизма проблема номинации выходит на первый план, осуществляется постоянный поиск адекватного имени, явления (то, что не названо, не существует). Процесс одомашнивания мира распространяется не только на земную периферию, но и на глобальное бытие истории.

В составе модернизма В.Е. Хализев выделяет «две тенденции, тесно соприкасающиеся, но в то же время разнонаправленные. Таковы авангардизм, переживший свою «пиковую точку» в футуризме, и неотрадиционализм (В.И. Тюпа)». В качестве ярких представителей неотрадиционализма автор называет Т.С. Элиота, О.Э. Мандельштама, А.А. Ахматову, Б.Л. Пастернака, И.А. Бродского. Таким образом, акмеизм рассматривается ученым в рамках художественной парадигмы неотрадиционализма, будучи противопоставленным авангарду (футуризму). Аналогично и М.Л. Гаспаров отмечал коренное различие между футуристами (авангар-

¹ Ермилова Е.В. Акмеизм // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). – М.: ИМЛИ РАН, 2001. – Кн. 2. – С. 439–440.

дом) и акмеистами, состоящее в отношении к номинации, Слову: «Футуристы выкинули лозунг “Слово как таковое” – чистый звук, освобожденный от смысла. Мандельштам его подхватывает, но переосмысляет: нет, только звук, нагруженный смыслом. Футуристы стремились через звуки слова к основам природы; Мандельштам – через смысл слова к основам культуры»¹.

Внутри неоакмеизма как «семантической поэтики» можно выделить три подсистемы:

I. **«Старшие» неоакмеисты** (Арс. Тарковский, М. Петровых, Г. Оболдуев) и поэты «фронтового поколения» (Д. Самойлов, С. Липкин, Ю. Левитанский) – плеяда «классических» неоакмеистов, отмеченная пафосом трагедийности, историзма и философичности «семантической поэтики». Для них характерны: мифологизация поэтического Слова-Логоса, опора на русскую классическую традицию и библейские архетипы, наделенные глубоким онтологическим содержанием. Отчасти «старших» неоакмеистов, воскрешающих догматы акмеизма и опирающихся в своем творчестве на А. Ахматову, О. Мандельштама, Б. Пастернака и И. Бродского, можно рассматривать в парадигматическом ряду неотрадиционализма (В.Е. Хализев) как новой ипостаси акмеизма. Перечисленные поэты образуют смысловое ядро и центр неоакмеизма (на первый план выдвигаются мифологические и культурные архетипы, библейская образность). Важна также четкая ориентация жанрово-стилевой системы на канон классицизма (внимание к крупным жанрам – оде, стихотворной драме, библейской притче, стилизованной поэме).

II. **Неоакмеисты-«шестидесятники»** (Б. Ахмадулина, А. Кушнер, И. Лиснянская, О. Чухонцев, Ю. Мориц, Л. Лосев). Поэты среднего («шестидесятнического») поколения трансформируют акмеизм в **романтическую** эстетику. К **Б. Ахмадулиной**, Ю. Мориц, Ю. Левитанскому типологически примыкает плеяда основных представителей «громкой» («эстрадной») поэзии – Е. Евтушенко и А. Вознесенский. Именно Б. Ахмадулина (поэзия которой в большей степени тяготела к поэзии М. Цветаевой, нежели А. Ахматовой, и характеризовалась в целом сменой ритма, монтажным принципом построения стиха), являясь идейным вдохновителем среднего («шестидесятнического») поколения, создала «романтический вариант» неоакмеизма.

¹ Гаспаров М.Л. Поэт и культура: Три поэтики Осипа Мандельштама // Мандельштам О.Э. Полн. собр. стихотворений. – СПб., 1995. – С. 16.

Данное направление противопоставило свою романтическо-элегическую эстетику конъюнктурной, официозной эстетике соцреализма. В этом отношении особняком стоит фигура И. Лиснянской, поэзия которой тяготеет по своему образному содержанию к «классическому» неоакмеизму (художественный образ культуры в ее поэзии всегда мифологичен и восходит к различным архетипам), но формально в ней преобладают интонации грусти и печали, элегический настрой, что дает основание причислить поэта к неоакмеистам-«шестидесятникам», исповедующим **элегическую эстетику**.

С известной долей условности к неоакмеистам-«шестидесятникам» можно отнести небольшую группу молодых ленинградских поэтов «околоахматовского кружка» (А. Наймана, Д. Бобышева, И. Бродского и Е. Рейна – последний не входил в число акмеистов) – «ахматовских сирот». Несмотря на обилие культурных, образных и звуковых ассоциаций, философский, надвременной, панхронический характер поэзии, попытки постижения «небесного в земном», отождествление сакрального и профанного бытия, столь характерное для «классического» неоакмеизма, «околоахматовский кружок» экстраполировал акмеистическую поэтику в контекст **элегической** традиции.

III. «Задержанное поколение» 1970–1980-х годов (В. Кризулин, С. Стратановский, О. Седакова (метафизическая поэзия), Л. Миллер, Г. Русаков, Г. Умывакина).

Данная группа поэтов образует внешний концентрический круг неоакмеизма, ее представители являются достойными продолжателями определенных черт акмеистической традиции и органично встраиваются в парадигму «семантической поэтики»: «Не будучи связанными какими-либо групповыми отношениями, эти поэты тем не менее исповедуют сходные эстетические принципы – для них всегда характерна ориентация стиха на постоянный (более или менее явный) цитатный диалог с классическими текстами; стремление обновлять традиции, не разрывая с ними; “необыкновенно развитое чувство историзма… переживание истории в себе и себя в истории…”¹; осмысление памяти, воспоминания как “глубоко нравственного начала, противостоящего беспамятству, забвению и хаосу, как основа творчества, веры и верности” (с. 50); “внимание к драма-

¹ Русская семантическая культурная парадигма / Левин Ю.И., Сегал Д.М., Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В. // Russian literature. – Hague, 1974. – № 7–8. – Р. 49. Далее ссылки на эту статью даются в основном тексте через указание страницы в скобках после цитаты.

тическим отношениям между мировой культурой, русской историей и личной памятью автора”¹.

Вопрос о номинации, впервые поставленный еще акмеистами в статьях-манифестах, продолжает сохранять свою актуальность при определении (терминологии) поэтических школ (направлений) неоакмеизма. Так, М. Эпштейн и М. Черняк, в целом противопоставляя неоакмеизм авангардизму (концептуализму), предлагают именовать «задержанное поколение» 1970–1980-х годов (О. Седакову, В. Кривулина, Е. Шварц, И. Жданова и др.) термином «метареализм», тем не менее считая авангард и метареализм основными (противопоставленными друг другу) стилевыми парадигмами XX в. Все остальные литературные явления, будучи «промежуточными», группируются вокруг этих крайних «полюсов»: «Этому авангардному направлению, получившему у критиков название концептуализм, противостоит поэзия так называемого метареализма. Поэты этого направления (О. Седакова, Е. Шварц, В. Кривулин, И. Жданов, А. Драгомощенко и др.) намеренно усложняют само понятие реального мира. «Метареализм и концептуализм – не столько замкнутые группы, сколько полюса, между которыми движется современная поэзия, – стилевые пределы, между которыми существует столько же переходных ступеней, сколько новых поэтических индивидуальностей»². Очевидно, причиной подобной номинации послужила исторически сложившаяся в недрах акмеизма концепция «аполлонического» и «дионисийского» начал: «У Волошина, как и у Мандельштама и других поэтов послеблоковского поколения, понимание стихий, дионисийского начала бытия, было не тютчевско-блоковским, а близким к Достоевскому...»³

Три выделенные выше подсистемы (направления) неоакмеизма обратно пропорциональны трем концентрическим кругам акмеизма в концепции О.А. Лекманова. **Левое крыло** акмеизма, образующее «второй, более узкий круг, сердцевину которого составили два поэта, тяготевшие к красочности и избыточности (Владимир Нарбут и Михаил Зенкевич)» и проповедовавшие «адамизм», на онтологическом уровне трансформировали свои творческие эксперименты в образно-художественный строй поэзии «старших» неоакмеистов-«классиков» Арсения Тарковского и Давида Самойлова

¹ Лейдерман Н.Л., М.Н. Липовецкий. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: В 2 т. – 2 изд., испр. и доп. – М.: Академия, 2006. – Т. 2. – С. 297.

² Эпштейн М. Парадоксы новизны // Черняк М.А. Современная русская литература: Учебн. пособие. – СПб.; М.: САГА: ФОРУМ, 2004. – С. 25.

³ Колобаева Л.А. Русский символизм. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2000. – С. 230.

(первая подсистема нашей классификации), в поэзии которых осуществляется поиск «нового Адама», «дарующего имена» привычным предметам и вещам.

«Третий, наиболее замкнутый, “эзотерический круг”», представленный именами мэтров акмеизма Николая Гумилёва, Анны Ахматовой и Осипа Мандельштама (Н. Гумилёв – автор-рецензент «Писем о русской поэзии», А. Ахматова – автор статьи-рецензии «О стихах Н. Львовой»¹, являющейся по жанру некрологом, О. Мандельштам² – помимо блестящих эссе «Слово и культура», «Утро акмеизма», «О собеседнике», автор рецензий «Франсуа Виллон» и «Петр Чаадаев») – вполне обоснованно претендовали на роль критиков в литературном процессе XX в. и нашли себе достойных наследников в лице талантливых поэтов и эссеистов «околоахматовского кружка» – А. Наймана (автора «Рассказов о Анне Ахматовой»³, выдержавших четыре издания), Д. Бобышева (автора автобиографического эссе «Я здесь (Человекотекст)»⁴), гениального поэта И. Бродского (автора стихотворных «Писем римскому другу» 1972 г., эссе «Похвала скуке» 1995 г., «Меньше единицы», «Путешествие в Стамбул», «Песнь маятника», «Профиль Клио»⁵), отчасти Е. Рейна, по сути не являющегося акмеистом (автора эссе «Заметки марафонца: Неканонические мемуары»⁶), – примкнувших к неоакмеистам-«шестидесятникам» **элегической направленности**.

И, наконец, «первый, наиболее широкий круг», который «образуют имена участников “Цеха поэтов” – молодых стихотворцев, наиболее известных “младоакмеистов” (В. Королев, Г. Адамович, Г.В. Иванов, М. Лозинский)», представителей раннего акмеизма, «начиная с осени 1911 года, регулярно собирающихся и

¹ Ахматова А. О стихах Н. Львовой // Критика русского постсимволизма / Сост., вступ. ст., преамбулы и примеч. О.А. Лекманова. – М.: Олимп: ACT, 2002. – С. 220–222.

² Мандельштам О. Слово и культура. Утро акмеизма. О собеседнике. Франсуа Виллон. Петр Чаадаев: Эссе. Рецензии // Критика русского постсимволизма / Сост., вступ. ст., преамбулы и примеч. О.А. Лекманова. – М.: Олимп: ACT, 2002. – С. 189–220.

³ Найман А. Рассказы о Анне Ахматовой. – М., 2008.

⁴ Бобышев Д. Я здесь. (Человекотекст). – М., 2003.

⁵ Вспоминая Ахматову. Иосиф Бродский – Соломон Волков: Диалоги: Эссе. – М., 1992.

⁶ Рейн Е. Заметки марафонца: Неканонические мемуары. – Екатеринбург, 2005.

читавших друг другу свои произведения»¹, корреспондирует с неоакмеистами «задержанного поколения» 1970–1980-х годов, образующими третий, внешний концентрический круг неоакмеизма (представленный именами С. Стратановского, О. Седаковой, Л. Миллера, Г. Русакова, Г. Умывакиной), а также ленинградскими «неоклассиками» – В. Кривулиным и Е. Шварц.

Если же рассматривать неоакмеизм как масштабное синтетическое направление, «семантическую поэтику», оказавшую влияние на творчество поэтов XX в., целесообразно выделить основные постакмеистические организации и их представителей – достойных наследников и продолжателей акмеизма.

Постакмеистические организации

Наследники-продолжатели акмеистической традиции («семантической поэтики»), в поэзии которых прослеживаются отдельные элементы акмеистической традиции:

I. Поэты ленинградской **«филологической школы»** (Лев Лосев, М. Еремин).

II. Ленинградские «неоклассики» (В. Кривулин, Е. Шварц).

III. Группа **“Московское время”** (С. Гандлевский, Б. Кенжеев).

IV. Поэты, близкие к неоакмеизму (В. Павлова, Е. Фанайлова, В. Гандельсман, С. Кекова, П. Барская).

V. Творчество «бардов» (Б. Окуджавы, В. Высоцкого) и «рок-поэтов» (Б. Гребенщикова).

VI. «Парижская нота» (ученики Н. Гумилёва) – Г. Иванов, Г. Адамович, Н. Оцуп, И. Одоевцева.

VII. Н. Тихонов, И. Сельвинский, М. Светлов, Э. Багрицкий (имитировали манеру акмеистов); Ахматова в числе учеников Гумилёва называет Тихонова, Шенгели, Багрицкого.

VIII. На основе «Цеха поэтов» Гумилёв создает Новый цех (Второй цех) и объединение **«Звучащая раковина»** (молодые поэты, юные студийцы – Константин Вагинов, Сергей Нельдихен, Владимир Познер, Рада Гейнеке (псевдоним – Ирина Одоевцева), Ольга Зив, Даниил Горфинкель, Елизавета Полонская, Петр Волков, Анатолий Столяров, Николай Дмитриев, сестры Ида и Фредерика Наппельбаум).

¹ Лекманов О.А. Акмеисты // Критика русского постсимволизма / Сост., вступ. ст., преамбулы и примеч. О.А. Лекманова. – М.: Олимп: АСТ, 2002. – С. 12.

IX. Пражское объединение «Скит» (первоначально «Скит поэтов») – Сергей Милиевич Рафальский (1896–1981); Николай Болесцис (Николай Вячеславович Дзевановский) (1897–1944) – цикл «Путешественник» отсыпал к Гумилёву; Татьяна Данииловна Ратгауз (1909–1993), испытавшая влияние на свою поэзию Анны Ахматовой; Кирилл Владимирович Набоков (1911–1964) отмечал влияние Гумилёва и Ходасевича; Ирина Альфредовна Бем (1916–1981), в поэзии которой «можно проследить родственную связь и с поэтической традицией акмеизма»¹.

Х. Поэты «Молодой Чураевки»: «Письма о русской поэзии» Гумилёва были настольной книгой чураевцев. В стихах харбинских поэтесс (Н. Резниковой, Л. Хайндрой, О. Тельтофт) порой проскальзывала ахматовская тональность. Акмеистов они выделяли прежде всего за стремление к совершенству строк, отточенность рифм, тонкий слух к слову»².

Как и у акмеистов, в неоакмеистической поэзии важное место занимают «вечные темы»: творческого вдохновения, подлинного искусства, рождения истинного поэтического Слова, жизни, проникнутой щемящим чувством обреченности, краткости своего бытия, смерти и бессмертия, природы и человека – «нового Адама», Времени и Памяти, – однако поэзия неоакмеизма наполняется мистическим содержанием, становится более философична (благодаря предельной, суггестивной мифологизации и легко реконструируемым архетипам, лежащим по сути «на поверхности» лирического сюжета), медитативной, зачастую элегичной. Иногда ставшие расхожими в поэзии неоакмеистов-«шестидесятников» и примыкающих к ним представителей «громкой», «эстрадной» поэзии (Е. Евтушенко, А. Вознесенского) акмеистические «штампы», чаще всего из поэзии А. Ахматовой, погружаются в исторический, мифологический, иронический контексты, становясь «кумулятивным центром», сюжетным фокусом лирического повествования. Важна постоянная перекличка (диалог) прошлого и будущего, в синтезе которой рождается настоящее, призванное постичь «цель и смысл Бытия». Путем изящной стилизации воскрешается традиция, условный мир прошлого, ушедших эпох и столетий, реанимируются лирические жанры «галантного» XVIII в. и «изящного» XIX в. (ода, поэма, элегия).

¹ Русская литература 1920–1930-х годов: Портреты поэтов: В 2 т. – М.: ИМЛИ РАН, 2008. – Т. 2. / [ред.-сост.: А.Г. Гачева, С.Г. Семенова]. – С. 818.

² Там же. – С. 931.

Неоакмеизм оказался наиболее плодотворным направлением как для русской литературы в целом, так и для зарубежной, являя собой ярчайший пример развертывания потенциальной философско-культурной парадигмы во времени и пространстве, оказавшей определяющее влияние на судьбу и русской поэзии XX в., и поэзии славянских стран – в первую очередь Чехословакии (современной Чехии) и Украины.

В 1920 г. появляется «Третий цех» поэтов, который был последней попыткой Н. Гумилёва организационно сохранить акмеистическую линию. Под его крылом объединились поэты, причисляющие себя к нарождающемуся неоакмеизму: С. Нельдихен, Н. Оцуп, Н. Чуковский, И. Одоевцева, Н. Берберова, Вс. Рождественский, Н. Олейников, Л. Липавский, К. Вагинов, В. Познер и др. «Третий цех» просуществовал в Петрограде около трех лет (параллельно со студией «Звучащая раковина») – вплоть до трагической гибели Н. Гумилёва. Н. Клюев впоследствии заявил о непричастности к деятельности содружества; Г. Иванов и Г. Адамович продолжили и развили многие принципы акмеизма в эмиграции.

Сформировалось два полюса зарождающейся поэтики Третьего цеха: символизм и акмеизм в его традиционном понимании, перешедший затем в «латентную» фазу и уступивший со временем место литературе второй волны эмиграции. О. Лекманов отмечает: «Гумилёвский акмеизм был одной из составных частей нарождающейся “парижской ноты”. Но далеко не единственной и даже не главной»¹.

Сохранилась и даже углубилась в «Третьем цехе» традиционная оппозиция акмеизма и символизма, не утихали споры о трансформации символизма в господствующее литературное направление, поглотившее акмеизм, а затем перешедшее в свою «латентную» фазу в 1917–1934 гг. в эмиграции. В этот период, как считает О. Клинг, «символизм превратился в “правое” литературное течение, переживая четвертую и последнюю фазу своего развития: 1917–1934 годы; 1934-й – год смерти А. Белого – “латентный”, когда символизм в условиях изменившегося политического режима не столько бытовал в рамках своей литературно-эстетической (В. Брюсов) и мировоззренческой (А. Белый, Вяч. Иванов, А. Блок) парадигм, сколько трансформировался в сознании политической и литературной верхушки, а также ангажированной критики в некое “правое”, консервативное литературное течение. Традиции симво-

¹ Лекманов О. «Пусть они теперь слушают...»: О статье А. Блока «Без божества, без вдохновенья» (Цех акмеистов) // НЛО. – М., 2002. – № 5. – С. 215.

лизма продолжали существовать в эмигрантской литературе (салон Мережковских, А. Ремизова – в Париже, Вяч. Иванова – в Риме)»¹. Поскольку поэтика «Третьего цеха» базировалась на двух полюсах – поэзии метрополии (традиционном акмеизме) и литературе эмиграции, для которой оставались значимы традиции символизма (на уровне художественных приемов и образов, как обогащение символистских канонов), то противопоставление «символизм – акмеизм» не только не снималось, но, напротив, доминировало в возрожденном «Третьем цехе» поэтов.

Кроме того, необходимо учесть широкомасштабный, «ренессансный» характер зарождающегося неоакмеизма: целый ряд поэтов примыкали к акмеистам скорее организационно, чем в силу особенностей поэтики, участвуя в акмеистических изданиях или поддерживая тесные связи с лидерами этого течения. Так, активные участники «Третьего цеха» (Г. Иванов, Г. Адамович, Н. Оцуп, И. Одоевцева, М. Тумповская), выехав в 1922 г. из советской России, поддерживали деятельность Цеха поэтов в Берлине и Париже.

В литературе ближнего зарубежья наиболее последовательным продолжателем неоакмеизма явился пражский кружок «Скит поэтов» (его предшественником был образованный в декабре 1921 г. «Литературно-художественный кружок при Культурно-просветительском отделе Союза русских студентов в Чехословацкой республике»), включающий в себя 36 участников: С. Рафальского, Н. Дзевановского, И. Тидемана (Фриш фон Тидеман), Вяч. Лебедева, Х. Кроткову, Д. Кобякова, М. Мыслинскую, С. Долинского, Е. Глушкову, А. Эйснер, Э. Чегринцеву, А. Вурм (Wurm Alfred), В. Мансветова, А. Головину, Т. Ратгауз, Н. Андреева, К. Набокова, В. Морковина, Т. Тукалевскую, Д. Михайлову, Н. Терлецкого, И. Бем и др. В основе философской платформы «Скита поэтов» – традиционные принципы акмеизма и неоакмеизма («вещность», «предметность» поэзии, воспитание литературного мастерства, как в «Третьем цехе» поэтов, увлечение античностью и Данте), но примечательной стороной творчества «скитников» были переводы произведений чешской литературы на русский язык (так, в 1937 г. вышла в свет антология стихотворений чешских авторов «Стихи о смерти Т.Г. Масарика, переведенных на русский язык В. Лебедевым, а М. Мыслинская переводила с польского языка как поэзию, так и прозу К. Вежинского, К. Иллаковича, И. Вейсенгофа и К. Бандеровского).

¹ Клинг О. Эволюция и «латентное» существование символизма после Октября // Вопросы литературы. – М., 1999. – № 4. – С. 58.

«Письма о русской поэзии» Н. Гумилёва¹ были настольной книгой и манифестом поэтов «Молодой Чураевки» (Харбин) – Л. Андерсен, Г. Гранина, Н. Петереца, М. Волина, С. Сергина (Петрова), В. Перелешина и др. В стихах харбинских поэтесс (Н. Резниковой, Л. Хайндрой, О. Тельтофт) лейтмотивна ахматовская тональность. Акмеистов и неоакмеистов (Арс. Тарковского, Д. Самойлова) они выделяли за совершенство строк, предметность Слова-Логоса, диалогизм, отточенность формы.

В состав молодой студии «Чураевка», исповедовавшей аполитичность и любовь к русской культуре, входили знаменитые в Харбине поэты-эмигранты: Л. Андерсен, В. Ветлугин, А. Ачайр, М. Волин, М. Колосова, Г. Гранин, В. Иванов, Н. Резникова, В. Обухов, В. Перелешин, Н. Петерец, Ю. Круzenштерн, С. Сергин, Л. Хайндро-ва, В. Янковская.

Образно-тематическое и реминисцентное взаимодействие неоакмеизма и харбинского объединения «Молодая Чураевка» осуществлялось скорее опосредованно – через весьма плодотворный диалог с акмеизмом. Известно, что «Письма о русской поэзии» Н. Гумилёва были настольной книгой-манифестом чураевцев. В стихах харбинских поэтесс (Н. Резниковой, Л. Хайндрой, О. Тельтофт) порой проскальзывала ахматовская тональность. Акмеистов они выделяли прежде всего за стремление к совершенству строк, отточенность рифм, тонкий слух к слову. Молодые чураевцы, и в первую очередь, Ларисса Андерсен, сочетали в своих стихотворениях акмеистическую «вещность» слова с продуманной архитектоникой поэтического замысла.

Так, стихотворение Лариссы Андерсен – «музы» чураевцев – «Там стынут и хмурятся темные ели...» пронизано образностью ахматовской «Китежанки» – волшебного града Китежа, погрузившегося в воды озера Светлояр, в который лирической героине суждено попасть лишь посмертным «путем всея земли», посмертным странствием души: «Там стынут улыбки, и стонут метели, / Нет, я не дойду, не дойду никогда»².

Ахматовско-блоковский, иными словами акмеистически-символистский уклон, в упрощенном виде и порождает неоакмеизм, сближает поэзию Виктории Янковской и Давида Самойлова. Так, в

¹ Гумилёв Н. Письма о русской поэзии: Рецензии на поэтические сборники // Критика русского постсимволизма / Сост., вступ. ст., преамбулы и примеч. О.А. Лекманова. – М.: Олимп: АСТ, 2002. – С. 25–189. – 379 с.

² Андерсен Л. По земным лугам. – Шанхай, 1940. – С. 254.

программном стихотворении В. Янковской «От одного костра...» отчетливо звучат блоковская строфа «Да, скифы мы, да, азиаты мы...», мотивы блаженного отшельничества, скитальничества и странничества (лирический герой в полной мере осознает свое сиротство, как блаженство, как путь, предначертанный ему свыше), которые рефреном прозвучат и в поздней лирике Д. Самойлова – стихотворении «Беженец»: «Беженству рад, как дороге скитаний, / Любящий новь непоседливый дух...»¹. Подобное, но окрашенное меланхолической тональностью сиротства, стихотворение чураевца Леонида Ещина «Беженец» поражает глубоким, неподдельным лиризмом внутреннего «я»: «...Матерь Божья! Мне тридцать два... / Двадцать лет перехожим каликою / Я живу лишь едва-едва, / Не живу, а жизнь свою мыкаю...»².

Одно из наиболее запоминающихся стихотворений с патриотичным названием «Россия» (28 июля 1944) Юстины Круzenштерн-Петерец, вошедшее в сборник «Остров», написано не без влияния ахматовской поэмы «Путем всея земли»: Россия предстает воскресающим из вод озера Светлояр градом Китежем: «А потом вдруг поняли. Прозрели / За голову взялись: / «Неужели? / Китеж! Воскресающий без нас! / <...> / А она действительно, как Китеж, / Проплывает мимо глаз»³. «Малый» историзм, индивидуальная география «малой родины» превращается в общенародную и даже – международную.

Как почти все поэты «Чураевки», Мария Визи – автор сборников с одноименными названиями «Стихотворения» (1929, 1936), сборника «Голубая трава» (1973) и др., – прошла через увлечение акмеизмом, особенно поэзией А. Ахматовой. Овеществленная «предметность» поэмы «У самого моря» пронизывает стихотворение «Пейзаж»: «Вдоль забора – канава / <...> / Домик. Четыре ступени. / Гроздья лиловой сирени. / Вспомнил? / Теперь забудь»⁴.

Творчество В. Перелешина насквозь неоакмеистично. Не случайно название первого его сборника – «В пути» – архетипически восходит к гумилевскому «Путем конквистадоров». Перелешин не пытался скрывать, что долгое время находился под сильным влиянием акмеистов: «Начал я ученичеством у Гумилёва, считал себя ак-

¹ Самойлов Д. За третьим перевалом / Сост. Г.И. Медведев. – СПб., 1998. – С. 543. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы в скобках.

² Ещин Л. На чужбине. Стихотворения // Рубеж. – 1930. – № 1. – С. 94.

³ Круzenштерн-Петерец Ю.В. Стихи. – Шанхай, 1944. – С. 57.

⁴ Визи М. Стихотворения: Первый сборник стихов. – Харбин, 1929. – С. 47.

меистом (но не «адамистом»), а с 1967 года, когда Мэри (Ю.В. Круzenштерн-Петерец. – *E. T.*) втолкнула меня обратно в литературу, стал постепенно отходить от чистого акмеизма. Однако в форме пошел даже дальше Гумилёва. Запретил себе неточные рифмы и прочие вольности. Из Иvasка (или через него от кого-то другого) воспринял учение о благозвучии: и как теперь легко стало писать!»¹

Перелешинское стихотворение «Заблудившийся аргонавт» из книги «Южный дом» реминисцентно и формально-содержательно перекликается с гумилевским «Заблудившимся трамваем»: «...Оттого, что при всей нагрузке / Вер, девизов, стягов и правд, / Я – до мозга кости русский / Заблудившийся аргонавт»². Затерянность человека в огромном мире при его несомненной принадлежности к родине, чувство национального самосознания – девиз произведений Н. Гумилёва и В. Перелешина, которого по праву можно считать одним из «учеников» прославленного мэтра акмеизма.

Патриотические стихи Сергея Сергина (Петрова) о России, в частности стихотворение «Заветные слова», перекликаются со знаменитым блоковским «Ночь. Улица. Фонарь. Аптека...», демонстрируя неразрывную связь времен и поколений, заключенную в едином, но таком многозначном слове «Россия»: «Россия. Петербург. Нева. / Как ни зови их, смысл все тот же. / Душа забудет все слова, / Но этих позабыть не сможет»³.

Память «ненапрасного прошлого», заветная поэтическая память сближает творчество С. Сергина с поэзией неоакмеистов, воспевающих память как принцип всеобщей личностной связи веков и поколений: «Чем я живу, как жить могу? / Печалью, длящейся годами, / Иль памятью?.. Я берегу / Ее, как выцветшее знамя, / <...> / Когда-нибудь, немолодым, / Сквозь слезы улыбнуться – дома»⁴.

В.М. Лебедев (1896–1969) – центральная фигура пражского объединения «Скит поэтов», автор лирических сборников «Звездный крен», многослойной эпической «Поэмы временных лет» (древнерусское летописное название, по аналогии с «Повестью временных лет») и «Новый Колумб», которые совместно обозна-

¹ Перелешин В. Три письма Валерия Перелешина // Рубеж. – 1995. – № 7. – С. 149.

² Перелешин В. Южный дом: Пятая книга стихотворений. – Мюнхен: Издание автора, 1968. – С. 96.

³ Петров-Сергин С. Первая книга стихотворений // Рубеж. – 1934. – № 39. – С. 56.

⁴ Там же. – С. 89.

чили эмигрантскую линию в поэзии русского зарубежья и неоакмеизма. А.Л. Бем отмечал, что Лебедеву «принадлежит первая попытка осмыслить поэтическую судьбу эмиграции, именно им была впервые поднята на лирическую высоту тема нашего изгнанничества и нашего избранничества»¹.

Поэзия В. Лебедева органично соединила в себе традиции русского символизма (А. Блок) и акмеизма (А. Ахматова), а также Б. Пастернака, как следует из «Стихов о крыльях» (1929): «Безумный век, бессменный ураган! / Как можно жить, как может сердце биться?.. / – И вот опять летит за океан / Звенящая, распластанная птица»². Поэтическая память, порождающая множество культурных ассоциаций и философем, особая роль подвижного, фантасмагорического, «летящего» пространства, пронзающего «сердца и столетия», объединяет творчество В. Лебедева и поэзию неоакмеизма.

Мотивы скитальничества, отшельничества, изгнания, вынужденного и являющегося актом свободной воли художника, рефреном повторяются во многих стихотворениях В. Лебедева и трансформируются в библейский сюжет «Возвращение блудного сына», что мифологически объединяет его поэзию с поэзией неоакмеизма, – и в первую очередь И. Лиснянской и Д. Самойлова: «И я вернусь с чужих дорог, / Такой смирившийся и жалкий. / И робко стукну о порог / Концом своей дорожной палки»³.

Тема изгнания получила продолжение и в творчестве Алексея Владимировича Эйснера (1905–1984) – в стихотворениях с характерными названиями («Дон Кихот», «Бумажный змей», «В тот страшный год...», «Возвращение», «Цирк» и др.), ретроспективно возвращающие читателя к поэзии А. Ахматовой: «Глаза потупив, по тропе изгнанья / Бредем мы нищими. Тоскуем и молчим. / И лишь в торжественных воспоминаньях / Вдыхаем прошлого душистый дым»⁴.

Центральный для поэзии эмиграции мотив изгнания у Ахматовой неразрывно связан с фигурой Данте Алигьери. А в стихотворении Христины Кротковой лейтмотивный для эмиграции об-

¹ Бем А.Л. Исследования. Письма о литературе / Сост. С.Г. Бочарова; предисл., comment. С.Г. Бочарова, И.З. Сурат. – М., 2001. – С. 234.

² Там же. – С. 174.

³ Самойлов Д. Жизнь сплетает свой сюжет: Стихотворения и поэмы. – М.: НекоМедиа: Комсомольская правда, 2013. – С. 119.

⁴ Эйснер А. Человек начинается с горя: Стихотворения разных лет. – М., 2005. – С. 361.

раз «родины» коррелирует с хрестоматийным ахматовским мотивом «говорящей Тишины» в «Поэме без героя».

Стихотворения Ирины Альфредовны Бем, последней «скитницы», в которых доминируют античные образы (Орфей, Немезида, Персефона и т.п.), опосредованно отразили продолжение акмеистической традиции, в частности поэзии А. Ахматовой, поэмы «Реквием».

Сироты отечественной войны нашли отражение в собирательном образе Андромахи: «Сколько вас в наши дни, Андромах безызвестных! / Брат убит, муж убит, сын убит...» из стихотворения «Андромаха»¹; «В те дни, когда божественный Орфей / Дерзнул спуститься в царство Персефоны...» из стихотворения «Орфей»². Тяготение к «предметности» содержания и сжатой форме является явной отсылкой-маркером к поэзии неоакмеизма.

И, наконец, неоакмеизм существовал не только как масштабное направление XX–XXI вв., но также в виде теоретического «проекта» будущего (как, например, в монографии Ю. Иваска «Проект «АКМЕИЗМ». Антология петербургской поэзии эпохи акмеизма³), отраженного в исследованиях-антологиях зарубежных ученых, представляющих собой «библиографию» в чистом виде – мемуары, заметки, высказывания мэтров течения. Но так как эмигрантская поэзия составляет неотъемлемую часть русской, то не подлежит сомнению, что в будущем изучение неоакмеизма как «ренессансной», постоянно обновляющейся культурной парадигмы XX в. сопряжено с комплексным исследованием данного феномена в контексте источников как зарубежной, так и отечественной литературы.

В перспективе своего развития неоакмеизм мыслился его адептами как спиралевидное масштабное синтетическое направление, развертывание которого пришлось на весь «Настоящий Двадцатый Век».

Как в поэзии акмеистов, так и в поэзии неоакмеистов доминирует «аполлоническое» начало, что не снимает, однако, неразрешимого противоречия между программным отказом от мистики и имплицитным стремлением познать глубины непознаваемого.

¹ Бем А.Л. Исследования. Письма о литературе / Сост. С.Г. Бочарова; предисл., comment. С.Г. Бочарова, И.З. Сурат. – М., 2006. – С. 648.

² Там же. – С. 643.

³ Проект АКМЕИЗМ: Антология петербургской поэзии эпохи акмеизма / Сост. и предисл. G. Ivask and H.W. Tjalsma. – Париж, 1973.

Отвергая интерес к мистическому, «непознанному», акмеизм тем не менее требовал «всегда помнить о непознаваемом», допуская возможность для художника подходить к самой границе непостижимого, в особенности если это касалось человеческой психики. Но при этом прокламировались объективность, конкретность переживания, сознательная ограниченность эмоционального диапазона, недопустимость какой бы то ни было «неврастении»¹.

Понятие памяти необычайно многофункционально: это и пропамять человечества, и память культуры («ожившие» культурные ассоциации, «осколки» культуры пронизывают тексты неоакмеистов), историческая память, призванная «склеить двух столетий позвонки» (О. Мандельштам), память ненапрасного прошлого, воскрешающая умерших и единственно дарующая человеку бессмертие (смысл жизни), «интеллектуальная интуиция» (термин Лосского), память человека о своем предназначении, своей божественной сути.

Центральной становится идея **антропогенности (авторства человека)**, Демиурга, призванного преобразовать стихию в культуру. На пути такого преобразования человеческий дух проходит все метаморфозы и преодолевает все катастрофы реального мира. Старшие неоакмеисты преобразуют доктрины акмеизма в принцип **мистического энергетизма**, т.е. движущей силы христианской души, становясь Духом и Плотью заново рожденной Вселенной.

Думается, творческие эксперименты наиболее ярких, «знако-вых» поэтов-неоакмеистов (а также трех литературных течений, указанных в классификации), не укладываются в «прокрустово ложе» некой фиксированной эстетической программы и не подготняются под какой-либо определенный жесткий жанровый (эстетический) канон (подобный факт противоречил бы самому принципу потенциальной «парадигмы», предполагающей стадиальность и переходность литературных явлений), но, напротив, обогащаясь в художественном, эстетическом, жанровом отношении от центрального стержня-ядра «семантической поэтики», которым и является акмеизм, в каждом отдельном случае, подобно ответвлению от ствола, придают неоакмеизму, а также неоакмеистическим течениям и направлениям сугубо индивидуальный, оригинальный характер. Однако внешняя полифония художественно-жанровых

¹ Основы литературоведения: Учеб. пособие для филол. фак-тов пед. ун-тов. / Мещеряков В.П., Козлов А.С., Кубарева Н.П., Сербул М.Н.; Под общ. ред. В.П. Мещерякова. – М.: Московский Лицей, 2000. – С. 273.

установок отнюдь не создает сложностей для идентификации каждой конкретной из трех подсистем в рамках единой «семантической поэтики».

Впечатление внешней «разомкнутости», устремленности культуры «вовне», к усвоению новых традиций и их внутреннему «преображению», напротив, способствовало внутренней идентификации эстетических явлений («звеньев») системы, именуемой «семантической поэтикой».

В связи с **несинхронным** движением культурных явлений внутри неоакмеизма как семантической парадигмы XX в., «старшие» неоакмеисты («классики») в большей степени ассимилировали достижения акмеизма, неоакмеисты-«шестидесятники» значительно их преобразовали, видоизменив форму – стиль и поэтику, представители «эстрадной поэзии» и «задержанного поколения» 1970–1980-х годов использовали в своих произведениях лишь отдельные элементы, а иногда и расхожие «клише» акмеизма, погружая их в иные пародийные, исторические, культурные, порой иронические контексты.

Иными словами, каждая последующая из выделенных подсистем (согласно явлению «сдвигологии») – от «старших» неоакмеистов к «задержанному поколению» 1970–1980-х годов – корректируется разнонаправленными культурными традициями, заимствуя акмеистические черты и приспосабливая их к традициям конкретного культурного контекста (контекстуального окружения). Каждое более «позднее» от акмеизма, последующее литературное направление, или школа, подвергает все большей трансформации «семантическое ядро» акмеистической поэтики, перераспределяя внешние акценты при неизменном внутреннем акмеистическом принципе «оставаться самим собой». Итак, ни одно из акмеистических или неоакмеистических явлений, в противовес символизму, нельзя считать «преодоленным», а лишь «трансформированным», преображенными и обогащенными багажом различных культурных традиций. Уместнее всего охарактеризовать эволюцию «семантической поэтики» термином «культурной диахронии». В отличие от декаданса, неоакмеизм, будучи исключительно национальным направлением, не испытывал кризисных явлений, стабильно и стадиально развиваясь на протяжении противоречивого XX в., творчески совершенствуя, а иногда и видоизменяя достижения предшественников – мэтров акмеизма и символизма.

Сущность «семантической поэтики» можно охарактеризовать как совокупность разнонаправленных литературных явлений

в пределах единого смыслового поля неоакмеизма. В противовес акмеизму, у неоакмеистов не было ни четкой эстетической программы, ни лозунгов, ни манифестов, единственной художественной платформой служили мемуары А. Наймана «Рассказы о Анне Ахматовой»¹, выдержавшие четыре издания, автобиографическое эссе Дм. Бобышева «Я здесь (Человекотекст)»², отчасти мемуарное эссе «Заметки марафонца: Неканонические мемуары»³ Е. Рейна, не являющегося акмеистом, – воссоздающие дух эпохи и выполняющие роль «комментирующей прозы».

Литературная Вселенная неоакмеистов сосредоточилась в рамках поэтического Слова, которое становится едва ли не единственной духовной субстанцией, источником творческого вдохновения. В творчестве неоакмеистов-«шестидесятников» форма (от греч. «технике») становится едва ли не единственным носителем смысла, хотя приоритет божественного Слова-Логоса, возведенного в ранг религиозной святыни («творчество и есть сама жизнь»), претендует на религию Слова, на философию и филологию Слова, на само искусство, которое понимается как «выражение содержания».

1. Неоакмеизм как элемент институционализации постсоветской идентичности

Неоакмеизм – одно из важнейших художественных направлений XX в., преодолевшее догматизм соцреализма, противопоставившее забвению историческую память, память «ненапрасного прошлого», и противопоставившее себя по ряду оснований авангарду. В пространстве постсоветского дискурса реализуется семиотическая модель: постсоветская идентичность (институализация) – парадигма нового акмеизма (открытый к диалогу литературный текст) – историческая память (память «ненапрасного прошлого»).

«Новый акмеизм» является одним из важнейших элементов институционализации постсоветской идентичности в современном научном дискурсе, поскольку активно осуществляет трансценденцию эвристического потенциала взамен догме досоветского социализированного прошлого, а также не предполагает ухода из «апокалиптического», «некалендарного» настоящего России в более

¹ Найман А. Рассказы о Анне Ахматовой. – М.: АСТ: Зебра Е, 2008.

² Бобышев Д. Я здесь (Человекотекст). – М., 2003.

³ Рейн Е. Заметки марафонца: Неканонические мемуары. – Екатеринбург, 2005.

благоприятное, а подчас утопическое историческое время, но, на-оборот, активно «возвращает историческое измерение своей эпохи»: «Сложная диалектика преходящего и вечного, <...> необходимость научиться “читать” свое время по словарю культуры, а значит, и “большого времени” (Бахтин), реальной, неконъюнктурной истории – так звучал пафос акмеистической традиции в 1970-е годы»¹.

Чувство национальной идентичности реанимировалось неоакмеизмом благодаря новому масштабу и принципиально новому пониманию «памяти». Понятие памяти необычайно многофункционально: это и пропамять человечества, и память культуры («ожившие» культурные ассоциации пронизывают тексты постакмеистов), и историческая память, призванная «склеить двух столетий позвонки» (О.Э. Мандельштам), и память ненапрасного прошлого, воскресающая умерших (О. Федоров) и единственно дарующая человеку бессмертие (смысл жизни, Бытия), и «интеллектуальная интуиция» (термин Лосского), память человека о своей божественной сути.

Ощущение национальной консолидации восстанавливалось в неоакмеизме посредством апелляции к расхожим культурным образам-архетипам, реконструируемым через повседневную реальность, через тайники воспоминаний, «подвалы памяти» («Поэма без героя» А. Ахматовой), дневниковые записи, заметки на полях мемуаров.

Неоакмеизм органично встраивается в **постнеклассическую** научную картину мира, основными онтологическими доминантами которой становится возникновение порядка из хаоса, «управляемый хаос», а также выявление ценностно-целевых структур познания, что, в свою очередь, нацеливало как ученых, так и простых индивидуумов на поиск своего внутреннего «я», скрытых ресурсов своей личности, неразрывно связанных с судьбами родины, т.е. самоидентификацию в постсоветском и современном дискурсах.

Первостепенное значение в процессе самоидентификации имеет проблема культурного топоса, времени и геофизического пространства. Для неоакмеизма характерна времененная концепция исторического «эона», согласно которой ни одно мгновение не исчезает бесследно, но возвращается в Вечность и обретает надвременной, бытийный статус. Философия истории в неоакмеистической доктрине признает достоверность исторического прошлого, вошедшего в вечную действительность как ее неотъемлемая часть.

¹ Лейдерман Н.Л., М.Н. Липовецкий. Современная русская литература: В 2 т. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Академия, 2006. – Т. 2. – С. 299.

Таким образом, налицо историческая жизнь современного этноса, совмещающего прошлое, настоящее и будущее в историческом «эоне» (монаде Лейбница), поэтому действительность, внешне отошедшая в прошлое, не есть «нулевая» историческая реальность, она столь же осозаема и достоверна, сколь достоверно настоящее и будущее. Соответственно каждый индивид, согласно концепции исторического «эона», может быть приобщен к истории, постольку поскольку он существует в этом «эоне» мировой действительности.

Неоакмеистическая парадигма предлагает новый синтез становления и идентификации человеческой личности благодаря цементирующей идеи «нового Адама», поэта-художника, «ренессансной» личности, дающей номинации предметам и вещам окружающего мира, одухотворяющего «плоть Мира», а также новое видение становящегося целого, Бытия «русской Атлантиды» (России). Все перечисленные факторы требуют единой стратегической идеи – так называемой «русской идеи» (Н. Бердяев), консолидирующей постсоветское общество через синтез духовных координат – сетки онтологических категорий, апеллирующих к поэзии нового акмеизма.

В работах об акмеизме выявляется избранная *методология*, обуславливающая необходимость осознать в качестве жанрообразующего центральный феномен исследования – «вечные образы» культуры, формирующиеся на базе развитой в гегелевской философии сетки категорий – мировоззренческих универсалий, которые не только определяют способ осмысления, восприятия и переживания поэтом окружающего мира, конструируют образ лирической героини в структуре художественного текста, но и служат средством систематизации и обобщения исследовательских достижений. Взаимосвязь этих универсалий, основной блок которых образуют **онтологические категории**, фиксирующие наиболее общие характеристики объектов – «пространство», «время», «движение», «причинность», «бесконечность» и т.п., а дополнительный – категории «человек», «общество», «сознание», «добро», «страдание», «красота», «нравственная чистота», «справедливость», «свобода», – создают обобщенную картину человеческого мира, то, что принято называть *мировоззрением эпохи*, а также определенную шкалу *ценностей*, принятую в данном типе культуры.

Творчество неоакмеистов представляет собой уникальный вариант сознательного **построения индивидуального творческого пути автора как отражения универсальной конструкции**

философии и мировой культуры. Основным структурообразующим концептом здесь выступает авторская мифология, конструирующая, в свою очередь, поэтическую миромодель.

В свою очередь, данные духовные ориентиры служат важнейшим средством именно национальной идентичности, а также участвуют в преодолении кризиса постиндустриальной цивилизации и возрождении российского общества в XXI в.

«Семантическая поэтика» – смысловое ядро неоакмеистической парадигмы – есть аксиологическая сущность «русской идеи», максимально открытая к диалогу система определенных знаний, целенаправляющих, с одной стороны, научные исследования, а с другой – духовные ориентиры современного общества. Последовательность этих ключевых ценностей задается единством поэтического (культурного) и исторического наследия.

Данные факторы, каждый из которых последовательно раскрывает и конкретизирует содержание предыдущего, в совокупности составляют целостную мировоззренческую концепцию институализации современного общества.

Философия неоакмеизма есть прежде всего философия **антропокосмизма**, для нее характерен синтез ноосферного и антропоцентристского мировоззрений. В основе русской консолидации – гармония ценностей Человека и Мира (Вселенной).

Русская культура, основанная на идее соборности (Вл. Соловьёв), не противопоставляет себя другим культурам, но всегда открыта для их восприятия, внутренней переработки и синтеза, который носит не только локальный, но и общечеловеческий характер (идея *всесоединства*, всечеловечности, которую Ф. Достоевский считал ключевой характеристикой русской идеи вообще).

Смысл софийности как важнейшей составляющей русской идеи В.С. Соловьёв и С.Н. Булгаков видели в том, что София – Душа человечества, посредник между Вселенной и человеком – выполняет свое космическое предназначение (становление всеединства), а человечество преобразует мир не во имя удовлетворения своих растущих потребностей, но во имя Бога, во имя идентификации себя как личности и гармонизации раздробленного мира. Иными словами, человеческое общество только тогда Душа мира, когда оно служит (но не рабски прислуживает!) идее гармонизации мира во имя человека.

Вслед за Вл. Соловьёвым¹ можно сказать, что акмеизм, а затем и неоакмеизм есть творчество, сокрытое в Душе мира (творящая София), осуществляющая возникновение «порядка из хаоса»².

Творческий импульс неоакмеистов носит софийный характер. «Цех поэтов» (в названии прослеживается ориентация на средневековую артельность) носил в своем существе идею именно такого всеединства творцов, направленных на поиск общего смысла и общего дела, объединенных, как считали многие из них, посредством творческого импульса Бога и Человека, восходящую, в свою очередь, к символистской идее «теургии», искусства, освещенного религией.

Из понимания соборности неизменно следует художественное (семиотическое) представление об идеальном состоянии мирового Бытия в целом (и человеческого сообщества в частности), о высшей Цели упорядочить и гармонизировать Мир, смысле жизни. Основной тезис постакмеизма как раз и служит этой великой Цели – Демиург-художник призываются в мир, чтобы воссоздать «порядок из хаоса», управлять «хаосом», одухотворить неодушевленное, увидеть в повседневности, в обыденных вещах и предметах окружающего мира высший смысл, божественный Замысел, привнести в общество свое понимание прекрасного, запечатлеть «сокровенное внутреннее» вещей и одухотворить Бытие на основе единения людей с Природой и друг с другом посредством эмпатии (от лат. – «вчувствование», «проникновение» в другого субъекта с целью лучше понять также свое внутреннее «я»).

Заложенные в неоакмеистической поэзии онтологические архетипы Мирового Древа (мировое Бытие, Древо России), Тела (личное бытие, бренность), Словаря (культура, язык, Логос), как, например, в стихотворении «Словарь» Арс. Тарковского, имплицитно служат теми мировоззренческими константами-скрепами, обеспечивающими российскому обществу консолидацию и придающими ему через появление неоакмеистических организаций (поэтов ленинградской «филологической школы», ленинградских «неоклассиков», группы «Московское время», «парижской ноты», «Нового (Второго) цеха», объединения «Звучащая раковина», пражского объединения «Скит» – первоначально «Скит поэтов») институциональный характер.

¹ См.: Соловьёв В.С. Сочинения: В 2 т. – М., 1989. – Т. 2. – 588 с.

² Там же. – С. 567.

Поэт-неоакмеист, архитектор Вселенной, на плечах которого зиждется целостность Бытия и Истории, гигант, одухотворенный Богом через творчество, преодолевает смерть во имя бессмертия, сплоченности общества на духовных началах. Таким образом, художественное и национальное суть единые феномены идентификации общества.

Воссозданный Поэтом единый культурный универсум преодолевает локальный историзм, способствует осознанию обществом своей идентичности, элиминации драматического разрыва между русской историей и личностью конкретного индивида, погруженного в отведенный ему отрезок истории.

Творчество неоакмеистов приобретает глобальный онтологический статус, становится одухотворенной «нитью» Бытия, связующей поколения и воскресающей «ненапрасное прошлое» (то, что сакрализуется в общественной памяти и не подлежит забвению). Итак, в постсоветском пространстве консолидация общества реконструировалась из элементов неоакмеистической парадигмы, предлагающей мощную альтернативу забвению и хаосу как исторического прошлого, так и современного настоящего: «Неоакмеизм выводил за пределы советской и вообще социальной истории, предлагая взамен иной масштаб – масштаб истории культуры, в котором любые, даже самые трагические обстоятельства времени выглядели как нормальный фон, всегда сопутствовавший свершениям духа»¹.

Скрытые в доктрине неоакмеизма онтологические архетипы, наряду с принципом *мистического энергетизма* (преобразования энтропии в созидающую энергию), способствуют гармонизации общества, преодолению идеологических и социальных разрывов (дискретности), выводят общество из современной экзистенциальной безысходности, консолидируют его на духовных началах со-причастности своему этносу и национальной культуре.

Русская культура достаточно интровертна, погружена во внутреннее созерцание, в рамках консолидации общества для нее характерна нацеленность на *Общее Дело* – неотъемлемый компонент «русской идеи». Русский «конкретный идеализм», основными составляющими которого являются соборность, всеединство, софийность, Общее Дело, способствуют идентичности общества. Меняется система аксиологических оценок: общественность и каж-

¹ Лейдерман Н.Л., М.Н. Липовецкий. Современная русская литература: В 2 т. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Академия, 2006. – Т. 2. – С. 298.

дый индивид в рамках неоакмеистической модели, основанной на антропокосмизме, осознает себя гармоничной личностью, сопричастной историческим реалиям своего времени. В свою очередь, антропокосмизм, целью которого является творческое преображение человека и мира, способствует развитию гармоничной триады, восходящей к божественной Троице: «личность – общество (как совокупность институтов) – природа (как Бытие) – Высший Идеал (Бог).

Неоакмеизм ориентирует современное общество на парадигму «мир как живой и созидающийся организм» (в отличие от довлеющей до настоящего времени парадигмы «мир как громадный механизм»¹). В основе неоакмеистической парадигмы лежит «семантическая поэтика», принципиальная новизна которой заключена в доминанте всеобщей личностной связи, посредством которой «гетерогенные элементы текста, разные тексты, разные жанры... творчество и жизнь, все они и судьба – все скреплялось единым стержнем смысла, призванного восстановить соотносимость человека и истории»². Данный фактор является определяющим для консолидации российского общества в постсоветском пространстве.

Национальная русская природа в творчестве неоакмеистов проникается культурными ассоциациями, надвременным, вселенским, космическим смыслом, который, в свою очередь, способствует постижению глубинных тайн бытия. Немаловажное место отводится онейросфере (сфере сновидений), как в стихотворении «Разыгрался мой сон не на шутку...» И. Лиснянской 1972 г. (своего рода квинтэссенция ахматовского цикла «Тростник»), гаданием, символике зеркала как окна в потусторонний мир, восходящих к русскому обрядовому фольклору.

Принцип соборности воплощается в стихотворении Арс. Тарковского «Телец, Орион, Большой Пес», в котором поэт уподобляет панораму звездного неба куполу «старой церкви, забытой богом и людьми»³. В стихотворении «Превращение» упомянута бузина («Лежу, / а жилы крепко сращены / С хрящами придорожной бузины»⁴) – знаковый образ одноименного стихотворения М. Цветаевой.

¹ Русский космизм и ноосфера: В 2 ч. – М., 1989. – Ч. 1. – С. 3–4.

² Русская семантическая культурная парадигма / Левин Ю.И., Сегал Д.М., Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цывьян Т.В. // Russian literature. – Hague, 1974. – № 7–8. – Р. 51. – Р. 47–82.

³ Тарковский А. Книга травы: Стихотворения. – СПб.: Амфора, 2012. – С. 5.

⁴ Там же. – С. 145. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы в скобках.

вой (в стихотворении «Бузина» куст бузвны олицетворяет собой Древо Бытия, которое взращивает бесчисленное множество жизней, обреченных на гибель): «Бузина казнена, казнена! / Бузина – целый сад залила / Кровью юных и кровью чистых, / Кровью веточек огнекистых – / Веселейшей из всех кровей: / Кровью лета – твоей, моей...». Здесь куст бузвны становится у поэта аллегорией человеческой жизни, кровеносной системы Мироздания и человеческого организма.

Специфическая мифология неоакмеизма немало способствовала идентификации постсоветского общества. Первостепенное значение для неоакмеистов приобретают: миф о собственной жизни как искусстве, восходящий к «ахматовскому мифу» (лирический герой или героиня примеряли на себя несколько масок-имиджей), миф о «новом Адаме» и «Земном Рае», миф о «Гиперборее» (хранителе храма Аполлона), приверженцами которого считали себя неоакмеисты, миф о «вечном возвращении» греческой культуры (Арс. Тарковский) и о «золотом веке человечества», сакрализация Слова-Логоса и текста, историко-культурные и историко-литературные мифы (лирический цикл «Пушкинские эпиграфы» Арс. Тарковского, «Пестель. Поэт и Анна, «Поэт и гражданин» Д. Самойлова); архетипы Мирового Древа и Словаря, олицетворяющего культурный Логос («Словарь», «Дерево Жанны», диптих «Деревья» Арс. Тарковского), дома, домашнего очага («Дом напротив» Арс. Тарковского), архетип народной сказки, возвращающий в фольклор («Про Ванюшку», «Золушка», «Аленушка» Д. Самойлова), архетип матери и сиротства («Я в детстве заболел...» Арс. Тарковского).

Свою роль играют и ветхозаветные мифы, которые служат средством поэтической универсализации и воскрешения человеческой «пропамяти»: мифы о грехопадении человечества («Первое электричество» И. Лиснянской), поисках «земли обетованной» («Приазовье» Арс. Тарковского), всемирного потопа («Триптих оливы» И. Лиснянской), библейский миф об Исходе, обретении «земли обетованной» («Одномоментность» И. Лиснянской); универсальный мотив блудного сына, где лирический герой выступает как отверженный сын своей духовной родины, не находя себе пристанища («Беженец» Арс. Тарковского), миф о «неопалимой купине» («Костер на снегу» И. Лиснянской). Центральный новозаветный сюжет Голгофы и Спасения («Напрасно выбили...» И. Лиснянской), как и в поэзии А. Ахматовой, сопрягается с личной драмой лирической героини, сознательно избирающей путь

каторжанки-схимницы, а также фокусирует внимание читателя на многоипостасном (неоакмеистическом) авторском мифе, являющимся органичным продолжением мифа акмеистического («ахматовского мифа»).

Таким образом, неоакмеизм (как и акмеизм), в отличие от символизма и футуризма, – явления сугубо национальное, не имеющее аналогов в мировой литературе (согласно концепции Вл. Паперного, неоакмеизм тождественен семиотичной «Культуре-Два», которая ощущала себя наследницей всех классических традиций и итогом всех путей). Акмеизм (и неоакмеизм), в отличие от символизма и футуризма, – литературные направления, противопоставившие себя по ряду оснований авангарду (футуризму), стремящемуся к новизне путем категорического отказа от классической традиции («Культуре-Один»).

Литературными эмблемами эпохи неоакмеизма (**«ренессансного акмеизма»**) становятся философы и художники-подвижники, поэты-Демиурги, а также неживые, но ожившие культурные образы акмеизма – Григорий Сковорода, Сократ, Прометей, Марсий, Эдип, Анджело Секи, Данте Алигьери, Винсент Ван Гог, Ахилл, Нефертити, Кора (мифическая царица), статуи, камни-валуны, сфинксы, могилы, имеющие каждая свою собственную историю. На авансцену творчества выдвинулся Поэт, **«ренессансная личность»**, неоромантик, обладающий спонтанной, высокоинтеллектуальной интуицией о происходящем в недрах Вселенной (Бытия), о креативных возможностях божественного Слова-Логоса, способного к сожжению и воскрешению в новом качестве.

2. Гуманитарный диалог Европы и России: Европейское Возрождение и русский Ренессанс

Рассматривая структуру и эволюцию европейских ценностей и социокультурных ориентаций современного европейского общества в координатах синхронии и диахронии, Л.А. Ярошенко во второй главе **«“Европейские ценности” между традицией и современностью»** недавно вышедшей и весьма актуальной монографии **«Европейская культура: XXI век»¹** отводит Возрождению роль

¹ ЕВРОПЕЙСКАЯ КУЛЬТУРА: XXI ВЕК / Под ред. Е.В. Водопьяновой. – М.; СПб.: Нестор-История, 2013. – 480 с. – (сер. Старый Свет – новые времена). Далее ссылки даются с указанием страницы в скобках.

консолидирующего, «кумулятивного центра» аксиологических и социокультурных ориентаций общества практически на всех ступенях его исторического развития. Это эпоха расцвета гуманизма, прироста научного знания, индивидуального либерализма, нового, невиданного расцвета литературы, философии и искусства. Таким образом, европейское Возрождение может выступать в роли некой центростремительной научной парадигмы, распространяющей сферу своих интересов на весь ХХI в. Все перечисленные постулаты оказались на удивление созвучны основным доктринаам неоакмеизма – русского Ренессанса.

Ренессанс – это не только явление итальянской или европейской культуры, но явление общемировое. Все культурные страны, в той или иной форме, имели свой ренессанс. «Миф Ренессанса» – это вера в безграничные возможности человека, который бросает вызов судьбе и вступает в открытое творческое соревнование с самим Богом. Таким образом, в основании культуры Возрождения лежит **индивидуализм**, который открывает самоценную, свободную и неповторимую творческую личность, **субъективизм** – ставящий перед собой задачу раскрыть мир не в его объективной данности, а через призму внутреннего мира человека, и, наконец, **антропоцентризм**, полагающий человека центром и смыслом мироздания.

Сложность эпохи Ренессанса, обширность посвященной ей литературы делают традиционные оценки ее содержания весьма приблизительными. Так, вошло в традицию противопоставлять эпоху Возрождения Средним векам, как светскую, прогрессивную культуру культуре религиозной и, следовательно, ретроградной. Однако Возрождение творчески перерабатывало достижения Средневековья, не отвергая традицию, но сохраняя уважение к ней. Прогресс – понятие конкретно-историческое, и каждая эпоха обладает своей мерой прогресса и регресса. Аналогично и неоакмеизм («русский Ренессанс») не отвергал начисто символизм, а заимствовал и художественно перерабатывал его творческие приемы. Неоакмеисты ставили перед собой задачу отражения в искусстве «наивысшего напряжения» духовных сил человека, но, с другой стороны, неоакмеизм в перспективе развития представлялся его адептами как синтетическое направление, вбирающее в себя лучшее, что было у предшественников. Левое крыло акмеизма – адамизм (Вл. Нарбут, М. Зенкевич) – выдвинуло в качестве главной ценности Человека – нового Адама, преобразующего мир и дающего номинации окружающим предметам и ве-

шам. Культурный идеал Ренессанса – в высшем синтезе духа и материи, в бесконечной творческой мощи духовного человека, следующего закону природной гармонии и меры.

Неоакмеизм – один из литературных стилей постсоветской эпохи, преодолевший догматизм нормативной парадигмы, но лишь в той мере, в какой не признает норму эталоном. Традиционно расцвет и кульминация неоакмеизма как литературного течения приходится на 70-е годы XX в., однако его истоки надлежит искать еще в эстетике символизма. Вяч. Иванов, первый поэт-неоклассицист, ознаменовал своим творчеством переход от символизма к акмеизму, т.е. смену культурных парадигм. Рационалистически-логичный подход к поэзии, связь дионисийского и аполлонического начал, уравновешенных на чаще Божественных Весов в программном стихотворении «Весы» (1904) делает его фигуру предтечей акмеизма: «Подобная тенденция в русской поэтической культуре будет позднее блистательно продолжена и углублена О. Мандельштамом»¹.

Основные тезисы поэзии Вяч. Иванова – «скреплять двух столетий позвонки» (как у О. Мандельштама) посредством «памяти культуры», не забывать о великой роли Данте в качестве учителя и наставника поэтов («Уже наставник твой – не Юм – «суровый Данте!» – в стихотворении «La faillite de la science» с посвящением Вл. Ивановскому); не будет преувеличением утверждать также, что Вяч. Иванов – предтеча неоакмеизма, так как его поэтический дар зиждется на «трех китах» неоакмеистической доктрины: на утверждении о том, что «поэт – «новый Адам», спустившийся в бездны мироздания и давший номинации предметам и вещам окружающего Бытия («Так долго с пророческим медом / Мешал я земную полынь, / Что верю деревьям и водам / В отчаяны рдяных пустынь...» – стихотворение «Fata morgana» – с. 8); на классическом наследии А. Пушкина, изучению которого специально посвящены «пушкинские штудии» А. Ахматовой («Куда ученая потянетсѧ ватага? / Ужели на Парнас?.. Затем что знанъя – нет! / Ты бросил в знанье сеть и выловил сонет» – вышеупомянутое стихотворение «La faillite de la science»); и, наконец, на культе Возрождения, сильной личности, возвысившейся над бездной повседневности, Данте или Сандро Боттичелли.

¹ Колобаева Л.А. Русский символизм. – М.: МГУ, 2000. – С. 226.

В пространстве постсоветского дискурса реализуется семиотическая модель: постсоветская идентичность (институализация) – неоакмеизм (открытый к диалогу литературный текст) – историческая память (память «ненапрасного прошлого»). Неоакмеизм является одним из элементов исторической реконструкции, поскольку не предполагает ухода из «апокалиптического», «некалендарного» настоящего России в более благоприятное, утопическое историческое время, но, наоборот, активно «возвращает историческое измерение своей эпохи»: «Сложная диалектика преходящего и вечного, <...> необходимость научиться “читать” свое время по словарю культуры, а значит, и «большого времени» (Бахтин), реальной, неконъюнктурной истории – так звучал пафос акмеистической традиции в 1970-е годы»¹.

Чувство национальной истории реанимировалось неоакмеизмом благодаря принципиально новому пониманию «памяти». Понятие памяти необычайно многофункционально: это и пропамять человечества, и память культуры («ожившие» культурные ассоциации пронизывают тексты неоакмеистов), и историческая память, призванная «склеить двух столетий позвонки» (О.Э. Мандельштам), и память ненапрасного прошлого, воскресающая умерших (утопия О. Федорова) и дарующая человеку бессмертие (смысл жизни, Бытия), и «интеллектуальная интуиция» (термин Лосского), память человека о своем предназначении, своей божественной сути.

Ощущение национальной консолидации восстанавливалось в неоакмеизме посредством апелляции к расхожим культурным образам-архетипам, реконструируемым через повседневную реальность, через тайники воспоминаний, «подвалы памяти» («Поэма без героя» А. Ахматовой), дневниковые записи, заметки на полях мемуаров.

Неоакмеизм органично встраивается в **постнеклассическую** научную картину мира, доминантами которой становятся возникновение порядка из хаоса, «управляемый хаос», а также выявление ценностно-целевых структур познания, что, в свою очередь, нацеливало как ученых, так и простых индивидуумов на поиск своего внутреннего «я», скрытых ресурсов своей творческой личности. Процесс одомашнивания мира распространяется не только на земную периферию, но и на глобальное бытие истории: «Акмеизм –

¹ Лейдерман Н.Л., М.Н. Липовецкий. Современная русская литература: В 2 т. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Академия, 2006. – Т. 2. – С. 299.

тоска по мировой культуре» (О. Мандельштам). «*Mир создан и запущен в будущее, как программа. От того, ЧТО и КАК мы пишем, зависит будущее*»¹.

Первостепенное значение в процессе самоидентификации имеет проблема культурного топоса, времени и геофизического пространства. Для неоакмеизма характерна временная концепция исторического «эона», согласно которой ни одно мгновение не исчезает бесследно, но возвращается в Вечность и обретает надвременной, бытийный статус. Философия истории в неоакмеистической доктрине признает достоверность исторического прошлого. Она призвана совмещать прошлое, настоящее и будущее в историческом «эоне» (монаде Лейбница). Соответственно каждый индивид согласно концепции исторического «эона» может быть привображен к истории, поскольку он существует в этом «эоне» Бытия.

Неоакмеистическая философия предлагает новый синтез становления и идентификации человеческой личности благодаря цементирующей идеи «нового Адама», поэта-художника, ренессансной личности, дающей номинации предметам и вещам окружающего мира, одухотворяющего «плоть Мира», а также новое видение становящегося целого, Бытия «русской Атлантиды» (России). Ядром философии становится «космичная» авторская позиция (авторское «Я» оказывается равновеликим культуре, истории, судьбе человека в мире): «*Mир создан и запущен в будущее, как программа*»² («Третий цех»). Впервые на авансцену творчества выдвигается Читатель, неоакмеисты предсказывают «горизонт читательского ожидания»; под Читателем (собеседником) понимаются люди разных эпох. «Мы – смысловики» (О. Мандельштам). «Мы – пишем. Мы «не занимаемся» литературой – мы просто творим свои миры»³ («Третий цех»). Акмеисты осваивают ремесло понимания, герменевтики, осуществляют поиск гармонии между земным и небесным, стремятся к жизненной поэзии.

Неоакмеизм («ренессансный» акмеизм) вполне претендует на то, чтобы стать художественным направлением, консолиди-

¹ Цех поэтов // Богомолов Н.А. Материалы к библиографии русских литературно-художественных альманахов и сборников: 1900–1937. – М.: Лантерна-Вита, 1994. – Т. 1. – С. 198.

² Богомолов Н.А. Материалы к библиографии русских литературно-художественных альманахов и сборников: 1900–1937. – М.: Лантерна-Вита, 1994. – Т. 1. – С. 197.

³ Там же.

рующим культурный и гуманитарный диалог Европы и России на онтологическом (философском) и социогуманитарном уровнях. Ряд приводимых ниже суждений служит лишь подтверждением вышеуказанного.

Существенен примат формы над содержанием; неоакмеизм, как и акмеизм, по мнению его адепта Н.С. Гумилёва, есть «эра эстетического пуританизма», тождественная во многом художественным идеалам литературы Возрождения, в которой индивидуальность поэта-творца – превыше всего. Поэт, «титан» по «силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености» (Ф. Энгельс), отныне призван, как надлежит гуманисту, стать человеком необыкновенной широты интересов, совмещая в себе поэта и зодчего, философа и скульптора, музыканта и живописца: «Поэт должен возложить на себя вериги трудных форм (вспомним гекзаметры Гомера, терцины и сонеты Данте, старошотландские строфы поэм Байрона) или форм обычных, но доведенных в своем развитии до пределов возможного (ямы Пушкина), должен, но только во славу своего Бога, которого он обязан иметь. Иначе он будет простым гимназистом»¹. Отсюда – интерес к античной мифологии и многообразие жанровых модификаций в поэзии неоакмеизма.

Однако за внешним сходством акмеизма и неоакмеизма с позднесредневековой парадигмой итальянского Ренессанса нельзя не увидеть и фундаментального различия. Литературные течения в России находились под глубоким влиянием происходившего религиозного обновления, которое существенным образом отличалось от христианской ортодоксии, на которой основывалась концепция «Божественной комедии». Д. Мережковский, З. Гиппиус были инициаторами этого обновления, давшего толчок известным дискуссиям, в которых принимали участие многие ведущие поэты и писатели того времени. Как верно считал А. Белый, в русском символизме «вырождение» переплеталось с «возрождением»², и это «возрождение» в России, в отличие от европейского Ренессанса, должно было стать не языческим, но христианским. Д. Мережковский справедливо утверждал: «Не свершится ли на

¹ Гумилёв Н.С. Жизнь стиха. Из книги «Письма о русской поэзии» // Гумилёв Н.С. Стихи; Письма о русской поэзии / Вступ. ст. Вяч. Иванова; Сост., науч. подгот. текста, послесл. Н. Богомолова. – М., 1989. – (Забытая книга). – С. 398.

² Белый А. Кризис сознания и Генрик Ибсен // Белый А. Критика. Эстетика: В 2 т. – М.: Инфра-М., 2006. – Т. 2. – С. 157.

Востоке второе, и окончательное, не языческое, а христианское Возрождение, которое найдет Святую Плоть, потому что сознательно будет искать ее уже в самом христианстве? Кажется, второе Возрождение это и начинается, действительно, ежели не в самой церкви, то около нее и близко к ней, именно в русской литературе, до такой степени проникнутой веяниями нового таинственного “христианства Иоаннова”, как еще ни одна из всемирных литератур»¹. Однако в данной работе приоритет отводится выявлению тождественных особенностей поэтики (на уровне художественной образности, аллюзий, реминисценций) в «Божественной комедии» Данте и произведениях неоакмеизма.

Итальянское Возрождение становится культурно-семиотическим образцом, кодом «ренессанса» акмеизма в русском варианте или порождением неоакмеизма как направления, включающего в себя в качестве основного компонента акмеизм в традиционном его понимании. Выделим основные черты акмеизма и неоакмеизма, опираясь на материал эссеистики Н.С. Гумилёва, в частности «Писем о русской поэзии».

1. Восхищение полотнами Венецианцев и Испанцев, «Илиадой» Гомера («Жизнь стиха»).

2. Оглядка на достижения античности и ее художественная реставрация способствовали созданию новой культуры – итальянского Возрождения и «ренессансного» акмеизма: «Ренессанс ознаменовал возврат к той идеальной системе ценностей, которая когда-то была заявлена греко-римской цивилизацией»².

3. Антропоцентризм: поэтическая «тишина» (А. Ахматова) – непременное условие создания шедевра: «Древние уважали молчания поэта, как уважают женщину, готовящуюся стать матерью»³.

4. Субъективизм (ставит перед собой задачу раскрыть мир не в его объективной данности, а через призму внутреннего мира человека – поэта): «Более того, именно с периодом Возрождения связано укрепление таких принципов духовной жизни общества, как гарантирование веротерпимости и свободы вероисповедания в дополнение к обеспечению свободы выражения собственных суждений»⁴.

¹ Мережковский Д.Л. Толстой и Достоевский // Мережковский Д.Л. Толстой и Достоевский: Вечные спутники. – М., 1995. – С. 154.

² ЕВРОПЕЙСКАЯ КУЛЬТУРА: XXI ВЕК / Под ред. Е.В. Водопьяновой. – М.; СПб.: Нестор-История, 2013. – С. 40. – (Сер. Старый Свет – Новые времена).

³ Там же. – С. 399.

⁴ Там же. – С. 41.

5. В основе мировоззрения акмеизма и неоакмеизма – концепт безграничного самоутверждения культурных ценностей, выраженных в поэтическом Слове.

6. Культура прошлого, поэтическая образность символизма, наконец, сама эпоха символизма, отнюдь не низвергается в Абсолютное Ничто, а, напротив, заимствуется и художественно преобразуется, подобно тому как достижения Средневековья стали опорой новой культуры Возрождения: «Символизм создался не могучей волей одного лица, как «Парнас» волей Леконта де Лиля, и не был результатом общественных переворотов, как романтизм, но явился следствием зрелости человеческого духа, провозгласившего, что мир есть наше представление. <...> Теперь же мы не можем не быть символистами. Это не призыв, не пожелание, это только удостоверяемый мною факт»¹. Таким образом, основной тезис сходства двух направлений – борьба за культурные ценности, культуроцентризм.

7. Подобно тому как Возрождение не только преодолевало религиозную ортодоксию, но и опиралось на культуру Средних веков, неоакмеизм («ренессанс» акмеизма) опирается на традиции символизма с его культом «непознаваемого». Теология символизма, подобно теологии Средневековья, отнюдь не уничтожается и не низводится adeptами неоакмеизма, а лишь преобразуется в подлежащий художественной «обработке» поэтический материал: «Разумеется, познание Бога, прекрасная дама Теология останется на своем престоле, но ни ее низводить до степени литературы, ни литературу поднимать в ее алмазный холод акмеисты не хотят»². Духовная составляющая поэзии теперь приравнена к любой другой художественной образности, являющейся материалом ее Творца, что наглядно подтверждает высказывание Л.А. Ярошенко: «Религия превращается в область совести отдельного человека. Это, однако, не означает, что христианское мировоззрение, христианская культура и в конечном итоге христианские ценности становятся чуждыми новой системе “европейских ценностей”»³.

¹ ЕВРОПЕЙСКАЯ КУЛЬТУРА: XXI ВЕК / Под ред. Е.В. Водопьяновой. – М.; СПб.: Нестор-История, 2013. – С. 40. – (Сер. Старый Свет – Новые времена).

² Гумилёв Н.С. Наследие символизма и акмеизм: Из книги «Письма о русской поэзии» // Указ. соч. – С. 412–413.

³ ЕВРОПЕЙСКАЯ КУЛЬТУРА: XXI ВЕК / Под ред. Е.В. Водопьяновой. – М.; СПб.: Нестор-История, 2013. – С. 40. – (Сер. Старый Свет – Новые времена).

8. Эстетическое отношение (эстетизация) религиозного культа. Поэт уподобляется творцу культовых церковных песнопений, церковному клирику-старообрядцу: «Будем верить, что наступит время, когда поэты станут взвешивать каждое свое слово с той же тщательностью, как и творцы культовых песнопений»¹.

9. Художественный синтез поэзии и архитектуры, музыки и религии, поэзии и зодчества: «Одним словом, стихотворение должно являться слепком прекрасного человеческого тела, этой высшей ступени представляемого совершенства: недаром же люди даже Господа Бога создали по своему образу и подобию»².

10. Благодаря цикличной модели времени признается существование Бога, вера в старообрядческую Троицу и бессмертие души: «Наши старообрядцы поют: аллилуйя, аллилуйя, слава Тебе, Боже! У православных слово *аллилуйя* повторено три раза»³.

Неоакмеизм предлагает новый синтез становления и идентификации человеческой личности благодаря цементирующему идею «нового Адама», поэта-художника, ренессансной личности, дающей номинации предметам и вещам окружающего мира, а также новое видение становящегося целого, Бытия «русской Атлантиды» (России). Л.А. Ярошенко замечает: «Фактически Ренессанс закрепил центральную роль в системе “европейских ценностей” за независимо мыслящей личностью, преобразующей внешний мир»⁴. Все перечисленные факторы требуют единой «русской идеи» (Н. Бердяев), консолидирующей постсоветское общество и задающей синтез духовных координат, онтологических категорий, апеллирующих к поэзии неоакмеизма.

«Семантическая поэтика» – смысловое ядро неоакмеистического текста – есть аксиологическая сущность «русской идеи», максимально открытая к диалогу системы определенных знаний, целенаправляющих, с одной стороны, научные исследования, а с другой – духовные ориентиры современного общества. Последовательность этих ключевых ценностей задается онтологическим единством поэтического и исторического наследия.

¹ Гумилёв Н.С. АнATOMия стихотворения: Из книги «Письма о русской поэзии» // Указ. соч. – С. 397.

² Гумилёв Н.С. Жизнь стиха: Из книги «Письма о русской поэзии» // Указ. соч. – С. 401.

³ Гумилёв Н.С. АнATOMия стихотворения: Из книги «Письма о русской поэзии» // Указ. соч. – С. 396–397.

⁴ ЕВРОПЕЙСКАЯ КУЛЬТУРА: XXI ВЕК / Под ред. Е.В. Водопьяновой. – М.; СПб.: Нестор-История, 2013. – С. 40. – (Сер. Старый Свет – Новые времена).

В эпоху Возрождения гуманистический неоплатонизм стал духовным обоснованием идеи единства Природы и Человека. Неоплатонизм помогал титану Возрождения одухотворить мир, представить его насквозь пронизанным божественным смыслом, порядком и энергией.

Философия неоакмеизма есть прежде всего философия **антропокосмизма**, для нее характерен синтез ноосферного и антропоцентристского мировоззрений. В основе русской консолидации – гармония ценностей Человека и Мира (Вселенной). Л.А. Ярошенко пишет: «Гуманизм – широкое интеллектуальное движение, проявившее себя в период Ренессанса, обозначило переход к антропоцентристскому мировоззрению»¹.

Вслед за Вл. Соловьевым можно сказать, что акмеизм, а затем и неоакмеизм есть творчество, скрытое в Душе мира (творящая София), осуществляющая возникновение «порядка из хаоса».

Творческий импульс неоакмеистов носит софийный характер. «Цех поэтов», а вслед за ним и «Третий цех» (в названии прослеживается ориентация на средневековую артельность), носили в своем существе идею именно такого всеединства творцов, направленных на поиск общего смысла и общего дела, объединенных, как считали многие из них, посредством творческого импульса Бога и человека. Лирический герой, как и титан эпохи Возрождения, наделяется множеством авторских масок-имиджей, входящих в структуру многофункционального авторского мифа; неоакмеистический текст преодолевает семантическую «замкнутость» и выходит за пределы собственной интерпретации в пространство культурных ассоциаций, осуществляя «диалог с культурой» (по Мандельштаму). Для неоакмеистических текстов характерна установка на цитату (полицитатность), синхронно-реминисцентный хронотоп, погружающий один и тот же лирический сюжет в контекст разновременных ситуаций-аналогов. Однако, несмотря на обилие реминисценций, максимальную диалогичность неоакмеистических текстов, создающих эффект развертывания некой культурной парадигмы, сохраняется центральное ядро «семантической поэтики» – «прекрасная ясность», логичность, строгая композиция; неизменными остаются имена адептов акмеизма – Ф. Рабле, Данте, А. Франс, Анри де Ренье, У. Шекспир.

¹ ЕВРОПЕЙСКАЯ КУЛЬТУРА: XXI ВЕК / Под ред. Е.В. Водопьяновой. – М.; СПб.: Нестор-История, 2013. – С. 40. – (Сер. Старый Свет – Новые времена).

Семиотическое пространство повседневности у неоакмеистов сакрализуется, мифологизируется, насыщается множественными смыслами, обретая надвременной характер. Пространство повседневности, особенно в эпоху Возрождения, имеет тенденцию занять главенствующее положение в культурной иерархии ценностей, взять «культурный реванш», размывая бинарные оппозиции сакрального и профанного бытия. Это положение особенно относимо к неоакмеизму с его эстетизацией пространства дома, сферы сновидений (онейросферы), магии и оккультизма, границ и векторов пространственно-временных перемещений: «Вариантом “высшего программирования” повседневности остается также использование искусства как “кодирующего устройства культурного поведения” (Ю.М. Лотман), когда поведение человека в быту уподобляется поведению литературного или сценического персонажа, как это имело место в культуре европейского романтизма»¹. Данное утверждение особенно применимо к акмеизму и неоакмеизму, ориентированных на ценности европейского романтизма.

Особый интерес в этом отношении представляет параграф «Дом как фокус пространства повседневности» четвертой главы «Пространство повседневности в европейской культуре». Здесь утверждается двойственная семантика домашнего пространства и взаимопроницаемость внешних и внутренних векторов пространственных перемещений. Подобная дуалистичность характерна и для культуры акмеизма, стремящейся мифологизировать пространство повседневности, придать сакральный статус пространству дома.

Так, по мнению М.В. Серовой², «ахматовско-гумилевский миф» («миф о семье») активно «проявлен в системе «акмеистического мифа»» и акмеизма, что демонстрирует исследование В.Ю. Прокофьевой³. В центре внимания автора – различная с гендерной точки зрения семантизация образа «дома» у Ахматовой и Гумилёва: если в поэзии Ахматовой героиня находится в доме, реальном или воображаемом, то у Гумилёва мечты героя устремлены к иным пространствам, и расположение его в доме сосредо-

¹ ЕВРОПЕЙСКАЯ КУЛЬТУРА: XXI ВЕК / Под ред. Е.В. Водопьяновой. – М.; СПб.: Нестор-История, 2013. – С. 85–86. – (Сер. Старый Свет – Новые времена).

² Серова М.В. Анна Ахматова: Книга Судьбы (феномен «ахматовского текста»: проблема целостности и логика внутриструктурных взаимодействий). – Екатеринбург, 2005. – С. 103.

³ Прокофьева В.Ю. СИМВОЛИЗМ. АКМЕИЗМ. ФУТУРИЗМ: Различные модели поэтического пространства в лексическом представлении / Под ред. Т. Пахаревой. – Оренбург, 2003. – С. 135–143.

точено у своеобразного экрана – окна или камина, способствующего мысленному «уходу» в другую реальность. Мотив ухода из дома мыслится в мифопоэтике акмеизма как начало вектора странствий, поиск «истинного дома», «земного рая». Акмеизм и неоакмеизм есть мужественное преодоление разрывов в пространстве и времени путем их мифологизации, истоки которой надлежит искать в искусстве Возрождения, и, в частности, в «Божественной комедии» Данте.

Образность многих стихотворений Арс. Тарковского восходит к «Божественной комедии» Данте. Образы «Ада», «Чистилища» и «Рая» четко маркированы, но иногда поданы в метафорическом ключе: в стихотворении «Половой госпиталь» больница уподобляется Лимбу – первому кругу «Ада», где казнятся добродетельные нехристиане («Ни оттепелей не было в том лимбе, / Где я лежал в позоре, в наготе...»¹; в стихотворении-послании «Елене Молоховец» категории Ада, Чистилища и Рая погружаются в иронический контекст: «Где ты, писательница малосольная, / <...>/ В каком раю? чистилище? мучилище? / Костедробилище?...»²). Стихотворение Д. Самойлова «Меня ты не отпустишь. Осторожно...» 1986 г. отсылает к Песне третьей «Ада» Данте, где впервые возникает образ «Хароновой ладьи». Возлюбленная героя прощается с его грешной душой, распределенной Хароном в соответствующий ее вине круг Ада (согласно концепции Данте, «тяжелая ладья» перевозчика Харона держит путь к берегу адской реки, опоясывающей первый круг Ада – Ахерону): «А бес Харон сзывает стаю грешных, / Вращая взор, как уголья в золе, / И гонит их и бьет веслом неспешных»³. Старик Харон, перевозчик душ античной преисподней, превращенный в «Аду» Данте в беса, упомянут также в VI Песне «Энеиды» (Эн., VI, 295–330). У Самойлова Харон, напротив, «нетороплив и тих», занимает позицию стороннего наблюдателя (дает возможность герою «благословить на жизнь» своих детей): «Но перевозчик строго, отрешенно / Нас будет ждать, нетороплив и тих, / Покуда я из той ладьи Харона / Благословлю на жизнь детей моих...»⁴

¹ Тарковский А.А. Стихотворения и поэмы. – М., 2000. – С. 97.

² Там же. С. 120.

³ Данте Алигьери. Божественная комедия / Пер. с итал. М. Лозинского; Вступ. ст. К. Державина. – М., 1982. – Ад. Песнь III. – С. 30.

⁴ Самойлов Д. За третьим перевалом / Сост. Г.И. Медведев. – СПб., 1998. – С. 688.

Не будет преувеличением сказать, что монография «Европейская культура: XXI век» не только предоставляет исследователям панораму функционирования искусства в наступившем столетии, но и провоцирует на поиск целостной информационной парадигмы, способной ответить на ряд животрепещущих вопросов современности, что, в свою очередь, экстраполирует широчайшее поле для научного и культурного диалога данного исследования с рядом других, а также сопоставительного анализа некоторых положений вышеназванной книги с основными тезисами целого ряда монографий и статей.

Итак, неоакмеизм предоставляет широчайшее поле для идентификации и институализации современного российского общества посредством структурного семиозиса. В настоящее время осуществляется научный поиск новых макросоциологических теорий и литературных направлений, которые способны выразить в онтологических константах многообразие всего социума и тем самым культурно консолидировать этнос в рамках того или иного структурного семиозиса и единого информационного «поля».

Глава II.

ГЕРМЕНЕВТИКА И МЕТОДОЛОГИЯ НЕОАКМЕИЗМА. ЕГО СТРУКТУРА И «ЭЗОТЕРИЧЕСКИЙ» КРУГ: И. ЛИСНЯНСКАЯ, АРС. ТАРКОВСКИЙ, Д. САМОЙЛОВ

В современной гуманитарной науке философско-культурная парадигма (понятие Т. Куна) поэтического текста выступает как смыслопорождающая модель (структура) и как своего рода семиотическая монада (Г. Лейбниц), функционирующая на всех уровнях авторской миромодели. В частности, методология жанровой специфики поэзии неоакмеизма восходит к так называемым «образцам» парадигмы Т. Куна – частным теоретическим моделям, получившим признание в каждой конкретной парадигме.

Данный фактор особенно важен для анализа поэтического текста, так как творчество неоакмеистов само по себе априори онтологично и создает авторскую миромоделирующую реальность. Поэтому на методологию возлагается задача изучить творчество всех неоакмеистов и через образцы, нормы, правила анализа поэтического текста привести неоакмеизм как масштабную философско-культурную парадигму к некоторому «общему знаменателю». В данной главе предпринята попытка проанализировать поэтические тексты посредством методологического инструментария.

1. «Эзотерический круг» неоакмеизма. А. Ахматова и ее «ученики»

Как считает Н. Гончарова, первоначальный вариант издания «*Cinque*» А. Ахматовой, вошедший в книгу «Избранные стихи. 1910–1946 гг.»¹, имел следующий «эпиграф: “Пять роз, обрученных стеб-

¹ Ахматова А.А. Избранные стихи: 1910–1940 гг. – М.: Правда, 1946. – 267 с.

лю. Анненский”¹. Этот семантически нагруженный эпиграф объясняет символику числа «пять» в названии цикла, а также устанавливает традиционную дихотомию «учитель – ученик» в общем контексте ахматовского творчества. Анненского Ахматова всегда считала своим учителем, но в данном случае она сама является учителем («стеблем») для своих учеников («роз»), подобно реке, разделенной на пять потоков, или растению, породившему пять соцветий. Образная символика снова погружается в конкретно-биографический план. Известно, что Ахматова написала цикл из трех стихотворений, соответственно названных «розами», посвятив их в отдельности каждому из молодых дарований: «Последняя роза» адресована И. Б^{родскому} («Вы напишете о нас наискосок»), «Пятая роза» («Звалась Soleil ты или Чайной...») – Д. Б^{обыше}ву, «Запретная роза» – А. Н^{айману}. Под остальными «розами» аллегорически подразумевались Е. Рейн – близкий друг Ахматовой и И. Берлин – непосредственный адресат «Cinque» и «Шиповник цветет».

Таким образом, индивидуальная ахматовская мифология создает мощное ассоциативное поле, позволяющее рассматривать попадающие в его орбиту произведения мировой литературы как части целого, «текст в тексте», единый смыслопорождающий механизм культуры и подвергать контекстуальной мифологизации величайших творцов античности, Средневековья и современности.

Известная широкому кругу читателей книга с непрятязательным названием «Рассказы о Анне Ахматовой» А. Наймана² – творческого секретаря поэта и одного из членов знаменитого «околоахматовского круга», «волшебного купола», – выдержавшая четыре издания и первоначально представляющая собой «свободный комментарий» (Найман, с. 9) писем Ахматовой, адресованных автору, оказалась гораздо шире и по тематике, и по объему поставленных в ней задач, о чем свидетельствует и предпосланный книге эпиграф из «Исповеди» Августина Блаженного (относительно процесса припомнания), и подзаголовок «Из книги “Конец первой половины ХХ в.”».

По мнению А. Наймана, «Поэму без героя» Ахматовой – «легенды событий XX столетия» – и «Божественную комедию» Данте («Не будет натяжкой допустить, что «Божественная комедия» для «Поэмы без героя» – то же, что «Энеида» для «Божественной коме-

¹ Гончарова Н.Г. «Фаты либелей» Анны Ахматовой. – М.: СПб., 2000. – С. 250.

² Найман А. Рассказы о Анне Ахматовой. – М.: АСТ: Зебра Е, 2008. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием автора и страницы в скобках.

дии» – Найман, с. 194) объединяет не только пространственно-временной маркер («Авторитеты Данте и Вергилия, “рожденного при Юлии”, стоят за признанием Ахматовой, что ее Поэму, находящуюся в ряду тех же “песен миру”, что “Энеида” и “Божественная комедия”, привел… сам *Июль*», – там же), ахматовские «терцины» (Найман, с. 195), стоящий в центре повествования поэт «движения», «путешественник» («И не он ли поэтому в Поэме «полосатой наряжен верстой», похожей на «переливающуюся кожу змеи»? – там же), художественная образность («“Над дворцом черно-желтый стяг” – преемник дантевского “священного стяга” (VI песнь “Рая”), украшенного римским орлом, символом государственности и власти» – Найман, с. 196), философский подтекст («Как и в «Комедии», в Поэме сиюминутное врывается в «вечное», реальность в фантасмагорию» – там же), композиционное построение («Заглавие «Решка» для Второй части предполагает между прочим, что Первая часть, как и подобает поэме, которую «привел сам Юлий Цезарь», т.е. поэме «имперской», – это “Орел”» – там же), но и избранная авторами методология – поэтическая «родословная» произведений («Переливающаяся кожа змеи – это, с одной стороны, Герион из XVII песни «Ада» <...>; а с другой – с не меньшим основанием может служить характеристикой самой «Поэмы без героя», «такой пестрой (несмотря на отсутствие красочных эпитетов)» – Найман, с. 194)).

Особо следует отметить серию изданий-путеводителей, объединенных общей тематикой топоса Петербурга и «петербургского мифа», спроектированного на судьбу А. Ахматовой: «Анна Ахматова и Фонтанный Дом» Н. Поповой, О. Рубинчика¹, «Петербург Ахматовой: Семейная хроника. Зоя Борисовна Томашевская рассказывает»², «Петербург Ахматовой: Владимир Георгиевич Гаршин»³, «Горькой любовью любимый: Петербург Анны Ахматовой» И. Вербловской⁴ и т.п. В целом данные исследования являются органичным продолжением аналогичных работ, написанных ранее (в конце XX в.), например, – известной книги «Анна Ахматова в Петербурге-Петрограде-Ленинграде» Д. Хренкова⁵.

¹ Попова Н., Рубинчик О. Анна Ахматова и Фонтанный Дом. – СПб., 2000.

² Петербург Ахматовой: Семейная хроника. Зоя Борисовна Томашевская рассказывает. – СПб., 2001.

³ Гаршин В.Г. Петербург Ахматовой. – СПб., 2002.

⁴ Вербловская И. Горькой любовью любимый: Петербург Анны Ахматовой. – СПб., 2003.

⁵ Хренков Д. Анна Ахматова в Петербурге-Петрограде-Ленинграде. – СПб., 1989. – 386 с.

В монографии М.Н. Лебедевой «Ахматова и Бродский»¹ рассматривается важнейшая проблема творческого диалога А. Ахматовой и поэта третьей волны эмиграции И. Бродского. Особое внимание автор акцентирует на искусстве подтекста, скрытых мотивов и имплицитных, неявных значений, поэтике ассоциативно-метафорических резонансов, аллюзий и реминисценций. Выявляются типологические параллели и черты контекстуального сходства в художественных исканиях великих поэтов. Затрагивается вопрос об эволюции их поэтического дарования и о возможностях соприкосновения литературных интересов А. Ахматовой с творчеством ее младшего современника.

В целом, материал монографии содержит в себе скрытую полемику со сложившейся литературной традицией, рассматривающей проблему творческого взаимовлияния поэтов либо на основе расподобления поэтических систем, различия стилей (В. Полухина²), либо в исключительно философско-эстетическом ключе (Д. Лакербай³), либо же на весьма немногочисленных примерах (А. Ранчин⁴, Л. Лосев⁵, «обнаруживший цитаты и намеки на ахматовские тексты лишь в 12 стихотворениях Бродского, и то под сомнением» – Лебедева, с. 4).

Развернутый анализ ахматовского наследия представлен у Бродского в многочисленных статьях, знаменитой Нобелевской лекции (1987), интервью 1995 г. и эссе «Муза плача», где «Бродский ставит Ахматову выше Блока» (Лебедева, с. 19). Метафизическую составляющую ахматовской поэзии «ученик» определяет категорией семиотического «кода для регистраций сообщений Времени» (Лебедева, с. 21) или «хранилищем времени в языке» (с. 20). Такое определение, по мнению исследовательницы, больше

¹ Лебедева М.Н. Ахматова и Бродский. – Йошкар-Ола: МГПИ им. Н.К. Крупской, 2004. Далее ссылки на это издание даются с указанием автора и страницы в скобках.

² Полухина В. Ахматова и Бродский: К проблеме притяжений и отталкиваний // Ахматовский сборник. – Париж: Институт славяноведения, 1989. – С. 143–153.

³ Лакербай Д. Ахматова – Бродский: проблема преемственности // Иосиф Бродский и мир. Метафизика. Античность. Современность. – СПб.: Звезда, 2000. – С. 172–184. – 376 с.

⁴ Ранчин А. «На пиру Мнемозины...»: Интертексты Бродского. – М.: Новое литературное обозрение, 2001.

⁵ Лосев Л. О любви Ахматовой к «Народу» // Мир Иосифа Бродского. Путеводитель. – СПб.: Звезда, 2003. – С. 34–49. – 642 с.

подходит для характеристики поэзии самого И. Бродского, интерпретирующего творчество «учителя» в духе собственных представлений о целях и задачах подлинного искусства: «Писатель, надо думать, должен, стремясь воссоздать Человека, писать Время, Пространство, Дух...» (Лебедева, с. 12).

Различны подходы к изображению античной мифологии. Если у Бродского в стихотворении «Дидона и Эней» (1969) мифологизация античного сюжета выступает главным средством символизации и универсализации (отсюда – «авторская отстраненность», «холодновато-спокойная интонация» в описании отчаяния Дидоны), то у Ахматовой в сонете «Говорит Дидона» (цикл «Шиповник цветет») налицо индивидуальная авторская переработка мифа, его субъективная интерпретация, очевидный биографический подтекст: «Костер, на котором горит лирическая героиня, ее «проклятый дом» – это метафоры ахматовского бедствия, отлучения ее от литературы и читателей в 1946 году» (Лебедева, с. 33). Драматизм античного сюжета достигает апогея.

В целом, трактовка античной мифологии у Ахматовой и Бродского воспроизводит в «зашифрованном виде» вариант гностического мифа (наличствуют элементы самосожжения, вынужденного изгнанничества героини и жертвенного пути в поиске своей «духовной родины»).

Л. Лосев, однако, придерживается диаметрально противоположной точки зрения, отрицая не только возможность творческого диалога между Ахматовой и ее младшим современником, но и саму идею преемственности их поэтических достижений: «Ни с кем из поэтов старшего поколения не был он так близок, как с Ахматовой, старшим другом и ментором. Но между его и ахматовской поэтикой нет ничего общего. Напротив, черты родства и сходства мы находим с теми, от кого он был отделен или временем – Державин, Баратынский, или географией и культурой – У.Х. Оден, или политикой – Маяковский»¹. Думается, такая позиция не может считаться единственно верной, особенно в контексте многочисленных исследований, отражающих плодотворный диалог А. Ахматовой и ее «ученика».

И наконец, в исследованиях А.М. Ранчина предлагается некая компромиссная концепция, согласно которой творческое взаимодействие Бродского и Ахматовой (акмеистической традиции) осуществляется по принципу «притяжения–отталкивания»: усвоив-

¹ Лосев Л. Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. – М.: Молодая гвардия, 2008. – С. 7–8.

ший и переработавший творческие принципы акмеизма как смыслового «ядра», основы своей эстетической системы, Бродский предстает одновременно консерватором и новатором, реализуя в своем творчестве самые разные поэтические практики, их мировой «калейдоскоп»: «По своей поэтической установке Бродский близок к акмеистам с их установкой на «мировой поэтический текст». Но если Ахматова или Мандельштам «размыкали» свое творчество в мировую литературу, то Бродский как бы «заключает» ее всю в собственные произведения. <...> Образным словарем и переносами поэт во многом обязан М. Цветаевой, и интенции (трагическое одиночество, богооборчество и т.д.) его творчества во многом напоминают цветаевские. Несомненно также, что ассоциативные ходы Бродского (особенно в стихотворениях из книги «Урания») роднят его с Пастернаком. Это, однако, не опровергает «акмеистичности» Бродского: как хранитель мирового поэтического текста, он принимает не только акмеистическую традицию, но и многие иные»¹.

Итак, органическим продолжением магистральной акмеистической линии «лирического романа», восходящей к «Евгению Онегину» Пушкина, его новейшим вектором, выступает, вслед за «Поэмой без героя» Ахматовой (не случайно Б. Эйхенбаум назвал ахматовскую поэзию «огромным лирическим романом, с параллелизмом и переплетением линий, с перебоями и отступлениями, с постоянством и определенностью действующих в нем лиц»², а В. Заманская – «романом в стихах», <...> «вбирающим и конденсирующим огромное лирическое напряжение эпохи»³), субъективно-лирическая проза В. Набокова – роман «Дар», вобравший в себя и реализовавший основные принципы *семантической поэтики* акмеизма: технику пушкинского письма, подразумевающую «антitezность, криптографию, внетекстовый смысл (волшебство тайного рассказа)» (Червинская, с. 127), наличие внетекстового адресата и собеседника автора (разных персонажей рецептивного акта), а также постоянное пародирование, мистификации, нарочито зримое переключение тем и регистров.

¹ Ранчин А. На пиру Мнемозины: Интертексты Бродского. – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – С. 418.

² Эйхенбаум Б. Роман-лирика // Эйхенбаум Б. О литературе: Работы разных лет. – М., 1987. – С. 351–352.

³ Заманская В.В. Ситуация одиночества как художественное самовыражение А. Ахматовой // Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. – М.: Флинта-Наука, 2002. – С. 167–168.

Как полагает исследовательница, наследие акмеизма и соответствующий ему по своей творческой программе эмигрантский литературный опыт (в лице его ярчайшего представителя – В. Набокова) восходят именно к пушкинской традиции (в «Полтаве», «Евгении Онегине», «Повестях Белкина» прием мистификации читателя, «автокомментарий» трансформируются в лирический метатекст «Поэмы» и «Прозы о Поэме» в ахматовской «Поэме без героя», составляющих своего рода неразрывное целое), полисемантической стихии текста его великих произведений, включающих в себя опыт «партнерского интеллектуального равенства» со своим читателем (Червинская, с. 135).

«Эзотерический круг» неоакмеизма составляют также еще три поэта: И. Лиснянская, Арс. Тарковский, Д. Самойлов, чьи произведения по праву ознаменовали собой «золотой фонд» неоакмеистической поэзии.

В творчестве «поэта-шестидесятницы» И. Лиснянской, автора замечательного эссе «Шкатулка с тройным дном», посвященного детальному литературоведческому анализу «Поэмы без героя» («Триптиха») А. Ахматовой, отчетливо звучат мотивы ахматовских произведений.

Так, стихотворение «Лишь звука вещество...» 1997 г. И. Лиснянской содержит явные реминисценции («Стихи из ничего / Растут, а не из сора...»¹) и образные переклички из ахматовского («Когда б вы знали, / Из какого сора / Растут стихи, не ведая стыда...»).

Последняя строфа данного стихотворения буквально воспроизводит полисемантическую структуру лироэпоса А. Ахматовой, уводящего к древнейшим истокам «колыбели цивилизаций» («И мраморная пыль / Распавшихся империй, / И даже та бутыль / Со справкой о Гомере» – Лиснянская, с. 95). Известно, что в творческом процессе главенствующую роль Ахматова отводила иррациональному началу, божественному провидению, словно диктующему поэту готовые стихи. Образ присланной автору «бутыли» в стихотворении И. Лиснянской, несомненно, отсылает нас к аналогичному ахматовскому образу – бутыли, содержащей внутри записку относительно замысла будущего произведения («Поэмы без героя»), о чем Ахматова напишет в отрывке «Еще о

¹ Лиснянская И.Л. Шкатулка: в которой стихи и проза. – М.: Русский міръ: Моск. учебн., 2006. – С. 95. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием автора и страницы в скобках.

поэме» к «Прозе о Поэме» («Pro domo mea»): «Такого-то года, такого-то числа (даты всякий раз иные) где-то недалеко от Ленинграда (место тоже в каждом рассказе другое) волны Маркизовой лужи выбросили на берег бутылку, в которой оказались строфы... дальше <...>»¹.

Смещенный относительно реального хода времени «синхронно-реминисцентный» хронотоп ахматовского творчества и мифотворчества, вбирающий в себя культурные достижения различных, порою отдаленных эпох и столетий, допускает вариативность источников возникновения как самого произведения, так и размытость его хронологических рамок.

Неразрывная связь Поэта со Временем, эпохой, «эоническая» концепция циклического временного потока, в котором сходятся «начала» и «концы» в стихотворении И. Лиснянской «Я и время – мы так похожи!..» 1971 г. («Я и время – мы так похожи!» / <...> / Ну, скажи, не одно и то же / Взгляд вперед или взгляд назад?!» – Лиснянская, с. 24), в целом передают знаменитую ахматовскую формулу взаимодействия прошлого, настоящего и будущего времени, лаконично отраженную в итоговой «Поэме без героя» («Как в прошедшем грядущее зреет, / Так в грядущем прошлое тлеет – / Страшный праздник мертвой листвы»²).

Кроме того, строфа («Ну, скажи, не одно и то же / Конвоиры и беглецы?!” – Лиснянская, с. 24) вышеупомянутого стихотворения И. Лиснянской почти дословно воспроизводит цветаевское «Не отстать тебе. Я – осторожник...» (26 июня 1916 г.), где Цветаева отводит Ахматовой почетную роль «конвойного», тем не менее отождествляя свою судьбу с судьбой «Анны Всея Руси». Возможно, подобное «парное» отождествление Поэта и Времени (одушевленной стихии), человеческой судьбы и божественного предопределения, зачастую (и особенно – в эмигрантской критике) полярных, но одновременно – зеркально равновеликих – талантов Ахматовой и Цветаевой («У обоих мир двусторонний – / Там наш пепел, а здесь пожар» – там же) становится предметом напряженной авторской рефлексии в вышеупомянутом стихотворении И. Лиснянской.

Стихотворение «Разыгрался мой сон не на шутку...» 1972 г. И. Лиснянской – своего рода квинтэссенция ахматовского цикла «Тростник». Помимо образно-тематического и формально-реми-

¹ Петербургские сны Анны Ахматовой / Сост., вступ. статья, реконструкция текста и comment. С.А. Коваленко. – СПб.: Росток, 2004. – С. 205.

² Ахматова А.А. Собр. соч.: В 8 т. – М.: Эллис Лак, 1998. – Т. 3. – С. 174.

нисцентного сходства «Надписи на книге» А. Ахматовой (с посвящением М. Лозинскому) и вышеназванного стихотворения И. Лиснянской (согласно лирическому сюжету, героиня совершает путешествие в потусторонний, «залетейский» мир, сопровождаемая таинственным спутником – проводником в мир иной), оба произведения ориентированы на общий «прототекст» – «Божественную комедию» Данте. На это указывают прежде всего образы «задумчивой Леты» (у А. Ахматовой), «воды» (у И. Лиснянской), являющейся аналогом «ручья», т.е. вод Леты, дарующей забвение грехов и опоясывающей Земной Рай в Canto XXXI «Чистилища» («Ответь мне! Память о годах печали / В тебе волной еще не сметена»¹), «рыбака» («И какой-то рыбак безутешный, / За рыбешку дыханье сочтя, / Поплавок поправляет поспешно...») – спутника-проводника в «обитель умерших» (аналог перевозчика душ «Чистилища» Катона), а также лейтмотивный образ «ожившего тростника», «тростниковой дудки», символизирующий, с одной стороны, тот факт, что голос (пение) поэта прорывается к читателю даже «с берегов Леты» (из потустороннего мира), нарушая уготованное ему забвение, а, во-вторых, безусловно, отсылающий нас к Песне I «Чистилища» Данте: «Весь этот островок обвив вокруг, / Внизу, где море бьет в него волною, / Растет тростник вдоль илистых излук»². Тростник здесь выступает символом смирения и ниспосланного Богом усердия (сорванный стебель вновь обретает свой первоначальный облик), и гордый Данте, совершая путешествие по кругам Чистилища, по совету старца Катона обязан препоясаться стеблями тростника: «Здесь пояс он мне свил, как тот назначил. / О удивленье! Чуть он выбирал / Смиренный стебель, как уже маячил / Сейчас же новый там, где он сорвал»³.

Образ «тростниковой дудки» в стихотворении И. Лиснянской («Я опять на земле не живу, / А дыша в тростниковую дудку, / Под водою неслышно плыву» – Лиснянская, с. 39) может восходить, таким образом, к тростниковому поясу, в который облекается лирическая героиня, чтобы беспрепятственно перемещаться в пространстве иного мира. Данное сопоставление подтверждается еще и тем, что образ «воды» вновь ассоциируется с родником Чистилища в

¹ Данте Алигьери. Божественная комедия / Пер. с итал. М. Лозинского; Вступ. ст. К. Державина. – Чистилище. Песнь XXXI. – М., 1982. – С. 337.

² Данте Алигьери. Божественная комедия / Пер. с итал. М. Лозинского; Вступ. ст. К. Державина. – Чистилище. Песнь I. – М., 1982. – С. 190.

³ Там же. – С. 191.

Песне XV, источающим «влагу примирения» («Тебе был сон, чтоб сердце ни на миг / Не отвращало влагу примиренья, / Которую предвечный льет родник»¹). М. Лозинский, переводчик «Божественной комедии», в своих примечаниях дает следующее толкование этому образу: «*Влага примиренья*» – кротость, гасящая огонь гнева. О крайней вспыльчивости поэта рассказывает Боккаччо в “Жизни Данте”². Добродетель смирения (кротости), одна из восьми (любовь, радость, мир, долготерпение, милосердие, вера, кротость, воздержание – Послание к Галатам 5:19–23; Иоанна 15:5–6) христианских добродетелей (плодов Духа) является лейтмотивом, своего рода «лирической нотой» стихотворения, выражаясь и в эпилете «неспышно» («Под водою неслышно плыву» – Лиснянская, с. 39), и в образе «немоты чудесной», утраты поэтического Слова ради приобщения к ценностям божественного бытия («Но не звуки восходят из дудки, / А серебряные пузыри» – там же), и, особенно, – в слезах радости, слезах покаяния, пристальное внимание на которых акцентирует героиня: «И уже я от радости плачу, / Рот разжав и теряя тростник» – Лиснянская, с. 40). Восхождение в Царство Божие совершилось.

Значимость образов-символов «Божественной комедии» для мифологии акмеизма подчеркивает Т.А. Пахарева: «Данте, как известно, считает гордыню «своим» грехом и именно за нее предвидит себе наказание после смерти, надеясь лишь, что это будет не вечная кара в Аду, а искупление-покаяние в Чистилище. <...> Ахматова, постоянно проецировавшая свою творческую природу и биографию на дантовские жизнь и творчество, подчеркивая особый статус гордыни в собственном нравственном мире («так спаси же меня от гордыни», «но близится конец моей гордыни»), тем самым очередной раз перекликается с великим флорентийским гордецом и актуализирует его присутствие в ценностном пространстве акмеизма³. Мифология неакмеизма, и в том числе поэзия И. Лиснянской, таким образом, в значительной степени опирается на образно-тематические доминанты акмеистической доктрины.

¹ Данте Алигьери. Божественная комедия / Пер. с итал. М. Лозинского; Вступ. ст. К. Державина. – Чистилище. Песнь XV. – М., 1982. – С. 261.

² Данте Алигьери. Божественная комедия / Пер. с итал. М. Лозинского; Вступ. ст. К. Державина. – Чистилище. – Примеч. к Песне XV. – М., 1982. – С. 576.

³ Пахарева Т.А. Сюжет «моления о чаше» в поэтической идеологии и мифологии А. Ахматовой // Русский язык, литература, культура в школе и ВУЗе. Юбилейные чтения к 120-летию со дня рождения А.А. Ахматовой. – Киев, 2009. – № 5 (29). – С. 4–5.

Ритуал омовения (крещения живительной водой Леты) в Чистилище, рефреном проходящий через стихотворения А. Ахматовой и И. Лиснянской – часть обязательного обряда (очищения от грехов путем забвения печалей и скорбей земной жизни), необходимого для последующего восхождения в Рай, к Богу («Я шел назад, священнаю волной / Воссоздан так, как жизненная сила / Живит растенья зеленью живой, / Чист и достоин посетить светила»¹). Образ «смеющегося рыбака» в членоке, вероятно, – обобщенный образ возлюбленного лирической героини («Меня, по горло погрузя в поток, / Она влекла и легкими стопами / Поверх воды скользила, как членок»), вместе с которым, как Данте вместе с Beatrice, она надеется пересечь Чистилище и достигнуть «Царства небесного».

Память – овеществленная плоть Мира – в стихотворении «Утихи, дождичек, пробравшийся сквозь сон...» И. Лиснянской (Лиснянская, с. 99), преобразуется в образ «тайника памяти», к которому может быть подобран ключ, по аналогии с ахматовским «храмом памяти» в «Поэме без героя». Память будущего и память прошлого амбивалентны, синхронизированы в едином потоке Времени-Вечности («И даже то, что не сбылось, / Становится воспоминанием» – в стихотворении 1980 г. «Рукой слезу останови...» – Лиснянская, с. 51).

В стихотворении «Костер на снегу» И. Лиснянской доминирует ставший полисемантическим у Ахматовой мотив сожжения: здесь и библейский (ветхозаветный) сюжет о горящем терновом кусте (явления «ангела Моисею в пламени огня из тернового куста, который горел, но не сгорал...» – Исход 3:1–10), дабы Моисей вывел из Египта народ Божий, «сынов Израилевых», и знаменитый новозаветный сюжет о въезде Иисуса в Иерусалим на осле («И пахнет зола, как паленая пыль / Из-под копыт осла / На въезде в Бакинскую крепость. Иль то / Ворота в Иерусалим?»), и очистительный «костер души» в гностическо-христианском толковании, причем сожжению и воскрешению подвергается животворящая мощь «первоначального» Слова-Логоса, наряду с божественной мощью души, дабы преобразиться (возродиться) в новом качестве. В основе акмеистической и неоакмеистической мифологии сожжения – эллинистический миф о возрождающейся птице Феникс («Воспомнит пчела и выпьет в помин / Выжженного во мне» – Лиснянская, с. 109).

¹ Данте Алигьери. Божественная комедия / Пер. с итал. М. Лозинского; Вступ. ст. К. Державина. – Чистилище. Песнь XXXIII. – М., 1982. – С. 351.

Сюжет исхода «сынов Израиля» из Египта подробно описан и в Песне Второй «Чистилища» Данте: «*In exitu Israel*» – так, в одном / Сливаясь хоре, их звучало пенье, / И все, что дальше говорит псалом»¹. М. Лозинский предлагает следующий перевод: «*In exitu Israel*» (лат.) – «Когда вышел Израиль [из Египта]».

Немаловажно и то, что библейский ветхозаветный сюжет о терновом кусте воссоздается И. Лиснянской в точном соответствии с каноническим источником: мотив отречения героини от божьего провидения («– Забудь обо мне и не помни меня! – Я говорю костру» – Лиснянская, с. 109) в проекции на текст Книги Бытия означает первоначальный отказ Моисея выполнить миссию, возложенную на него Богом, так как «он считал себя недостойным такой великой задачи: «Когда Господь сказал Моисею, что Он посыпает его к фараону, чтобы он отпустил народ Божий, то Моисей ответил: «О Господи!.. Я тяжело говорю и косноязычен... пошли другого, кого можешь послать» (Исход, главы 7, 8, 9, 10).

Имитация ритуала сожжения (не случайно один из своих поэтических циклов Ахматова назвала «Из сожженной тетради» – отсылка к нему очевидна и в стихотворении И. Лиснянской – «Тетрадки ли жгу, чья безумная быль / Опасней огня была?») имеет историко-биографическую «родословную». Л.К. Чуковская писала: «Судьба (истории) ахматовских книг в высшей степени однообразна: по существу же это все одна и та же постоянно повторяющаяся скверная история»². Отсюда – образ «победившего смерть Слова» в бессмертной «Поэме без героя» (сожжение равнозначно забвению). Именно об этой «родословной», о божественном Глаголе, являющемся символом духовного сопротивления и побеждающем уготованное ему забвение, и о трагическом творческом даре Ахматовой не забывает упомянуть здесь И. Лиснянская. Образ «неопалимого куста» вновь возникает и в стихотворении «После взрыва» 2004 г. («Куст неопалим!» – Лиснянская, с. 222), и в стихотворении «Собрату», в котором мотив «сожжения» («умирания – возрождения») поэтической души в Слове становится очевиден («Мы умираем в слове / И воскресаем в нем» – Лиснянская, с. 243). Следовательно, контекстуальный образ «неопалимой купины» становится в творчестве И. Лиснянской архетипом поэзии

¹ Данте Алигьери. Божественная комедия / Пер. с итал. М. Лозинского; Вступ. ст. К. Державина. – Чистилище. Песнь II. – М., 1982. – С. 193.

² Чуковская Л.К. Записки об Анне Ахматовой: В 3 т. – М., 1997. – Т. 2. – С. 274.

«пречистого Глагола» и олицетворением нравственного сопротивления поэтического Слова забвению.

В стихотворении «Мандельштаму» И. Лиснянской (1977), в наивысшей степени ориентированному на контекст акмеистической традиции, содержится отсылка не только к первому поэтическому сборнику Мандельштама «Камень», на что указывает и курсивное написание слова («В первом К а м н е такая сила, / Что последнего камня нет» – Лиснянская, с. 42), но и к каноническому библейскому источнику – тексту Евангелия: «Ибо сказано в Писании: «вот, Я полагаю в Сионе камень краеугольный, избранный, драгоценный; и верующий в Него не постыдится. Итак Он для вас, верующих, драгоценность, а для неверующих камень, который отвергли строители, но который сделался главою угла, камень претыкания и камень соблазна, о который они претыкаются, не покоряясь слову, на что они и оставлены» (Евангелие. Первое соборное послание святого апостола Петра, 2: 6–8). «Краеугольный камень» – это своего рода испытание человеческой души на ее способность быть допущенной к вратам Рая, к божественной вере, благам земного Рая («Неизвестна твоя могила, / Может быть, это целый свет» – Лиснянская, с. 42).

Данное стихотворение в целом воспроизводит канонический текст из Откровения Иоанна Богослова, на что указывают «музыкальные письмена» (прообраз скрижалей), начертанные на К а м н е («Только море, песок и тучи, / Только звезды и семена, / Да на проволоке колючей / Музыкальные письмена»), а также комплекс образов, олицетворяющих мощь поэтического и божественного Слова («Только музыки русской вера, / Только пчел золотой псалтырь...»): «Побеждающему <...> дам ему камень и на камне написанное новое имя, которого никто не знает, кроме того, кто получает» (Откр. 2: 17). «Море, песок и тучи» воссоздают пространственно-временную панораму бесконечности, указывая на то, что посмертной колыбелью поэта действительно является Вселенная, а «музыкальные скрижали» и «золотой псалтырь» подчеркивают богоизбранность, исключительность поэтического дара, побеждающего время, пространство и забвение. Характерно, что Мандельштам уподобляется именно Гомеру – первому античному поэту-рапсоду. Камень – материал для каменных скрижалей, которые дал Бог Моисею на горе Синай: «Долго говорил Бог с Моисеем и дал ему две каменные доски, две скрижали, на которых были надписи, сделанные рукой Бога» (Пятая Книга Моисеева. Второзаконие 5: 32–33; 6: 4–25).

Авторский эпитет «первый» указывает именно на алмаз, олицетворяющий стойкость, выдержанку и твердость поэтических убеждений О. Мандельштама. Первый камень начинает весь ритм, и в нем, как в капле воды, отражен весь Зодиак – огромная свернутая энергия: энергия Солнца, которая может даровать жизнь всему живому, и сконцентрированная магическая энергия, поэтому алмаз считается по праву «королем» драгоценных камней. Алмаз как *первый* камень не случайно избран И. Лиснянской в качестве свернутого символа деятельной натуры О. Мандельштама, который признается основателем-адептом акмеизма, первым по величине таланта поэтом «некалендарного XX века».

Кроме того, данный полисемантический образ воплощает собой центральную акмеистическую идею об «архитектурной» составляющей Вечного, божественного Слова-Логоса, о Его «до-предметной» и собственно «предметной» сущностях (не случайно в поэзии акмеизма такое важное место занимает архитектура, а сами тексты осознаются и рефлектируются в архитектурных образах); мандельштамовское сравнение Слова то с Психеей (в «Слове и культуре»), то с камнем (в «Утре акмеизма»), также способствует дешифровке образа камня, выступающего в поэзии А. Ахматовой и И. Лиснянской в качестве вместилища мировой культуры: «...камень Тютчева, что “с горы скатившись лег в долине, сорвавшись сам собой или низвергнут мыслящей рукой”, – есть слово. <...> Акмеисты с благоговением поднимают таинственный тютчевский камень и кладут его в основу своего здания¹». Акмеистическая, а вслед за нею и неоакмеистическая модель мира подразумевает отождествление Пречистого Слова-Логоса с евангельскими реалиями: «Смысл Слова, – пишет Х.-Г. Гадамер, – не может быть отделен от самого события возвещения. Напротив, сам смысл носит характер события»².

В стихотворении «Одномоментность» 2001 г. («Идет из Египта народ, ведомый огнем Куста...») И. Лиснянская совмещает сразу несколько надвременных пластов: события Ветхого и Нового Завета проецируются в «ткань» современного поэту XXI в.

Принцип хронологической синхронии дополняется здесь синхронией пространственной, воссоздавая в совокупности коль-

¹ Мандельштам О.Э. Утро акмеизма // Критика русского постсимволизма / Сост., вступ. ст., преамбулы и примеч. О.А. Лекманова. – М.: АСТ, 2002. – С. 191.

² Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. – М., 1988. – С. 495–496.

цевую композицию, пространственно-временным модусом которой, а именно «точкой пересечения» эпох и столетий выступает Египет. Египет словно «закольцовывает», тематически объединяет тексты Ветхого и Нового Завета в единую Книгу Бытия (Библию), что еще раз подчеркивается амбивалентностью сюжета: Исхода «народа Божьего» из Египта и его же возврата к начальной точке маршрута – Распятию Иисуса Христа «недалеко от Египта». Новый Завет включает в себя также сюжет «Бегства в Египет» Иосифа, Марии и новорожденного младенца Иисуса, которого собирались убить царь Ирод. Соответственно, амбивалентны оказываются траектории движения (Исход из Египта и невольный возврат в Египет), а Ветхий и Новый Завет – «зеркальными» отражениями друг друга («Ветхозаветный Исход – бегство в иные места, / Новозаветный Исход – это распятье Христа / Недалеко от Египта» – Лиснянская, с. 133).

Стечением роковых обстоятельств «проклятый Египет» превращен в историческую святыню – Голгофу – и впоследствии место паломничества православных христиан со всего света. «Народ Божий», таким образом, оказывается обречен на вечное искупление своих мук (мук предательства – прообраза всех человеческих мук на земле), в пространстве мировой Истории, испытывая одновременно и муки прикрепленности к месту своих изначальных мучений – Египту. Это вполне отвечает доктрине Данте, отсылая нас не только к тесту Книги Бытия, но и к Песне восемнадцатой «Чистилища», где искупают свои грехи «унылые» («Не раньше, – крик их слышался за нами, – / Чем истребились те, что по дну шли, / Открылся Иордан пред их сынами»¹), так прокомментированной М. Лозинским: «По библейской легенде, евреи, вышедшие из Египта *по дну* Чермного моря, побоявшись вступить в обетованную землю. За это все совершенолетние осуждены были умереть в пустыне, и только дети их, сорок лет спустя, наконец увидели Иордан»². Во второй песне «Чистилища» тоже упомянут исход израильтян из Египта – в латинском гимне о новоприбывших душах умерших (согласно концепции Данте, гора Чистилища и Иерусалим расположены на одном горизонте, поэтому упоминание об исходе из Египта отнюдь не случайно). «Народ Божий», оказываясь в Чистилище, получает крестное благословение «не-

¹ Данте Алигьери. Божественная комедия / Пер. с итал. М. Лозинского; Вступ. ст. К. Державина. – Чистилище. Песнь XVIII. – М.: Правда, 1982. – С. 276.

² Там же. – С. 579.

бесного пловца» (Катона Уттического), в корабле которого совершает путь к подножию горы Чистилища: «Там на корме стоял пловец небесный, / Такой, что счастье – даже речь о нем; / Вмешал сто душ и больше струг чудесный. / *In exitu Israel*» – так, в одном / Сливаясь в хоре, их звучало пенье, / И все, что дальше говорит псалом»¹.

В московских реалиях XXI в. поэт прозревает «Воскресенье Христово» («И в те же самые дни во гробе Господнем брешь / И Воскресенье Христово» – Лиснянская, с. 133), но одновременно констатирует неоднозначную, двусмысленную природу Вселенной (не случайно вводится оксюморон «Анафема и Осанна») – порождение божественного замысла и дьявольской лжи: «Чтоб ложью вытеснить ложь, подай мне стопку газет. / На правду мир не похож, хоть в божий космос пролет...» (там же). Зеркальной парой к стихотворению «Одномоментность» (2002) служит стихотворение «Боже, неужто Твоя пылающая купина...» (2004), образующее с вышеуказанным своеобразный диптих, где поэт вновь возвращается к своему излюбленному библейскому сюжету – «Исходу Израиля из Египта» и Распятию Иисуса Христа, чья искупительная жертва должна была стать залогом человеческого счастья: «Разум мой дремлет, да око мое не спит, / <...> / Пишет безумец другой: из Египта бежит / Мир до сих пор, на бегу распиная Христа» (Лиснянская, с. 203). Израиль становится «микромоделью» Вселенной, обреченной вечно искупать грехи перед Богом: «Четыреста тридцать лет жили сыны Израилевы в Египте. Ушло их оттуда шестьсот тысяч мужчин, не считая семей».

Посредством синхронно-реминисцентного хронотопа И. Лиснянская пробивается сквозь толщу образов-архетипов к самым отдаленным эпохам, ветхозаветным и новозаветным сюжетам, пытаясь отыскать их созвучные аналоги в современной поэту действительности. Наглядным примером этому служит стихотворение «Первое электричество» (2002).

Истоки мирового Добра и Зла, борьба которых продолжается с античности до современности, поэт усматривает в ветхозаветном сюжете «Изгнания из Рая», предлагая, однако, свою оригинальную трактовку. Искушение Евы змеем, угостившим ее яблоком с Древа познания Добра и Зла, не только положило начало грехопадению человечества, стало источником всех человеческих несчастий, не

¹ Данте Алигьери. Божественная комедия / Пер. с итал. М. Лозинского; Вступ. ст. К. Державина. – Чистилище. Песнь II. – М.: Правда, 1982. – С. 193.

только обусловило синтез божественного и демонического в каждом конкретном человеческом сердце, но и навеки разделило человечество на две противоборствующие стихии – потомков Бога, «детей Духа Святого» (родившихся от Адама после убитого Авеля и после Сифа – третьего сына Евы), – и потомков (приспешников) Сатаны, «детей Плоти» (родившихся от Змея, вслед за Каином, убившим брата своего, Авеля, и пролившим первую кровь на земле): «От Адама был Авель. От Змея, возможно что – Каин, – / И возможно, от змиева когтя пошла на земле вся недоля» (Лиснянская, с. 131).

Таким образом, «первое электричество» является символом напряженной борьбы «воинов Света» и «воинов Тьмы», борьбы на земле за справедливость, борьбы Добра и Зла, Правды и Лжи, «потомков Авеля» (сыновей Адама) и «потомков Каина» (сыновей Змея), Бога и Дьявола.

В стихотворении «Напрасно выбили...» (1972), имитирующем образный строй ахматовской «Новогодней баллады», центральный образ Марии Магдалены воплощает в себе множество грешниц, которым Иисус Христос прощал все прегрешения за их большую любовь и непоколебимую веру в Сына Божьего. Поэтому авторский замысел и сюжет стихотворения в незначительной степени расходятся с первоисточником – евангельским сюжетом под названием «Уметь прощать», согласно которому место Марии Магdalены занимает простая грешница, возлюбившая И. Христа: «В городе том жила некая грешница. Узнала она, в каком доме находится Иисус, схватила сосуд с душистым маслом, прибежала в дом фарисея, увидела Иисуса, заплакала и стала обливать его ноги слезами, утирать волосами своими, маслом мазала и целовала при этом. – За большую любовь Иисус простил ей «большие грехи: «Иди, женщина, вера твоя спасла тебя, – сказал этой грешнице Иисус» (Марка 5: 25–34). Известна иная легенда аналогичного содержания «Помазание Иисуса в Вифании»: «Когда же Иисус был в Вифании, в доме Симона прокаженного, приступила к Нему женщина с алабастровым сосудом мира драгоценного и возливала Ему возлежащему на голову. Увидевши это, ученики Его вознегодовали и говорили: к чему такая трата? Ибо можно было бы продать это миро за большую цену и дать нищим. Но Иисус, уразумев сие, сказал им: что смущаете женщину? Она доброе дело сделала для Меня; ибо нищих всегда имеете с собою, а Меня не всегда имеете <...>» (Матфея 26: 6–11).

И. Лиснянская переосмыляет евангельский сюжет: героиня становится Марией Магdalенои, сознательно избирая для себя путь каторжанки (одно из излюбленных амплуа героинь Ахматовой), путь спасения и искупления. Впоследствии в своем эссе «Роскошь простоты» автор предложит следующую интерпретацию: «В 72-м году от лица Магдалины я написала стихи, в которых попыталась искупить свой грех и, быть может, не только свой»¹.

На божественное спасение и прощение надеется и героиня-каторжанка И. Лиснянской, которой должен отпуститься «грех бесовства»: «Магдальским миром / Здесь не пахнет и в жару, / Оленьим жиром / Я ступни Ему натру, / Власы распustятся, / Прильнут к Его ступне, — / Ужель отпустится / Мое бесовство мне...» – Лиснянская, с. 56). Вера в евангельского Христа сопрягается с верой в «обрусовшего» Христа – Нового Мессию, Сына Божьего, способного спасти Россию, обеспечить ей Исход и Воскресение.

Таким образом, в предельно емком, суггестивно насыщенном лирическом сюжете стихотворения объединены сразу два тождественных библейских сюжета: сюжет «Помазание Иисуса в Вифании» («За шесть дней до Пасхи пришел Иисус в Вифанию, где был Лазарь умерший, которого Он воскресил из мертвых. Там подготовили Ему вечерю, и Марфа служила, а Лазарь был одним из возлежавших с Ним. Мария же, взявши фунт народового чистого драгоценного мира, помазала ноги Иисуса и отерла волосами своими ноги Его; и дом наполнился благоуханием от мира» – Иоанна 12: 1–3) и вышеназванный сюжет «Уметь прощать». В образе героини И. Лиснянской соединилась и простая, но богоизбранная грешница, готовящая себя к обету схимничества («А каторжанская / Мерещится тропа. / Средь снега вешнего / На третью на зарю / Я обрусовшего / Христа на ней узрю» – Лиснянская, с. 56), и Мария Магдалена.

В смысловом поле стихотворения «Здесь, в центре Аврамовой страны...» (2004) – многогранный и неоднозначный образ апостола Петра, возлюбленного, избранного ученика Иисуса Христа, призванного стать затем Спасителем (сюжет «Призвание учеников»: «И сказал Симону Иисус: «Не бойся; отныне будешь ловить человеков» (Луки 5: 10). <...> Привел Андрей брата своего к Иисусу. Взглянул на него Иисус и сказал: «Отныне ты, – Симон, наречешься Петром» («камнем»), «помазанником Божиим», кото-

¹ Лиснянская И. Роскошь простоты // Лиснянская И.Л. Шкатулка: в которой стихи и проза. – М.: Русский міръ: Моск. учеб., 2006. – С. 462.

рый, согласно библейскому сюжету, трижды отрекся от своего Учителя (сюжет «Падение Петра»: «Оглянулся Иисус на Петра, и Петр вспомнил Его слова: «Еще и петух не пропоет, как ты трижды от меня отречешься». Вышел Петр вон и горько заплакал») – Матфея 26:58–75), затем, прощенный Христом (сюжет «Любишь ли ты меня?»: «Словами “Паси агнцев Моих” и “Паси овец Моих” Господь Иисус поручает заботы о верующих Петру, как и прочим ученикам. Наверно то, что Иисус три раза повторил один и тот же вопрос, “Любишь ли ты Меня”, должно было напомнить Петру о том, что он три раза отрекся от Христа» – Иоанна 21:1–17), исполнившийся Духа Святого («Встал Петр и призвал людей спасаться верой в Иисуса Христа, который стал Богом»), ставший одним из апостолов («Деяния апостолов»), наделенный целительным даром (сюжет «Исцеление хромого»: «Взял Петр нищего за правую руку и поднял. И вдруг укрепились ступни и колени у хромого, и он, вскочив, встал и начал ходить, и вошел с апостолами в храм, скака и хваля Бога» – Деяния 3: 1–26), освобожденный из темницы ангелом Божиим (сюжет «Ангел освобождает Петра из тюрьмы» – Деяния 12: 1–17); образ Симона Петра впоследствии отождествляется с райским ключарем, охраняющим врата «Царства Небесного»: «Блажен ты, Петр, потому что не плоть и кровь открыли тебе это, но Отец Небесный. И я говорю тебе: ты – Петр* (камень), и на сем камне Я создам Церковь Мою, и врата Ада не одолеют ее. И дам тебе ключи от Царства Небесного; и что связешь на земле, то будет связано на небесах; и что разрешишь на земле, то будет разрешено на небесах» (сюжет «Петр» – Матфея 16: 17–19).

И. Лиснянской удается сфокусировать все эти сюжеты в одно целое, воссоздать в нескольких строках житие апостола Петра, которое олицетворяет собой Откровение, высшее божественное милосердие и всепрощение: «Забудь властолюбивого раба, / Вспомни трижды грешного Петра, / Прощеного, допущенного к раю / С ключами... / <...>» (Лиснянская, с. 209).

В стихотворении «После взрыва» (2004) время и пространство воссоздают раннехристианскую концепцию циклического, синхронно-спиралевидного хронотопа, сопрягающего, как в поэзии Ахматовой, отдаленные эпохи («Времени и места / Горная спираль...» – Лиснянская, с. 222), а смысловым (кумулятивным) центром повествования становится ветхозаветный «Плач египтян у Иордана» («Плач Стены и месса. / Розовый миндаль» – Лиснянская, с. 210): «Когда пришли к Иордану, устроил Иосиф семидневный плач по отцу. – Велик плач у египтян! – говорили местные

жители. И с той поры звали то место «Плач египтян у Иордана». Похоронили Израиля в пещере на поле, которое когда-то купил отец его Авраам».

Вслед за А. Ахматовой, И. Лиснянская избирает себе амплуа «плакальщицы» («Ни красы божественной, / Ни бесовских чар, – / У меня наследственный / Плакальщицы дар» – Лиснянская, с. 44), в стихотворении «Ни красы божественной...» 1975 г. ее лирическая героиня не случайно именует себя «правнучкой Рахильевой», призвание которой – нести в сердце вековечную скорбь и страдать одинаково во все времена – от событий Нового Завета и Распятия Иисуса Христа до апокалиптической современности. Плач Иисуса Христа в Гефсиманском саду подробно воспроизведен в стихотворении, а символический образ «двуглавого орла», которому «прострелили грудь», является «зеркальным» отражением «России распятой» («Пулей делу правому / Пролагая путь, / И орлу двуглавому / Прострелили грудь...» – Лиснянская, с. 44). Тем самым события Нового Завета напрямую соотносятся с современностью, что соответствует подлинно христианскому взгляду на мир, закольцовывая, замыкая единую, вековечную, вневременную цепь: «Но слезою горнею / Плачет вечный Сын, / Не едино горе ли, / Если Бог един!» – Лиснянская, с. 45). Согласно концепции Данте, Рахиль является прообразом Беатриче, олицетворением жизни созерцательной, что вполне соответствует миссии «плакальщицы», возложенной на себя лирической героиней.

Стихотворение «Тихие дни и тихие вечера...» 2001 г., на-против, построено на оксюмороне (сочетании несочетаемого) – героиня как будто «играет в орлянку», и «орел» – одна и та же строка, рефреном повторяющаяся в каждом двустишии («Тихие дни и тихие вечера»), каждый раз оборачивается ахматовской «решкой», означающей «неудачу», «проигрыш», «несчастье», но в данном случае – «звериный оскал» бесчеловечной современности, «некалендарного Двадцать первого века» («А в телевизоре – взрывы, убийства, война»; «А в Интернете безумные письмена»; «А в телефоне тревожные голоса»; «Плюнь мне в глаза и отвечу: божья роса» – Лиснянская, с. 132).

Стихотворение «Окутал туман Галилею...» 2005 г. переносит читателя в библейскую (новозаветную) Галилею, центр раннего христианства, землю, куда ученики (апостолы) Иисуса Христа, влекомые наставлением Ангела Господня, отвалившего камень от двери гроба Господня, отправились на поиски своего воскресшего Учителя. Героиня-праведница после смерти, терпевшая муки зем-

ной жизни («Но бьющей подставлялась я руке...» – Лиснянская, с. 270), созерцает свое новое обиталище, посмертный приют, упомянутый Новому Иерусалиму – сюжет «Новое небо и новая земля» («И где Христос с Фавора говорит...» – Лиснянская, с. 271): «И увидел я новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали, и моря уже нет. И я, Иоанн, увидел святой город Иерусалим, новый, сходящий от Бога с неба, приготовленный как невеста, украшенная для мужа своего. И услышал я громкий голос с неба, говорящий: се, скиния Бога с человеками, и Он будет обитать с ними. <...> И один из семи ангелов показал мне Иерусалим – его стены, его ворота, его улицы... Только храма я там не видел, ибо Бог – храм его и Агнец. И показал мне ангел чистую реку воды жизни, исходящую от престола Бога и Агнца. Тут же и дерево Жизни, двенадцать раз в год приносящее плоды, и листья – для исцеления народов» (Откровение 20:11–13; 21:1–8, 23, 27).

Стихотворение «Окутал туман Галилею...» образует вместе со стихотворением «Всю жизнь читала Библию, и вот...» 2005 г. своеобразный смысловой диптих, возвращающий нас к сюжетам Нового Завета, – в частности к сюжету «Преображение» («И где Христос с Фавора говорит, – / Чтоб люди жили настоящим днем, / Пока заботами он не избыт» – Лиснянская, с. 270): «Подняли они глаза, но перед ними был уже один Иисус. Когда сходили они с горы, Иисус запретил ученикам рассказывать об этом, пока Сын Человеческий не воскреснет из мертвых». К нему же примыкает и сюжет «Иисус в Галилее»: «И ходил Иисус по всей Галилее, уча в синагогах их и проповедуя Евангелие Царствия и исцеляя всякую болезнь и всякую немощь в людях. И прошел о Нем слух по всей Сирии. Он учил в собраниях их, и от всех был прославляем» (Матфея 4: 23–24; Луки 4: 15).

В некоторых стихотворениях И. Лиснянской отдельные образы, лейтмотивы являются маркером-указателем на ветхозаветные сюжеты. Так, в «Триптихе оливы» 2004 г. оливковая ветвь, принесенная голубем Ною, олицетворяла благую весть, знаменовала окончание Всемирного потопа: «Через семь дней Ной снова выпустил голубя, и под вечер голубь вернулся, неся в клюве оливковый лист. Так Ной узнал, что вода сошла». Образ становится мифом: «Деревья справедливее нас, грешных, / И достовернее, чем всякий миф» (Лиснянская, с. 196).

Стихотворение «Где стена крепостная и где глашатая медь?..» 2001 г., образующее параллель с ахматовским «Лотова жена», воспроизводит известный ветхозаветный сюжет «Содом и

Гоморра»: «Взошло солнце, и на Содом и Гоморру пролился дождь из серы и огня. <...> Жена же Лотова, шедшая сзади, не выдержала и оглянулась и тут же превратилась в соляной столб» (Бытие, глава 19; Второзаконие, 29: 23).

В этом стихотворении И. Лиснянская снова соединяет воедино несоединимые, далеко разнесенные во времени эпохи и события, устанавливая аналогию (прообраз) будущего в прошлом: разрушенная Троя (Илион) ок. 3000 лет до н.э., истребление японских городов Хиросима и Нагасаки (6 и 9 августа 1945 г. СШАбросили на города первую атомную бомбу), являются следствием божьего гнева на грешников-нечестивцев Содома и Гоморры, уничтоженных и сожженных дотла по воле Господней («Человечеству страшный пример подают небеса, – / Так разрушена Троя и взорвана Хиросима. / Да и где пограничная, собственно, полоса / <...> / Между тем, что проходит, и тем, что еще грядет?..») (Лиснянская, с. 151). Рефреном повторяя ахматовскую формулу «My future is in my past» («Мое будущее содержится в моем прошлом...»), И. Лиснянская прозревает в библейском сюжете череду несчастий «некалендарного Двадцатого» и апокалиптического XXI в. («Разве лучше содомских грядущие горожане? / Неужели на семьдесят градусов повернут / Головы неповинной – великое ослушанье?..»).

И не случайно в своем стихотворении «Гляжу вперед – и вижу все, что было...» 1978 г. поэт наметит точкой пересечения мирового пространства всех городов – Содом («И вижу я: собрались воедино, / Сосредоточились в лице одном / Всех позабытых лица и личины – / Все города сошлись в один Содом!..» – Лиснянская, с. 49). Согласно библейской мифологии, Содом и Гоморра – два города у устья реки Иордан или на западном побережье Мертвого моря, жители которых погрязли в распутстве и за это были испепелены небесным огнем. Из пламени Бог вывел только Лота с семьей.

В стихотворении с характерным названием «Дым» 2001 г., являющимся продолжением «библейской саги» о Содоме и Гоморре, героиня предстает в образе служанки в доме Лота, расходясь с первоисточником – библейской легендой («Я была служанкой в доме Лота, / (Но об этом умолчал историк), / Лот мне указал не на ворота, / А на сточный выход через дворик» – Лиснянская, с. 150), – очевидицы, не оглянувшейся на стены родного города, в отличие от жены Лота, но описывающей увиденное («За спиною полыхало море / И земля пожаром нефтяным – / Тенью от него стелился дым...» – Лиснянская, с. 151), согласно ветхозаветному сюжету: «Рано утром поднялся Авраам и пошел туда, где вчера

говорил с Богом. Посмотрел он в сторону Содома и Гоморры и увидел дым, как из печи». Поступок жены Лота расценивается автором как величайший подвиг самопожертвования, а бегство служанки из родного города, уничтоженного огнем, становится источником мук ее совести за малодушие и трусость, причем эти муки поданы ретроспективно, в мемуарах-воспоминаниях чудом спасшейся служанки: «И сейчас, склонясь над мемуаром, / Ни одной строкой не поперхнулась, / <...> / Я на город свой не оглянулась, / Я содомских грешников грешней» (Лиснянская, с. 150).

Характерно, что прообразом, одной из авторских масок современного Поэта вообще и И. Лиснянской в частности, становится образ странника-рыцаря Дон Кихота, настоящего борца за Правду, сознательно обреченного на одиночество и непонимание. Концептуально и, вероятно, сознательно И. Лиснянская расходится с первоисточником. Счастливый, восторженный и простодушный Дон Кихот Сервантеса предстает в одноименном стихотворении И. Лиснянской разочарованным, глубоко несчастным Чайльд-Гарольдом, «проигравшим» жизнь, всеми преданным и забытым, архетипом Пьера: отчаянно не вписывающийся в новую эпоху, он, тем не менее, бесконечно симпатичен Автору: «Повсюду циники и прйдохи – / Ни рыцарей и ни дам. / Стоит у воды. Ото всей эпохи – / Только на сердце шрам...» (Лиснянская, с. 204)

Образы «симпатических чернил» и «зеркального письма», впервые упомянутые в «Поэме без героя» Ахматовой и указывающие на то, что стихи, минуя цензурный гнет, самопроизвольно «проступали» на бумаге, трансформируются в образ «водяных знаков» в следующем четверостишии И. Лиснянской: «Но лет через тридцать свидетель эпохи иной / Раскроет тетрадь, / И слово мое на свету, словно знак водяной / Начнет пропасть»¹.

Посредством бессмертного поэтического Слова, по мысли И. Лиснянской, будет вечно осуществляться преемственная связь эпох и поколений.

Ниже приводятся основные жанровые разновидности поэзии И. Лиснянской.

1. **Воспоминание** – «Воспоминание о раскулаченном» (1972), «Летало и пело...» (1979), «Медленно я из своих выбираюсь потемок...» (2003), «Повзрослевшей листвы беглый почерк...» (2003),

¹ Лиснянская И.Л. Шкатулка: в которой стихи и проза. – М.: Русский міръ: Моск. учб., 2006. – С. 460.

«Я вспоминаю тебя по любому поводу...» (2003), «Воспоминание» (2004), «Я умела смотреть на тебя как песчинка на камень...» (2004).

2. **Триптих** («Вариант образа и мысли, разрабатываемых в трех стихах». А. Солженицын) – «Триптих расстояния» (1980), «Триптих крыла» (1981), «Триптих слuchая» (1988) с посвящением «А.Л.», «Триптих розы» (1992), «Триптих берега» (1999), «Триптих оливы» (2004).

3. **Послание** – «Палач» (1981), «Ахматовой» (1973), «Мандельштаму» (1977), «Легка твоя посмертная кровать...» (*Цветаевой*) 1974 г., «Пылесос» (*Олегу Чухонцеву*) 1979 г., «Что за мельник мелет этот снег...» (*А.И. Солженицыну*) 1995 г., «Крапивница» (*Арсению Тарковскому*) 1990 г., «В этом новом столетье зима, что тюрьма...» (*Павлу Крючкову*) 2001 г.

4. **Молитва** – «Возьми меня, Господи, вместо него...» (1978), «Мне б заплакать, да глаза мои засушливы...» (1996) – к заступнику Николе.

5. **Лирический экспромт** – «Полдень. Пальмовый зонт» (2004).

6. **Баллада** – «Напрасно выбили...» (1972).

7. **Ода (величальная)** – «В дом наш приходят собратья, друзья, соседи...» (2003), «И в третий апреля день ровно в 14.30...» (2003).

8. **Гадание** – «Что завтра будет – лучше не спрашивай...» (2005).

9. **Панихида** – «На панихиде по Пастернаку» (1990), «Осеннее озера» (1992) – надгробный **мадригал**.

10. **Тетрадь** – из книги «Иерусалимская тетрадь» (аналог «Из сожженной тетради» А.А. Ахматовой).

11. **Лирический диалог** – «Разговор» (1999).

12. **Плач-причтание (фольклор)** – «Я оплачу тебя под напев былинный...» (2003), «Снится, что я бессонна...» (2004).

13. **Лирический гимн** – «В глухомани» (2001), «В лесу» (2001), «У Яффских ворот» (2001), «В новом Иерусалиме» (2001), «На садовой скамейке» (2001), «Свет, наподобие колеса...» (2003), «Мир, до чего ж красив ты!..» (2004).

14. **Элегия** – «Птичья почта» (2001), «Последний сон» (2001), «Вдали от Содома» (2001), «Поселковая дорога» (2002), «Ностальгия зеркала» (2001), «Душа смиренная, но ум неугомонен...» (2004), «Дон Кихот» (2004), «Иерусалимский соловей» (2004), «Девятого века крепки монастырские стены...» (2004), «В Бахайском саду медитаций...» (2005).

15. **Элегия с элементами оды** – «Я воспою тебя, осенняя печаль...» (2000).

16. **Диптих** – «Ветер покоя» (1995), «Диптих» (2004).
17. **Частушка** – «Не за тем я шла...» (1967) – частушка-диптих, «Когда бы только воду...» (1996).
18. **Лирический (пейзажный) этюд** – «Зарисовка» (2005), «В Яффе» (2005).
19. **Лирическая песня** – «Песня Лилит» (1999).
20. **Колыбельная песня** – «Задремали огни...» (2000).
21. **Апокриф** – «Арарат» (*Из апокрифа*) 2002 г.
22. **Лирическая притча** – «Археологические останки» (2005), «В Иудейской пустыне» (2005).
23. **Лирический набросок** – «Набросок» (2003).

И. Лиснянская обращается и к фольклорным жанрам (колыбельной песне, частушке, плачу-причитанию, балладе), и к древнерусской литературной традиции (апокрифам – священным текстам), и к акмеистической традиции своего предшественника, мэтра и учителя, А. Ахматовой (на это указывает жанровая разновидность **молитвы, гадания-предсказания**, а также специфически «ахматовский» жанр **тетради** (**«Из книги “Иерусалимская тетрадь”**), отсылающий к циклу А. Ахматовой **«Из сожженной тетради»**). Немаловажное значение уделяется фольклорным жанрам (частушке, колыбельной песне, плачу-причитанию). И. Лиснянская не только ориентируется на образы и мотивы ахматовских произведений, но и во многом опирается на сходный с творчеством Ахматовой жанрово-стилевой канон.

2. Арсений Тарковский: Жертвенный огонь Слова-Логоса

Жертвенный огонь бессмертного творчества, пожирающий гениев, добровольно отдавших себя искусству во имя посмертной славы, очищающий огонь, рождающий пречистое Слово, обеспечивающий кровную связь поэтов-предшественников и поэтов-последователей, прошлого и будущего, становится центральным лейтмотивом стихотворения Арс. Тарковского «Вы, жившие на свете до меня...». Симптоматично, что здесь, вслед за Ахматовой, Арс. Тарковский называет своим духовным наставником, Учителем и гениальным предшественником великого флорентийца, гордого изгнанника Данте Алигьери: «Вы, жившие на свете до меня, /

Моя броня и кровная родня / От Алигьери до Скиапарелли, / Спасибо вам, вы хорошо горели»¹.

Мини-цикл стихотворений Арс. Тарковского, объединенных общим названием «Степная дудка», являясь реализацией библейского мифа об исходе, обретении земли обетованной («Земля неплодородная, степная, / Горючая, но в ней для сердца есть / Кузнечика скрипци костяная / И кесарем униженная честь» – Тарковский, с. 167), явно проецируется на сюжет Песни четвертой «Inferno», где Данте спускается в Лимб, первый круг католического Ада, в котором пребывают души ветхозаветных праведников и добродетельных нехристиан, среди которых – воспетый поэтами Овидий (43 г. до н.э. – 17 г. н.э.): «Гомер, превысший из певцов всех стран; / Второй – Гораций, бичевавший нравы; / Овидий – третий, а за ним – Лукан»². М. Лозинский отмечает: «“Метаморфозы” Овидия, равно как “Фарсалия” Лукана, служили автору “Божественной комедии” немаловажными источниками»³.

Из четырех прославленных поэтов древности, в высшей степени почитаемых Данте, лирический герой стихотворного цикла выбирает Овидия, творчество которого, в том числе знаменитые «Метаморфозы», в наибольшей мере отразило не сатиру, но, напротив, запечатлело философские, глубинные реалии времени, спроектированные на противоречия современной эпохи. Герой Арс. Тарковского готов мужественно «вкушать в Лимбе горечь своей доли», учиться смирению, почитая Овидия своим духовным Учителем («С Овидием хочу я брынзу есть / И горевать на берегу Дуная...» – Тарковский, с. 166). Таким образом, лирический герой посмертно изъявляет желание примкнуть к «славнейшей» школе ученых мужей.

Образ неоднократно упомянутого Дуная восходит к «приветливому роднику» у Данте: «Высокий замок предо мной возник, / Семь раз обвитый стройными стенами; / Кругом бежал приветливый родник»⁴. Число «семь» рефреном повторяется в стихотворном цикле Арс. Тарковского и «Божественной комедии» Данте не случайно: изгнание Овидия из Рима длилось семь лет, великий Данте

¹ Тарковский А.А. Стихотворения и поэмы. (Поэзия XX века). – М.: Профиздат, 2000. – С. 64. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием автора и страницы в скобках.

² Божественная комедия / Пер. с итал. М. Лозинского; Вступ. ст. К. Державина. – М.: Правда, 1982. – Ад. Песнь IV. – С. 34.

³ Там же. – С. 526.

⁴ Там же. – С. 35.

был изгнан из родной Флоренции – об этом событии вспоминает лирический герой: «Изгнание чужое вспоминая, / С Овидием и я за дестью десть / Листал тетрадь на берегу Дуная» (Тарковский, с. 167). Семь раз обвит стенами высокий замок в Лимбе и «Сквозь семь ворот тропа вовнутрь вела; / Зеленый луг открылся перед нами»¹. Расстояние до Рима в цикле «Степная дудка» («И говорил: – Семь лет пути до Рима!» – Тарковский, с. 168) – расстояние до столицы Италии образно измеряется временем, временем отлучения от родины. Лирический герой мечтает разделить муки первого адского круга вместе с легендарным античным Овидием («И он ответил: «Именем своим / Они гремят земле, и слава эта / Угодна небу, благостному к ним»²), дабы отречься от славы земной ради посмертной славы: «Обо мне земля давно забыла, / Хоть моим рифмовником жива» (Тарковский, с. 166).

Герой лирического цикла понимает, что выхода из Лимба уже не предвидится, и он не сможет лицезреть тот день, когда, по христианской легенде, Христос (Вседержитель) сойдет между своей смертью и воскресением, в Ад и выведет оттуда души добродетельных нехристиан и ученых мужей в Рай, который откроется для людей только с искуплением первородного греха. Поэтому все, что ему остается, – это воспевать средствами поэтического языка блаженство Рождения Иисуса Христа, непреложными атрибутами которого являются шалаш, хлев в пещере (место рождения), овчинный кожух (место, куда пастухи положили новорожденного младенца) и овечье молоко, которым напоили младенца: «Теперь мне и до стели далеко. / Живи хоть ты, глоток сухого дыма, / Шалаш, кожух, овечье молоко» (Тарковский, с. 168).

Образность многих стихотворений Арс. Тарковского непосредственно восходит к «Божественной комедии» Данте. Так, образы «ада» и «райя», апеллирующие, в свою очередь, и к русской православной традиции, наиболее частотны: образ «райского сада» возникает в стихотворении «Белый день» («Вернуться туда невозможно / <...> / Как был переполнен блаженством / Этот райский сад» – Тарковский, с. 245), а образ «райя», «первозданного Эдема», – в стихотворении «Стелил я снежную постель...» («И сам себя не узнаю, / Один, один в рубахе черной / В твоем грядущем, как в раю» – Тарковский, с. 255). Образы «Ада», «Чистилища» и

¹ Божественная комедия / Пер. с итал. М. Лозинского; Вступ. ст. К. Державина. – М.: Правда, 1982. – Ад. Песнь IV. – С. 35.

² Там же. – С. 34.

«Рая» четко дифференцированы, но иногда перефразируются, по-даются в переносном, метафорическом смысле: в стихотворении «Полевой госпиталь» больница для раненых солдат уподобляется «лимбу» – первому кругу дантовского Ада, где казнятся добродетельные нехристиане («Ни оттепелей не было в том лимбе, / Где я лежал в позоре, в наготе, / В крови своей, вне поля тяготенья / Грядущего» – Тарковский, с. 97); в стихотворении-послании «Елена Молоховец» категории Ада, Чистилища и Рая погружаются в иронический контекст: «Где ты, писательница малосольная, / Молоховец, холуйка малохольная, / <...> / В каком раю? чистилище? мучилище? / Костедробилище? А где твои лещи / Со спаржей в зеве? раки бордолез?..» (Тарковский, с. 120); в стихотворении «Загадка с разгадкой» упомянут Хирон – перевозчик мертвых душ, отданных на вечные муки, в царстве Аида и дантовском Аду («Головастый внук Хирона, / Полувсадник-полуконь, / Кто из рук Анаkreона / Вынул скачущий огонь?..» – Тарковский, с. 145); в стихотворении «Камень на пути» вновь центральными становятся образы «ада» и «рая» («Вначале мы предполагаем / Какой-то взгляд со стороны / На то, что адом или раем / Считать для ясности должны...» – Тарковский, с. 156); образ «ивы» – символа загробной жизни – пронизывает художественную ткань стихотворения «Флейта» из цикла-диптиха «Две японские сказки» («Наклоняется ива / Над студеным ручьем, / И ручей торопливо / Говорит ни о чем...» – Тарковский, с. 216), а также лирической песни «Иванова ива», где ива олицетворяет смерть («В своей плащ-палатке, убитый в бою, / Иван возвратился под иву свою. / Иванова ива, / Иванова ива, / Как белая лодка, плывет по ручью» – Тарковский, с. 101). «Река забвения» (Лета) упомянута в стихотворении «Разобрал головоломку...» из цикла «Пушкинские эпиграфы»: «Под окном – река забвенья, / <...> / Хмель чужого поколенья / И тревожит, и влечет...» (Тарковский, с. 273).

Начальные строки стихотворения «В последний месяц осени...» дублируют начало «Божественной комедии» Данте («Земную жизнь пройдя до половины, / Я очутился в сумрачном лесу, / Утратив правый путь во тьме долины...») и воспроизводят ступенчатую строфиу нисходящей интонации, состоящую из двух терцин – трехстрочных строф: «В последний месяц осени, / На склоне / Горчайшей жизни, / Исполненный печали, / Я вошел / В безлиственный и безымянный лес...» (Тарковский, с. 295). Эти строки подводят итоги творческого пути автора, достигшего, согласно Данте, сорокале-

тия («середины жизни»), и в форме лирической исповеди от первого лица символизируют собой нисхождение в бездну преисподней.

Лирический герой Арс. Тарковского – преображенная и одухотворенная плоть Вселенной, Мировая Душа, он многолик и многосторонен: «домашний сверчок» – в стихотворении «Сверчок» («Если правду сказать, / я по крови – домашний сверчок...» – Тарковский, с. 49); «воин», убитый в сражении на Калке – на берегу Каялы – в стихотворении «Только грядущее» («Нас тысяча на берегу Каялы...» – Тарковский, с. 51); олицетворение «родной земли» в стихотворении «К стихам» («Скупой, охряной, неприкаянной / Я долго был землей, а вы...» – Тарковский, с. 53); «ученик Природы» в стихотворении «Я учился траве, раскрывая тетрадь...»; «первозданный Адам» в стихотворении «Степь» («И в сизом молоке по плечи / Из рая выйдет в степь Адам / И дар прямой разумной речи / Вернет и птицам и камням...» – Тарковский, с. 55); «человеческая душа», прощающаяся с тленным телом, – в стихотворении «Я прощаюсь со всем, чем когда-то я был...»; «плоть» Мироздания – в стихотворении «Сократ» («Я плоть от вашей плоти, высота / Всех гор земных и глубина морская...» – Тарковский, с. 66); «старый Гёте» – в стихотворении «Карловы Вары» («Пойте, честные чешские птицы, / Пойте, птицы, пока по холмам / Бродит грузный и розоволицый / Старый Гёте, столь преданный вам» – Тарковский, с. 67); «переводчик-востоковед» – в стихотворении «Переводчик» («Ах, восточные переводы, / Как болит от вас голова» – Тарковский, с. 73); «маг-предсказатель» – в стихотворении «Суббота, 21 июня» («Я знаю час, когда начнут войну, / Кто выживет, и кто умрет в плену...» – Тарковский, с. 82); «князь Игорь» – в стихотворении «Тебе не наскучило каждому сниться...» («Твой Игорь не умер в плену от печали, / Погоне на зло доконал он коня...» – Тарковский, с. 84); «солдат» в стихотворении «Проводы» («Вытреет губы, наденет шинель / И, не глядя, жену поцелует...» – Тарковский, с. 85); «беженец» – в одноименном стихотворении («Я ноги отморожу на ветру, / Я беженец, я никому не нужен, / Тебе-то все равно, а я умру...» – Тарковский, с. 88); «волхв» – в стихотворении «Песня под пулями» («Я волхв, ты волк, мы где-то рядом / В текучем словаре земли...» – Тарковский, с. 93); «новый Мессия, Иисус Христос» – в стихотворении «Земля» («Я снова пойду за Великие Луки, / Чтоб снова мне крестные муки принять...» – Тарковский, с. 100); «лось» – в стихотворении «Охота» («Закинул я голову так, что рога уперлись / в лопатки. / Трублю. / Подрезают мне сухожилья. / В ухо тычут ру-

жейным стволом...» – Тарковский, с. 102); античный Марсий – в стихотворении «После войны» («Но сам я стал как Марсий. Долго жил / Среди живых, и сам я стал как Марсий...» – Тарковский, с. 105); «зуммер телефона», преодолевающий пространство и время, Гёте – в стихотворении «Зуммер» («Я бессмертен, пока я не умер, / И, для тех, кто еще не рожден, / Разрываю пространство, как зуммер / Телефона грядущих времен...» – Тарковский, с. 109); «летописец Нестор», «пророк Иеремия» – в стихотворении «Посредине мира» («Я Нестор, летописец мезозоя, / Времен грядущих я Иеремия...» – Тарковский, с. 134); «Раскольников» – главный герой романа «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского – в стихотворении «Малютка-жизнь» («Но я не рыба и не рыболов. / И я из обитателей углов, / Похожий на Раскольникова с виду. / Как скрипку, я держу свою обиду...» – Тарковский, с. 135); «молочный брат листвы и трав» – в стихотворении «Деревья» («И собеседник и ровесник / Деревьев полувековых, / Ищи себя не в ранних песнях, / А в росте и упорстве их...» – Тарковский, с. 137); «внук Хирона», «брать и друг Хлебникова» – в стихотворении «Загадка с разгадкой» («Кто Державину докука, / Хлебникову брат и друг, / Взял из храма ультразвука / Золотой зубчатый лук?...» – Тарковский, с. 145); «мировая метафизическая субстанция» – в стихотворении «Ода» («В горло вобрать бы лучистое небо, / Между двумя океанами лечь...» – Тарковский, с. 148); «словарь корневых истоков Природы» – в стихотворении-послании «Рукопись» («Я тот, кто жил во времена мои, / Но не был мной. Я младший из семьи / Людей и птиц, я пел со всеми вместе / И не покину пиршества живых – / Прямой гербовник их семейной чести, / Прямой словарь их связей корневых» – Тарковский, с. 149); «Древо жизни», «древо России», «родословное древо русского языка» – в стихотворении «Словарь» («Я ветвь меньшая от ствола России, / Я плоть ее, и до листвы моей / Доходят жилы, влажные, стальные, / <...> / Прямые продолжения корней...» – Тарковский, с. 150); «уста пространства и времени» – в стихотворении «Рифма» («Сказать по правде, мы – уста пространства / И времени, но прячется в стихах / Кощеевой считалки постоянство...» – Тарковский, с. 152); «Прометей» – в стихотворении «Эсхил» («С огнем я играл, как Прометей, / Пока не рухнул на гору кавказскую...» – Тарковский, с. 155); «сотрапезник Овидия» – в стихотворении «Степная дудка» («С Овидием хочу я брынзу есть / И горевать на берегу Дуная...» – Тарковский, с. 166); «щарь» – в стихотворении «Первые свидания» («И речь по горло полнозвучной силой / Наполни-

лась, и слово *ты* раскрыло / Свой новый смысл и означало: *царь...*» – Тарковский, с. 175); «горожанин» – в стихотворении «Фонари» («И какою тревогою ранен, / И обидой какой уязвлен / Из-за ваших огней горожанин, / И о чем сокрушается он?..» – Тарковский, с. 183); «придорожная бузина» – в стихотворении «Превращение» («Лежу, – / а жилы крепко сращены / С хрящами придорожной бузины» – Тарковский, с. 187); титан Атлант, подпирающий своим плечом цепь времен – в стихотворении «Жизнь, жизнь» («Я каждый день минувшего, как крепью, / Ключицами своими подпирал, / Измерил время землемерной цепью / И сквозь него прошел, как сквозь Урал» – Тарковский, с. 197); «сторож вечерних часов» – в стихотворении «Оливы» («Я сторож вечерних часов / И серой листвы надо мною...» – Тарковский, с. 203); «городской герб», «имя звезды», «дом, разоренный войной», «память о доме», «выстрела дальнего звука» – многочисленные образы лирического «я» соединены в итоговом – «книге младенческих трав» (посмертной ипостаси лирического героя) – в стихотворении «Книга травы» («И стану я книгой младенческих трав, / К родимому лону припав» – Тарковский, с. 204); «разнорабочий» и «певец» – в стихотворении «Кузнечики» из книги «Сказки и рассказы» («Я бы им строил, бетонщик и плотник, / Каменщик, я бы им камень толок. / Я бы точил топоры – я точильщик, / Я бы ковать им помог – я кузнец, / Кровельщик я, и стекольщик, и пильщик. / Я бы им песню пропел, наконец» – Тарковский, с. 209); «рыбак» – в стихотворении «Бедный рыбак» из цикла-диптиха «Две японские сказки» («Я рыбак, а сети / В море унесло. / Мне теперь на свете / Пусто и светло...» – Тарковский, с. 216); «актер» – в одноименном стихотворении («Я искусство ваше презирал. / С чем еще мне жизнь сравнить, скажите, / Если кто-то роль мою сыграл / На вертушке роковых событий?..» – Тарковский, с. 220); «кузнец» – в одноименном стихотворении («Сам на себе я самого себя / Самим собой ковал – и горн гашу, / А все-таки работой недоволен...» – Тарковский, с. 226); «сын Авраама», явившийся в мир с божественной миссией («Я сын твой, отрада / Твоя, Авраам, / И жертвы не надо / Моим временам...» – Тарковский, с. 230); в стихотворении «Когда вступают в спор природа и словарь...» образы ипостаси лирического героя строятся на антитезе: «Я нищий или царь? Коса или косарь?» (Тарковский, с. 231); лирический герой находит компромисс, объединяющий столь различные образные перевоплощения в стихию первозданного, преображенного Адамом мира («Но миру своему я не дарил имен: / Адам косил камыш,

а я плету корзину...» – Тарковский, с. 231); «пророк Исаия» – в стихотворении «Я по каменной книге учу вневременный язык...» («Что мне делать, о посох Исаи, с твоей прямизной? / Тоньше волоса пленка без времени, верха и низа...» – Тарковский, с. 232); «загробная тень» неприкаянной души – в стихотворении «Я тень из тех теней, которые однажды...» («Я тень из тех теней, которые однажды / Испив земной воды, не утолили жажды...» – Тарковский, с. 291); «должник», «ответчик» – в стихотворении «А все-таки я не истец...» («А третья у чужих сердец / По малой капле слез и смеха / Берет и складывает эхо, / И я должник, а не истец» – Тарковский, с. 297).

Все вышеуказанные образы лирического героя Арс. Тарковского складываются в единый авторский миф, «творимый художником о себе самом», в единый образ Поэта XX в. и сообщают поэзии Арс. Тарковского надвременной и надсобытийный характер: «Эпохи в его сознании сопряжены столь тесно, “взаимообменно”, столь открыты друг другу, что диалог с Овидием, например, стоит ему ничуть не больших усилий, чем разговор со случайным собеседником в переделкинских аллеях. Мифическая царица Кора так же несомненна и жива в воображении Тарковского, как и вполне реальный итальянский астроном Анджело Секи, ибо и Кора, и Секи напрочко впечатаны в историю человеческой культуры, а значит – в миропонимание самого художника. Вбирая весь доступный сознанию опыт истории и культуры, поэт по праву чувствует себя полномочным представителем человечества: «Я призван к жизни кровью всех рождений / и всех смертей...»¹

Образ «дерева» у Арс. Тарковского чрезвычайно полисемантичен, может восходить одновременно к нескольким источникам: «древо жизни», «древо бытия» – в стихотворении «После войны» («Как дерево поверх лесной травы / Распластывает листьев пятерню / И, опираясь о кустарник, вкось, / И вширь, и вверх распространяет ветви, / Я вытянулся понемногу» – Тарковский, с. 105); «древо России», которому сопричастен каждый гражданин – в стихотворении «Словарь» («Я ветвь меньшая от ствола России...»), «родословное древо» императорской семьи Романовых и каждого человека в отдельности; образ дерева «с подмытого обрывом» олицетворяет собой смерть как закономерный конец земной жизни – в стихотворении «После войны» («Кто мне дал трепещущий

¹ Чупринин С. Арсений Тарковский: путь и мир. К 90-летию со дня рождения // Тарковский А.А. Стихотворения и поэмы. – М.: Профиздат, 2000. – С. 16.

щие ветви, мощный ствол / И слабые, беспомощные корни? / Тлетьорна смерть, но жизнь еще тлетьорней...» – Тарковский, с. 106); библейское Древо Познания Добра и Зла, ставшее источником первородного греха («А я – наместник дерева и неба / И осужден твоим судом за песню» – Тарковский, с. 107; в стихотворении «Словарь» – «Я призван к жизни кровью всех рождений / И всех смертей, я жил во времена, / Когда народа безымянный гений / Немую плоть предметов и явлений / Одушевлял, даря имена»); индоевропейское «языковое дерево» со славянской ветвью, частью которой является великий русский язык («Все эР и эЛЬ родного языка»); очищающий огонь бессмертного творчества воплощен в сожженных осенью листьях в стихотворении «Игнатьевский лес» («Последних листьев жар / сплошным самосожжением / Восходит на небо, и на пути твоем...» – Тарковский, с. 36) и в стихотворении «Сколько листвы намело. Это легкие наших деревьев...», где листья деревьев становятся родными братьями поэта («Листья, братья мои, внушиите мне полную веру / В силы и зренье благое мое и мое осязанье...» – Тарковский, с. 296); деревья символизируют кровеносную систему Вселенной – в стихотворении «Вторая ода» («Чтобы кровь из-под стоп, как с предгорий, / Жарким деревом вниз головой, / Каждой веткой ударились в море / И несла корабли по кривой» – Тарковский, с. 241); зеленые рощи и леса – «деревья самоубийц» второго пояса седьмого круга в «Божественной комедии» Данте, ветви которых нельзя ломать, дабы не причинить живому человеку в образе дерева жгучую боль – в стихотворении «Зеленые рощи» («Деревья под корень, и ветви – поштучно... / Мне каждая ветка – что в горло копье» – Тарковский, с. 26) и «лес самоубийц», терзаемых гарпиями – мифическими птицами – в знаковом, программном стихотворении «Дерево Жанны» («Привет тебе, высокий ствол и ветви / Упругие, с листвой зелено-ржавой, / Таинственное дерево, откуда / Ко мне слетает птица первой ноты» – Тарковский, с. 62). Деревья уподоблены античным Титанам, Атлантам (в греческой мифологии Атлант – сын Иапета и Климены, осужденный богами держать на плечах небесный свод за попытку овладеть небом), мужественным воинам – в стихотворении-диптихе «Деревья» («Зато, как воины стройны, / Очеловеченные нами, / Стоят и соединены / Земля и небо их стволами» – Тарковский, с. 138).

В стихотворении «Превращение» Арс. Тарковского упомянута «бузина» («Лежу, – / а жилы крепко срашены / С хрящами придорожной бузины» – Тарковский, с. 187) – знаковый образ

одноименного стихотворения М. Цветаевой (в стихотворении «Бузина» куст бузины олицетворяет собой Древо Бытия, которое возвращает бесчисленное множество жизней, обреченных на гибель): «Бузина казнена, казнена! / Бузина – целый сад залила / Кровью юных и кровью чистых, / Кровью веточек огнекистых – / Веселейшей из всех кровей: / Кровью лета – твоей, моей...»¹. Куст бузины становится у поэтов аллегорией человеческой жизни, кровеносной системы организма.

В стихотворении «Эсхил» Арс. Тарковского поэтическое творчество приравнено к мукам Прометея, однако, положив в основу своего произведения древнегреческий миф «Прометей» («И не приметил, как в моих стихах / Свила гнездо Эсхилова трагедия» – Тарковский, с. 155), автор ограничивается рамками трагедии Эсхила «Прикованный Прометей». Миф о том, как Прометей (в переводе с греческого – «прорицатель»), титан, богоборец, защитник людей, добывший божественный огонь с неба и научивший их различным ремеслам, был прикован по велению Зевса к скале, в «Эсхиловой трагедии» дается в сокращенном виде и заканчивается так, как в стихотворении Арс. Тарковского: «Рухнула со страшным грохотом скала с прикованным к ней Прометеем в неизмеримую бездну, в вековечный мрак»². Поэт, казненный «Прометеевой казнью», обречен на муки Вечности, безучастной к его страданиям.

Аналогично и в основу стихотворения «Эвридики» положен древнегреческий миф «Орфей и Эвридики». Орфей был почитаем фракийцами как представитель лирического искусства Муз; сила его певческого таланта была так велика, что приводила в движение деревья и скалы и укрощала диких зверей. Автор, отождествляя своего лирического героя с античным Орфеем, юным поэтом (имя Орфея стало синонимом замечательного певца, музыканта и поэта), сетует на его горькую судьбу («Дитя, беги, не сетуй / Над Эвридикой бедной / И палочкой по свету / Гони свой обруч медный...») (Тарковский, с. 180).

Согласно легенде, Эвридика, гуляя по цветущему саду, наступила на змею и умерла. Юный Орфей не смог смириться с потерей и спустился в подземный Аид, чтобы вызволить оттуда свою жену, но в последний момент обернулся, и тень Эвридики

¹ Цветаева М. Долг повелевает – петь. Стихотворения и поэмы (1908–1941). – М.: Вагриус, 2005. – С. 371.

² Легенды и сказания Древней Греции и Древнего Рима / Сост. А.А. Нейхардт. – М.: Правда, 1987. – С. 100.

исчезла навсегда. Лишь спустя четыре года после ее смерти, убитый злобными вакханками, Орфей сошел в царство теней и заключил ее в свои объятия. С тех пор они могли быть неразлучны. Очевидно Арс. Тарковский обращается в своем стихотворении к двум тождественным оригинальным мифам – «Орфей в подземном царстве» и «Смерть Орфея».

Арс. Тарковский реанимирует и активно использует античную эллинистическую мифологию, составившую основу большинства его произведений. Емкий лирический сюжет стихотворения «Мщение Ахилла» последовательно совмещает цепочку нескольких взаимосвязанных мифов древнегреческого эпоса (Троянского цикла) – «Ахилл», «Поединок Ахилла с Гектором», «Приам в шатре Ахилла. Погребение Гектора», «Смерть Ахилла», «Падение Трои». В соответствии с оригинальным источником автор констатирует, что вовсе не мужественному, но гордому Ахиллесу («Он ворвался бы и в священную Трою и она погибла, если бы не явился бог Аполлон. Ахилл пригрозил богу, что поразит его копьем. <...> Разгневался Аполлон <...>. Покрывшись темным облаком, никому не зримый, направил он стрелу Париса, и поразила она Ахилла в пятую. Смертельной была для Ахилла эта рана»¹) удалось завоевать Трою, а другим героям – его сыну Неоптолему и хитроумному Одиссею, соорудившему деревянного коня.

Компоненты поэтики, несомненные слагаемые творчества Арс. Тарковского, проступают, подобно «симпатическим чернилам» Ахматовой, из содержания его же стихотворений, посвященных гениям разных веков – творцам, которых автор берет за образец (подобная «подборка» не случайна): философичность поэтического творчества, стоическая глубина мысли, отражающая, как в зеркале, красоту природы и человека – несомненно, – от Сократа – стихотворение «Сократ» («Я плоть от вашей плоти, высота / Всех гор земных и глубина морская» – Тарковский, с. 66); монументальность замысла и глубина содержания, жертвенность творческого порыва, вкупе служащие раскрытию глубинных основ бытия, – от великого флорентийца Данте Алигьери и изгнанника, итальянского астронома Анжело Секи, которым посвящены соответственно стихотворения – «Вы, жившие на свете до меня...» («Моя броня и кровная родня / От Алигьери до Скиапарелли, / Спасибо вам, вы хорошо горели» – Тарковский, с. 64) и «Анжело Секи» («Еще ребенком я

¹ Легенды и сказания Древней Греции и Древнего Рима / Сост. А.А. Нейхардт. – М.: Правда, 1987. – С. 365.

оплакал эту / Высокую, мне родственную тень, / Чтоб, вслед за ней пройдя по белу свету, / Благословить последнюю ступень» – Тарковский, с. 69); неподражаемый Винсент Ван-Гог, с которым поэта роднит грубая, незамысловатая, строгая простота формы – стихотворение «Пускай меня простит Винсент Ван-Гог...» («А эта грусть ангела, с какою / Он свой мазок роднит с моей строкою...» – Тарковский, с. 70); жертвенный Марсий, с которого за его талант живьем содрали кожу, становится для поэта образцом гениальной личности во все времена – стихотворение «После войны» («И где-то на другом конце земли / В страданиях немыслимых, как Марсий, / С которого содрали кожу» – Тарковский, с. 105); Анна Ахматова, «Муза плача», прозревающая в своей поэзии мистическую связь, панхронизм времен («Открытый твой ковчег, / Плыущий перед всеми / В твой двадцать первый век, / Из времени во время» – стихотворение «Домой, домой, домой...»); античный Эсхил в одноименном стихотворении («И не приметил, как в моих стихах / Свила гнездо Эсхилова трагедия» – Тарковский, с. 155); Феофан Грек, к которому поэт просится в «подмастерья» – в одноименном стихотворении («Мне должно завещание могил, / Зияющих, как ножевая рана, / Свести к библейской резкости белил / И подмастерьем стать у Феофана» – Тарковский, с. 269); украинский поэт и философ Григорий Сковорода (стихотворение «Григорий Сковорода»), «горделивый смиренник», черпающий вдохновение в Библии («Жил в сродстве горделивый смиренник / С древней книгою книг, ибо это / Правдолюбия истинный ценник / И душа сотворенного света» – Тарковский, с. 275), великий классик Александр Пушкин, которому посвящен цикл стихотворений «Пушкинские эпиграфы», и, наконец, великий «новатор», Марина Цветаева, «распятый Иисус». В пронзительном стихотворении «Стирка белья» посредством бытовых подробностей открывается будущее поэта, предсказывается ее непростая судьба, уподобленная распятию («От серого платья в окне / Темнеют четыре аршина / До двери. / Как в речке на дне – / В зеленых потемках Марина» – Тарковский, с. 160).

Стихотворения «Стирка белья», «Друзья, правдолюбцы, хозяева...», «Я слышу, я не сплю, зовешь меня, Марина...», «Как двадцать два года тому назад», «Через двадцать два года» образуют своего рода некролог, посвященный «ангелу гнева и справедливости» – М. Цветаевой. Поэт прозревает ее Воскрешение, отмечает особую, неподражаемую, «цветаевскую строфу» («Без роздыха взять ударение / На горке нечетной строки» – Тарковский, с. 161). В последних двух своих стихотворениях поэт просит Цве-

таеву «научить его памяти», ибо память – Бог, Всевышний, она «сохраняет все» и она сильнее смерти («Не дерзости твоих страстей / И не тому, что все едино, / А только памяти твоей / Из гроба научи, Марина!» – Тарковский, с. 164). Однако поэтический дар Цветаевой так многогранен, так необычны силою своей выразительности впервые введенные ею в поэзию рифмы, что Арс. Тарковский опасается заново «похоронить поэта» в очередной рифме ее оригинального произведения («Как я боюсь тебя забыть / И променять в одно мгновенье / Прямую фосфорную нить / На удвоенье, утроенье / Рифм – / и в твоем стихотворенье / Тебя опять похоронить» – Тарковский, с. 164).

Арс. Тарковский (1907–1989) посвятил своей старшей современнице еще одно стихотворение «Стол накрыт на шестерых», ответом на которое явилось обращенное к Арс. Тарковскому, с которым М. Цветаева познакомилась в 1940 г., стихотворение «Все повторяю первый стих...».

Акмеистические доминанты поэтического дара Арс. Тарковского несомненны: повышенные требования к зарождению и подбору слов в стихотворении («И каждый стих, звучащий дольше дня, / Живет все той же казнью Прометеевой» – стихотворение «Эсхил»); образ акмеистического Нового Адама, внедряющего своим приходом божественное Слово-Логос во Вселенную – стихотворение «Рукопись» с посвящением А.А. Ахматовой («Я тот, кто жил во времена мои, / Но не был мной» – Тарковский, с. 149); однако в стихотворении «Явь и речь» происходит обратная метаморфоза, сродни «Метаморфозам» Овидия: именно животворящая мощь Слова (поэтического «словаря») создает человека, Нового Адама из «красной глины» («Не я словарь по слову составлял, / А он меня творил из красной глины...» – Тарковский, с. 171), из плоти человеческой, ибо, по библейскому преданию, первого человека – Адама – Бог создал из праха земного, из «красной глины»; в стихотворении «Я учился траве, раскрывая тетрадь...» поэт становится сопричастен Адамовой тайне («В каждой радуге ярко стрекочущих крыл / Обитает горящее слово пророка, / И Адамову тайну я чудом открыл» – Тарковский, с. 54); «сознательный смысл слова, Логос», восходящий к доктрине акмеизма и статье его адепта – «Утро акмеизма» О. Мандельштама, утверждающей, что «слово как таковое» – единственная цель поэзии, ее краеугольный камень, – наиболее полно отразился в стихотворении «Словарь» («И потому бессмертен я, пока / Течет по жилам – боль моя и благо – / Ключей подземных ледяная влага, / Все эР и эЛЬ святого

языка» – Тарковский, с. 150) и в стихотворении «До стихов», где поэтическое Слово сравнивается с библейской «неопалимой купиной» и утверждается торжество света и музыки в поэзии («И странно: от всего живого / Я принял только свет и звук, – / Еще грядущее ни слова / Не заронило в этот круг...» – Тарковский, с. 151); божественная физиология Средневековья («ощущение мира как живого равновесия», «чувство граней и перегородок»), тождественные акмеистическому равновесию между земным и небесным началами, – явственно проступают в стихотворении «Ода» («В горло вобрать бы лучистое небо, / Между двумя океанами лечь, / Под ноги лечь у тебя на дороге / Звездной песчинкою в звездный песок, / Чтоб над тобою крылатые боги / Перелетали с цветка на цветок» – Тарковский, с. 148) и в стихотворении «Земное» («Но я человек, мне бессмертья не надо: / Страшна неземная судьба» – Тарковский, с. 80).

Немаловажен и примат категорий времени и пространства, причем пространство измеряется временем и наоборот, – как в стихотворении «Рифма» («Сказать по правде, мы – уста пространства / И времени...» – Тарковский, с. 152), пишет к трем измерениям пространства и метафизике Канта; музыка и стихия света, составляющие «романский дух» французского символизма, согласно статье Н. Гумилёва «Наследие символизма и акмеизм», – отражены в стихотворениях «Степь» («Трава – под конскою подковой, / Душа – в коробке костяной, / И только слово, только слово / В степи маячит под луной» – Тарковский, с. 55) и «До стихов» («И странно: от всего живого / Я принял только свет и звук...» – Тарковский, с. 151); в вышеупомянутом стихотворении «Степь» Арс. Тарковского рефреном звучит ахматовское «Memoria conservat omnia» («Память сохраняет все») в бессмертной «Поэме без героя»; более того, ода-триптих «Жизнь, жизнь» Арс. Тарковского («На свете смерти нет. / Бессмертны все. Бессмертно все. Не надо / Бояться смерти ни в семнадцать лет, / Ни в семьдесят. Есть только явь и свет...» – Тарковский, с. 197) содержит реминисценцию из «Триptyха» А. Ахматовой («Смерти нет – это всем известно...»); здесь поэту дано право управлять «бегом времени» и, подобно средневековому шаману, «вызывать любое из столетий» («Я вызову любое из столетий, / Войду в него и дом построю в нем» – Тарковский, с. 197); поэт уподобляется античному Атланту, подпирающему своим плечом тяжесть минувшего времени, и прорицателю Тиресию, прошедшему сквозь цепь времен: лирический герой совершает невозможное – измеряет время расстоянием,

«землемерной цепью», «эвклидово пространство» трех измерений отброшено поэтом за ненадобностью: он сам выбирает себе «век по росту» и способен бросать взгляд из грядущего в прошлое («Я и сейчас, в грядущих временах, / Как мальчик, привстаю на стременах» – Тарковский, с. 198).

Зримая, акмеистическая *архитектурность* поэзии (стихотворение «Камень на пути» и др.) прямо восходит к еще одной доктрине акмеизма, одной из доминант которой является полисемантический образ «к а м н я»: «Но камень Тютчева, что «с горы скатившись лег в долине, сорвавшись сам собой или низвергнут мыслящей рукой», – есть слово. Голос материи в этом неожиданном падении звучит как членораздельная речь. На этот вызов можно ответить только архитектурой. Акмеисты с благоговением поднимают таинственный тютчевский камень и кладут его в основу своего здания»¹.

Вслед за Вл. Соловьевым Арс. Тарковский испытывает мистический ужас перед седыми валунами, затерянными в пространстве степей («И на курганах валуны / Лежат – цари сторожевые, / Опившись оловом луны» – стихотворение «Степь»), его волнует немое красноречие, живой крик человеческой души, спрятанной в каждом камне, оказавшемся под ногами поэта, как, например, в стихотворении «Я тень из тех теней, которые, однажды...» («И если не лицо, а гипсовая маска / Глядит из-под земли на каждого из нас / Камнями жесткими своих бесслезных глаз?..» – Тарковский, с. 291). Камень возрождается в Слове, Человеке, Мироздании, – это «плоть Вселенной», воскрешение которой связано с приходом Нового Адама, одушевляющего Словом (номинацией) мир: «Из рая выйдет в степь Адам / И дар прямой разумной речи / Вернет и птицам и камням...» – Тарковский, с. 55). В стихотворении «Пляшет перед звездами звезда...» камень уподобляется плачущему существу («Плачет мать над люлькою пустой, / Плачет крепкий камень под пятой» – Тарковский, с. 250), в стихотворении «Наша кровь не ревнует по дому...» возникает образ «багровых камней» – обагренных кровью Вселенной («Обезумевшей матери снится / Верещанье четверки коней, / Фаэтон, и его колесница, / И багровые кубы камней» – Тарковский, с. 252), а в стихотворении «Комитас» камень-мудрец очеловечен и одухотворен («И опять

¹ Мандельштам О. Утро акмеизма // Критика русского постсимволизма / Сост., вступ. ст., преамбулы и примеч. О.А. Лекманова. – М.: Олимп: АСТ, 2002. – С. 191.

Айя-Софии / Камень ходит предо мной, / И земля ступни босые / Обжигает мне золой» – Тарковский, с. 165).

Стихотворение «Из старой тетради» – своеобразный аналог ахматовского «Из сожженной тетради» – провозглашает нерушимую связь времен («Подумай только: не было разлуки, / Смыкаются, как воды, времена» – Тарковский, с. 159). И, наконец, весь мир «красочный, звучащий, осязаемый обретающий вес и форму», отражает в своем образном калейдоскопе, в своем поэтическом Слове-Логосе стихотворение Арс. Тарковского «Дождь», проникнутое тонким лиризмом: «Как я хочу вдохнуть в стихотворенье / Весь этот мир, меняющий обличье: / <...> / Весь этот мир, прекрасный и горбатый, / Как дерево на берегу Ингула» – Тарковский, с. 41).

Жанровая структура произведений Арс. Тарковского полисемантична:

1. **Лирическая исповедь** – «Под сердцем травы тяжелеют росинки...», «Если б, как прежде, я был горделив...», «25 июня 1935 года», «Я так давно родился...», «25 июня 1939 года», «Только грядущее», «Я учился траве, раскрывая тетрадь...», «Я прощаюсь со всем, чем когда-то я был...», «Я долго добивался...», «Беженец», «Полевой госпиталь», «Эсхил», «Мне опостыли слова, слова, слова...», «И я ниоткуда...», «Мне бы только теперь до конца не раскрыться...», «Меркнет зрение – сила моя...», «А все-таки я не истец...».

2. **Послание** – «Колыбель» (*Андрею Т.*), «Я боюсь, что слишком поздно...» с посвящением (*T. O. – T.*), «Вы, жившие на свете до меня...», «Кора», «Сократ», «Анжело Sekki», «Пускай меня простит Винсент Ван-Гог...», «Тебе не наскучило каждому сниться...», «Чего ты не делала только...», «Земля» (с жанровой валентностью «лирической исповеди»), «Елена Молоховец», «Рукопись» с посвящением *A.A. Ахматовой*, «Стирка белья», «Друзья, правдолюбцы, хозяева...», «Я слышу, я не сплю, зовешь меня, Марина...», «Как двадцать два года тому назад», «Шиповник» с посвящением (*T. O. – T.*), «Оливы» с посвящением *Марине Т.*, «Дорога» с посвящением *Н.Л. Степанову*.

3. **Лирический этюд** – «Река Сугаклея уходит в камыш...», «Игнатьевский лес», «Когда купальщица с тяжелою косой...», «Мельница в Даргавском ущелье», «Дождь в Тбилиси», «Ты, что бабочкой черной и белой...», «Цейский ледник», «Карловы Вары», «Утро в Вене», «В дороге», «Сирени вы, сирени...», «Верблюд», «Мотылек», «Дом напротив», «Ранняя весна», «Над черно-сизой ямою...», «Телец, Орион, Большой Пес», «Снежная ночь в Вене»,

«Зимой», «Синицы», «Конец навигации», «Третья сутки дождь идет...», «Дом без жильцов заснул и снов не видит...», «Первая гроза», «Приазовье», «Пляшет перед звездами звезда...», «Струнам счет ведут на лире...», «Зима в снегу», «Мартовский снег», «Манекен», «Бабочки хохочут, как безумные...».

4. **Философский (онтологический) этюд** – «Прохожий», «Звездный каталог», «Стань самим собой», «Слово», «Дерево Жанны», «Порой по улице бредешь...», «Земное», «Близость войны», «Титания», «Посредине мира», «Деревья» (диптих), «Словарь», «Поэты», «Стихи в тетрадях», «Эвридика», «Ночь под первое июня», «Бессонница», «Книга травы», «Когда вступают в спор природа и словарь...», «Я по каменной книге учу вневременный язык...», «Во вселенной наш разум счастливый...», «Наша кровь не ревнует по дому...», «На пространство и время ладони...», «Стихи попадают в печать...», «Сколько листвы намело. Это легкие наших деревьев...».

5. **Воспоминание** – «Дом», «Ночной дождь», «Записал я длинный адрес на бумажном лоскутке...», «С утра я тебя дожидался вчера...», «Переводчик», «Могила поэта» (*Памяти Н.А. Заболоцкого*), «Жизнь меня к похоронам...», «Затмение солнца. 1914», «Мы шли босые, злые...», «Стихи из детской тетради», «Ветер», «Первые свидания», «Зима в детстве» (I. «В желтой траве отплясали кузнечики...»; II. «Мерещится веялка»), «Тогда еще не воевали с Германией», «Позднее наследство...», «Я в детстве заболел...», «Как сорок лет тому назад, я вымок под дождем...», «Был домик в три оконца...».

6. **Солдатская песня** – «Хорошо мне в теплушке...», «Ехал из Брянска в теплушке слепой...», «Песня под пулями», «Вы нашей земли не считаете раем...», «На черной трубе погорелого дома...», «Стояла батарея за этим вот холмом...», «Бабочка в госпитальном саду», «Иванова ива».

7. **Лирическая «экспурсия**» – «Страус в 1913 году».

8. **Триптих** – «Жизнь, жизнь» (по содержанию – философский этюд).

9. **Лирический рассказ** – «Град на Первой Мещанской», «Проводы», «На берегу», «У лесника», «Поэт», «Весенняя пиковая дама», «Мщение Ахилла», «Эребуны», «Мне другие мерещатся тени...», «Влажной землей из окна потянуло...».

10. **Элегия** – «Снова я на чужом языке...», «Темнеет», «Фонари», «Дагестан», «Превращение», «И эту тень я проводил в дорогу...», «Ночью медленно время идет...», «Я тень из тех теней, которые однажды...».

- 11. Лирический диалог** – «Портрет».
- 12. Надпись** (древнейший жанровый канон) – «Надпись на книге» (с жанровой валентностью послания).
- 13. Ода** – «Русь моя, Россия, дом, земля и матерь!..», «Ода», «Вторая ода», «Ласточки».
- 14. Лирическая песня** – «Портной из Львова, перелицовка и починка» (Октябрь, 1941)»», «Охота», «Зуммер», «Песня», «Петровские казни»,
- 15. Народная лирическая песня** (стилизация) – «Юродивый в 1918 году», «Встали хлопцы золотые...», «Стелил я снежную постель...».
- 16. Диptyх** – «Граммофонная пластинка», «Зима в детстве» (I. «В желтой траве отплясали кузнечики...»; II. «Мерещится веялка») – с жанровой валентностью воспоминания; «Деревья» (по содержанию – философский этюд), «Две лунные сказки» (I. «Луна в последней четверти»; II. «Луна и коты»); «Кузнечики» (I. «Тикают ходики, ветер горячий...»; II. «Кузнецик на лугу стрекочет...»).
- 17. Эпитафия** – «Домой, домой, домой...» (обращено к А.А. Ахматовой).
- 18. Лирическое воззвание** – «О, только бы привстать, опомниться, очнуться...».
- 19. Загадка** (фольклорный жанр) – «Загадка с разгадкой».
- 20. Лирический цикл** – «Сказки и рассказы» – «Кузнечики» (I. «Тикают ходики, ветер горячий...»; II. «Кузнецик на лугу стрекочет...»); «Серебряные Руки», «Дриада», «Имена», «Румпельштильцхен», «Русалка», «Актер», «Лазурный луч», «Пауль Клее», «Четвертая палата», «Кузнец», «Новоселье», «Две японские сказки» (I. «Бедный рыбак»; II. «Флейта»); «Пушкинские эпиграфы» (I. «Почему, скажи, сестрица...»; II. «Как тот Кавказский Пленник в яме...»; III. «Разобрал головоломку...»; IV. «В магазине меня обсчитали...»).
- 21. Лирический гимн** – «Хвала измерившим высоты...».
- 22. Сказка** (стилизация) – «Ночная бабочка “Мертвая голова”».
- 23. Идилия** – «Белый день».
- 24. Песня** (стилизация) – «Вот и лето прошло...».
- 25. Мадrigал** – «Григорий Сковорода», «Где целовали степь курганы...».
- 26. Поэмы** – «Слепой», «Чудо со щеглом (Поселковая повесть)»; «Из поэмы “Сорок девушек” (По мотивам каракалпакских народных сказаний)».

Согласно приведенной классификации, наиболее распространенными жанровыми модификациями поэзии Арс. Тарковского остаются послание, лирический и философский этюд, лирическая исповедь, воспоминание и лирическая песня (солдатская и народная, являющаяся скорее стилизацией), а также лирические циклы. Арс. Тарковский реанимирует такие почти забытые в XX в. жанры, как **ода** (XX век с его тяготением к сокровенной лирике, небольшим лирическим формам, отказывается от оды как от жанра риторического) и **мадригал**, обращается к древнейшему жанровому канону надгробной **надписи** (эпитафии), получившей наибольшее распространение в XIX в., в эпоху сентиментализма.

3. Д. Самойлов: Данте Алигьери и акмеизм в новом понимании

Стихотворение «Берег мертвых» 1968 г. Д. Самойлова отсылает нас к дантовской «Божественной комедии», лугу Прозерпины – пустынному «царству теней», месту встречи родных и любящих душ («Там я видел и отца и друга, / И отца и друга, / Сына и жену, / Там я видел отдаленность луга, / Даль и тишину»¹); к подножию горы Чистилища («берег мертвых» у Д. Самойлова соответствует «берегу спасения» у Данте, где души сольются в беззвучном хоре); и, наконец, к Долине Земных Властителей, которой посвящена Песнь седьмая «Чистилища» (отсюда не случаен образ «толпы теней», сидящих на берегу уединенной долины и мирно беседующих – это души Земных властителей, которые были поглощены мирскими делами).

Упомянутая поэтом река, к которой слетаются тени в поиске родственных душ, не может быть Летой, так как Лета дарует забвение и утешение («Медленно течет, / Не утешая, / Вдоль пустынных берегов»); прообразом ее, вероятно, служит река Тибр, упомянутая во второй Песне «Чистилища». Указание на *челн* тоже не является спонтанным. М. Лозинский отмечает: «Каселла рассказывает поэту, что души тех, “кто не притянут Ахероном”², т.е. не

¹ Самойлов Д. За третьим перевалом / Сост. Г.И. Медведев. – СПб., 1998. – С. 294–295. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием автора и страницы в скобках.

² Данте А. Указ. соч. – Ад. Песнь III. – С. 70.

осужден на муки Ада, слетаются после смерти у устью Тибра¹, откуда ангел отвозит их в челне на остров Чистилища. <...> вот уже три месяца, как ангел “берет свободно” в свою ладью всех, кто ни попросит».

Поэт в стихотворении Д. Самойлова жаждет «слиться телом и душой» со своей возлюбленной и, наряду с новоприбывшими душами умерших, «глотнуть летейской воды», дарующей забвение грехов. Встреча с воображаемой возлюбленной, прообразом которой является Беатриче, происходит в Земном Раю Песни XXXI «Чистилища», где Данте и Беатриче «пьют воды Леты» для последующего восхождения к Небесному Раю – Эмпирею.

На протяжении развертывания лирического сюжета герой меняет несколько ипостасей: если в первых строках стихотворения он предстает в образе Данте, ожидающего появления на берегу своей возлюбленной – Беатриче («Станем мы единым телом / И одной душой» – с. 294), то в самом конце он неожиданно изъявляет желание стать величественным старцем Катоном – перевозчиком душ Чистилища: «Я хочу спуститься с теплохода, / В тусклом свете полдня / К ним направить челн / И бродить меж ними / Год от года / Ничего не помня / И не зная ни о чем» (Самойлов, с. 295).

Если в «Плотниках...» не было четкой дифференциации Ада и Рая («И в аду не только черти! / На земле пожили – что же! – попадем на небеса!»), то четкое разделение Ада, Рая и Чистилища с соответствующей каждому атрибутикой становится очевидно на примерах более позднего творчества поэта. Уже в стихотворении «Дневник» (1979) Д. Самойлова Ад и Рай персонажно маркированы: человеческая жизнь предстает в образе дневника, а лирический герой – странствующим Данте, путешествующим по глубинам мироздания: «Листаю жизнь свою, / Где говорю шутейно / И с залетейской тенью, / И с ангелом в раю» (Самойлов, с. 511).

Стихотворение «Меня ты не отпустишь. Осторожно...» (1986) Д. Самойлова отсылает нас к «Божественной комедии» Данте, к Песне III «Ада», где впервые возникает образ «Хароновой ладьи». Возлюбленная лирического героя прощается с ним и его грешной душой, распределенной Хароном в соответствующий ее вине, но не обозначенный в стихотворении круг Ада (согласно концепции Данте, «тяжелая ладья» перевозчика Харона держит путь к берегу адской реки, опоясывающей первый круг Ада – Ахерону): «А бес Харон сзывает стаю грешных, / Вращая взор, как

¹ Данте А. Указ. соч. – Чистилище. Песнь XXV. – С. 85–87.

уголья в золе, / И гонит их и бьет веслом неспешных»¹. Стариk Харон, перевозчик душ античной преисподней, превращенный в Аду Данте в беса, упомянут также в VI Песне «Энеиды»². В стихотворении Д. Самойлова перевозчик, напротив, «нетороплив и тих», занимает позицию стороннего наблюдателя (он дает возможность герою «благословить на жизнь» своих детей): «Но перевозчик строго, отрешенно / Нас будет ждать, нетороплив и тих, / Покуда я из той ладьи Харона / Благословлю на жизнь детей моих...» – Самойлов, с. 688).

Синхронно-реминисцентный хронотоп позволяет трем сюжетным коллизиям, трем любовным драмам, восходящим к различным, отдаленным эпохам, развиваться параллельно: личная драма «поэтиного сердца», отчасти связанная с поминками по ушедшей молодости, восходит одновременно к мукам Данте, великого флорентийца-изгнанника, разлученного с Beatrice, и сцене расставания княгини Ярославны со своим мужем – князем Игорем, отсылая читателя к древнерусскому памятнику письменности – «Слову о полку Игореве», «Плачу Ярославны» у стены Путиня: «Прости-прощай, княгиня Ярославна, / Твой Игорь не вернется никогда!» (Самойлов, с. 688).

Цикл стихотворений «Беатриче» (1985) Д. Самойлова, по признанию автора, «сложился как ряд переживаний, связанных с категориями чувств» (Самойлов, с. 633). Прежде всего для поэта была важна опора на традицию мировой и русской литературы («ссылка на накопленные значения составляет суть культурной традиции, вне которой не существует развитая поэзия» – там же), – в первую очередь на творчество мэтра акмеизма – А. Ахматовой, отсюда не случайно в калейдоскоп сменяющихся эпизодов-кадров лирического цикла, объединенных пространством лирического поиска, «вкрадывается» стихотворение, обращенное непосредственно к «Анне всея Руси» («Ах, наверное, Анна Андреевна...»), содержащее внутреннюю (реминисцентную) полемику с ахматовским пониманием сути искусства («Не из сора рождаются стихи, / А из горькой отравы...» – Самойлов, с. 641).

Если рассматривать цикл стихотворений «Беатриче» как лирическую мелодраму с прологом (вступительной частью к драма-

¹ Данте Алигьери. Божественная комедия / Пер. с итал. М. Лозинского; Вступ. ст. К. Державина. – М.: Правда, 1982. – Ад. Песнь III. – С. 30.

² Вергилий. Энеида / Пер. А.М. Кузмина и С.П. Маркиша. – М.: АСТ, 2001. – Песнь VI. – С. 295–330.

тическим действиям диалогического типа, включающей в себя авторский комментарий), репликами («Реплика Данте»), переби-ваемыми лирическими отступлениями в философском ключе – антистрофами («Ждать не умею! Вмиг! Через минуту!..»; «Жела-ные и совесть – две чаши...»; «Бабочка»; «Действительно ли сча-стье – краткий миг...»), служащими отдельными самостоятельны-ми прологами к каждой новой самостоятельной минидраме любовного цикла (так, лирическое отступление исповедального характера «День» – «Увижу рассвет за венозным окном...» (Са-мойлов, с. 636), предшествует, «обрамляет» любовную драму «Дон Кихот», а подобное ему лирическое отступление-исповедь «Ты подарила мне вину...» – любовным дионисийским страстям «Леди Макбет» Шекспира – стихотворению «Страсть» и т.д.), эксадом (заключительной частью трагедии, подводящей в философском ключе итог совершившегося – так, музыкальный дивертисмент «45-я Гайдна» подводит итог драме «Леди Макбет», однако эксад всего цикла – «грустной драмы» – отсутствует, о чем говорит ав-тор, выступающий в роли античного корифея, в своем завершаю-щем цикл стихотворении «Последний проход Беатриче» – «Не надо. У меня не хватит духа / На монолог – венец старинных драм» (Самойлов, с. 651); его заменяет «Финал», так как автор, следуя традиции театрального канона, восходящей к канону античных драм, тут же ее нарушает – «Но, перекраивая заново / Все театральные каноны, / Вдруг дать перед финалом занавес / И пасть в объятья Дездемоны» – Самойлов, с. 650), то вышеупомянутое стихотворение, посвященное Анне Ахматовой, выступает своего рода интермедией, восходящей, в свою очередь, к эподу, вводимо-му в трагедию далеко не всегда – лишь на правах вспомогатель-ного текстового компонента; действительно, данное стихотворе-ние по содержанию и смысловой доминанте выбивается из общего ряда любовных драм лирического цикла, однако ссылка на велико-го поэта-акмеиста не случайна: в «Поэме без героя» Ахматова аттестует «Интермедию» как «бродячие строфы», которые она «не пустила в основной текст», но которые являются маркером-границией, разделяющей прошлое и будущее, трагедию века (эпи-содий-главу «Девятьсот тринадцатый год») и частную трагедию самоубийства (эпизодии-главы вторые-четвертые, ознаменован-ные трагической развязкой).

Синхронно-реминисцентный хронотоп (образ леди Макбет в стихотворении «Страсть» отсылает к одноименной драме Шек-спира, а образ Лысой горы в стихотворении «Она» – к одной из

граней «ахматовского мифа» – «колдуны с Лысой горы», «киевского Брокена», образ Люцифера в стихотворении «Фантазия» – к дантовскому Аду, Сатане-Деснице) – ведущая доминанта построения поэтического текста у акмеистов – позволяет сфокусировать в едином лирическом цикле сразу несколько любовных драм, восходящих к различным, порою отдаленным, временам и эпохам: Данте и Беатриче («Божественная комедия» Данте, а также автобиографическая исповедь «Новая жизнь» – «Vita nuova», написанная у свежей могилы Беатриче Портинари, скончавшейся в 1290 г.), Лауры и Петрарки (сонеты Петрарки), Дон Кихота и Дульсинеи из Тобозо («Дон Кихот» Сервантеса), скрепленные личной авторской драмой. Таким образом, лирический цикл Д. Самойлова по сути представляет собой античную **тетралогию**, в которую входят три вышеупомянутые трагедии (драма Лауры и Петрарки, Дон Кихота и Дульсинеи, а также личная драма автора) и одна **сатировская драма**, причем в роли последней выступает драма «Данте и Беатриче», прокомментированная автором в прологе (аналоге ахматовского «Вместо предисловия» к «Триптиху») следующим образом: «Наверное, ученыe педанты, со своей стороны, упрекнут меня в невежестве относительно реалий подлинных отношений Данте и Беатриче» (Самойлов, с. 633). Беатриче для автора – не более чем знаковый образ эпохи Возрождения («Но вдруг услышу Беатриче шаг, / Когда она походкой Возрожденья / Минует зал и делает мне знак» – Самойлов, с. 651), культурный символ, наряду с «Прекрасной Дамой» Блока («Стихи о Прекрасной Даме»), подаваемый зачастую в сатирическом, пародийном ключе («Говорят, Беатриче была горожанка, / Некрасивая, толстая, злая» – Самойлов, с. 633). Автор подчеркивает театральность этого образа. Сюжет «Данте и Беатриче» выбивается из авторской «грустной драмы», ориентированной на драмы Ибсена и Метерлинка, олицетворяя собой «легкий десерт, все тот же немного дурашливый раздвоенный след Дионисовых спутников»¹.

Ориентация лирического цикла «Беатриче» на структурообразующие принципы драмы Ибсена и Метерлинка становится очевидна в заключительном стихотворении «Последний проход Беатриче» (1985): «Ах, реквизит не нужен. Только тени / Вещей, предметов, туч, деревьев, трав. / Я предпочту играть на голой сцене, / Всю нашу бутафорию убрав» (Самойлов, с. 651). Автор берет за основу харак-

¹ Эсхил, Софокл. Трагедии / Пер. с др.-греч. – М.: «Рипол классик», 2001. – С. 8.

терные черты стриндберговской драмы, натуралистического театра, провозглашая отсутствие всякой «бутафории», «театральности», превращение сцены во фрагмент жизни, бесхарактерность персонажей, обстоятельное предисловие-манифест, иллюзию действительности («Сыграю среди этой ахинеи / Деревья, травы, тучи и дожди...» – Самойлов, с. 651), «сквозные» характеры («По окончание этой грустной драмы / Пусть Беатриче снова просквозит» – там же), субъективные ассоциации («Я бы сыграл одни лишь наваждения» – Самойлов, с. 652), отсутствие развернутых драматических коллизий. Лирический цикл Д. Самойлова напоминает ряд сменяющихся кинокадров-эпизодов, философско-лирических этюдов, разносторонне освещдающих трагизм человеческой любви.

Жанровая структура поэтических произведений Д. Самойлова необычайно полисемантична. Во многих стихотворениях хронотоп четко маркирован прямо в заглавии – «Бабельсберг. 1945», «На Оби» (1948), «Подмосковье», «Начало зимних дней», «Апрель», «В районном ресторане», «На полустанке», «Соловьиная улица», «Над Невой», «Утро», «Утро. Старая Вильна» (1963), «На Дунае» (1966) и т.п. Стихотворение «Дом у дороги» отсылает к одноименной поэме А. Твардовского (реминисценция содержится в самом заглавии), а стихотворение «Свободный стих» (1964) действительно написано верлибром, и его размер отражен в заглавии. Думается, такой выбор вполне закономерен: «Поставив жанровую помету в заглавии (или в подзаголовке) своего произведения, художник тем самым отсылает читателя к определенной жанровой системе, ориентирует его на тот или иной канон, а иногда сразу на несколько, как бы провоцируя возникновение эффекта жанровой изотопии»¹. Д. Самойлов реанимирует жанр эпической поэмы, создавая ее новые вариации (например, эксцентрично-игровую поэму «Старый Дон Жуан»), оды («Ода»), обращается к фольклорным жанрам – песне (свадебной, застольной, солдатской, стилизованной), колыбельной («Колыбельная вполголоса» 1963 г.), быличке, балладе. В так называемом «Слове о Богородице и русских солдатах» очевидна отсылка к древнерусской литературе («Слову о полку Игореве»). Бесконечно богат и многообразен диапазон жанровых инноваций Д. Самойлова – лирический триптих («Три

¹ Кихней Л.Г. К методологии жанрового рассмотрения русской поэзии XX века // Русская литература XX–XXI веков: проблемы теории и методологии изучения: Материалы Третьей Международной научной конференции: М., МГУ им. М.В. Ломоносова, 4–5 декабря 2008 г. – М.: МАКС Пресс, 2008. – С. 327.

стихотворения» 1986–1989 гг.), лирический дневник-воспоминание – жанр, возникший на стыке двух жанровых валентностей («Читаю умный свой дневник...»), лирическая «экскурсия» (стихотворение «Дом-музей» с эпиграфом «Из книги отзывов» 1961 г.). Наиболее распространены в творчестве Д. Самойлова жанры лирической исповеди, лирического воззвания, философские и пейзажные этюды. Ниже представлены наиболее очевидные жанровые модификации поэтических произведений Д. Самойлова:

1. **Послания** (с посвящением) – «Маяковский» (1940), «Софья Палеолог» (1941), «Семен Андреич» (С.А. Косову) 1946 г., «Павлу Когану» (1946), «Марине Цветаевой», «Рисунок» (Марии Кросс), «Анне Ахматовой» (1963), «Марии» (1966), «Ты – окруженный гарнizon...» (Л. Копелеву) 1970 г., «Анна Ярославна» (1973), «Мой милый чтец!.. Ну что за слово!...» (1975), «Другу-стихотворцу» (1978), «Арсению Тарковскому» (1979), «Актрисе» (1975–1979), «Ты в стихе, как на духу...» (Н. Старшинову) 1981 г., «В. Соколову» (1984), «М. Козакову» (1986), «Вариация» (Э.В. Сусловой) 1987 г., «Артист совсем не то же, что актер...» (З. Гердту) 1987 г., «Памфлет» (Б. Окуджаве) не позднее 1988 г.

2. **Сатира** – «Легкая сатира» (1969), «Вторая легкая сатира» (1970).

3. **Сатира (эпиграмма)** – «Леди Макбет» (1979).

4. **Поэтический рассказ** – «О солдатской любви» (1944), «Заболоцкий в Тарусе» (1958–1961), «Двор моего детства» (1966), «В общежитии слепых» (1965) и т.п.

5. **Историческая хроника** – «Стихи о царе Иване» («В тумане», «Мечта о море», «Томление Курбского», «Смерть Ивана»), «Осень сорок первого», «Сороковые» (1961), «Старик Державин» (1962), «Дворик Мицкевича» (1963), «Конец Пугачева» (1964).

6. **Элегия** – «А вдруг такая тьма наступит...» (1946–1947), «Элегия» (1948, 1956), «Зрелость» (1956), «Грусть» (1957), «Сорок лет. Жизнь пошла за второй перевал...» (1960–1961), «Поэт» (1974), «Нам остается жить надеждой и любовью...» (1974), «Светлогорая полночь висит над землей...» (1976), «Чем более живу, тем более беспечной...» (1976), «Воспоминания» (1979), «В какие-то новые дали...» (1981), «Перестрадаю, переболею...» (1981), «Вот опять для зимних птиц...» (1981), «Когда-нибудь я к вам приеду...» (1980–1981), «Камень» (1982), «Я вдаль ушел. Мне было грустно...» (1983).

7. **Элегия (стилизованная)** – «Пярнуские элегии» (1976–1977).

8. **Сказка** (лирическая стилизация) – «Сказка» (1955), «Золушка» (1957), «Аленушка» (1960).

9. **Песня** – «Солдатская песня» (*Из драмы «Сухое пламя»*) 1956 г., «Заздравная песня» (1971), «Песенка для спектакля» (1976), «Дуэт для скрипки и альта» 1981 г. (песня-гимн), «Старомодное» (1981), «Песенка гусара» (1982), «А мы куда-то мчались...» (1982), «Песенка» (1983).

10. **Лирическая песня** – «Таллинская песенка» (1966 или 1967), «Цыгане» (1981), «Путь мой юный, свет мой ранний...» (1984), «Водил цыган медведя...» (1984), «Песня без слов» (1984).

11. **Стилизованные («игровые») и народные песни** – «Балканские песни» (1973) – к ним дается развернутый авторский комментарий, подобный «прологу» к античной драме и комментарию Ахматовой к «Триптиху» (*«Проза о Поэме»*), «Рученьки мои устали...» (1986) – народная песня.

12. **Застольная песня-гимн** – «Ирония! Давай-ка выпьем вместе...» (1982), «Друзья мои, здравствуйте!...» (1984), «Заздравная песня» (1971).

13. **Историческая песня** – «Самозванец» (не позднее 1984), «Убийство Углицкое» (1984).

14. **Колыбельная песня** (стилизация) – «Колыбельная вполголоса» (1963).

15. **Быличка** – «Жил стукач» (1956), «Старая песня» (1957).

16. **Воспоминание** – «Памяти А.Р.» (1961), «Перебирая наши даты...» (1961), «Читаю умный свой дневник» (1961), «Выезд» (1966), «Здесь, в Таллине, бродили мы с Леоном...» (1971), «Памяти Смелякова» (1972), «Звезда» (1978), «Прощание» (*Памяти Анатолия Якобсона*) 1978–1979 гг. (воспоминание-некролог), «Памяти юноши» (1979), «Был ли счастлив я в любви...» (1979), «Пахло соломой в сарае...» (1980), «Тебя мне память возвратила...» (1980), «Памяти Антонины» 1981 г. (воспоминание-молитва), «Тогда я был наивен...» (1981), «Вот еще один ушел...» (Памяти Ф.Ю. Зигеля) 1988 г., «Простое величье я видел однажды...» (1989), «Он, невнимательный к природе...» с эпиграфом «Эти летние дожди...» С. Кирсанов) 1989 г.

17. **Лирическая «экскурсия»** – «Дом-музей» с эпиграфом «Из книги отзывов» (1961), «Святогорский монастырь» (1967–1968).

18. **Лирический монолог** – «Бертольд Шварц. Монолог» (1961) – восходит по содержанию к сцене из лирической драмы «Фауст» Гёте.

19. Лирический дневник-воспоминание (на стыке двух жанровых валентностей) – «Читаю умный свой дневник...» (1961), «Дневник» (не позднее 1962), «Дневник» (1979).

20. Лирическая исповедь – «Поэты» (1956–1957), «Как поумнел я с той поры...», «Не хочется идти в журнал...» (1964), «Пора бы поэзию бросить...» (1964), «Ах, что-нибудь меня погубит...» (1963), «Становлюсь постепенно поэтом...» (1962), «Вероятно» («Я, вероятно, не поэт войны...») 1970 г., «Хотел бы я жить, как люблю и умею...» (1970), «Хочу, чтобы мои сыны...» (1970), «Меня Анна Андреевна Ахматова...» (1972), «Когда я усну наконец...» (1974), «Вдруг странный стих во мне родится...» (1975), «Я учился языку у нянек...» (1976), «Как я живу? Без ожиданий...» (1977), «Я устарел, как малый юс...» (1978), «Я сделал вновь поэзию игрой...» (1979), «Престранная наша профессия...» (1980), «Осень» («Неужто я иду на спад...») 1980 г., «Куда мне деваться от этих забот ежедневных...» (1980), «Тяжел уже стал. Никуда не хочу...» (1981), «Мне выпало счастье быть русским поэтом...» (1981), «Да, мне повезло в этом мире...» (1982), «Хотел бы я не умереть...» (1982), «Мне все время видятся холмы...» (1982), «Когда я рас прощался с Беатриче...» (1987–1989), «Писем напишу пяток...» (12 декабря 1989 <Последнее стихотворение>).

21. Лирическая исповедь-молитва – «Слава Богу! Слава Богу!» с посвящением С.Б. Ф. (1961), «Ах, Господи! Ужель нужны нам судьи! (1962).

22. Лирическая исповедь-триптих – «Весна» (1983)

23. Лирический триптих (хронологический) – «Три стихотворения» (1986–1989), «Три наброска» («Конец XVIII», «Конец XIX», «Маяковский отмаячил») 1980–1986 гг., «Старый цирк» («После представления», «Бим и Бом», «Лев в неволе») 1987 г., «Три отрывка» (не позднее 1988).

24. Лирическое послание-триптих – «Три стихотворения» (Памяти М. Петровых) 1979 г.

25. Мадригал – «Рождество Александра Блока» (1967), «Анне Ахматовой» 1963 г. (послание-мадригал), «На смерть кузнеца» 1973–1974 гг. (мадригал-некролог), «Могила поэта» (не позднее 1985) – надгробный мадригал-некролог, «Хлебников» (1987), «Анахорент» (1989).

26. Романс – «Романс» (1957 или 1958), «Романс седьмого дня» (около 1973), «Средь шумного бала» (1978), «Сандрильона» (1979), «Романс» (1984), «Играй, Игнат, греми, цимбал!..» (1984).

27. **Молитва** – «О Господи, конечно, все мы грешны...» (1962), «Неизвестные поэты» (1979), «Я в этой жизни милой...» (1983), «Когда уже надежды нет...» (1984), «Напиши мне, бого-маз...» (1987).

28. **Исторический этюд** – «Рем и Ромул» (1969)

29. **Ода** – «Ода» (1982).

30. **Поэтический памфлет** – «Поговорим о дряни» (1989).

31. **Лирический гимн** – «В огромном разобщении людей...» (1965), «Начать сначала! Боже мой!..» (1979), «Люблю тебя, Литва! Старинная вражда...» (1983–1984), «Луна взошла. Спасибо ей!..» (1984).

32. **Лирическое возвзвание** – «Апрельский лес» (1968), «Не надо спать, не надо глаз смыкать...» (1965), «Казните ангела, художник...» (1964), «Не верь ученикам! Они испортят дело!..» (1962), «Матадор» («Скорей, скорей! Кончай игру...») 1962 г., «Готовьте себя к небывалым задачам...» (1961), «Не ломайте ее, не ломайте...» (1961), «Не бойтесь! Умираем только мы!» (1968), «Не оставляйте письма...» (1974), «Повтори, воссоздай, возверни...» (1979), «Обратно крути киноленту...» (1979), «Не верь увереньям, наивный...» (1986), «Добивайтесь, пожалуйста, смысла...» (1986), «Остановись, прогресс! Замири!..» (1987), «Начать с себя. Не ждать, покуда...» (1987), «Пора!» (1989) – создано на стыке жанровых «валентностей» лирического возвзвания и поэтического памфлета, «Подстригай и прореживай кроны...» (1989).

33. **Баллада** – «Романтическая баллада» (1968), «Баллада разлук» (1969), «Смерть не врет. Она открыта...» (1981), «Баллада» (1982).

34. **Стилизованная баллада** – «Смерть императора Максимилиана» (*Чешская баллада*) 1975 г., «Андалузская баллада» (1986), «Кабаретная баллада» (1986).

35. **Баллада середины 1980-х годов** – «Королевская шутка» (1985–1986), «Баллада о конце света» (*Из блокнота 1941 г.*) 1946, 1986 гг., «Песня ясеневого листка» (1986).

36. **Стиховая новелла** (баллада, построенная на современном «бытовом» материале) – «Грачи прилетели», «Баллада разлук» (1969), «Маша» (1986).

37. **Притча** (стилизованная) – «Притча о сыновьях Уцы» (1986).

38. **Быль** (стилизованная легенда) – «Вознесение Аугуста Лима» (*Местная быль*) 1980–1986 гг.

39. **Поэма** – «Шаги Командорова» (*Поэма*) 1974 г., «Чайная» (*Поэма*) 1956 г., «Блудный сын» (*Поэма*) 1966–1973 гг., «Снего-

пад» (*Поэма*) 1974–1975 гг., «Цыгановы» (*Поэма*) 1971–1975 гг., «Старый Дон Жуан» (*Поэма*) 1974–1976 гг., «Сон о Ганнибale» (*Поэма*) 1977 г., «Возвращение» (*Поэма*) 1986–1988 гг.

40. **Философский (онтологический) этюд** – «И снова будут дробить суставы...» (1960–1962), «Странно стариться...» (1962), «Пестель, поэт и Анна» (1965), «Химера самосохраненья!..» (1966), «Надо жить не от года к году...» (1967), «Настала такая эпоха...» (1970) с посвящением «Кто устоял в сей жизни трудной...» (Д.К.) 1970 г., «Жизни первая треть...» (1974), «Год рождения не выбирают...» (1978), «Погост» (1979), «Мастер» (1979), «Реанимация» (1979), «Поздно учиться играть на скрипке...» (1980), «То, что тайно живет в подсознанье...» (1980–1981), «Жизнь сплетает свой сюжет...» (1981), «Милая жизнь! Протеканье времен...» (1980–1981), «О, нет судеб печальней наших...» (1980–1981), «Познать свой век не в силах мы!..» (1984), «Чудо – познаваемость вселенной...» (1984), «Конец системы самооправданья...» (1985), «Есть спор двух душ слиянных – о разъятье...» (1985), «Вот так и нужно жить всегда...» (1986), «EXEGI...» (1986), «Трудней всего выздоровленье памяти...» (1986), «Лаборатория поэта» (1986), «Поверить новым временам...» (1987), «Жить так: без жалоб и обид...» (1987), «Трудна России демократия...» (1987), «Смысл истории, значенье лиц...» (1987), «Всего с собой не унесешь...» (1987), «Жизнь родины и жизнь души...» (1989), «Поэзии ничто не может помешать...» (1989).

41. **Песня** – «скоморошина» (фольклорная) – «Скоморошина» (1973).

42. **Лирическая «идиллия»** – «Учитель и ученик» (*Идиллия*) 1979 г.

43. **Лирический (пейзажный) этюд** – «Михайловское» (1970), «Кончался август...» (1970), «Березы, осины да елки...» (1971), «Рассвет» (1969–1972), «За Непрядвой» (1974), «Картина с парусами» (1975–1978), «За перевалом» (1980), «Декабрь. Но не хватает снега...» (1980), «Сад подобен светлым ризам...» (1981), «Ночная прогулка» (1984), «Осень» (1985), «В Пирну» (1986).

44. **Лирический рассказ** – «Фантазия о Радноти» (1981), «Скоморохи» (1982), «Шарманщик» (1982).

45. **Лирическая повесть** – «Струфиан» (*Недостоверная повесть*) 1974 г., «Дезертир» (не позднее 1976).

46. **Лирическое высказывание** – «Читая фантаста. С.Л.» (1965), «Рябина» (1966), «Оправдание Гамлета» (1963), «Неореализм» (1965), «Когда сумеем угадать...» (1982), «Надо выйти из

моды...» (1982), «И к чему ни прислушайся – все перепев...» (1982), «Я многое хочу...» (1983), «Облики облака» (1983), «Ожиданье пришествия» (1983), «Здесь, вдали, неизвестно – кто умер, кто жив...» (1983), «Уйти, раствориться в России...» (не позднее 1986), «Ну что за эхо! Миллионы раз...» (1986), «А иногда в туманном освещенье...» (1986).

47. **Поэтическая «рецензия»** – «Рецензия» (10 марта 1976).

48. **Стилизованная народная сказка** – «Про охотника» (1981), «Про Ванюшку» (1981).

49. **Лирический диалог** – «Мне снился сон. И в этом трудном сне...» (1970), «Солдат и Марфы» (1973),

50. **Лирический диптих** – «Два стихотворения» с посвящением «Только тебе» (1965), «Два стихотворения» (1977–1978).

Таким образом, в основе мифологической модели повествования в текстах неоакмеистов выступает синтез античного мифа, библейского (ветхо- и новозаветного) мифов, изначальных архетипов, национального «трансмифа» (града Китежа), историософского мифа («Слово и культура» О. Мандельштама), мифа о строительстве и гибели Вавилонской башни («поэты заговорили на языках всех культур и времен»), фольклорные тексты: «Прикоснение к вечным темам и острейшим конфликтам времени, трезвость взгляда и романтический порыв, взлет фантазии, обращение к средствам фольклора: сказке, легенде – все это должно было помочь постижению глубины жизни, мира, бытия. На этом пути духовных и поэтических исканий особенно важна была верность избранным нравственно-эстетическим критериям, опора на традиции классики, их подлинно творческое обновление и развитие»¹.

Первостепенное значение для неоакмеистов приобретают: миф о собственной жизни как искусстве, восходящий к знаменитому «ахматовскому мифу» (преобладающими стали жанры воспоминания и элегии, открывающие прямой путь лирической медитации, а лирический герой или героиня примеряли на себя несколько масок-имиджей), миф о «новом Адаме» и «Земном Рае», миф о «Гиперборее» (хранителе храма Аполлона), приверженцами которого считали себя неоакмеисты, миф о «вечном возвращении» греческой культуры (Арс. Тарковский) и о «золотом веке человечества», сакрализация Слова-Логоса и текста, историко-культурные и историко-литературные мифы (лирический цикл «Пушкинские эпиграфы» Арс. Тарков-

¹ Зайцев В.А., Герасименко А.П. История русской литературы второй половины XX века: Учеб. пособие. – М.: Высшая школа, 2006. – С. 253.

ского, «Пестель, Поэт и Анна», «Поэт и гражданин» Д. Самойлова); архетипы мирового Древа и Словаря, олицетворяющего культурный Логос («Словарь», «Дерево Жанны», «Деревья» (диптих) Арс. Тарковского); архетип мудрой старухи («Воспоминание о раскулаченном» 1972 г. И. Лиснянской), дома, домашнего очага («Дом напротив» Арс. Тарковского), архетип народной сказки, нравственно преобразовывающей человека («Про Ванюшку», «Золушка» 1957 г., «Аленушка» 1960 г. Д. Самойлова); архетип матери и сиротства («Я в детстве заболел...» Арс. Тарковского).

Библейские мифы служат средством поэтической универсализации и воскрешения человеческой «пропамяти»: мифы о грешопадении человечества («Первое электричество» И. Лиснянской), поисках «земли обетованной» («Приазовье» Арс. Тарковского), всемирного потопа («Триптих оливы» И. Лиснянской), библейский миф об Исходе, обретении «земли обетованной» («Одномоментность» 2001 г. И. Лиснянской); мотив блудного сына, где лирический герой выступает как отверженный сын своей духовной родины, не находя себе пристанища («Беженец» Арс. Тарковского), миф о «неопалимой купине» («Костер на снегу» 2000 г. И. Лиснянской), миф о Содоме и Гоморре («Дым», «Вдали от Содома» И. Лиснянской). Центральный новозаветный сюжет Голгофы и Спасения («Напрасно выбили...» 1972 г. И. Лиснянской), как и в поэзии А. Ахматовой, сопрягается с личной драмой лирической героини, сознательно избирающей путь катаржанки, плакальщицы и схимины, а также фокусирует внимание читателя на многоипостасном («неоакмеистическом») авторском мифе, являющемся органичным продолжением мифа акмеистического («ахматовского мифа»). Своебразное преломление «ахматовского мифа» очевидно в поэзии Ю. Левитанского, в которой акмеистические «клише» приобретают зачастую ироническую окраску, погружаясь в индивидуальный авторский контекст.

4. Философская методология как ключ к поэтической мифологии неоакмеизма. Неомифологическая поэзия Ю. Левитанского

Ю. Левитанский как один из представителей «фронтового поколения» продолжает поэтическую традицию адептов акмеизма и неоакмеизма, зачастую совмещая в одном стихотворении различные акмеистические «клише» (онтологические концепты).

Так, в стихотворении «Эволюция» синхронно-реминисцентный хронотоп используется автором для описания своего «тернистого» жизненного пути. Лирический герой совмещает в себе множество зачастую противоположных ипостасей, маркирующих, в свою очередь, основные, наиболее значимые эмблемы и символы акмеизма: «сад» (архетипически восходящий к Эдемскому саду), «склад» (архетип иконы-складеня, человеческой памяти, а также ящика Пандоры), Данте и Вергилий (духовный Учитель и проводник Данте по «Аду») в одном лице, странник Одиссей – истинный и последний победитель в Троянской войне, герой древнегреческого эпоса «Илиады» и «Одиссеи» и один из персонажей дантовского «Inferno», – и даже «последний грешник» Иуда, казненный, согласно «Divina Commedia» Данте, в последнем (девятом) кругу «Ада», на дне ледяного озера Коцит, наряду с другими предателями – Брутом и Кассием: «Стал я адом, где сам я себе и Вергилий, и Дант, / и тот грешник последний, / снедаемый адским огнем, / запоздало лия покаянные слезы...»¹ Однако все перечисленные ипостаси совмещаются в одной, первостепенной – путешественника-энциклопедиста Данте, последнего поэта Средневековья и первого поэта Возрождения.

Эволюция жизненного пути героя измеряется пространственными категориями бессмертного творения великого флорентийца Данте, в облике которого и предстает в конечном итоге лирический герой, подобно своему прототипу совершающий путешествие (земной путь) «от Райского сада до черных котлов Вельзевула ада». Противоположная описанной в «Божественной комедии» траектория движения (из рая в ад) сменяется в конце стихотворения «дантовой» (из ада в рай): герой мечтает о христианском рае, Гефсиманском саде, описанном в Библии, что вполне соответствует христианскому мироощущению, в основе которого – вера в загробную жизнь души: «На развалинах Трои лежу, недвижим, / в ожиданье последней / ахейской атаки. / <...> / все мне чудится, будто бы вновь / шелестит надо мною листва / Гефсиманского сада, / Эдемского сада, / того незабвенного сада» (Левитанский, с. 292). Стихотворение от начала до конца построено на антитезе «божественного – демонического», «высокого – низкого», «возвышенного – обыденного». Трансформации подвергается

¹ Левитанский Ю.Д. Окно, горящее в ночи. – М.: Эксмо, 2011. – С. 291. – 320 с. – (Золотая серия поэзии). Далее ссылки на это издание даются с указанием автора и страницы в скобках.

и «вневременной, многоипостасный» герой, и пространство «литературного поиска», и координаты его движения в земном и загробном мире.

Старик Харон, перевозчик душ дантовой преисподней, «вечный образ» поэзии акмеизма и неоакмеизма упомянут Ю. Левитанским в стихотворении «Послание юным друзьям», в котором поэт прозревает и подробно описывает свою клиническую смерть и ее мужественное преодоление во имя жизни: «Старец Харон над темною той рекою / ласково так помахивал мне рукою – / дескать, иди сюда, ничего не бойся, / вот, дескать, лодочка, сядем, мол, да поедем... / Как я цеплялся жадно за каждый кустик! / Как я ногтями в землю впивался эту! / Нет, повторял в беспамятстве, не поеду! / Здесь, говорил я, здесь хочу оставаться!» (Левитанский, с. 299). Ниточка жизни, зыбкая, но прекрасная, оказывается способна победить смерть, и поэт воспеваёт, подобно С. Городецкому, этот красочный мир, «имеющий форму, вес и время», и отвергает альтернативу: «Да, говорю, прекрасна и бесподобна, / как там ни своевольна и ни строптива – / ибо к тому же знаю весьма подробно, / что собой представляет альтернатива...» (Левитанский, с. 300). Поэт здесь – Свекчеловек, впервые приоткрывший завесу тайны жизни и смерти и способный проникнуть в потусторонний мир.

В стихотворении «Откуда вы приходите, слова...» художественное творчество приравнивается к работе допотопного пращура, а сам поэт-художник уподобляется Адаму, призванному дать номинации предметам природы (травам, деревьям, лесу, птицам). Рождение божественного Слова-Логоса – это рождение дерева, корни которого уходят в глубину истории, глубину тысячелетий: «Слова – они, наверное, корнями, / как дерева, / уходят в глубину...» (Левитанский, с. 7). Здесь мировоззрение Ю. Левитанского максимально приближено к мифопоэтике Арс. Тарковского, которого поэт считает своим духовным учителем (стихотворение «Памяти Арсения Тарковского»), в частности к стихотворению «Словарь» Арс. Тарковского, в котором образ дерева олицетворяет собой «пречистый Глагол», родословное древо великого русского языка.

Содержанием и тематическими доминантами поэтических сборников Ю. Левитанского является собственно поэзия, *ars poetica*, музыка слов, «евангелье от Сизифа», по меткому выражению самого автора. Стихи Ю. Левитанского пронизаны тонким лиризмом, особым ритмом, в области поэтической стилистики – виртуозной игрой глаголами («Дождь идет. / Человек по улице

идет» – в стихотворении «Время слепых дождей. *Фрагменты сценария*», и уникально долго длящимися строками.

Таким образом, в парадигматическом ряду неоакмеизма выделяются некие устойчивые константы, «образцы» парадигмы (согласно концепции Т. Куна), а применительно к поэзии Ю. Левитанского – жанровые клише, возникающие на стыке нескольких жанровых «валентностей». Весьма велик «удельный вес» философского этюда – стихотворения, тематически и сюжетно построенного на основе философско-онтологической медитации (размышлений) автора о себе и своем месте в мире, о роли вселенской Памяти, судьбы человечества в нескончаемом временном потоке и т.д. Применительно к концепции Т. Куна рассмотрим жанровую систему поэзии Ю. Левитанского:

1. **Лирический этюд** – «Грач над березовой чашей...», «Промельк мысли. Замысел рисунка...», «К птичьему прислушиваюсь крику...» (с жанровой «валентностью» философского этюда), «Снег этого года», «Зимний пейзаж» с посвящением *Д. Самойлову*, «Как показать лето», «Как показать осень», «Как показать зиму», «Как показать весну», «Новый год у Дуная», «Попытка убыстренья» (с валентностью «лирического рассказа»), «Гибель “Титаника”», «Красный боярышник, веточка, весть о пожаре...», «День все быстрее на убыль...», «В том городе, где спят давно...».

2. **Философский этюд** – «Откуда вы приходите, слова...», «Стало многое изменяться...», «Все сущее мечено временем...», «Езда в незнаное», «Смерть», «Утро-вечер, утро-вечер, день и ночь...», «Прощание с книгой», «Были смерти, рожденья, разлады, разрывы...», «Ars poetica», «О свободном стихе», «Когда в душе разлад...», «Кто-нибудь утром проснется сегодня и ахнет...», «Меж двух небес...», «Над старой тетрадью», «Вместо эпилога», «Музыка моя, слова...», «Это Осип Эмильич шепнул мне во сне...» (с жанровой «валентностью» лирической «фантазии»).

3. **Воспоминание** – «Каждое утро ходит отец за хлебом...», «В Ленинграде, когда была метель» (с жанровой «валентностью» лирической «фантазии»), «Собирались наскоро...», «Воспоминанье о Нibelунгах», «Воспоминанье о дождевых каплях», «Воспоминанье о шарманке», «Воспоминанье о санках», «Шла дорога к Тракаю...», «Отец» (концовка стихотворения – молитва).

4. **Лирическая «фантазия»** – «Древнее, неразгаданное пространство...», «Мучительно хочется рисовать...», «Зачем дураку море» (с жанровой «валентностью» фольклорной загадки), «Эта тряска, эта качка...», «Сон о забытой роли», «Квадратный чело-

век», «Сон о рояле», «Сон об уходящем поезде», «Человек, похожий на старую машину», «Нет, не бог всемогущий...», «Эволюция».

5. **Лирический этюд-фантазия** – «Как зарок от суеверья, как залог...»

6. **Лирическая исповедь** – «Вот мною не написанный рассказ...», «Мое поколение», «Кое-что о моей внешности», «Разлюбили. Забыли...», «Я медленно учился жить...», «Сколько нужных слов я не сказал...», «Завидую, кто быстро пишет...», «Тревожное отступление», «Второе тревожное отступление», «Попытка оправданья», «Ну что с того, что я там был...», «Освобождаюсь от рифмы...», «Я дьяволу души не продавал...» (с жанровой «валентностью» философского этюда), «Мои доктора» (с жанровой «валентностью» лирического рассказа), «Я видел вселенское зло...»

7. **Лирический рассказ** – «Лес лопочет у окна...», «Пробужденье», «Ялтинский домик», «Я был приглашен в один дом...», «Настежь ворота, не заперта дверь...», «Как мой дом опустел, все уехали, дом обезлюдел...», «Кто-то упрямо и властно...»

8. **Элегия** – «Элегия», «Осень», «Горячими листьями пахнет в саду...», «Когда я решил распрощаться уже и проститься...»

9. **Лирический дневник** – «Луковица. Странничка из дневника».

10. **Послание** – «Трава» (*Марине*), «Иронический человек» (посвящение), «Отмечая времена быстрый ход...» (*Феликсу Светлову*), «Окрестности, пригород – как этот город зовется?...» (*Б. Слуцкому*), «Музыка» (*Вл. Соколову*), «Мундиры, ментики, нашивки, эполеты...» (*Д. Самойлову*), «Зачем послал тебя Господь...» (*Ирине*), «Новогоднее послание Арсению Александровичу Тарковскому», «Послание юным друзьям».

11. **Юмористический этюд** – «Женщина в голубом».

12. **Сценарий** – «Время слепых дождей» (*Фрагменты сценария*), «Время улетающих птиц» (*Фрагменты сценария*), «Время зимних метелей» (*Фрагменты сценария*), «Время раскрывающихся листьев» (*Фрагменты сценария*), «Женщина в голубом» (юмор), «Когда на экране...» (монтаж кинокартин).

13. **Лирическое возвзвание** – «Не руки скрещивать на груди...», «Пред вами жизнь моя – прочтите жизнь мою...», «Студия звукозаписи» («Успеть, пока вертится круг...»), «Свечениее протуберанцев...»

14. **Молитва** – «Молитва о возвращенье», «Это я...» (*Из не написанных стихотворений*).

15. Лирический диалог – «Диалог у новогодней елки» (с незаполненной жанровой «валентностью» песни-вальса, танцевальной песни), «Кто-то так уже писал...», «О свободном стихе», «Делаю то, что должен...» (с жанровой «валентностью» лирической исповеди), «Белые, как снег, стихи...»

16. Баллада – «Белая баллада».

17. Плач (фольклор) – «Плач о майоре Ковалеве» (Из цикла «Старинные петербургские гравюры»); «Плач о господине Голядкине» (Из цикла «Старинные петербургские гравюры»).

18. Лирический гимн – «Кровать и стол, и ничего не надо больше...» (с жанровой «валентностью» философского этюда).

19. Лирический монолог – «Приглашение к прологу» (с жанровой «валентностью» лирической исповеди), «22 июня 81-го года», «Бывает ли это теперь...», «Время белых стихов...», «За то, что жил да был...»

20. Быль (стилизация сказки А. Пушкина) – «Современная быль о рыбаке и рыбке».

21. Романс – «Предзимье» (*Попытка романса*).

Таким образом, формально структура поэтического текста аналогична структуре научной картины мира: выделяются центральные теоретические ядра, обладающие относительной устойчивостью (мифология и платформа неоакмеизма), фундаментальные допущения, условно принимаемые за неопровергимые (жанровые «валентности»), и частные теоретические модели, которые постоянно достраиваются («образцы» парадигмы или жанровые клише). При этом фундаментальными онтологическими константами продолжают оставаться пространство, время, совокупность метафизических авторских установок, включающих в себя категорию бессознательного, сферу сновидений как окна в потустороннюю реальность (онейросферу), и эпистемологических ценностей, специфических авторских ориентиров, задающих и детерминирующих ту или иную мифологическую онтологию поэтического универсума, композицию поэтического текста и методологию поэтического анализа.

Для поэзии неоакмеизма характерна ориентация стиха на постоянный цитатный диалог с классическими текстами; стремление обновлять традиции, не разрывая с ними; «необыкновенно развитое чувство историзма... переживание истории в себе и себя в истории...»; осмысление памяти, воспоминания как «глубоко нравственного начала, противостоящего беспамятству, забвению и хаосу, как основа творчества, веры и верности»; внимание к дра-

матическим отношениям между мировой культурой, русской историей и личной памятью автора; противостояние авангарду как разрушительному явлению, хаосу в литературном процессе.

Едва ли возможно, рассматривая литературу конкретного периода, с точностью очертить границы школ, течений и направлений, безоговорочно доказав, где кончается символизм и начинается акмеизм и т.п. О более мелких объединениях с еще менее разработанными программами и говорить не приходится. Однако это не означает, что все самоопределения и устоявшиеся термины не имеют никакого смысла. Определенные принципы существовали, равно как и тенденции, устремления к ним тех или иных поэтов.

Так, термин «неоакмеисты» впервые возникает еще в 1922 г., в статье В. Брюсова «Вчера, сегодня и завтра русской поэзии», где термин этот обращен к опыту О. Мандельштама времен «Tristia» (Мандельштама Брюсов называет здесь «некоронованным королем» нового направления) и к поискам других поэтов, ищущих, как полагал критик, пути обновления «классического» акмеизма. Но данный термин является латентным, так как в исторической конкретике неоакмеизм как литературное направление в полный голос заявляет о себе лишь в 1934 г., когда символизм переходит в «правое, консервативное движение» (О. Клинг).

Ни одно литературное направление не существует изолированно друг от друга, а только в культурном диалоге, «притяжении-отталкивании», взаимном обогащении своих структурообразующих элементов. Наглядным примером этому служит брюсовский поэтический «синтез», носивший, скорее, не культурологический, а собственно эстетический характер. Брюсов мечтал о создании внеисторической, «синтетической» художественной системы, состоящей из двух необходимых элементов – поэзии Данте («синтез прошлого») и Верхарна («синтез будущего»), особенно ему самому близкого. Литературоведы, стремясь выделить Брюсова, как и Блока, из общего ряда поэтов-символистов, с полным основанием подчеркивают значимость их творческой индивидуальности, самобытность их индивидуального развития, их пути в русской поэзии XX в. Однако такой подход не должен снимать вопроса о типологических связях их творчества с тем или иным течением символизма, под знаком которого оно складывалось и развивалось.

Другими словами, Брюсов мечтал запечатлеть в «образах» все исторические факты, представления о мире, сохранившиеся в «памяти» человеческой культуры. И именно Брюсов с его идеей «художественного синтеза», лучшим учеником которого был

Л. Гумилёв, стал предтечей, провозвестником неоакмеизма («ренессансного акмеизма») и неоклассицизма.

В. Брюсову, как и другим поэтам-неоклассицистам – Д. Мережковскому, Вяч. Иванову, И. Анненскому, – принадлежит заслуга в освоении новой формы художественного времени в русской поэзии XX в., которая осуществляла органический синтез несоединимых в реальности временных пластов, при котором время давно-прошедшее и время будущее, дневники памяти и мятежное пророчество объединялись в одно целое, формируя образ апокалиптического времени или времени «во все времена». Данный синтез послужил основой для возникновения синхронно-реминисцентного хронотопа, объединяющего в образно-художественной ткани произведения множество архетипических ситуаций-аналогов из произведений отечественной и зарубежной литературы самых разных веков и столетий.

На *всеобъемлющем принципе стиля* Брюсова строится и структура онтологического ядра неоакмеизма – семантическая поэтика. Принципиальная новизна семантической поэтики, вслед за Ю.И. Левиным, Д.М. Сегалом, Р.Д. Тименчиком, В.Н. Топоровым и Т.В. Цивьян, может быть охарактеризована через *принцип всеобщей личностной связи*, благодаря которому «гетерогенные элементы текста, разные тексты, разные жанры... творчество и жизнь, все они и судьба – всё скреплялось единым стержнем смысла, призванного восстановить соотносимость человека и истории». Таким «единым стержнем смысла», одновременно соотнесенным с историей и личной судьбой, становится *художественный образ культуры*, связывающий прозу жизни и ход исторического времени.

Художественный синтез Брюсова предопределит впоследствии комплексное рассмотрение феномена неоакмеизма как своего рода синтеза акмеистической и неоакмеистической поэзии метрополии и эмиграции.

5. Б. Ахмадулина и «московский» неоакмеизм

Лирическая героиня Б. Ахмадулиной многоипостасна; она осознает себя не поэтессой, а своего рода ахматовским поэтом, поэтому лирические «маски-имиджи», составляющие индивидуальный авторский миф, чаще мужские: средневековый воин (сти-

хотовение «Влечет меня старинный слог...»¹), «паломник» (стихотворения «Новая тетрадь» 1960 г. и «Гряда камней»), «князь Игорь, привязанный к двум склоненным деревам» («Сказка о дожде в нескольких эпизодах с драматическими диалогами и хором детей»), «странница» («Возвращение в Тарусу», «Дорога на Паршино, далее – к Тарусе»), «постоялец» (стихотворение «Постой»), «рукодельница» из русских сказок (стихотворение «Вся тьма – в отсутствии, в опале...»), античная «охотница Диана» (стихотворение «Все шхеры, фиорды, ущельных существ...»), нареченная «невеста князя Гвидона» (стихотворение «Ночь на 6-е июня»), «кузница Чистилища» (стихотворение «Шестой день июня»), «исследователь, пишущий рукопись о Лермонтове» (стихотворение «Лермонтов»), «обитательница сада-Эдема» («Глубокий нежный сад, впадающий в Оку...»), «собеседница О. Мандельштама» (стихотворение «Ларец и ключ»), «двойник М. Цветаевой» (стихотворение «Уроки музыки»), «сотрапезник О. Мандельштама в его раю» («В том времени, где и злодей...»), «прототип Беатриче в высшем средоточье мирозданья» («Биографическая справка»), «кузник Метехи» («Он утверждал: «Между теплиц...» из миницикла «Памяти Бориса Пастернака»), «дочь и внучка московских дворов» (стихотворение «Собрались, завели разговор...»), «жительница Ленинграда» (стихотворения «Ленинград», «Не добела раскалена...» и «Возвращение из Ленинграда»), «преданный друг» в стихотворениях «Когда моих товарищей корят...» с посвящением *Андрею Вознесенскому*, «За что мне все это? Февральской теплыни подарки...» с посвящением *Андрею Вознесенскому*, «Наскучило уже, да и некстати...» с посвящением *Евгению Евтушенко*, «старый товарищ» в стихотворении «Зимняя замкнутость» с посвящением *Булату Окуджаве*, «завсегдатай саней» и «попутчик» Б. Окуджавы в стихотворении «Шуточное послание к другу», «подкидыши Тифлиса» в стихотворении «Я столько раз была мертва...» с посвящением *Гие Маргвелашвили*, «старый царь, влекущий невольницу-розу в свой дворец» в стихотворении «Роза» с посвящением *Александру Кушнеру*, «нищий садовник» и одновременно имплицитно подразумеваемый «посетитель Эдемского сада» в стихотворении «Сад» с посвящением *Василию Аксенову*, «всеведущий Вергилий» в стихотворении «Приметы мастерской» с посвящением *Борису Мессереру*, «пациент больницы» в стихотворе-

¹ Ахмадулина Б.А. Стихотворения. – М.: Эксмо, 2011. – С. 9. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием автора и страницы в скобках.

нии «Когда жалела я Бориса...» с посвящением *Борису Мессереру*, «язычник» в стихотворении «Изгнание Елки» с посвящением *Борису Мессереру*, имплицитно – «владычица морская» (отсылка к пушкинской сказке «О рыбаке и рыбке») – в стихотворении «Отселева за тридевять земель...» с посвящением *Андрею Битову*, «новичок, вступающий в разор весны» – в стихотворении «Одевание ребенка» с посвящением *Андрею Битову*, «мертвый гость беспечности курортной» и одновременно «современный Хемингуэй» – в стихотворении «Гагра: кафе «Рица»» с посвящением *Фазилю Исакдеру*, «лицеист» в стихотворении «Соглашаем разных одиночеств...» с посвящением *Фазилю Исакдеру*, «лгун» в стихотворении «Венеция моя» с посвящением *Иосифу Бродскому*, «завсегдатай московских сборищ» в стихотворении «Москва: Дом на Беговой улице» из цикла «Владимиру Высоцкому», и, наконец, «Автор, прогуливающийся вместе с Анатолием Жигулиным», – в стихотворении «Причудливый бродит меж лип господин...» с посвящением *Анатолию Жигулину*. Данная традиция восходит еще и к мифопоэтике З. Гиппиус, примеряющей на себя мужские роли.

В некоторых произведениях совмещается сразу несколько лирических «имиджей-масок»; так, например, стихотворение «Это я...» представляет собой нечто вроде лирической исповеди и дневника жизни лирической героини: она помнит себя новорожденным ребенком, потом – юной девушкой, поэтом, горящейся своим несходством с другими, отмеченной «чертой несходства» и приходящейся всем «близнецом», нареченной сестрой.

Стихотворение «Новая тетрадь» 1960 г. (аналог ахматовского мини-цикла «Из сожженной тетради») приравнивается к храму-храмилищу, по ступеням которого спускается лирическая героиня-паломник, чтобы из глубины веков воскресить былое («Так стоит паломник / у входа в храм. / <...> / Так в глубь тетради, словно в глубь лесов, / я безрассудно и навечно кану, / одна среди сияющих листов / неся свою ликующую кару» – Ахмадулина, с. 12). В стихотворении «Зимняя замкнутость» возникает прототип ахматовского «Гостя из Будущего» в «Поэме без героя» («Странный гость, говорю вам, неведомы гость. / Он прошел через стенку насквозь, словно гвоздь, / кем-то вбитый извне для неведомой цели» – Ахмадулина, с. 256.) Образ «ивы» в стихотворении «Отселева за тридевять земель...» («Хоть здесь растет – нездешнею тоской / клонима многознающая ива» – Ахмадулина, с. 340) восходит к ахматовской «Иве» из цикла «Тростник» и является символом проводника между миром живых и миром мертвых. Циклическая

(раннехристианская) концепция времени объединяет стихотворение «Памяти Бориса Пастернака» («Начну издалека, нездесь, а там, / начну с конца, но он и есть начало...» – Ахмадулина, с. 207) Б. Ахмадулиной и поздних произведений А. Ахматовой, в частности «Поэмы без героя» (эпиграф к «Решке» – «In my beginning is my end» *Девиз Марии Шотландской** – «В моем начале мой конец»). И, наконец, на формальном уровне – автобиографическое «Лицо и голос» Б. Ахмадулиной в прозе является аналогом ахматовской «Pro domo sua», автобиографической прозы. Мотив ухода из «осиротевшего» родного дома и вторжения природной стихии в «стихийный», «бездомный» дом восходит к поэзии Ахматовой и Цветаевой, в частности стихотворение «Дождь и сад» Б. Ахмадулиной («Не говоря уже о том, / что в промежуток их раздора / мне б следовало втиснуть дом, / где я в последний раз бездомна» – Ахмадулина, с. 42).

Образ дерева, как и у Арс. Тарковского, полисемантичен: это и «почва для чужих крон», питающая «чрево земли», и «дуб», и «дупло», и даже «Дубровский», и «почта сердец и слов», «любовь и кровь», «Эдемский сад».

Жанровая специфика поэзии **Б. Ахмадулиной**:

1. **Средневековый роман** – «Влечет меня старинный слог...» (1959).

2. **Лирическая исповедь** – «В тот месяц май, в тот месяц мой...» (1959), «Новая тетрадь» (1960), «Случилось так, что двадцати семи...» (1964), «В опустевшем доме отдыха» (1964), «Ночь» (1965) с посвящением Андрею Смирнову, «Это я...» (1968) с посвящением Е.Ю. и В.М. Россельс, «Медлительность» (1972) с посвящением Надежде Яковлевне Мандельштам, «Лермонтов и дитя» (1972).

3. **Лирический этюд** – «Зима» (1961), «Сумерки» (1966) с жанровой валентностью элегии, «Дождь и сад» (1967) с жанровой валентностью элегии, «Ленинград» (1978), «Не добела раскалены...» (1978), «Мне дан июнь холодный и просторный...» (5–6 июня 1985. Сортавала), «Сентябрь» (январь 1960) с посвящением Ю. Нагибину.

4. **Лирическая «фантазия**» – «Маленькие самолеты» (1962), «Гусиный паркер» (23–25 февраля 1982. Таруса), «Палец на губах» (Февраль–март 1982. Таруса), «Сиреневое блюдце» (Февраль–март 1982. Таруса), «Шестой день июня» (6–7 июня 1985. Сортавала).

5. **Лирическая «фантазия**» с жанровой валентностью «воспоминания» – «Двадцать два, значит, года тому...» (1978).

6. **Сказка (лирическая)** – «Сказка о Дожде в нескольких эпизодах с диалогами и хором детей» (1962) с жанровой валентностью мелодрамы (мини-драмы).

7. **Лирический диалог** с жанровой валентностью лирической «исповеди-медитации» – «Другое» (1966).

8. **Лирический монолог** с жанровой валентностью лирической «фантазии» – «Черемуха предпоследняя» (20-е дни мая 1981. Таруса), «Звук указующий» (29–30 марта 1983. Таруса).

9. **Лирический монолог** с жанровой валентностью «лирической ретроспекции» – «Вот не такой, как двадцать лет назад...» (1977).

10. **Лирический «рассказ»** – «Плохая весна» (1967), «Мы начали вместе: рабочие, я и зима...» (1979), «Радость в Тарусе» (1–2 марта 1981. Таруса), «Лебедин мой» (май 1981 – 6 марта 1982. Таруса) с жанровой валентностью «воспоминания», «Пашка» (23 апреля (и ночью) 1983. Таруса).

11. **Лирическая «ретроспекция»** с жанровой валентностью «лирического диалога» – «Прощай! Прощай! Со лба сотру...» (1968).

12. **Лирическая «ретроспекция»** с жанровой валентностью «лирического монолога» – «Глубокий нежный сад, впадающий в Оку...» (1972).

13. **Лирическая «ретроспекция»** с жанровой валентностью «лирической исповеди» – «Собрались, завели разговор...» (1970).

14. **Баллада** – «Дачный роман» (1973).

15. **Лирический этюд** с жанровой валентностью «лирической ретроспекции» – «Возвращение из Ленинграда» (1978).

16. **Элегия** – «Путник» (1976) с посвящением Анели Судакевич, «29-й день февраля» (29 февраля – 4 марта 1984. Таруса), «Шум тишины» (6–7 марта 1984. Таруса), «Пора, прощай, моя скала...» (28 июня 1985. Сортавала).

17. **Элегия** с жанровой валентностью «лирического этюда» – «Возвращение в Тарусу» (16 и 23 мая 1981. Таруса), «Черемуха» (17 мая 1981. Таруса), «Есть тайна у меня от чудного цветенья...» (22 мая 1981. Таруса), «Темнеет в полночь и светает вскоре...» (13–14 мая 1985. Репино).

18. **Элегия** с жанровой валентностью «лирической фантазии» – «Дорога на Паршино, дале – к Тарусе...» (4–5 марта 1984. Таруса).

19. **Элегия** с жанровой валентностью «философского этюда» – «Тому назад два года, но в июне...» (сентябрь–октябрь

1987. Репино), «Постоялец вникает в реестр проявлений...» (сентябрь-октябрь 1987. Репино).

20. Элегия с жанровой валентностью «лирической исповеди» – «Вся тьма – в отсутствии, в опале...» (15–17 мая 1985. Сортавала), «Все шхеры, фиорды, ущельных существ...» (20–21 июня 1985. Сортавала), «Какому ни предамся краю...» (Июнь 1984. Ленинград).

21. Лирическая «экскурсия» с жанровой валентностью «элегии» – «Суббота в Тарусе» (Апрель 1983. Таруса).

22. Лирический этюд с жанровой валентностью «лирической фантазии» – «Цветений очередность» (5–8 мая 1983. Таруса).

23. Философский этюд – «Быть по сему: оставьте мне...» (14 мая 1983. Таруса), «Всех обожаний бедствие огромно...» (12 мая 1985. Комарово).

24. Баллада (лирическая) – «Постой» (11–12 мая 1985. Репино), «Дом с башней» (12–13 мая 1985. Репино), «Лишь июнь Сортавальские воды согрел...» (22–23 июня 1985. Сортавала), «Вошла в лиловом в логово и в лоно...» (25–27 июня 1985. Сортавала).

25. Лирический гимн – «Поступок розы» (15–16 мая 1985. Репино) с посвящением «Памяти Н.Н. Сапунова», «Черемуха белонощная» (7–9 июня 1985. Сортавала).

26. Лирический гимн-триптих – «Гряда камней» (май 1985. Репино).

27. Лирическая сказка (стилизованная) – «Так бел, что опаляет веки...» (21–22 июня 1985. Сортавала).

28. Поэма-диптих – «Отрывок из маленькой поэмы о Пушкине» 1973 г. (I. Он и Она; II. Он – Ей (Ноябрь 1823 г., Одесса).

29. Послание – «Бессмертьем душу обольщая...» (Июнь 1984. Ленинград) с посвящением Александру Блоку, «Ларец и ключ» (Июнь 1988 в Малеевке) с посвящением «Осипу Мандельштаму», «Как знать, вдруг – мало, а не много...» (1979) с посвящением Марине Цветаевой, «Памяти Бориса Пастернака» (формально – диптих) 1962 г., «По улице моей который год...» с жанровой валентностью «романса-некролога» (1959), «Павлу Антокольскому» (1956), «Ремесло наши души свело...» (1972) с посвящением Андрею Вознесенскому, «Наскучило уже, да и некстати...» (1974) с посвящением Евгению Евтушенко, «Шуточное послание к другу» (1977), «Гостить у художника» (1967) с посвящением Юрию Васильеву, «Симону Чиковани» (1963), «Роза» (1977) с посвящением Александру Куинеру, «Кто знает – вечность

или миг...» (1960) с посвящением *Веничке Ерофееву*, «Гагра: кафе «Рица»» (1979) с посвящением *Фазилю Исакдеру*.

30. **Послание** с элементами «лирического диалога» – «Зимняя замкнутость» (1965) с посвящением *Булату Окуджаве*, «Гребенников здесь жил...» (Февраль – март 1982. Таруса) с посвящением *Евгению Попову*, «Венеция моя» (Декабрь 1988. Репино) с посвящением *Иосифу Бродскому*.

31. **Послание** с жанровой валентностью «лирической исповеди» – «Песенка для Булата» (1972), «Я столько раз была мертва» (1975) с посвящением *Гие Маргвелашвили*, «Тифлisis» (1978) с посвящением Отару и Тамазу Чиладзе, «Друг столб» (Апрель 1983. Таруса) с посвящением *Георгию Владимову*, «Рисунок» (1968) с посвящением *Борису Месссереру*.

32. **Послание** с жанровой валентностью «лирического этюда» – «Снегопад» (1968) с посвящением *Булату Окуджаве*, «Воспоминание о Ялте» (9 мая 1969) с посвящением *Булату Окуджаве*, «Переделкино после разлуки» (1977) с посвящением *Станиславу Нейгаузу*, «Сад» (1980) с посвящением *Василию Аксенову*, «Ладыжино» (27 февраля 1981. Таруса) с посвящением *Владимиру Войновичу*, «Ночь упаданья яблок» (15–25 августа 1981. Таруса) с посвящением *Семену Липкину*.

33. **Послание-воспоминание** – «Дом» (1974) с посвящением *Борису Месссереру*, «Потом я вспомню, что была жива...» (1974) с посвящением *Борису Месссереру*, «Когда жалела я Бориса...» (Июнь 1984. Ленинград) с посвящением *Борису Месссереру*.

34. **Послание-триптих** – «Владимиру Высоцкому» (I. «Твой случай таков, что мужи этих мест и предместий...» 1980 г.; II. «Москва: Дом на Беговой улице» 1982 г.; III. «Эта смерть не моя есть ущерб и зачет...» (1983).

35. **Сказка (стилизованная под пушкинскую)** – «Ночь на 6-е июня» (Июнь 1984. Ленинград).

36. **Письмо** – «Письмо Булату из Калифорнии» (1977), «Запоздалый ответ Пабло Неруде» (1975).

Таким образом, жанровые инновации поэзии Б. Ахмадулиной заключаются в том, что традиционные жанровые каноны неразрывно соединены с изменчивыми жанровыми «валентностями» (термин Л.Г. Кихней). Жанровая специфика поэзии Б. Ахмадулиной представляет собой разветвленную полисемантическую систему, в которой даже традиционные «статичные» жанры (например, жанр «послания») имеют множество «содержательных» разновидностей. Зачастую содержательные и формальные особен-

ности жанра дополняют друг друга (послание-триптих). Заметно тяготение поэта четко маркировать пространственно-временные координаты своих произведений, предварять стихотворения обширным авторским комментарием в прозе, своего рода лирическим воспоминанием («Робкий путь к Набокову (Отрывок)»).

Более того, поэт иногда прибегает к своеобразной игре с читателем, как в стихотворении «Сентябрь» (январь 1960), подробно описывая первый месяц осени в январе 1960 г., доказывает несостоятельность биографического и хронологического методов постижения художественного текста. Подобная «игра датами» была весьма характерна для творчества А. Ахматовой: так, под четвертой «Северной элегией» («Так вот он – тот осенний пейзаж...»), стоит «весенняя» дата – март 1942. Следовательно, становится очевидна ориентация творчества Б. Ахмадулиной на традицию мэтра акмеизма – А. Ахматовой – не только в содержательном плане, но и на формальном уровне.

6. Внешний круг неоакмеизма. Формальные и содержательные инновации неоакмеистов-«шестидесятников»

Поэтическое творчество Ю. Мориц, неоакмеиста-«шестидесятницы», во многом опирается на традицию акмеистической эстетики, поэтики и мифологии, проецируя их в элегическую плоскость и привнося новизну формы.

В эпиграфе-посвящении к философскому этюду «Междуд Сциллой и Харибдой» (1975) Ю. Мориц вводит неологизм «ахматцвет», обозначающий «единицу женской силы в русской поэзии», тем самым пытаясь «поверить гармонию алгеброй» и внося смелый эксперимент в область поэтической формы. Однако подобное стилистически неординарное решение призвано подчеркнуть неразрывность Ахматовой и поэзии «некалендарного» Двадцатого века, которая жива ее открытиями.

Ю. Мориц использует нетрадиционный ход, прибегая к термину физики, чтобы показать, что именно она является последователем и учеником мэтра акмеизма: «Быть поэтессой в России – труднее, чем быть поэтом: единица женской силы в русской по-

эзии – 1 ахмацвет»¹. В связи с этим в стихотворении неслучαιен и подбор поэтов, значимых фигур акмеизма и неоакмеизма (Пушкин и Данте, Муза и Кассандра – последние являются определенными гранями «ахматовского мифа», лирическими ипостасями авторского «я», Белла Ахмадулина – неоакмеистка-«шестидесятница», журнал «Гипербoreй» – программный журнал акмеизма, на страницах которого печатались его представители): «И, дыша гипербoreем, / Проплыаем каравеллой / Между Женей и Андреем, / Между Беллой и Новеллой» (Мориц, с. 357). Вслед за эмигрантской критикой, Ю. Мориц противопоставляет Анну Ахматову Марине Цветаевой, подобно двум противоположным, «крайним полюсам» русской поэзии, лирический ряд которой сосредоточен в пределах Сциллы (Ахматовой) и Харибды (Цветаевой): «Но кровавою корридой / Угрожает путь старинный / Между Сциллой и Харибдой – / Между Анной и Мариной» (Мориц, с. 357).

Между поэзией Ахматовой и творчеством Цветаевой нет и не может быть компромисса: «Золотою серединой / Отродясь не обладаем – / Между Анной и Мариной, / Между Польшей и Китаем» (Мориц, с. 358).

В программном стихотворении «В логове голоса...» 1989 г., открывающем одноименную поэтическую книгу, Ю. Мориц вновь экспериментирует с формой: поэтическое Слово-Логос – ключевая доминанта философии акмеизма – получает многоипостасное тройное истолкование, подобно граням кристалла, маркирующее триединую, божественную природу Слова, которое и является поэзией в чистом виде: «В логове голоса, / в слогове логоса, / <...> / будешь ты Богово / голоса логово, / логоса слогово!...» (Мориц, с. 291). Ю. Мориц словно дает инструкцию по сочинению стихов начинающим поэтам, расставляя необходимые акценты, знаменующие рождение поэзии: 1) «в слогове логоса» – рождение божественного разума («логоса») из набора («сора» – см. Ахматову) слов поэтической речи; 2) «Богово голоса логово» – словесная составляющая («голос» поэта) проникается божественным разумом (пророчеством); 3) «логоса слогово» – непосредственно поэзия, «слагание» («слогово») Слов, разумно и стилистически правильно подобранных, подобно «Рождению трагедии из духа

¹ Мориц Ю.П. В логове голоса: Книга стихотворений. – М.: Моск. рабочий, 1990. – С. 374. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием автора и страницы в скобках.

музыки». Таким образом, содержание и форма в поэзии взаимосвязаны, и одно не существует без другого.

Тайна жизни и смерти, бессмертия, жизни после смерти – «вечные темы» поэзии Ю. Мориц, проникнутой гуманистическим пафосом. Дантовские образы Ада, Рая и Чистилища воссоздают картину посмертной человеческой судьбы, как в стихотворении «С надеждою и верой» (1984): «...мы коренимся в переменах, / в незримо бьющейся волне / на вулканическом огне / в чистилищах бездонных!...» (Мориц, с. 369), однако их употребление в творчестве Ю. Мориц оказывается во многомозвучно их употреблению в поэзии Ахматовой: так, «бытовой» рай, рай двух любящих сердец, как и в поэтическом пространстве «Вечера» и «Четок» Ахматовой, характерен для ранней лирики Ю. Мориц – в стихотворении «Дует ветер из окошка...» 1969 г. («Капля сока, хлеба крошка – / Для тебя и для меня. / В рай волнистая дорожка / Для тебя и для меня...» – Мориц, с. 46); «отчий ад» воссоздается во втором стихотворении «Из цикла “Медный бык”» с характерным названием «И этот опыт я пережила...» 1988 г. («На полужизни ставя горький крест, / одна как перст я обжигала местность, / откуда нет возврата в отчий ад...» – Мориц, с. 84); лейтмотивный образ «гробовой ладьи», восходящий к ладье перевозчика Харона в «Божественной комедии» Данте, появляется в стихотворении «Снег фонтанами бьет на углу...» 1978 г. («Он поклянчит в ладье гробовой / Плыть со мной под одним покрывалом...» – Мориц, с. 94), и его назначение – утвердить, увековечить бессмертие человеческой любви; ад и рай в стихотворении «Снегопад» 1963 г. употреблены в метафизическом, отчасти фантазийном ключе и не имеют отношения к дантовским коллизиям («В тумане, как в бане из вопля Феллини, / Плынут воспарения ада и рая, / Стирая реалии ликов и линий, / Я – черная птица, а ты – голубая...» – Мориц, с. 137); любовь стирает границы ада и рая, узница ада – лирическая героиня, превратившаяся в черную птицу, все равно неразлучна со своим возлюбленным, избранником небес, «голубой птицей»; ад как олицетворение низшего (профанного) бытия противопоставлен высшему, божественному провидению в стихотворении «Аллеи душные в пыли...» 1989 г. Ю. Мориц («Для нас блаженство – сознавать, / что мы не зрелы для свободы, / что взор не в силах оторвать / от наших ужасов народы» – Мориц, с. 175); образность данного стихотворения является образной редупликацией ахматовского «Реквиема»: безвинно страдающий народ, зажатый тисками номенклатуры и прихотей вождей, «пыточная» очередь, ужасы уходящего века («Лю-

бимой сластью стал страшок, / что этот век, от крови пьяный, / еще себе на посошок / наполнит кладезь наш багряный...» – Мориц, с. 176); и, наконец, ароматный рай яблока, сохранившего «маленький» домашний рай лирической героини, в стихотворении «Мускул воды» 1986 г. архетипически проецируется на ветхозаветный Эдем, атрибутом которого является яблоко с Древа Познания добра и зла («И в своем ароматном раю / Безгрешные эти плоды / Не забудут бессонную душу мою, / Поющую – как мускул воды...» – Мориц, с. 157).

Онейросфера (поэтическая сфера сновидений) занимает значительное место в поэзии неоакмеизма, и особенно в поэзии Ю. Мориц, которая все время стремится проникнуть в потустороннее, познать непознаваемое. В стихотворении «Раздвинув занавес потусторонний» 1978 г. лирическая героиня видит во сне своего умершего отца, ощущает его загробную любовь, удивляясь тому, что он способен предсказывать ее будущее («Откуда мог он видеть, знать заране / Глухие тайны, скрытые во тьме / Моих грядущих дней? Какое знанье / В своем загробном он держал уме?...» – Мориц, с. 205). Ад, который описан в стихотворении, восходит к православной традиции («Там вечер был. Там чмокал тихий омут, / <...> / Мне дали знать, что здесь горят и тонут. / А свет был черным. А отец больным...» – Мориц, с. 206), однако предвидение будущего узником Ада (отец героини) отсылает нас к Песне X дантовского Ада. Грешникам в Аду присуще особое видение прошлого и будущего, при котором категория настоящего времени утрачивает смысл, что прекрасно подтверждает диалог Данте с еретиком графом Кавальканти («Как я сужу, пред вами разомкнуты / Сокрытые в грядущем времена, / А в настоящем взор ваш полон смуты»¹). Аналогично и душа лирической героини стихотворения оказывается в состоянии связать воедино прошлое и будущее при помощи воспоминания и пророческого предсказания, а ключом к разгадке служит огромная загробная любовь отца: «А есть лишь вечность в образе кристалла, / Где гаснет жизнь и вспыхивает вновь, – / Покуда нас любить не перестала / Отца огромная загробная любовь» – Мориц, с. 206).

В стихотворении «Сегодня лодочка причалила ко мне...» из цикла-диптиха «Чем горше опыт – тем слаже путь» (1987) лирической героине снится ладья перевозчика Харона: свой сон героиня

¹ Данте Алигьери. Божественная комедия / Пер. с итал. М. Лозинского; Вступ. ст. К. Державина. – Ад. Песнь X. – М.: Правда, 1982. – С. 64.

пророчески толкует как окончание земного пути и переход в по-
тусторонний мир: «Сегодня лодочка причалила ко мне. / Она мне
душу опечалила во сне. / В ее глубокий, темный глаз / я вся сполна
бы улеглась, / но влага страшная / текла у ней на дне. / По этой
влаге да с монетою в зубах, / чтоб заплатить за свой последний
перевоз, / плывут лишь мертвые в гробах...» (Мориц, с. 268). Упо-
минание монетки отнюдь не случайно: «Перевозчиком в царство
мертвых был старец Харон, за свои услуги он получал плату в
один обол. По погребальному обряду монетка находилась под
языком у покойников»¹. Как и в итоговой «Поэме без героя» Ах-
матовой, героиня Ю. Мориц способна предсказывать будущее при
помощи сна, выступающего в роли семиотического окна, провод-
ника между миром земным и миром небесным. При этом образы
Ада, Чистилища и Рая, а также ключевой для акмеистической
культуры образ Данте Алигьери в произведениях Ю. Мориц пере-
водятся в православный контекст, знаменуя христоцентричность
мира (Данте становится новым, воскресшим Мессией).

Данте Алигьери, последний поэт мрачного Средневековья и
первый поэт эпохи Возрождения, автор «Божественной комедии»
и трактата «Новая жизнь», изгнанный из Флоренции и умерший в
Равенне, так и не переступивший больше городской черты родного
города, центральный образ программных статей и произведений
акмеизма, – становится главным героем стихотворения «Изгнанье
Данте Алигьери» Ю. Мориц. Суровый и гордый Дант отождествля-
ется с Иисусом Христом, распятым за «Слово» (здесь очевидна
отсылка к Ветхому Завету и Бытию: «Вначале было Слово, и Слово
это было Бог» – 1-я Книга Моисеева: БЫТИЕ глава 1, стихи 1–13).

Имя Данте становится символом изгнания (в том числе и
эмиграции, поэтов-эмигрантов, осиянных светом Христовым), си-
нонимом подлинного Поэта-титана, возвысившегося над бездной
«серости» и обыденности: «Дант – двери ада – хлоп! – и эмигрант! /
Изгнанью имя – Данте Алигьери. / <...> / А Слово – Бог, но Бог
распят за Слово, / ручьями, струнами во мраке серебрясь...» (1978).

В основе мифопоэтики Ю. Мориц – центральный акмеисти-
ческий миф о Гиперборее (акмеисты считали себя хранителями
храма Аполлона): «Славно жить в Гиперборее, / Где родился
Аполлон, / Там в лесу гуляют феи, / Дует ветер аквилон» (стихо-
творение «Античная картина» 1970 г. – Мориц, с. 241). В стихо-
творении «Я цветок назвала – и цветок заалел...» (1978) лириче-

¹ Кубеев М. 100 великих легенд и мифов мира. – М.: Вече, 2010. – С. 95.

ская героиня уподобляется библейскому Адаму, дарующему имена всему, сотворенному Богом. Волшебство поэта остается тайной, и, по мнению Ю. Мориц, заключается в номинации, одухотворяющей Плоть Мироздания: «Я еще назову кое-что из того, / Что пока безымянно, темно. / Проще пареной репы мое волшебство, / Но останется тайной оно» – Мориц, с. 6).

Как и в поэзии акмеизма, несомненный приоритет приобретают библейские (ветхозаветные и новозаветные мифы), античные (древнегреческие) мифы, которые Ю. Мориц зачастую погружает в современный (фантастический) контекст; однако практически впервые поэт использует неомифы, в основе которых – антиутопическое сознание. Мифопоэтика Ю. Мориц многогранна и неоднозначна: миф о птице Феникс и о бессмертии искусства, несомненно, восходит к поэзии Ахматовой – в стихотворении «Мне некогда ждать – я могла умереть...» 1979 г. («Мне некогда ждать – я сто раз сожжена, / Сто раз задохнулась, всплывая со дна, / Сто раз распахнула курган моровой. / Кровавые розы войны мировой / Цветут над моей головой...» – Мориц, с. 15); древнегреческий миф о рождении Афродиты (дочери Зевса и нимфы Дионы) из пены морской – в стихотворении «Случай с Афродитой» 1974 г. («Эта женщина вышла из пены морской, / Наготу на свету заслонила рукой / И в толпе затерялась людской...» – Мориц, с. 37); излюбленный мифологический сюжет «буколик» – «Дафнис и Хлоя» – в стихотворении «Пчела» 1974 г. («В пчелином брюхе золотом / Жужжит струна о жизни сладкой, / Где водонос грохочет кадкой / И Дафнис нежен со скотом...» – Мориц, с. 42), а также в стихотворении «Дафнис и Хлоя» 1976 г. («Сердце Хлои – как заноет, / Руки-ноги отнялися! / Трехметровый гуманоид / Смотрит в Хлою, как сквозь листья...» – Мориц, с. 232), в котором античный сюжет погружается в фантастический контекст; легенда об основании Древнего Рима – «Ромул и Рем. Основание Рима» – в реликтом виде реализуется в стихотворении «К своей благодати...» 1987 г. («Ни перса с гаремом, / Ни Ромула с Ремом / нельзя принуждати, / ни чью-нибудь душу, / ни море, ни сушу / к своей благодати....» – Мориц, с. 67); древнегреческий миф «Прометей прикованный» – в стихотворении «Прометей» 1973 г. («Орел на крыше мира, словно кошка, / Взъерошен ветром, дующим с Кавказа. / Титан казнимый смотрит в оба глаза / на Зевса зверского. Так выглядит обложка / бессонницы. И соки пересказа / клубит луны серебряная ложка...» – Мориц, с. 70); ветхозаветный миф о всемирном потопе и о ковчеге Ноя (сюжет «Потоп. Ной строит ковчег» – БЫТИЕ 6:5–18)

отражен в последнем стихотворении лирического цикла «Памяти Андрея Тарковского» 1987 г. («Однако же! это – как раз то немногое, / мглисто-прозрачное, строгое, / лиственно-водяное, / таинственное, родное, / ноющее в потопе и в Ное...» – Мориц, с. 76), а также в стихотворении «Осенняя мелодия» 1975 г. («Скрипит в глуши твой дом с трубой, / Как тот ковчег, / Пойдешь за хлебом – дождь с тобой, / Вернешься – снег...» – Мориц, с. 102); центральный сюжет Нового Завета – «Распятие Иисуса» (Лк 23:46, МФ 27:51–54) – в стихотворении «Толкование Евангелия» 1985 г. («Когда бы Он пошевелил перстом / для своего телесного спасения – / остался б магом, но не стал Христом / и не обял бы Тайну Воскресения...» – Мориц, с. 97); важнейшие новозаветные сюжеты – «Благовещение о рождении Иисуса» (Лк 1:26–35) и «Рождение Иисуса Христа» (Лк 2:1–7) – в стихотворении «Мария» 1984 г. («Так посей же, Мария, и мир на земле, / Потому что уже невтерпеж!» – Мориц, с. 353); древнегреческие совмещенные мифы «Орфей и Эвридики» и «Смерть Орфея» («Обагренный кровью, упал Орфей на землю, отлетела его душа, а вакханки своими окровавленными руками разорвали его тело. Голову Орфея и его кифару бросили вакханки в быстрые воды реки Гебр. <...> Все дальше и дальше уносил Гебр голову и кифару певца к широкому морю, а морские волны принесли кифару к берегам Лесбоса. С тех пор звучат звуки дивных песен на Лесбосе. Золотую же кифару Орфея боги поместили потом на небе среди созвездий»¹) – в стихотворении «На такой глубине расцветает коралл...» 1977 г. («На куски был разорван несчастный Орфей / На такой глубине, в гробовой тишине, / Но висит его Лира в такой вышине, / Что не может быть речи о низкой цене!» – Мориц, с. 134), где ключевым становится образ созвездия Лиры со звездой первой величины Вегой, олицетворяющий собой бессмертие искусства, а также – в стихотворении «Разъятый плод» 1979 г., где абрикос, разделенный пополам, олицетворяет собой метафору убитого певца («<...> / за – что из чего растет в этой гуще мясной и лиственной, / за обменом веществ Орфея в тени олив и орешников, / где уже напились вакханки и похотью рыщут, празднуя, / кого бы разъять на такие куски, чтоб – вынутость, / выемка...» – Мориц, с. 293); миф о первозданном Эдеме опосредованно (через образы-символы) воссоздается в

¹ Созвездие Лиры со звездой первой величины Вегой // Легенды и сказания Древней Греции и Древнего Рима / Сост. А.А. Нейхардт. – М.: Правда, 1987. – С. 234.

стихотворении «Мускул воды» 1986 г. («Зеленое яблоко, алый гранат / Со мной провели эту ночь, / <...> / И в своем ароматном раю / Безгрешные эти плоды / Не забудут бессонную душу мою, / Поющую – как мускул воды...» – Мориц, с. 157) и в стихотворении «Яблоко» 1979 г. («Такое серое, осеннее, большое / Лежало яблоко всю ночь – с открытым глазом. / В какой-то жизни был с его душою / Мой личный путь глубоким чувством связан!» – Мориц, с. 208); миф о божественном Слове-Логосе (доктрине акмеизма) – в стихотворении «В логове голоса...» 1989 г. («В логове голоса, / в слогове логоса, / колоса, волоса, / осоловенья – / благословене / речи родимой, / неизгладимой...» – Мориц, с. 291); древнегреческий миф об Аполлоне-Фебе (покровителе искусств) – в стихотворении «Античная картина» 1970 г. («Славно жить в Гиперборее, / Где родился Аполлон, / Там в лесу гуляют феи, / Дует ветер аквилон...» – Мориц, с. 241); под «Гипербoreем» в данном случае подразумевается античный храм искусств; миф об Адаме, дарующем имена предметам окружающего мира – в стихотворении «Поэзия жива свободой и любовью...» 1982 г., где Мандельштам приравнивается к античному Титану, держащему на своих плечах всю мировую Поэзию («<...> / и спросит юный внук у бедного Адама: / – А где ты был, Адам, инструктор ПВО, / когда стерег Руслан¹ безумье Мандельштама? / – Я был, где большинство, а он – где меньшинство. / У черта на рогах, в трубе и в готовальне / спасаются стихи по воле меньшинства, / чтоб совесть большинства была еще кристальней, / когда промчится слух: Поэзия – жива!..» – Мориц, с. 279); миф о «Страдающем Боге», «крестной муке и жертве» – в стихотворении «Изгнанье Данте Алигьери» 1978 г., в котором Данте предстает новым Мессией, воскресшим Иисусом Христом («А Слово – Бог, но Бог распят за Слово, / ручьями, струнами во мраке серебрясь...» – Мориц, с. 270); ветхозаветный миф об Адаме и Еве – в раннем стихотворении «Дует ветер из окошка...» 1969 г. («Капля сока, хлеба крошка – / Для тебя и для меня. / В рай волнистая дорожка / Для тебя и для меня» – Мориц, с. 46); мифы из книги «Деяния апостолов», посвященные апостолу Павлу («Первое миссионерское путешествие Павла – на Кипре и в Малой Азии», «Второе миссионерское путешествие Павла – в Македонии и Греции», «Павел в Афинах», «Третье миссионерское путешествие Павла – три-четыре года по пути», «Прощание апостола Павла с пресвитерами Ефесской церкви»).

¹ Собака из повести Г. Владимира «Верный Руслан». – Прим. авт.

ви», «Павел перед правителем Фестом», «Павел на пути в Рим», «Павел в Риме», «Послания апостола Павла» – «Любовь», «Дела плоти и плод Духа», «Молодой христианин Тимофей») лаконично отражены в поэме Ю. Мориц «Зимняя фантазия» 1972 г., в которой действия апостола Павла спроектированы в контекст современности («Но все в поэте оставляет след, / И лучше всех об этом знает Павел, – / Известно, что недаром долгих лет / Свидетелем Господь его поставил / И книжному искусству вразумил...» – Мориц, с. 252); в противовес апостолу Петру, Павел предстает не созерцательным, а деятельным учеником Иисуса Христа, древнейшим Поэтом, прародителем Поэзии на земле («Задолго до того, как мир прославил / Известного поэта, он кормил / Его стихами, смутными как древность, / Мой ранний дух. И этим вызвал ревность, / Устроил боль, и этим стал немил....» – Мориц, с. 253); мифы-сюжеты Нового Завета – «Рождение Иисуса Христа» (Лк 2:1–7), «Дары мудрецов и избиение младенцев» (Матфея 2:1–12, 16–18; Иеремия 31:15), «Бегство в Египет» (Мф 2:13–15) – становятся «кумулятивным центром» стихотворения «Два поколения изменят взгляд на вещи...» 1987 г. («И наши трепеты надежд воспоминая, / они печально улыбнутся нам вслед, – / как бы улыбкой милосердья пленая / младенцев, Иродом порубленных чуть свет...» – Мориц, с. 193); новозаветные сюжеты-мифы – «Тайная вечеря» (Лк 22:8–20), «Погребение Иисуса» (Матфея 27:62–66; Иоанна 19:31–42) и «Христос воскрес!» (Матфея 28:1–8; Марка 16:1–7; Луки 24:1–7) – поэтическими средствами воплощены в стихотворении «Там, другое», написанном в июне 1980 г. («Что ты видишь там, куда ты смотришь? / Вижу я ту сторону вопроса, / за которой – Месяц и Венера, / Пятница Страстная с погребением / и Святое Воскресенье с Пасхой» – Мориц, с. 322). Немаловажно и то, что Ю. Мориц впервые обращается в своем творчестве к неомифу, спроектированному, как правило, в антиутопический контекст. Так, неомиф о «земле обетованной», отсылающий нас к «Единому Государству» Е. Замятину (роману «Мы») воплощен в стихотворении «Аллеи душные в пыли...» 1989 г. («Мы – главные поставщики / какой-то нови людоедской. / <...> / для нас блаженство – сознавать, / что мы незрелы для свободы, / что взор не в силах оторвать / от наших ужасов народы» – Мориц, с. 175), но приобретает антиутопическую заостренность в стихотворении «Что нового?» 1983 г. («Забытая Богом страна, – / что нового? Бред и расправа. / <...> / Никто, кроме нас, не влюблен / в

твою роковую величеству. / Никто, кроме нас, не родит / Детей для твоих пожираний...» – Мориц, с. 184).

Лирический цикл-диптих «Полночные картины» 1973 г. (I. «Небес пыланье полночь прервала...»; II. «Зелень яблонь в лунном свете...») Ю. Мориц, а также лирический цикл «Ночные песни», состоящий из тридцати восьми стихотворений, типологически восходят к «Полночным стихам» А. Ахматовой; стихотворение «Интермедия» 1988 г. – к «Интермедии» ахматовской «Поэмы без героя»; лирический цикл «Несгораемое» из тридцати четырех стихотворений формально и тематически напоминает цикл Ахматовой «Из сожженной тетради».

Будучи концептуально ориентированной на традиционный акмеизм, поэзия Ю. Мориц в жанровом отношении уникальна. Помимо традиционных для «старших» неоакмеистов жанров лирического и философского этюда, эпитафии, поэмы, встречаются стилизованные фольклорные жанры баллады, колыбельной песни и т.п. Ю. Мориц вводит новый жанр «лирической экскурсии» на стыке жанровых «валентностей» (термин Л.Г. Кихней) воспоминания («Вновь я посетил...» А. Пушкина), элегии и поэтического рассказа. Жанровая система поэзии Ю. Мориц представлена ниже:

1. **Лирический этюд** – «Путеводная звезда» (1978), «Синяя ночь» (1983), «Пущино на Оке» (1979), «Пчела» (1974), «Одуванчик» (1978), «Путник блаженный, с авоськой...» (1985), «Зайдер-Зее» (1968) с жанровой «валентностью» воспоминания, «Зимнее солнце» (1975), «Черкассы. Свирапость сирени...» (1969), «Черепаха» (1988), «Собака, занятая сном...» (1986), «Генуэзская крепость» (1985), «Рука немого» (1985), «Море да песок...» (1987), «Корова» (1975) (лирический этюд-миф), «Яблоко» (1979), «На вечерней заре» (1977), «Зимний день» (1969), «Краб» (1983), «Античная картина» (1970), «Бледен сад, леденеют качели...» (1969), «Одна звезда – фонариком зеленым...» (1987), «Сизые деревья. Сизая трава...» (1983).

2. **Философский этюд** – «Офелия плывет...» (1974), «Есть беспощадное условье...» (1978), «Sine anno, sine loco» (1989), «Из дневника» (1986), «Не столько полюбили Тютчева...» (1986), «Толкование Евангелия» (1985), «Таланты и умы грядущих дней» (1983), «Мускул воды» (1986), «Романтики мучают близких...» (1988), «Два поколения изменят взгляд на вещи...» (1987), «Раздвинув занавес потусторонний...» 1978 г. (с жанровой «валентностью» баллады), «Читая Ван Вэя» 1980 г. (с жанровой «валентностью» послания), «Изгнанье Данте Алигьери» (1978) с посвящением «Это

сочинение в четверг 16 марта 1978 года было посвящено Мстиславу Ростроповичу и Галине Вишневской», «В корыстной дружбе – много скверны...» (1985), «Между Сциллой и Харибдой» (1975).

3. Лирический рассказ – «Я цветок назвала – и цветок заалел...» (1978), «Горькое горе» (1985), «К заутрене в звенящей полумгле...» (1980), «В апреле бывает нашествие...» (1986), «Сизая морось, желтая липа...» (1988), «Стеклянный перезвон береговых огней...» (1978), «Походил со мной на базары...» 1984 г. (с семантической «валентностью» притчи), «Баба Лена» 1983 г. (с семантической «валентностью» заклинания).

4. Лирическое воззвание – «Черемуха, дай надышаться...» (1976), «О ремесле» (1979), «На Трафальгарской площади ночной...» (1979), «Ты, Гамлет, спиши!.. Ты, мальчик, видишь сон...» (1979), «Солнечным и звездчатым путем» (1977), «В логове голоса...» (1989).

5. Воспоминание – «Вечерний свет» с посвящением «Памяти Симона Чиковані» (1967), «Лимонницы, капустницы, белянки...» (1977), «Памяти Андрея Платонова» (1967), «После войны» (1980), «Чудное мгновенье» (1986), «Детства тихая уочка» (1988), «Ахматова и Петровых» (1989), «Памяти Андрея Тарковского» (1987), «В юности, в пасти огня...» (1976), «Встреча» (1979), «Филомела» (1975), «Но моя-то память простиралась...» (1971), «Памяти поэта Сергея Дрофенко» (1976), «Воспоминание к дождю» (1962) с посвящением «Гиви Гегечкори», «Мне легче вспоминать...» (1985).

6. Лирическая исповедь – «Мне некогда ждать – я могла умереть...» (1979), «Мне нравятся бледные лица...» (1983), «Сверкающим снегом...» (1976), «Сперва мне казалось: умру...» (1979), «Я с гениями водку не пила...» (1979), «Мое созвездье – Близнецы...» (1978), «Моя Арктика» 1982 г. (с жанровой «валентностью» воспоминания), «Снег в ноябре» (1965), «Мне недоступна сладость униженья...» (1984), «Лучше я выгляжу в худшие дни...» (1987).

7. Элегия – «Пригород» (1973); «Ничего ему не простила...» (1987), «...Картины, нарисованные мною...» (1987), «Камень ласковый в ладони...» (1988).

8. Послание – «Бессмертный лес, и мельница, и ветер...» (1964) с посвящением «Повсюду жизнь и я...» Н. Заболоцкого, «Положи этот камень на место...» (1977) с посвящением «Сыну», «Мария» 1984 г. (с семантической «валентностью» лирического гимна), «Над телом смертным, над бессмертным идеалом» 1983 г. с посвящением «Памяти школьной учительницы Д. Я. Таран».

9. Лирический экспромт – «На тему Снегурочки» (1964), «Кармен» (1975), «Игра на цитре» (1978), «Случай с Афродитой» (1974), «Злая весна» (1987), «Трамвай» (1956), «Голубоваты семь утра...» (1989), «Мерцает в небе ледяном...» (1974), «Природа кончилась. Обои...» (1989), «В единий миг прозрачной стала тьма...» (1987), «Отраженья ветвей в пруду...» (1986).

10. Лирическая песня – «Песенка» (1982), «Роза и рыцарь» (1981), «Ночная песня» (1976).

11. Диптих – «Стрелочник» (1982).

12. Лирическая фантазия – «Рождение крыла» (1964), «Мята в твоем зеленеет глазу...» (1977), «Дафнис и Хлоя» (1976), «Родная тоска» (1987), «Разъятый плод» (1979), «Кто здесь ворочался? В твердыне...» (1986), «Плавучая тоска преджизненных темнот...» (1989), «Ангел с белым крылом и с крылом помраченным» (1989), «Младенческое» (1982), «Талисман» (1983).

13. Лирический монолог – «Там – воздух, солнце, звезды и луна...» (1975), «Дует ветер из окошка...» (1969), «Твой свет доходит до меня...» (1976), «Я – хуже, чем ты говоришь...» (1977), «Монолог Винтика» (1987), «...и придут дикиари молодые – для...» (1985), «Вешний двор» (1987).

14. Лирический монолог-послание – «Голубая рассада» (1974), «Когда читатель за тебя домыслит...» (1986), «Я не замерзла, это дрожь...» (1983).

15. Баллада (стилизация) – «Весело было нам на моих по-минках...» (1988), «По дороге на Восток» (1974), «Провансальская баллада» (1978), «Койка в шотландском замке» (*Четыре баллады для виолы и волынки*) 1978 г., «Над волнами каспийской пучины...» 1983 г. (с семантической «валентностью» лирического гимна).

16. Молитва – «Кто-то гвоздь...» (1986), «...стены плачут...» (1975), «Молитва» (1989), «Гипсовая плоть Аменхотепа...» (1986).

17. Лирическая исповедь-молитва – «Из цикла “Медный бык”» (I. «Что мне стоило стать коростелью...» 1975 г.; II. «И этот опыт я пережила...» 1988 г.).

18. Интермедиа – «Интермедиа» (1988).

19. Лирическая повесть – «Что откуда берется?..» (1989) – стихотворение написано свободным стихом (верлибром), «В дверь, приоткрытую ветром» (1974).

20. Ретроспекция – «Читая рыцарский роман» (1988), «Читая греческий кувшин» (1987).

21. **Лирический диалог** – «Снег фонтанами бьет на углу...» (1978), «Там другое» (июнь, 1980), «Весьма подающий надежды...» (1977), «За стеной» (1985).
22. **Надпись на портрете** – «Портрет девочки» (1968).
23. **Лирический цикл** – «Полночные картины» 1973 г. (I. «Небес пыланье полночь прервала...»; II. «Зелень яблонь в лунном свете...»); «Армения» 1983 г. (I. «Три дерева сливались, образуя...»; II. «Художника размазали по стенке...»); «Чем горше опыт – тем слаще путь» 1987 г. (I. «Сегодня лодочка причалила ко мне...»; II. «Чем горше опыт – тем слаще путь...»), «Общий вид» 1987 г. (I. «Новизны лихорадка. Хлам...»; II. «Первый врет, второй смеется...»); «Из цикла “Воля высших сил”» (I. «Добыча» 1986 г.; II. «Сутин» 1987 г.), «Вечер поэзии» 1985 г. (I. «Старый лысый пупсик...»; II. «Поэт, расскажите свою биографию!...»).
24. **Лирический цикл-триптих** – «Эдгар По» 1986 г. (I. «К чащам кровожадным...»; II. «Взломали дверь. Убили топором...»; III. «Глаза горят, он бродит по лесам...»).
25. **Поэтический гимн** – «Моцарт» (1967), «Точильщик ножей» (1975).
26. **Песня (стилизованная)** – «Эстонская песня» (1975), «Сербская песня» (1976).
27. **Колыбельная песня** – «Колыбельная» (1979).
28. **Песня-вальс** (стилизация) – «Полонез» (1976).
29. **Притча** – «Притча» (1985).
30. **Исторический этюд** – «Незнакомка» (1986), «Коррида» (1986).
31. **Историческая хроника** – «Весной, когда воздух звончал...» (1988), «Вечно ждать кровавых новостей...» (1975), «Неуязвимость» (1987).
32. **Эпитафия** (воспоминание) – «Паруйр Севак» (1985).
33. **Поэма** – «Зимняя фантазия» (*Поэма*) 1972 г.
34. **Лирическое интервью** – «Длина листа мне служит шириной...» (1976).
35. **Лирический дневник** – «Из дневника» (1987).
36. **Лирическая миниатюра** – «Миниатюра» (1986).
37. **Философский этюд-миниатюра** – «Только любовь и вода...» (1985).
38. **Свободный стих (верлибр)** – «Когда все наши всех не наших перебьют...» (1989).
39. **Лирическая «экскурсия»** – «В музее фарфора» (1983), «Индеец» (1986).

«Старшие» неоакмеисты (Арс. Тарковский, М. Петровых, Г. Оболдуев) и поэты «фронтового поколения» (Д. Самойлов, С. Липкин, Ю. Левитанский) образуют плеяду «классических» неоакмеистов, отмеченную пафосом трагедийности, историзма и философичности «семантической поэтики» (мифологизации поэтического Слова-Логоса, опоры на русскую классическую традицию и библейские архетипы, наделенные глубоким онтологическим содержанием). Перечисленные поэты формируют смысловое ядро и центр неоакмеизма (на первый план выдвигаются мифологические и культурные архетипы, наделенные глубоким онтологическим содержанием, синхронно-реминисцентный хронотоп, библейская образность). Важна также четкая ориентация жанрово-стилевой системы на канон классицизма (внимание к крупным жанрам – оде, стихотворной драме, библейской притче, стилизованной поэме).

В содержательно-тематическом аспекте Ю. Мориц воскрешает догматы традиционного акмеизма, но наряду с неоакмеистами «шестидесятниками» своего поколения (Б. Ахмадулиной, А. Кушнером, И. Лиснянской, О. Чухонцевым, Л. Лосевым) преобразует акмеизм в романтическую эстетику. Поэзия «старших» неоакмеистов и Б. Ахмадулиной, а соответственно – поэзия А. Ахматовой и М. Цветаевой, и явились теми «крайними» полюсами, на которых основывалась поэзия Ю. Мориц. Именно Б. Ахмадулина (поэзия которой в большей степени тяготела к поэзии М. Цветаевой, нежели А. Ахматовой, и характеризовалась в целом сменой ритма, монтажным принципом построения стиха), создала «романтический вариант» неоакмеизма: «В этом же направлении двигались и такие поэты, как Юнна Мориц, Инна Лиснянская, Юрий Левитанский. Так что опыт Ахмадулиной при всей его индивидуальности одновременно обладает и типологической значимостью»¹.

Таким образом, в тематическом плане очевидна ориентация Ю. Мориц на акмеизм в традиционном понимании и одновременно – на творчество «старших» неоакмеистов (Арс. Тарковского, Д. Самойлова и др.), развивающих классический канон акмеизма. Но в жанровом отношении акмеистические догматы в поэзии Ю. Мориц трансформируются в романтическую (элегическую) эстетику, спроектированную на контекст современности и формально обновленную.

¹ Лейдерман Н.Л., М.Н. Липовецкий. Современная русская литература: В 2 т. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Академия, 2006. – Т. 2. – С. 315.

Глава III.

О ПРОГРАММНОМ И ЛАТЕНТНОМ СУЩЕСТВОВАНИИ НЕОАКМЕИЗМА. «ТРЕТИЙ ЦЕХ» ПОЭТОВ

Исследователь акмеизма Т.А. Бек справедливо причислила «Третий цех поэтов» к неошколе с глубоким философским и теоретическим содержанием: Благодаря мощной педагогической и просветительской энергии Гумилёва акмеизм в весьма спорных очертаниях неошколы просуществовал до начала 20-х годов. В 21-м опять был возобновлен «Цех поэтов» (условно – третий), где Гумилёв, объединив вокруг себя поэтическую молодежь, обсуждал со своими подопечными акмеистические теории, эйдолологию¹ – науку об образах, технику стихосложения, стремясь создать поросль «младших акмеистов». Того же наполнения были и занятия в студии «Звучащая раковина» <...>. Гумилёв с творческой последовательностью проповедовал не устаревшие для него за десять лет устои, то, по ироническому выражению критики, «насаждая ровные ряды акмеистических елочек», то, давая мощный толчок и свободу развития далеким от акмеистических установок дарованиям (как, например, Вагинов или Нельдихен)².

¹ Эйдолология – наука об образах, термин, принятый в «Цехе поэтов». статье «Анатомия стихотворения» (1921) Гумилёв писал: «Теория поэзии может быть разделена на четыре отдела: фонетику, стилистику, композицию и эйдолологию. <...> Эйдолология подводит итог темам поэзии и возможным отношениям к этим темам поэта» // Антология акмеизма: Стихи. Манифесты. Статьи. Заметки. Мемуары / Вступ. статья, сост. и примеч. Т.А. Бек. – М.: Моск. рабочий, 1997. – С. 248.

² Антология акмеизма: Стихи. Манифесты. Статьи. Заметки. Мемуары / Вступ. ст., сост. и примеч. Т.А. Бек. – М.: Моск. рабочий, 1997. – С. 7.

Название объединения,озвучное названию ремесленных объединений в средневековой Европе, подчеркивало отношение участников к поэзии как к профессии, ремеслу, требующему упорного труда. Во главе цеха стоял синдик, главный мастер. По замыслу организаторов, цех должен был служить для познания и совершенствования поэтического ремесла. Подмастерья должны были учиться и становиться поэтами. Н. Гумилёв и С. Городецкий считали, что стихотворение, т.е. «вещь», создается по определенным законам, с использованием обязательных приемов. Этим приемам можно научиться. Официально синдиков было три: Н. Гумилёв, С. Городецкий, Дм. Кузьмин-Караваев (юрист, любитель поэзии), хотя О. Лекманов придерживается иной концепции, которая подробно изложена в первой главе данной работы.

В начале своего творческого пути участники «Цеха» не отождествляли себя ни с одним из течений в литературе и не стремились к общей эстетической платформе, но в 1912 г. объявили себя акмеистами.

Объединение выпускало поэтические сборники своих участников; стихотворения, статьи и рецензии членов «Цеха» публиковались в журналах «Гиперборей» и «Аполлон», которые в жанровом и тематическом отношении тяготели к распространенной в эпоху Серебряного века форме альманаха. Объединение распалось в апреле 1914 г.

Второй «Цех поэтов» возобновил свою деятельность под руководством «синдиков» Г. Иванова и Г. Адамовича осенью 1916 г., постепенно закончив свое существование в 1917 г.; он уже не был в магистральном отношении сконцентрирован на акмеизме и пропал в 1920 г. Гумилёв начинает собирать вокруг себя поэтическую молодежь (их иногда называют «младшими акмеистами», против чего возражали и Ахматова, и Мандельштам), читает им лекции в Доме искусств. <...> В начале 1921 г. Гумилёв возобновляет «Цех поэтов» (ЦП-3) и организует при нем молодежную поэтическую студию «Звучащая раковина»¹. Однако И.В. Одоевцева типологически не разграничивает Второй и Третий цех поэтов, смешая хронологические границы: «Первый «Цех поэтов» кончился, кажется, в 1916 г. Во второй «Цех» вошли участники старого (Мандельштам, Лозинский, Г. Иванов) и новые члены (Рождественский, Оцуп, Адамович,

¹ Антология акмеизма: Стихи. Манифесты. Статьи. Заметки. Мемуары / Вступ. статья, сост. и примеч. Т.А. Бек. – М.: Моск. рабочий, 1997. – С. 266.

Одоевцева, Нельдихен, Ходасевич приехал из Москвы). Собирались два раза в месяц в Доме Искусства. <...> Нельдихен писал свои стихи всерьез, но мы воспринимали их как юмористические... Мандельштам привез с юга новые стихи, кот^{орые} вошли в его сборник “Tristia”. <...> Г. Иванов писал пародии. <...> О Лозинском: его ценили как переводчика. В искусстве перевода никто с ним состязаться не мог»¹.

Третий «Цех поэтов» начал действовать в 1920 г. под руководством сначала Н. Гумилёва, а затем Г. Адамовича и просуществовал два года. Объединение выпустило четыре альманаха.

Сохранилась беседа Г. Адамовича и Н. Гумилёва, решившего воскресить «Цех поэтов», на собрании столовой «Дома искусств», и весьма нелицеприятный отзыв Г. Адамовича о концепции нового, «Третьего цеха». В дальнейшем Г. Адамович (ученик Н. Гумилёва), после расстрела адепта и мэтра акмеизма в 1922 г., подвергнет кардинальной переоценке основные принципы «Третьего цеха», обвинив его в «бездушности, бессодержательности, безыдейности и формализме» и направив его в новое русло – эмигрантское: «Через час, в маленькой столовой «Дома Искусств» (она многим памятна), началось собрание «Цеха». Гумилёв председательствовал. Собрание прошло в том, что присутствовавшие (Г. Адамович, Н. Гумилёв, Г. Иванов, М. Лозинский, И. Одоевцева, Н. Оцуп, О. Мандельштам и я) читали новые стихи. Каждое стихотворение обсуждалось всеми по очереди. <...> Гумилёв в этом отношении подавал пример. Как председатель, был он безукоризнен. <...> На следующем собрании произошло событие само по себе не крупное, но отдалившее меня от «Цеха». В тот вечер происходило вступление нового члена, молодого стихотворца Сергея Нельдихена. Неофит прочитал стихи свои. В сущности, это были скорее стихотворения в прозе, – лиро-эпические отрывки разительного содержания. Написанные языком улицы, впрочем – довольно кудрявым, вполне удобопонятные, отнюдь не какие-нибудь «заумные», стихи Нельдихена были почти восхитительны той изумительной глупостью, которая в них разливалась от первой строки до последней. Тот «я», от имени которого автор ведет рассказ, являл собой образчик от-

¹ Ирина Владимировна Одоевцева делится своими воспоминаниями о работе над стихом под руководством Н.С. Гумилёва. Проект «Акмеизм» // Богомолов Н.А. Вокруг «серебряного века»: Статьи и материалы. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – С. 500–501.

борного и законченного дурака. <...> Автор был уверен, что открывает «новые горизонты». Нельдихен читал:

По улицам всюду ходят пары,
У всех есть жены и любовницы,
А у меня нет подходящих;
Я совсем не какой-нибудь урод,
Когда я полнею, я даже бываю лицом похож на Байрона¹.

Поэтапная, «взрывная» (Ю.М. Лотман), «гиперболоидная» эволюция акмеизма как художественного течения XX в. делает его чрезвычайно неоднородным, предельно эклектичным по составу авторских индивидуальностей. Здесь уместно вспомнить изречение М.Л. Гаспарова: «В каждом направлении, как это обычно бывает, выделялось небольшое ядро мастеров, задававших тон, а вокруг них – рядовые участники, разрабатывавшие, скрещивавшие и развивавшие достижения мастеров, и периферийные авторы, улавливающие отдельные черты направления и свободно сочетавшие их с чертами других направлений. Возможностей для появления таких поэтов «вне групп» с течением времени и с размежеванием основных направлений становилось все больше: те из них, кто сформировался в пору господства «чистого символизма», не похожи на тех, кто вырабатывал свою манеру тогда, когда уже можно было лавировать между символизмом, акмеизмом и футуризмом»².

Данная концепция пересекается с теорией «трех концентрических кругов» акмеизма О.А. Лекманова и учитывает еще один концентрический круг «периферических» авторов, стремящихся в своем творчестве следовать традициям акмеизма и унаследовавших в поэтике своих произведений основные его тенденции. Под «периферическими» авторами подразумевались поэты, «связанные с акмеизмом» – те, кто различными творческими, дружескими, организационными нитями был втянут в контекст направления. Как отмечает выдающийся специалист по русской поэзии акмеистического круга Роман Тименчик, «объем влияния акмеизма на русскую культуру XX века» весьма широк. «В поле зрения должны оказаться, – пишет Р. Тименчик, – не только стихи шестерых акмеистов, но и поэзия их современников, облик которых так или

¹ Георгий Адамович о Николае Гумилёве / Предисл. и сост. О.А. Коростелев (первая треть) // Юность. – 2009. – № 2. – С. 15–24.

² Гаспаров М. Поэтика «серебряного века» // Русская поэзия серебряного века, 1890–1917: Антология. – М., 1993. – С. 7.

иначе определился фактом существования акмеизма». Среди последних есть поэты, которых с большим основанием можно отнести к другим движениям, школам и группам¹. Таким образом, акмеизм как «культурная парадигма» XX в. расширил свои функции, произошло, выражаясь термином Ю. Лотмана, «растекание» парадигмы, которая дополнилась внешним (четвертым) кругом художников, поэтика которых ориентировалась на классический акмеизм, заимствуя положения эстетики «третьего, наиболее замкнутого, эзотерического круга» (О.А. Лекманов), представленного именами Н. Гумилёва, А. Ахматовой, О. Мандельштама.

Черты традиционного акмеизма, проявленные в манифесте «Третьего цеха»:

1. Ощущение своего круга (кружка или школы «домашнего типа»), объединения, артели, в рамках которой осуществляется совместное строительство «словотворчества» вне времени и пространства: **«В этой ситуации мы и решили, чтоб «не пропасть поодиночке», объединяться всеми дозволенными законодательством способами. <...> «Третий цех» – цех, производство. Нам подходит»²** («Третий цех»).

2. Преобладающая роль Читателя, предсказание «горизонта читательского ожидания»; под Читателем (собеседником) понимаются люди различных эпох. **«Мы – смысловики»** (О. Мандельштам). **«Мы – пишем. Мы не «занимаемся» литературой – мы просто творим свои миры»³.** Акмеисты осваивают ремесло понимания, осуществляют поиск гармонии между земным и небесным, стремятся к жизненной поэзии.

3. Левое крыло акмеизма – адамизм (М. Зенкевич, Вл. Нарбут) – выдвинуло в качестве главной ценности Человека – нового Адама, преобразующего мир и дающего номинации окружающим предметам и вещам. Проповедь земного мироощущения – одна из граней эстетической программы. **«Принадлежа по национально-**

¹ Антология акмеизма: Стихи. Манифесты. Статьи. Заметки. Мемуары / Вступ. ст., сост. и примеч. Т.А. Бек. – М.: Моск. рабочий, 1997. – С. 250.

² Цех поэтов // Богомолов Н.А. Материалы к библиографии русских литературно-художественных альманахов и сборников: 1900–1937. – М.: Лантерна-Вита, 1994. – Т. 1. – С. 198.

³ Там же. – С. 197.

му признаку и социальному положению сразу ко многим слоям населения, мы считаем себя выразителями интересов Человека, вне зависимости от его земных примет»¹.

4. Процесс одомашнивания мира распространяется не только на земную периферию, но и на глобальное бытие истории. «Акмеизм – тоска по мировой культуре» (О. Мандельштам). «Все, что мы пишем, неизбежно влияет на окружающий мир и не потому, что кто-то прочтет, а потому что «написанное пером не вырубишь топором». Рассказ, стихотворение, пьеса, – мир. Мир создан и запущен в будущее, как программа. От того, ЧТО и КАК мы пишем, зависит будущее»².

5. Акмеисты ставили перед собой задачу отражения в искусстве «наивысшего напряжения» духовных и телесных сил человека, а, с другой стороны, акмеизм в перспективе развития представлялся его адептами как синтетическое направление, вбирающее в себя лучшее, что было у предшественников. «Не соотнося себя с литературным процессом, мы производим фермент нелогичного выживания, противостоям энтропии не за счет знаний и интеллекта, а с помощью интуиции и фантазии»³.

6. Тезис о реабилитации земного бытия: эта идея была полемически направлена против символистской теории «соответствий». С. Городецкий развил эту мысль в статье «Некоторые течения в современной русской поэзии»: «борьба между акмеизмом и символизмом <...> есть прежде всего борьба за этот мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время, за нашу планету Землю. <...> У акмеистов роза опять стала хороша сама по себе, своими лепестками, запахом и цветом, а не своими мыслимыми подобиями с мистической любовью или чем-нибудь еще»⁴. Под «задымленностью» («задумленностью», «зачумленностью») адепты манифеста «Третьего цеха» подразумевали символистскую «теорию соответствий» и тождество, неврастению, ту «область неведомого», «непознаваемого», обратившую земной мир в мистический фантом: «Сейчас время информационного взрыва,

¹ Цех поэтов // Богомолов Н.А. Материалы к библиографии русских литературно-художественных альманахов и сборников: 1900–1937. – М.: Лантерна-Вита, 1994. – Т. 1. – С. 199.

² Там же.

³ Там же. – С. 200.

⁴ Городецкий С. Некоторые течения в современной русской поэзии // Критика русского постсимволизма / Сост., вступ. ст., преамбулы и примеч. О.А. Лекманова. – М.: Олимп: АСТ, 2002. – С. 17.

как и при любом взрыве, много обломков, шлака, дыма и тумана. Каждый борется с этой задымленностью (задумленностью, зачумленностью) по-своему. Мы – пишем. Мы не «занимаемся» литературой – мы просто творим свои миры¹. Не случайно Н. Гумилёв в своей статье «Наследие символизма и акмеизм» писал: «Русский символизм направил свои главные силы в область неведомого. <...> первое, что на такой вопрос может ответить акмеизм, будет указанием на то, что непознаваемое, по самому смыслу этого слова, нельзя познать. Второе – что все попытки в этом направлении – нецеломудренны»².

7. Этимология сакрального числа «три» тоже возводится к статье «Утро акмеизма»: «Для того чтобы успешно строить – первое условие искренний пиетет к трем измерениям пространства – смотреть на них не как на обузу и на несчастную случайность, а как на Богом данный дворец. <...> Строить можно только во имя “трех измерений”, так как они есть условия всякого зодчества»³. Традиционный пиетет к числу «три» демонстрирует и «Третий цех»: «Третий цех» – число три – таинственное, магическое число. Нас сейчас трое. Если потом будет больше – милости просим! Но первоначальный триумвират состоялся. Дальнейшее увеличение количества сути уже не изменит»⁴. Знаменательно то, что именно трем акмеистам, Николаю Гумилёву, Анне Ахматовой, Осипу Мандельштаму, образовавшим «золотой фонд» акмеистической поэзии, а также «третий, наиболее замкнутый, эзотерический круг» (согласно концепции О.А. Лекманова), вместе с их «другом, учителем и помощником Михаилом Лозинским, было дано увенчать своим творчеством и (что не менее важно) жизненным поведением “Серебряный век” русской поэзии»⁵.

¹ Цех поэтов // Богомолов Н.А. Материалы к библиографии русских литературно-художественных альманахов и сборников: 1900–1937. – М.: Лантерна-Вита, 1994. – Т. 1. – С. 197.

² Гумилёв Н. Наследие символизма и акмеизм // Критика русского постсимволизма / Сост., вступ. ст., преамбулы и примеч. О.А. Лекманова. – М.: Олимп: АСТ, 2002. – С. 23.

³ Мандельштам О. Утро акмеизма // Критика русского постсимволизма / Сост., вступ. ст., преамбулы и примеч. О.А. Лекманова. – М.: Олимп, АСТ, 2002. – С. 191.

⁴ Цех поэтов. Указ. соч. – С. 201.

⁵ Концепция «серебряного века» и акмеизма в записных книжках Анны Ахматовой // Записные книжки Анны Ахматовой. – Л., 1973. – С. 27–45.

8. Введение драматического сюжета и «чужого голоса» характерно для большинства акмеистических произведений: «Мы не пишем «цех ПОЭТОВ» – мы не только поэты, мы прозаики и драматурги. Но по отношению к жизни и смерти – ПОЭТЫ, и это определяющее. Не будем дразнить научных мужей, изучающих историю и пишущих диссертации (см. историческую справку). Оставим ПОЭТОВ – им. А себе – просто “ТРЕТИЙ ЦЕХ”»¹.

9. «Космичная» авторская позиция (авторское «Я» оказывается равновеликим культуре, природе, истории, судьбам человека в мире): «**Мир создан и запущен в будущее, как программа. От того, что и как мы пишем, зависит будущее**»².

10. Мэтры акмеизма издавали альманахи «Аполлон» и «Гиперборей» и «Мнемозина», машинописный журнал «Гермес», которые изначально создавались как «домашние» журналы, но затем, отвечая запросам времени, в жанровом отношении совместили в себе альманах, книгу стихов, манифест нового направления, внутреннюю полемику, внешнюю и имплицитную критику (рецензии, статьи современников, внутренние отклики на разноплановые произведения друг друга и т.п.). «Третий цех» продолжил эту традицию, создав альманахи «Царицынские подмостки» («**Мы издаем альманах “Царицынские подмостки”**»), «Дракон», однотипный «Третий цех», не менее синтетичные и в жанровом отношении и не менее функциональные в содержательном: «**Мы организовали виртуальный “Третий цех”, где собираемся публиковать избранные произведения разных лет и самое свежее – из-под пера! Тут же мы будем друг друга редактировать и править. И тут же помещать все высказывания о наших произведениях, в том числе и неподобающие**»³. Как известно, Н. Гумилёв был не только знаменитым поэтом, но и беспристрастным критиком-рецензентом: сохранились его критические отзывы и письма современникам, а также целая книга рецензий «Письма о русской поэзии. Рецензии на поэтические сборники»⁴.

¹ Цех поэтов // Богомолов Н.А. Материалы к библиографии русских литературно-художественных альманахов и сборников: 1900–1937. – М.: Лантерна-Вита, 1994. – Т. 1. – С. 197.

² Там же. – С. 199.

³ Там же. – С. 198.

⁴ Гумилёв Л. Письма о русской поэзии. Рецензии на поэтические сборники // Критика русского постсимволизма / Сост., вступ. ст., преамбулы и примеч. О.А. Лекманова. – М.: Олимп: АСТ, 2002. – С. 25–189.

1. Третий «Цех поэтов»: Традиции и новаторство

В 1920 г. появился **Третий «Цех поэтов»** – последняя попытка Гумилёва организационно сохранить акмеистическую линию. Здесь объединились поэты, относящие себя к акмеизму: **С. Нельдихен, Н. Оцуп, Н. Чуковский, И. Одоевцева, Н. Берберова, Вс. Рождественский, Н. Олейников, Л. Липавский, К. Вагинов, В. Познер** и др. Третий «Цех поэтов» просуществовал в Петрограде около трех лет (параллельно со студией «Звучащая раковина») – вплоть до трагической гибели Н. Гумилёва.

В сравнении с другими поэтическими направлениями Серебряного века акмеизм был принципиально оригинальным течением. В других европейских литературах аналогов ему нет (чего нельзя сказать о символизме или футуризме). И тем удивительнее звучат слова А. Блока, литературного оппонента Н. Гумилёва, заявившего, что акмеизм явился всего лишь «привозной заграничной штучкой». Ведь именно акмеизм оказался наиболее плодотворным для русской литературы в целом, являя собой ярчайший пример развертывания потенциальной парадигмы во времени и пространстве, оказавшей определяющее влияние на судьбу русской поэзии XX в. Н.А. Богомолов подтверждает этот тезис: «Отметим все-таки, что реликты Серебряного века, явно существуя уже вне всякой системы, вызывали вполне плодотворный интерес современников. Пастернак, умерший в 1960 г., Маковский (1962), Асеев (1963), Ахматова (1966), Д. Бурлюк (1967), Крученых (1968), Адамович (1972) так или иначе, в большей или меньшей степени, служили своеобразным передаточным механизмом если не знаний об ушедшей эпохе, то хотя бы самых общих впечатлений. Даже своеобразные «связки» возникали: Пастернак – А. Вознесенский, Ахматова – группа молодых ленинградских поэтов, Крученых – Г. Айги. Время от времени (в эмиграции) это могло принимать «институализированный характер, как в желании Ю. Иваска собрать воспоминания современников об акмеизме»¹.

Состав участников «Третьего цеха» в наибольшей степени, нежели Первого и Второго, полифоничен, как по своим содержательным доминантам (он не только объединил представителей разных литературных течений, разноплановых поэтов и прозаиков, но и разных направлений – отечественного и эмигрантского). Со-

¹ Богомолов Н.А. Вокруг «серебряного века»: Статьи и материалы. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – С. 15.

циокультурный феномен эмиграции постепенно становится гла-венствующим, вытесняя на периферию первоначальное представление о «Цехе» как о камерном кружке или школе «домашнего типа». Данное размежевание было продиктовано потребностями времени и особенностями эпохи; акмеизм, при его магистральной линии, уже не являлся единственным доминирующим стилем участников «Третьего цеха», который теперь не был и не мог стать сплоченной организацией с центральным ядром («эзотерическим кругом, по терминологии О.А. Лекманова), каким, несомненно, сложился первоначальный «Цех поэтов». При всем стремлении участников сохранить определенные концепты акмеизма, единства мировоззренческих, философско-онтологических предпосылок не наблюдалось. «Третий цех» скорее демонстрировал один из многочисленных примеров развертывания «культурной парадигмы» акмеизма при сохранении в поэтике произведений столь разноплановых художников реликтовых черт акмеистической доктрины. Акмеисты по-прежнему провозглашали материальность, предметность тематики и образности, точность и «вещность» слова, примат «красочного мира, имеющего форму, вес и время», тезис «искусства ради искусства». В противовес символизму акмеизм характеризовался отказом от мистической туманности, предметностью и четкостью образов, а главное – перекличкой с минувшими эпохами, **«тоской по мировой литературе»**, что отражается в виде реминисцентного хронотопа, полифонической (образной) цитатности, жанровой полифонии практически в творчестве всех представителей постакмеистических организаций и объединений, «старших» неоакмеистов, неоакмеистов – «шестидесятников» и неоакмеистов – романтиков.

Центральным образом-мифом для акмеизма и неоакмеизма был и является библейский Адам («Адам и Ева», картина Ганса Тома, 1897). Совершенно уникальную роль играл первый человек, созданный из «красной глины» (праха земного), в творчестве и мировоззрении акмеистов, которые на основе переосмысленного образа Адама как небожителя построили свою концепцию мироздания. Акмеисты (адамисты) возвели Адама в ранг изобретателя поэзии, усматривая его заслугу в том, что он дал номинации всем предметам осозаемого мира. Акмеисты в своих произведениях связывали с Адамом мотив радости и счастья бытия. С. Городецкий писал: «Но этот новый Адам пришел не на шестой день творения в нетронутый и девственный мир, а в русскую современность. Он и здесь огляделся тем же ясным, зорким оком, принял все, что

увидел, и пропел жизни и миру аллилуйя. Фигуре Адама были посвящены такие стихи Гумилёва, как «Сон Адама», «Баллада» («И в юном мире юноша Адам») и «Два Адама». О. Мандельштам в оригинальном стихотворении «Notre Dame» метафорически (подобно Леонардо да Винчи) соотнес образ тела Нового Адама с храмом, и, соответственно, органы тела – с частями храма.

В.Н. Топоров усматривает связь между акмеизмом и культурой эллинизма, проводя дихотомию аполлоновского «номинализма» – левого крыла акмеизма (адамизма) и аполлоновского «реализма» – традиционного акмеизма на основе онтологических предпосылок. По мнению ученого, акмеизм восходит к аполлоновской модели мира и, соответственно, противостоит дионаисийскому: «Эллинистическую природу русского языка можно отождествлять с его бытием и неостью. Слово в эллинистическом понимании есть плоть деятельная, разрешающаяся в событие. <...> Русский номинализм, т.е. представление о реальности слова как такового, животворит дух нашего языка и связывает его с эллинской филологической культурой не этимологически и не литературно, а через принцип внутренней свободы, одинаково присущей им обоим. <...> Эллинизм – это сознательное окружение человека утварью, вместо безразличных предметов, превращение этих предметов в утварь, очеловечение окружающего мира, согревание его тончайшимteleologическим теплом. <...> Наконец, эллинизм – это система в бергсоновском смысле слова, которую человек развертывает вокруг себя, как веер явлений, освобожденных от временной зависимости, соподчиненных внутренней связи через человеческое “я”¹. Данная концепция является отражением предельной ясности, предметности Слова-Логоса («Слово и культура» О. Мандельштама), «вещности» мира, находящегося в ожидании Адама, дающего номинации окружающим его явлениям Вселенной, которые исповедовал акмеизм.

Кроме того, антитеза «аполлоническое – дионаисское» разграничивает соответственно акмеизм и символизм не только на онтологическом уровне, но и в лице его мэтров, крупнейших представителей – Н. Гумилёва и А. Блока. Не случайно киевский поэт и художник Виктор Третьяков проводит дихотомию обоих поэтов в 1920 г.: «Блок – это музыкальная лирика, это хаос и стихия, ломающие форму. Гумилёв – это форма, сковавшая хаос, это поэт

¹ Топоров В.Н. Из истории петербургского аполлонизма: его золотые дни и его крушение. – М.: ОГИ, 2004. – С. 11–12.

зрительного образа. <...> Блок служит богу Дионису, а не Аполлону. Он потомок Лермонтова, а не Пушкина. А Гумилёв... Он так любит точность, стройность, ясность и теорию. Он даже язык богов – поэзию хочет подчинить железному закону необходимости. <...> Он напоминает древних мастеров слова: миннезингеров, труберов и менестрелей, создавших стройную науку слагания песен. <...> В своем поэтическом творчестве Гумилёв продолжает и ярко утверждает себя как человека необычных устремлений <...>¹. Думается, эти два полюса и заложены в корне всех противоречий символизма и акмеизма, определяя их взаимодействие как «притяжение-отталкивание». Это коренное противоречие привело к подчас категоричному размежеванию двух направлений русской литературы, основанному на конфликте даже не Блока и Гумилёва, а на конфликте различных философских категорий: «К этому месту дневника публикатор дает примечание из рукописной книги Лукницкого «Труды и дни Н. Гумилёва»², основанное на сведениях, полученных от С.Г. Каплун, участницы Вольной философской ассоциации в 20-е годы: «1921. Апрель. Ал. Блок написал статью «Без божества, без вдохновенья». Статья эта (Н.С. читал ее в рукописи) привела к разрыву личных отношений между Н.С. Гумилёвым и Ал. Блоком... Гумилёв написал ответ на статью Блока, но не успел его опубликовать. Статьи этой найти не удалось³ (примеч. 1)»⁴.

Вопреки распространенному мнению, первоначальный «Цех поэтов» не являлся детищем, органическим следствием акмеизма, но был ориентирован преимущественно на конгломерат представителей совершенно разных литературных течений: «Между тем, в «Цехе поэтов», созданном Гумилёвым и Городецким осенью 1911 г., никогда «не ставился знак равенства между принадлежностью к нему и к акмеистической школе» (свидетельство Владимира Пяста). В «Цех», и Блоку это было хорошо известно, входили стихотворцы, относившие себя к самым разным поэтическим направлениям. «Всем пишущим об акмеизме, – 28 марта 1913 г.

¹ Третьяков В. Светлой памяти Н.С. Гумилёва (К годовщине его смерти) // Сегодня. – Рига, 1922.; Тименчик Р.Д. Что вдруг: Статьи о русской литературе прошлого века. – Иерусалим; М., – С. 354–355.

² Лукницкий П. Труды и дни Н. Гумилёва: В 2 т. – Л.: Наука, 2010. – Т. 2. – С. 194. – 896 с.

³ Лукницкая В.Н. Гумилёв: Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких. – Л.: Изд-во Лениздат, 1990. – С. 238. – 356 с.

⁴ Ронен О. Серебряный век как умысел и вымысел. – М.: ОГИ, 2000. – Вып. 4. – С. 100.

информировал Гумилёв Брюсова, – необходимо знать, что “Цех поэтов” стоит совершенно отдельно от акмеизма¹. Приведенное соотношение в еще большей степени характеризует «Третий цех», для которого акмеизм, при сохранении его магистральной линии, безусловно, уже не являлся единственным доминирующим течением; синтез различных литературных течений дополнялся здесь вполне сформировавшейся оппозицией традиционного акмеизма (идеологией мэтра акмеизма Н.С. Гумилёва) и поэтикой представителей «парижской ноты».

Сформировалось два полюса зарождающейся поэтики «Третьего цеха»: акмеизм в его традиционном понимании, перешедший затем в свою «латентную» фазу и уступивший со временем место литературе второй волны эмиграции. О. Лекманов отмечает: «Гумилёвский акмеизм был одной из составных частей нарождающейся «парижской ноты». Но далеко не единственной и даже не главной»².

Противоречия между этими двумя полюсами базировались не на формальном, а на более глубинном, философско-онтологическом, мировоззренческом уровне, что нашло отражение во внешне сдержанном, но внутренне раздраженном, подобно сжатой пружине, «письме Адамовича к Гумилёву <1919 или 1920 год>»: «Вы настоящий «бедный рыцарь» и Вас нельзя не любить, если любишь поэзию <...>. Хорошая, общая школа и общий для всех «большой стиль» многое нужнее»³.

В «Третьем цехе» традиционная оппозиция акмеизма и символизма углубилась, продолжились споры о «преодолении символизма»

¹ Гумилёв Н.С. Письма о русской поэзии: Рецензии на поэтические сборники // Критика русского постсимволизма / Сост., вступ. ст., преамбулы и примеч. О.А. Лекманова. – М.: Олимп: АСТ, 2002. – С. 27.

² Лекманов О. «Пусть они теперь слушают...» О статье Ал. Блока «Без божества, без вдохновенья» (Цех акмеистов) // Новое литературное обозрение. 2007. – № 5. – С. 215.

³ Письмо Адамовича к Гумилёву <1919 или 1920 год> РГАЛИ.Ф. – 2567 (Оксман). Оп. 2. Ед. хр. 145. Публикация открывается единственным сохранившимся письмом Адамовича к Гумилёву (ранее публиковалось трижды Тименчик Р.Д. Неопубликованное письмо Георгия Адамовича Николаю Гумилёву // Philologia: Рижский филологический сборник. Русская литература в историко-литературном контексте. – Рига: Латвийский университет, 1994. – Вып. I. – С. 109–112; Письмо Н.С. Гумилёву / Публ. Л. Володарской. // Стрелец. – 1996. – № 2. – С. 253–254; Новоржевский период Георгия Адамовича / Сост. и предисл. О.А. Коростелева // Русская провинция. – 1999. – № 1 (29). – С. 87–90; здесь печатается по тексту оригинала, хранящегося в РГАЛИ), а также единственной опубликованной при жизни Гумилёва рецензией на его книгу «Шатер».

акмеизмом, и, наоборот, о трансформации символизма в господствующее литературное направление, отчасти поглотившее акмеизм, а затем перешедшее в свою «латентную» фазу в 1917–1934 гг. в эмиграции. В этот период, как считает О.А. Клинг, «символизм превратился в “правое” литературное течение, переживая четвертую и последнюю фазу своего развития: «1917–1934 гг.; 1934-й – год смерти А. Белого) – «латентный», когда символизм в условиях изменившегося политического режима не столько бытовал в рамках своей литературно-эстетической (Брюсов) и мировоззренческой (Белый, Вяч. Иванов, Блок) парадигм, сколько трансформировался в сознании политической и литературной верхушки, а также ангажированной критики в некое «правое», консервативное литературное течение. Традиции символизма продолжали существовать в эмигрантской литературе (салон Мережковских, А. Ремизова – в Париже, Вяч. Иванова – в Риме)¹. Поскольку поэтика «Третьего цеха» базировалась на двух полюсах – поэзии метрополии (традиционном акмеизме) и литературе эмиграции, для которой оставались значимы традиции символизма (даже в качестве потенциальной культурной парадигмы, на уровне художественных приемов и образов, как обогащение символистских канонов), то противопоставление «символизм – акмеизм» не только не снималось, но, наоборот, все более доминировало в возрожденном Н. Гумилёвым в 1920-е годы «Третьем цехе» поэтов.

Брюсов, однако, в 1920-е годы в статье «Вчера, сегодня и завтра русской поэзии» (1922) относил акмеизм лишь к одной из школ символизма: «К прошлому, к правым <...>, хотя и с оговоркой, – “в литературном смысле”, критик отнес всех скопом символистов и акмеистов (акмеизм, по мнению Брюсова, – лишь школа символизма)². Его негласными оппонентами выступили В. Вейдле, Б. Эйхенбаум и В. Жирмунский, ратовавшие за «преодоление символизма» акмеизмом и удостоенные высокой оценки мэтров акмеизма: «Между футуристической критикой символизма и рефлексией Эйхенбаума есть точки соприкосновения. Вейдле и Эйхенбаум судили символизм как часть прежней, уходящей культуры (Мандельштам в свете негативного отношения к символизму в 1920-е годы положительно оценил работы Эйхенбаума и Жирмунского)³.

¹ О. Клинг. Эволюция и «латентное» существование символизма после Октября. – М., 1996. – С. 143.

² Там же.

³ Там же. – С. 144.

Классификация акмеистов, отчасти положенная впоследствии в основу приведенной выше классификации неоакмеистов, лишь подтверждает все вышесказанное. Под русскими поэтами-акмеистами подразумевались поэты Серебряного века, творчество которых в 1910-е или в начале 1920-х годов было так или иначе связано с акмеизмом. Внутри акмеистического направления различаются так называемые «старшие» акмеисты, связанные с первым «Цехом поэтов» (1911–1914), и «младшие» акмеисты, связанные со Вторым и Третьим «Цехом поэтов» (1917–1922). Однако «среди исследователей отсутствует единство в интерпретации акмеизма. К акмеистам часто причисляют учеников Гумилёва (Г.В. Адамовича, Н.А. Оцупа, Г.В. Иванова, И.В. Одоевцеву), которых вернее именовать «поэтами круга Гумилёва». Под влиянием Ахматовой у ряда критиков утвердилось понимание «чистого» акмеизма как группы Гумилёва, Мандельштама и самой Ахматовой, связанных не столько художественным, сколько общим духовным кодексом и узами “высокой дружбы”»¹. Кроме того, необходимо учесть, что целый ряд поэтов примыкали к акмеистам скорее организационно, нежели согласно тематике своего творчества. Так, наиболее активные участники «Третьего цеха» (Г. Иванов, Г. Адамович, Н.А. Оцуп, И.В. Одоевцева), выехав в 1922 г. из Советской России, некоторое время еще поддерживали деятельность этого «Цеха поэтов» в Берлине и Париже. Последний «Цех поэтов» выпустил четыре альманаха. Первый, «Дракон», переиздан в 1923 г. в Берлине под названием «Цех поэтов».

2. Поэтические альманахи «Третьего цеха». Основные имена. Специфика. История и современность

Альманах – «тип периодического, но систематического издания. В начале XX в. литературные альманахи четко распределяются по направлениям, по писательским группам, это тоже своего рода журналы, только без политических и хроникальных отделов»², – обозначает основные черты альманаха С. Махонина. Т.Г. Юрченко углубляется в предысторию альманаха и предлагает несколько толкований, отражающих неоднозначную жанровую природу альмана-

¹ Полонский В.В. Акмеизм // Новая Российская энциклопедия: В 12 т. – М.: Энциклопедия, 2005. – Т. 2. – С. 222.

² Махонина С.М. История русской журналистики XX века. – М., 2002. – С. 99.

ха: «Альманах (от арабск. «аль-манах» – календарь) – 1) сборник литературных текстов, объединенных по какому-либо признаку: тематическому, идейно-художественному и пр. В древности понятие «альманах» на арабском Востоке обозначало календарно-астрономические таблицы. В Европе альманахи известны с XIII в. Астрономические материалы в альманахе постепенно дополнялись литературными и историческими сведениями. Однако в России «альманачный период» (по выражению В.Г. Белинского) достиг расцвета в 1820-е годы, когда вышли альманахи «Полярная звезда» 1823–1825 (вып. 1–3; издание А.А. Бестужева и К.Ф. Рылеева при участии А.С. Пушкина, А.А. Дельвига, В.А. Жуковского и др.), «Мнемозина» (1824–1825) В.К. Кюхельбекера и В.Ф. Одоевского, «Северные цветы» (1825–1832) Дельвига и О.М. Сомова и др. С 1840-х годов альманахи чаще называли «сборниками». 2) Непериодическое издание, содержащее занимательные, справочные и другие сведения»¹.

«Третий цех» поэтов и примыкающие к нему на периферии и в Европе «Цеха поэтов» избрали формой своего печатного органа именно альманах. Границы между жанром альманаха и журнала весьма подвижны, как наглядно показал В. Вацуро на примере альманаха Л. Дельвига «Северные цветы» (1825–1832): «Время шло вперед, и те люди, которые издавали альманахи, готовили их уничтожение, то сознательно, то бессознательно. Они стремились к журналу <...>². Тем не менее имплицитно (на уровне жанровой формы) это было возвратом к традициям первого «Цеха поэтов», издававшего журналы «Гиперборей» и «Аполлон», ориентированные в жанровом и тематическом отношении именно на альманахи, являющиеся столь нередкими явлениями в эпоху Серебряного века. В этом отношении интересна история альманаха «Дракон», возвращающий читателей к творчеству Н. Гумилёва: к 1918–1919 гг. относится гумилевская «Поэма Начала», из которой при жизни поэта напечатана **«Книга первая: Дракон»** в альманахе, по ней озаглавленном³. Тематика «Поэмы Начала» Н. Гумилёва отсылает нас, в свою очередь, к ахматовской космогонической поэме

¹ Юрченко Т.Г. Альманах // Новая Российская энциклопедия: В 12 т. – М.: Энциклопедия: Инфра-М, 2005. – Т. 2. – С. 329.

² Вацуро В.Э. Северные цветы. История альманаха Дельвига-Пушкина. – М., 1978. – С. 251.

³ Дракон: Альманах Цеха Поэтов. – СПб., 1921. – Сохранились черновики второй книги поэмы.

«Энума Элиш» («Когда вверху» в переводе В.К. Шилейко¹), восходящей к шумеро-аккадскому эпосу о сотворении мира. Кроме того, необходимо учитывать и тот факт, что «материал, включенный в журнал, теряет индивидуальные оттенки и повергается к читателю своей суммарной, типологической стороной как в идеологическом, так отчасти и в эстетическом отношении»².

Альманах, по словам В. Вацуро, характеризуется наличием «узкого дружеского кружка, уже переставшего быть салоном и еще не ставшего редакцией»³. На примере одного из популярных поэтических альманахов Серебряного века «Цветник Ор» Н. Богомолов показывает, как «связанный между собой теснейшими творческими и дружескими узами» коллектив может создать альманах, обладающий «общей идеей, не продекламированной специально, однако совершенно внятно ощущимой для всех сколько-нибудь внимательных читателей». Альманахи «Царицынские подмостки», «Третий цех» и «Дракон», позднее переизданный в Берлине под названием «Цех поэтов» (1923), были изначально задуманы организаторами как печатные органы, последовательно проводившие акмеистическую линию поэтов своего («цехового») круга, цеховой «ячейки». Постепенно они расширили свои функции.

Эклектичный, весьма неоднородный состав участников альманаха «Дракон»⁴ определяется двумя смыслообразующими оппозициями: «символизм – акмеизм», «поэзия метрополии – поэзия эмиграции»:

Символисты: А. Блок, Ф. Сологуб, А. Белый;

Акмеисты: О. Мандельштам, М. Зенкевич, М. Кузмин, М. Лозинский, В. Рождественский, С. Нельдихен (последние два – представители «Третьего цеха», «младшие» акмеисты);

Поэты первой волны эмиграции: Г. Adamович, Г. Иванов (одновременно «синдики» акмеистического «Третьего цеха»), Н. Оцуп, М. Тумповская, И. Одоевцева.

Парадоксально, но А. Блок, печатаясь в первом выпуске альманаха «Дракон» («Сфинкс» («Шевельнулась безмолвная сказка пустынь...»)), подверг жесткой критике «цеховой» характер,

¹ То, что Шилейко так передавал первые слова текста, видно из материалов, сохранившихся в его фонде в архиве Московского Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина.

² Максимов Д.Е. Из прошлого русской журналистики. – Л., 1930. – С. 178, 232.

³ Вацуро В.Э. Северные цветы. История альманаха Дельвига – Пушкина. – М., 1978. – С. 251.

⁴ Дракон: Альманах Цеха Поэтов. – СПб., 1921. – Вып. 1. – 80 с.

«политику уравниловки», преобладание новых «цеховых» поэтов над «просто поэтами», под которыми подразумеваются символисты и поэты-эмигранты, творчество которых якобы специально представлено в «Драконе» незначительными произведениями в целях снижения их таланта, «цехового» нивелирования «под общим знаменателем» даровитых поэтов. Напомним, что ярчайшим представителем «просто поэта» в понимании Г. Адамовича («Письмо Г. Адамовича к Н. Гумилёву»), равно как и А. Блока, являлся начинающий поэт, примкнувший к «Третьему цеху» акмеистов – Сергей Нельдихен: «Но прошло шесть лет, и Адам появился опять. Воскресший «Цех поэтов» выпустил альманах «Дракон», в котором вся изюминка заключается в цеховом «акмеизме», ибо имена Н. Гумилёва и некоторых старых и новых «цеховых» поэтов явно преобладают над именами «просто поэтов»; последние, кстати, представлены случайными и нехарактерными вещами.

Мне не хотелось бы подробно рецензировать альманах – это неблагодарное занятие: пламенем «Дракон» не пышет. <...> В «Драконе» же все изо всех сил стараются походить друг на друга; это им нисколько не удается, но стесняет их движения и заглушает их голоса»¹.

В противовес статье А. Блока и мемуарам Н. Гумилёва, Г. Иванов написал две рецензии на альманах ЦП-3 «Дракон» 1921 г., в которых противопоставил талантливого С. Нельдихена, начинающего поэта «Третьего цеха», И. Одоевцевой по ряду оснований: «Сергей Нельдихен в короткий срок (полгода) сделал большие успехи. Несколько стихотворений, написанных им в последнее время, выгодно выделяются своеобразием и остротой. <...> Его стихи нередко бывают оживлены каким-нибудь выпадом, приятным своей вздорностью или неожиданностью. Можно сказать, что С. Нельдихен нашел нужную манеру для цикла стихотворений и удачно использовал ее... То, чего Нельдихен достиг, заслуживает быть отмеченным. <...> Ирина Одоевцева тяготеет к бутафории страшных баллад: к воронам, призракам, предчувствиям, вещим снам и т.п. Ее стихи всегда построены как рассказ, но сквозь их внешнюю эпичность всегда пробивает какой-то очень женский лиризм и затаенное, но острое чувство иронии. Именно эти качества придают стихам Одоевцевой большое своеобразие и убедитель-

¹ Блок А. «Без божества, без вдохновенья...» (Цех акмеистов) // Антология акмеизма: Стихи. Манифести. Статьи. Заметки. Мемуары / Вступ. ст., сост. и примеч. Т.А. Бек. – М.: Моск. рабочий, 1997. – С. 248.

ность. <...> Напечатанный в «Драконе» ее «Роберт Пентегью» отличный образчик лирико-эпического рассказа. <...> Ирина Одоевцева еще не совсем научилась справляться с трудным ремеслом поэта. Ее стихи чересчур длинны, лишены крепкого позвоночника, части перевешиваются в них целое. <...> Но достоинств в ее стихах больше, чем недостатков, и, думается, эти последние – просто следствие спешного роста. Поэт быстро развивается и совершенствуется у нас на глазах, и неудивительно, что его голос ломок и движения, порой, неуклюжи, как у подростка». <1921>.

Первый альманах акмеистов «Дракон» был переиздан в Берлине под названием «Цех поэтов». В этом названии отразилась новизна сложившейся литературной ситуации («Цех поэтов», по аналогии с другими периодическими изданиями в эмиграции – «Ковчег», «Сkit», «Новый град» и т.п.) и заметны ориентиры на традиционный акмеизм, первоначальный «Цех поэтов», созданный Н. Гумилевым; данное название, проникнутое пафосом «нести наследие культуры», указывало также на прямую связь с русской классикой и на стремление максимально сохранить ценности русской классической поэзии.

Однако изменилось не только название, но и содержание, и состав участников, и эстетическая платформа, и тематическая концепция альманаха. Фактически из символистско-акмеистического журнала «Дракон» (**«Цех поэтов»**) превратился в альманах русской эмиграции, став печатным органом поэзии зарубежья. На страницах «Цеха поэтов» печатались теперь знаменитые представители первой волны эмиграции: Г. Адамович, Г. Иванов (главные редакторы и «синдики» акмеистического «Третьего цеха», а также «младшие акмеисты» и основные «центры притяжения» литературной молодежи в эмиграции), И. Одоевцева, Н. Оцуп, Вл. Познер и другие. Кроме того, теперь альманах «Цех поэтов», помимо художественно-эстетической и просветительской функций, приобрел и литературно-критическую функцию, так как произведения вышеперечисленных авторов дополнились блоком статей, рецензий и очерков (Статьи. Адамович, Георгий. Комментарии¹), в соответствии с манифестом-программой «Третьего цеха» (**«Мы организовали виртуальный “Третий цех”, где собираемся публиковать избранные произведения разных лет и самое све-**

¹ Цех поэтов // Богомолов Н.А. Материалы к библиографии русских литературно-художественных альманахов и сборников: 1900–1937. – М., 1994. – Т. I. – С. 197.

жее – из-под пера! Тут же мы будем друг друга редактировать и править. И тут же помещать все высказывания о наших произведениях, в том числе и неподобающие»), а также своеобразным «почтовым ящиком» (Почтовый ящик. – Оцуп, Николай. Что или как?), в совокупности выполняющими функции своего рода «литературного коллажа».

Необходимо учесть, что тематически журнал проводил магистральную акмеистическую линию в эмиграции, и поэтика произведений русских эмигрантов в значительной степени сохранила акмеистические черты. Более того, подобно газете «Накануне», издательству «Петрополис» (Берлин), журналу «Новая русская книга» (1922–1923, Берлин, редактор А.С. Ященко), «возрожденный» альманах «Цех поэтов» в Берлине активно содействовал сближению, культурному «диалогу» поэтов метрополии и диаспоры, связывая два потока литературы – эмигрантской и созданной на родине.

Подобные функции призван был выполнять и **Альманах цеха поэтов**¹. В содержательном аспекте здесь заметна та же дихотомия «старших» («мэтров», «синдиков» Цеха) и «младших» акмеистов (эмгрантов), хотя несомненный приоритет отдается последним (открывают альманах стихотворения Г. Адамовича, и целый критический отдел рецензий занимают эмигранты первой волны Н. Оцуп, Г. Адамович, Г. Иванов). Стихотворения и поэмы печатаются в альманахе отдельно, в разных разделах-блоках, соответственно озаглавленных. «Старшие» акмеисты (мэтры) О. Мандельштам, М. Зенкевич, М. Лозинский представлены немногочисленными стихотворениями. Творчество акмеистов «Третьего цеха» С. Нельдихена, П. Волкова, Л. Липавского, В. Познера представлено исключительно поэмами с различными жанровыми «валентностями» (ПОЭМЫ: Волков. П. Первое отречение. (Из симфонии). («Хаос... хаос... хаос кругом...»). – **Липавский Л.** Диалогическая поэма. («Выплеснут временным прибоем...»). – **Нельдихен С.** 1. Из поэмы-эпопеи «Праздник». («За летние месяцы в печке набралось много бумаги...»); 2. «В небе выключили вентилятор...»; 3. «Летними вечерами мы играем в прятки, в горелки, в жмурки...»). – **Познер В.** Баллада о дезертире. («Бои не страшны, переходы легки и винтовка тоже легка...»²). К ним примыкают эмигранты «первой волны» («младшие» акмеисты): Г. Адамович, Г. Иванов, И. Одоевцева, Н. Оцуп, А. Оношкович-Яцына. Кроме того, альманах содержит раздел «Кри-

¹ Альманах цеха поэтов. – Пг.: Цех поэтов, 1921. – Кн. 2. – 88 с.

² Там же. – С. 44–45.

тика», занимающий примерно одну четверть от общего объема, в котором печатаются рецензии эмигрантов («младших» акмеистов) Н. Оцупа, Г. Адамовича, Г. Иванова, Г. Адамовича (КРИТИКА: **Оцуп Н.** Ахматова. «Подорожник» (Рец.). – **Адамович Г.** Рец.: Н. Гумилёв. «Шатер»; 2. Маяковский. «150.000.000». – **Иванов Г.** Рец.: 1. Вс. Рождественский. «Лето. Деревенские ямбы»; 2. СОПО. 1-ый сборник стихов Москов. Союза поэтов. – **Адамович Г.** «Фимиамы» Сологуба (Рец.). – Оцуп, Н.В. Хлебников. Ночь в окопе. Имажинисты. 1921. (Рец.)¹. Несмотря на предельную эклектику со-держательных приоритетов (две рецензии посвящены футуристам Вл. Маяковскому и В. Хлебникову, одна – символисту Ф. Сологубу, одна – имажинистам, названия рецензий недвусмысленно указывают на желание участников следовать традициям акмеизма первого «Цеха поэтов»: две известных рецензии посвящены основателям и мэтрам акмеизма – А. Ахматовой и Н. Гумилёву (КРИТИКА: **Оцуп Н.** Ахматова. «Подорожник» (Рец.). – **Адамович Г.** Рец.: Н. Гумилёв. «Шатер» <...>). И лишь одна из вышеперечисленных рецензий (**Иванов Г.** Рец.: 1. Вс. Рождественский) следует заветам манифеста «Третьего цеха»: **«Тут же мы будем друг друга редактировать и править. И тут же помещать все высказывания о наших произведениях, в том числе и нелицеприятные»**. Тираж альманаха – 500 экземпляров, что в 10 раз меньше тиража «Дракона».

Вышеперечисленные альманахи соединяли в себе литературно-художественный сборник, реликты журнала «обычного русского типа» (С.Я. Махонина), журнал-манифест и своеобразную энциклопедию акмеизма.

Синтезизм жанровой природы альманаха «Царицынские подмостки», функционирующего до сих пор, заявлен уже на обложке: «Тесная связь с двумя московскими театрами, с одной стороны, и с международным Союзом Писателей – с другой, делает альманах «Царицынские подмостки» уникальным среди прочих литературно-художественных изданий современности».

Так как эмигрантская поэзия составляет неотъемлемую часть русской, то не подлежит сомнению, что в будущем изучение неоакмеизма сопряжено с комплексным исследованием данного феномена в контексте источников как зарубежной, так и отечественной литературы.

¹ Альманах цеха поэтов. – Пг.: Цех поэтов, 1921. – Кн. 2. – С. 44–45.

Глава IV.

ИДЕЙНЫЕ ОСНОВАНИЯ НЕОАКМЕИЗМА. ФИЛОСОФСКАЯ ГЕРМЕНЕВТИКА КАК КЛЮЧ К ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

Акмеизм и неоакмеизм – литературные направления, противопоставившие себя по ряду оснований авангарду. В отличие от символизма и футуризма, неоакмеизм – явление сугубо национальное, не имеющее аналогов в мировой литературе. Можно выделить три группировки неоакмеизма: «старшие неоакмеисты» (Арс. Тарковский, М. Петровых, Г. Оболдуев) и поэты «фронтового поколения» (Д. Самойлов, С. Липкин, Ю. Левитанский) – плеяда классических неоакмеистов, опирающихся на русскую классическую традицию (Ахматову, Мандельштама, Гумилёва) и библейские архетипы, наделенные глубоким онтологическим содержанием; «шестидесятники» (Б. Ахмадулина, Ю. Мориц, Л. Лосев, И. Лиснянская, А. Кушнер), противопоставившие свою романтическо-элегическую эстетику конъюнктурной, официозной эстетике соцреализма. Их поэзия характеризовалась сменой ритма, монтажным принципом построения стиха и инновациями в области формы. И, наконец, поколение «задержанной литературы» 1970–1980-х годов (В. Кривулин, С. Стратановский, О. Седакова, Л. Миллер, Г. Русаков, Г. Умывакина) – образует внешний концентрический круг неоакмеизма и является создателями «метафизической поэзии», приоритет которой отдается постоянно осуществляющему цитатному диалогу с классическими текстами и необыкновенному чувству историзма.

Как уже упоминалось выше, неоакмеизм – один из основных ненормативных стилей русской литературы XX в., но лишь в той степени, в какой не признает норму «эталоном». Провозгласив «преодоление» символизма и утвердив себя через это «преодоление», отказ от «мистических спекуляций», но тем не менее орга-

нично переработав основные его принципы, неоакмеизм не являлся отчетливо маркированным стилем. Время и память – основные доминанты поэтического мировидения – служат ключом к постижению законов истории и современности.

Первоначальным этапом нарождающегося неоакмеизма можно считать неоклассицизм 20-х годов XX в. Какой-либо отчетливой программы неоклассицизм не разработал, не был собственно литературным направлением (течением), а представлял собой скорее контрпоэтику, противопоставив себя по ряду оснований авангарду (футуризму), провозгласившему категорический отказ от классической традиции. Следовательно, акмеизм, очищенный от адамизма Нарбута и Зенкевича, – нарождающийся неоакмеизм – рассматривается в рамках неоклассицизма, будучи противопоставленным футуризму: «Русский неоклассицизм начала двадцатых годов осознавал себя в первую очередь противовесом безудержности футуризма и других многочисленных в то время групп, разрушающих установленные каноны стиха. <...> Сказывалась, кроме того, и неудовлетворенность узкими рамками самого акмеизма, как он был преподнесен в манифестах»¹. Таким образом, неоакмеизм зарождался как литературное направление, призванное усовершенствовать поэтический язык и формальные приемы классического акмеизма.

Вяч. Иванов, первый поэт-неоклассицист, ознаменовал своим творчеством переход от символизма к акмеизму, т.е. смену культурных парадигм. Рационалистически-логичный подход к поэзии, связь дионаисийского и аполлонического начал, уравновешенных на чаще Божественных Весов в программном стихотворении «Весы» (1904), делает его фигуру предтечей акмеизма и нарождающегося неоакмеизма.

Основные тезисы поэзии Вяч. Иванова – «скреплять двух столетий позвонки» (как у О. Мандельштама) посредством «памяти культуры», не забывать о великой роли Данте в качестве учителя и наставника поэтов («Уже наставник твой – не Юм – «суровый Дант»!»² – в стихотворении «La faillite de la science»); не будет преувеличением утверждать также, что Вяч. Иванов – предтеча

¹ Русская литература 1920–1930-х годов: Портреты поэтов: В 2 т. – М.: ИМЛИ РАН, 2008. – Т. 2. – С. 562–564.

² Иванов Вяч. Утренняя звезда: Стихотворения. – М.: НексМедиа; Комсомольская правда, 2013. – С. 12. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием автора и страницы в скобках.

неоакмеизма, так как его поэтический дар зиждется на «трех китах» неоакмеистической доктрины: на утверждении о том, что «поэт – «новый Адам», спустившийся в бездны мироздания и давший номинации предметам и вещам окружающего Бытия («Так долго с пророческим медом / Мешал я земную полынь, / Что верю деревьям и водам / В отчаянны рдяных пустынь...» – стихотворение «*Fata Morgana*» [Иванов, с. 8]); на классическом наследии А. Пушкина («Куда ученая потянеться ватага? / Ужели на Парнас?.. Затем что знанья – нет! / Ты бросил в знанье сеть и выловил сонет» [Иванов, с. 12] – вышеупомянутое стихотворение «*La faillite de la science*»); и, наконец, на культе Возрождения, сильной личности, возвысившейся над бездной повседневности, Данте или Сандро Боттичелли.

Имплицитный переход от акмеизма к неоакмеизму в эмиграции (где важна составляющая символизма и символистской эстетики) демонстрирует собой творчество В. Ходасевича, ученика Н. Гумилёва. В поэзии В. Ходасевича едва ли не впервые вводится онейросфера (сфера поэтических сновидений), что указывает именно на связующее звено от символистской парадигмы к неоакмеистической. Так, в стихотворении «Как силуэт» впервые возникает образ «реки забвения» (дословно «забвенной реки»¹), а в стихотворении «У моря» (1917) В. Ходасевича морской прибой в сознании лирического героя ассоциируется с летейской прохладой, по аналогии с образом Леты-Невы в «Поэме без героя» А. Ахматовой: «А мне и волн морских прибой, / Влача каменья, / Поет летейскою струей, / Без утешенья» [Ходасевич, с. 90].

В «Эпизоде» определяющее значение приобретает область онейросферы. Герой видит себя словно со стороны, как своего мифического двойника: «Того меня, который предо мною / Сидел, – не ощущал я вовсе...» [Ходасевич, с. 92]. Стихотворение построено как предсмертное странствие души по реке забвения – вся жизнь проносится перед глазами лирического героя как эпизод киноленты: «Так, весла бросив и сойдя на берег, / Мы чувствуем себя вдруг тяжелее...» [Ходасевич, с. 93]. Стихотворение «Золото» (7 января 1917) продолжает погребальную тематику. Имплицитно используется образность «Божественной комедии» Данте: мертвец, переплывая Лету, платил Харону за перевозку монету в один

¹ Ходасевич В. Тяжелая лира: Стихотворения. – М.: НексМедиа; Комсомольская правда, 2013. – С. 10. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием автора и страницы в скобках.

обол, зажимая ее во рту: «В могильном сумраке истлеют мак и мед, / Провалится монета в мертвый рот...» [Ходасевич, с. 95].

Образность стихотворения с говорящим названием «Гадание» (1 мая 1907, Лидино) восходит несомненно к классической ахматовско-пушкинской традиции, не случайно ему предпослан эпиграф «Гадает ветреная младость...» Пушкина. Здесь используется старинный обряд «литье воска»: «Свеча колеблет пламя красное. / Мой Рок! Лицо приблизь ко мне!» [Ходасевич, с. 13]. Воск оплавляется от свечи и наливается в воду, а получившаяся фигурка олицетворяет собой судьбу героя – «рок», «Ананке».

В диптихе «Века, прошедшие над миром...» упомянуты дантовский образ «стигийских камышей» («Века, прошедшие над миром, / Протяжным голосом теней / Еще взывают к нашим лирам / Из-за стигийских камышей» [Ходасевич, с. 48]), «хор вздыхающих теней», «сумрак Эреба». Традиционен для неоакмеизма также питет к древнегреческой мифологии. Миф об Орфее и Эвридице воссоздан в стихотворении «Возвращение Орфея» 1910 г.: упомянуты мертвая река Коцит, царство мрачного Аида, куда, по легенде, спустился влюбленный Орфей, чтобы вырвать из тенет смерти свою Эвридику: «Несчастен, кто несет Коцитов дар стенаний / На берега земных веселых рек!» [Ходасевич, с. 47].

Неоакмеизм как важнейшее литературное направление представляет собой синтез модернизма и реализма. В произведениях А. Ахматовой, О. Мандельштама, И. Бродского, И. Лиснянской, Д. Самойлова, Арс. Тарковского усвоены и творчески переработаны определенные черты каждого из направлений, но ни одно не доминирует над другим. Здесь соединились мифологизирующая авторская фантазия, творящая мистические, далекие миры, дихотомию реального-ирреального – согласно символистской традиции, – и простота, чистая ясность, конкретность видения мира, окружающей действительности – унаследованные, безусловно, от реализма.

В центре эстетики неоакмеизма лежит представление о мире как «эстетическом феномене», которое было впервые обосновано в философии Шопенгауэра («Мир как воля и представление»). Вслед за символистами, подвергнув переосмыслению неоплатоновские и кантовские идеи, неоакмеисты четко дифференцировали мир феноменальный, мир познаваемый, мир явлений, данных человеку в осязаемых чувствах, и мир ноумenalnyy, сферу скрытых сущностей, непознаваемых объектов, которые еще надлежит узнать посредством «высокоинтеллектуальной интуиции» (термин О. Лосского) или особого, «мистического» озарения. Через

«сверхчувственную интуицию» художнику-Демиургу дается возможность разгадки таинственной сути мира.

Аналогично «семантическая поэтика» творит «вторую реальность», постигаемую посредством переживаний и архетипически восходящую к символистской «теории соответствий». Так, в стихотворении «Все обещало мне его...» А. Ахматовой автор моделирует «магическую реальность» посредством фольклорно-мифологического принципа «симпатических связей» (разнорядковые явления соединяются причинно-следственными отношениями, не свойственными им в действительности). Немаловажно и то, что «семантическая поэтика» как потенциальная культурная парадигма самолично творит собственную философию в русле акмеизма и неоакмеизма – эйдолологию – науку об образах – термин, принятый в «Цехе поэтов». В статье «Анатомия стихотворения» (1921) Гумилёв писал: «Теория поэзии может быть разделена на четыре отдела: фонетику, стилистику, композицию и эйдолологию. <...> Эйдолология подводит итог темам поэзии и возможным отношениям к этим темам поэта»¹.

«Семантическая поэтика» как потенциальная парадигма обладает относительно устойчивым «центром», «кодом» – полицитностью, максимальной диалогичностью, апелляцией к сознанию адресата, равноправием читателя и автора в процессе активного створчества, функциональной открытостью, стереофонической полифонией – повторяющимся так или иначе в каждом произведении акмеистического (неоакмеистического) текста, и различной периферией – разным набором смысловых (содержательных) и жанровых (формальных) «валентностей», в совокупности образующих внешний реминисцентный слой, обусловливающий с помощью различного набора аллюзий и реминисценций (периферии парадигмы) оригинальность и специфику каждого конкретного неоакмеистического произведения. Например, к стихотворению «Надпись на книге» Арс. Тарковского («надпись» – древнейший жанровый канон сентиментализма) подключается неявная жанровая «валентность» послания.

Так, одно произведение, или «семантический пучок» (строфа, фраза, стихотворение целиком), архетипически может восходить к двум и более источникам – но не менее двух (обязательный дифференцирующий признак ядра парадигмы); другое же – к восьми од-

¹ Антология акмеизма: Стихи. Манифесты. Статьи. Заметки. Мемуары / Вступ. ст., сост. и примеч. Т.А. Бек. – М.: АСТ, 1997. – С. 248.

новременно и более первоисточникам, аллюзиям и реминисценциям русской и мировой литературы, философии и эстетики, искусства-ведения и культурологии. Таким образом, структура «семантической поэтики» провоцирует стереофонический диалог текстов, полисемию смысла, что, в первую очередь, порождает эффект «двойной экспозиции», полицитатность (с содержательной точки зрения), а также возникновение жанров на стыке двух и более жанровых «валентностей» (с формальной точки зрения). Так, неуставновленная цитата «Решки» в «Поэме без героя» А. Ахматовой – «По ту сторону ада мы» [Ахматова, 3, с. 196] – имеет философско-литературную родословную, восходя одновременно к трактату Ф. Ницше «По ту сторону добра и зла» (1885), и ассоциативно – к роману Шервуда Андерсена «По ту сторону желания». Возможны также конкретно-исторические реалии 1930-х годов – женщины под тюремными стенами «Крестов».

«Семантическая поэтика» как онтологический центр неоакмеизма и потенциальная культурная парадигма нацелена на аккумуляцию и творческое преображение художественного материала, которым служит образ, мотив, сюжет, цитата, новый жанр, аллюзия, реминисценция. Данная установка обеспечивает «семантической поэтике» невероятную устойчивость и жизнеспособность на протяжении всего литературного процесса XX в.

Е.В. Ермилова выделяет минимум признаков, формирующих специфически неоакмеистическую картину мира, краеугольным камнем которой является элемент артельности: «культуроцентризм, этикоцентризм, историзм, принцип воплощенности духовного начала, новая субъектная структура, сформированная исходя из идеи “общей судьбы”»¹.

Философско-онтологический фундамент неоакмеистического текста формируется на основании трех источников: «Первое знание, данное человеку: «я», бытие внутреннего мира личности – психология, в самом широком смысле; второе знание – «не-я», бытие внешнего мира – космология; третье: конец «я» и «не-я» – эсхатология»². Если рассматривать художественное совмещение элементов исторического и психологического реализма в творчестве неоакмеистов, нужно внести соответствующие корректиров-

¹ Ермилова Е.В. Акмеизм // Русская литература рубежа веков, (1890-е – начало 1920-х годов): В 2 т. – М.: ИМЛИ РАН, 2001. – Т. 2. – С. 439–440.

² Мережковский Д. Тайна Запада: Европа – Атлантида. – Белград, 1931. – С. 18.

ки. Элементы реализма, входя в принципиально иную художественную систему, претерпевают глубинную трансформацию.

Художественная природа неоакмеистического текста двойственна, двуслойна. Благодаря соприсутствию в ахматовских поэмах, и вслед за ними в любом неоакмеистическом тексте синхронно-реминисцентного хронотопа, создающего персонажную полифонию, своюственную произведениям «большого жанра» (термин М.М. Бахтина), в частности романам Ф. Достоевского, и единого, но многоликого Автора (лирической героини), создающего единый «авторский миф» и нераздельный лирический сюжет (пространство внутреннего дискурса текста), целесообразно говорить об особом художественном синтезе элементов исторического и психологического реализма на уровне поэтики неоакмеистических произведений.

Неакмеистический способ организации сюжета лирического произведения, основанного на множественности персонажей – лирических двойников автора, – создает иллюзию психологического проникновения в историческую реальность, в историю, и вместе с тем «объективности» стиля – не от автора, а от лица персонажей, ожившими «голосами» прошлого. Сюжетная линия человеческой жизни (образ автора или лирического героя) погружается в поток планетарного, исторического – и еще шире – вселенского, бесконечного бытия. Форма художественного времени в произведениях Арс. Тарковского есть время циклическое – ницшеанская, «дионаисийская» модель времени как вечного возврата и повторения – так рождается полифония далеких друг от друга эпох.

Множество мифов Ветхого завета, античности, средневекового рыцарства, Возрождения и Нового времени, библейские и евангельские сюжеты, исторические мифы о реальных героях и реминисценции на них – все скрепляется единым авторским замыслом, индивидуальным авторским «мифом», и воспринимается как неповторимо личностное, индивидуальное переживание запечатленного в них предания.

Таким образом, художественное время акмеистического и неоакмеистического текста двуслойно: это и мифологическое время Автора-«героя», и время конкретно-историческое, обладающее вселенской перспективой. Воображение поэта возвращается к истокам культуры, началу истории, в колодец, «подвал памяти» («Поэма без героя») веков и столетий. Связь прошлого и будущего восстанавливается через обращение поэта к истории, к памяти

«ненапрасного прошлого» с целью различить в нем «вечно живое», вневременное, апокалиптическое время «во все времена».

В произведениях adeptов акмеизма – А. Ахматовой, Н. Гумилёва, О. Мандельштама – и неоакмеистов, объединенных рамками «семантической поэтики», особый «механизм памяти» (как инструмента для осмыслиения настоящего) способствует синкретизму формы воспоминания, когда «воспоминание» о прошедшем оборачивается «пророчеством», предсказанием будущего, определяя «зеркальный» пространственно-временной принцип композиции. Память предстает как некая мыслящая субстанция, получающая самостоятельное существование и воплощающая в себе идею соборности (П. Флоренский), включенной в поток настоящего и будущего, цикличной соотнесенности времен, в то время как автор «обретает мифопоэтический статус “хранительницы прошлого”, “держательницы времени”»¹.

Неоакмеизм в эмиграции («парижская нота» – Г. Адамович, Г. Иванов, «Сkit поэтов», поэты «Молодой Чураевки») продолжил миссию символизма: «двоемирье», концепт мира как «эстетического феномена» он преобразует в принцип мистического энергетизма, постигая мир ноумenalный через «мистическое озарение». Эмигрантский неоакмеизм раскрывается как синтез элементов модернизма и реализма. Данный путь рассмотрения неоакмеизма как непрерывной парадигмы постсимволистского, традиционалистского творчества, как одной из значимых линий литературного развития, соединяющий в себе исторический опыт России (метрополии) и эмиграции (русского зарубежья), способствует выявлению внутренней целостности русской литературы, развивающейся в диалоге и взаимодействии различных художественных систем (в частности, символизма, неоклассицизма, акмеизма).

Таким образом, впервые неоакмеизм заявляет о себе в 1922 г. в статье В. Брюсова «Вчера, сегодня и завтра современной русской поэзии»² (где О. Мандельштам назван «некоронованным королем» нового направления), как о неотъемлемой части нарождающегося в начале XX в. неоклассицизма (не имеющего, в свою очередь, ничего общего с европейским классицизмом и явившимся скорее контрапо-

¹ Кихней Л.Г. Поэзия Анны Ахматовой: Тайны ремесла. – М.: МАКС Пресс, 1997. – С. 121.

² Брюсов В. Вчера, сегодня и завтра современной русской поэзии // Критика русского постсимволизма / Сост., вступ. ст., преамбулы и примеч. О.А. Лекманова. – М.: Олимп; АСТ, 2002. – С. 225–237.

этикой, направленной на сохранение классического стихотворного наследия против футуристических излишеств и нововведений). Не менее важно подчеркнуть, что на данном этапе появляющийся неоакмеизм являлся своего рода усовершенствованным акмеизмом, его улучшенным вариантом в формальном аспекте.

Далее, в 1934 г., когда символизм переходит в свою «латентную» фазу (термин О. Клинга), утрачивая свои позиции на литературной арене, происходит синтез «усовершенствованного акмеизма» («ренессансного» акмеизма) или раннего неоакмеизма с основополагающими доктринаами уходящего символизма (традиционный акмеизм начисто отрицал поэтику символизма, теорию «символистских соответствий», «подобий» и пр.).

Затем примерно с середины 1950–1960 гг. набирающей силу неоакмеизму через неомифологизм, субъективизм (раскрытие неповторимой человеческой индивидуальности), масштабность поэтического мышления (составляющие «семантической поэтики») противопоставляет себя догме социалистического реализма. Возникает поколение «шестидесятников» (Б. Ахмадулина, А. Кушнер). Середина 1960-х годов отмечена бумом молодежной, лирико-исповедальной поэзии элегической направленности (Ю. Мориц). Имплицитно фазу такой оппозиции маркирует возникновение поколения «задержанной литературы» 1970–1980-х годов (О. Седакова, В. Кривулин). Одновременно в эмиграции зарождается феномен «сюрреализм русского типа» (особенно заметный в творчестве Б. Поплавского – негласного адепта «парижской ноты»).

В 1970–1980-е годы на фоне обращения к разнообразным поэтическим традициям Серебряного века формируется литература «андеграунда» («самиздат», «тамиздат»), отмеченная неоакмеистическим влиянием, происходит углубление нравственно гуманистической и философско-экзистенциальной проблематики (Арс. Тарковский, Д. Самойлов). Время и память – доминанты поэтического мира неоакмеистов – противостоят «застою» через «потаенную» литературу «самиздата» (в метрополии) и «тамиздата» (в эмиграции). Вопреки насаждаемому официозу в метрополии и русском зарубежье активно творили Д. Самойлов и Арс. Тарковский, Е. Рейн, Д. Бобышев, И. Бродский («Ученики» А. Ахматовой) и Б. Ахмадулина.

На рубеже ХХ–XXI веков поэзии неоакмеизма свойственна широта и плодотворность жанрово-стилевых поисков, опирающихся на мощный пласт отечественной и мировой литературы. Неоакмеизм в полной мере воплощает сокровенную идею В. Брюсова о «синтезе искусств», которую трансформирует и преобразует

в художественный синтез литературных направлений, течений, стилей, противопоставляя себя массовой («бульварной») литературе. Данное явление рассматривается как неизменная, проходящая через все минувшее столетие линия постсимволистского, традиционалистского творчества. Органический синтез акмеизма, символизма, исторического и психологического реализма вкупе с именем Данте в отечественной литературе, а также сюрреализм русского склада в литературе русского зарубежья – это закономерный стилевой итог неоакмеизма как синтетического, надисторического, надвременного художественного направления XX–XXI вв.

В начале XXI в. и третьего тысячелетия дальнейшая эволюция неоакмеизма видится как поиск нового художественного синтеза – классики, неотрадиционализма и неоавангардизма. Можно с уверенностью утверждать, что художественные инновации неоакмеизма, накопленный художественный опыт и устойчивый стилевой канон имеют определяющее значение для всей современной поэзии.

1. Проблема метода и структурно-семиотический подход к пониманию поэтического текста акмеизма

Огромное многообразие научных подходов к исследованию творческого диалога А. Ахматовой и Н. Гумилёва, а также художественного времени и пространства в поэзии А. Ахматовой не исключает их системной организации в рамках структурной семиотики. Здесь можно выделить две взаимосвязанные подсистемы: во-первых, *онтологическую*, представленную сеткой категорий, бытийных доминант, которые служат «матрицей» понимания и познания исследуемых объектов (категорий «пространства», «времени», «движения», «неподвижности», «верх», «низа», «вертикали», «горизонтали», «процесса», «состояния» и т.п.), во-вторых, *эмпиологическую*, выраженную категориальными схемами, смысловое ядро которых составляет система бинарных оппозиций («святость – грех», «смерть – воскресение», «родина – чужбина», «плач – народ» и др.), участвующих в формировании пространственной модели мира и являющихся необходимой предпосылкой для создания понятийного аппарата исследования и выхода на новый уровень эмпирического обобщения.

В современном литературоведении пространство философского дискурса А. Ахматовой и Н. Гумилёва рассматривается в нескольких аспектах: биографическом и гендерном (проблема личных взаи-

моотношений, имеющих для сторон судьбоносное значение, сходных взглядов на поэзию и искусство в целом), текстологическом (вместе с П. Лукницким Ахматова работала над материалами к «Трудам и дням Н.С. Гумилёва», а в заметках на полях к поздней автобиографической прозе выступала критиком и комментатором произведений бывшего мужа), сопоставительном (анализ типологических связей, сходство поэтических систем), интертекстуальном (так, исследователи единодушно признают «Заблудившийся трамвай» Гумилёва одним из прототекстов ахматовской поэмы «Путем всея земли»), онтологическом (Вяч. Вс. Иванов, ссылаясь на комментированное издание статей и набросков Гумилёва по интегральной поэтике Р.Д. Тименчика, вводит предсмертный труд поэта в контекст мифологии индоевропейцев, философии Ницше и трудов структуралистов – Соссюра, Леви-Стросса, Дюмезиля¹, и, наконец, на уровне «минитекста» – поэтики заглавий, эпиграфов, посвящений и т.д.

В своих записных книжках поэт прослеживает эволюцию «ахматовского мифа», получившего развитие в стихотворениях и книгах Гумилёва, выводя проблему их творческого диалога на принципиально новый уровень осмыслиения: «В стихах Н<николая> С<тепановича> везде, где луна («И я отдал кольцо этой деве Луны...») – это я. <...> Затем – Анна Комнена. <...> Самой страшной я становлюсь в «Чужом небе» (1912) <...> (влюбленная в Мефистофеля Маргарита, женщина-вамп в углу, Фанни с адским зверем у ног, просто отравительница, киевская колдуны с Лысой горы) <...>²».

Герменевтический метод анализа поэтического текста, разработанный Х.-Г. Гадамером, непременным атрибутом которого является авторская игра, в том числе и игра автора с расстановкой дат, частично объясняет ряд авторских погрешностей, допущенных в книге И. Служевской и обусловленных неверной датировкой ахматовских произведений (стихотворение «Не бывать тебе в живых...», датированное августом 1921 г. и открывающее тему «безвинно пролитой крови», написано не «на казнь Гумилёва»³, как считает автор книги, а до казни, и является ее пророческим предошущением).

¹ Иванов Вяч. Николай С. Гумилёв и Жорж Дюмезиль: Роль поэтов и тройственность каст в древности // Шиповник: Историко-филологический сборник к 60-летию Романа Давидовича Тименчика. – М., 2005 – С. 112.

² Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966) / Сост. и подгот. К.Н. Сувориной. – М.; Torino, 1996. – С. 152.

³ Служевская И. Китетянка. Поэзия Ахматовой: тридцатые годы. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – С. 19.

Р.Д. Тименчик определяет построение поэтического текста Ахматовой «как развертывание некой «культурной парадигмы»: «...чужое слово, скрытое в глубинных слоях текста, регулирует семантические процессы в поверхностных структурах. Глубинные цитаты существуют в состоянии пульсации, создавая или не создавая новый уровень интерпретации текста...»¹.

В работах об Ахматовой выявляется избранная *методология*, обусловливающая необходимость осознать в качестве жанрообразующего центральный феномен исследования – «вечные образы» культуры, формирующиеся на базе развитой в гегелевской философии *сетки категорий* – мировоззренческих универсалий, которые не только определяют способ осмысления, восприятия и переживания поэтом окружающего мира, конструируют образ лирической героини в структуре художественного текста, но и служат средством систематизации и обобщения исследовательских достижений. Взаимосвязь этих универсалий, основной блок которых образуют категории, фиксирующие наиболее общие характеристики объектов, – «пространство», «время», «движение», «причинность» и т.п., а дополнительный – категории «человек», «общество», «сознание», «добрь», «страдание», «красота», «нравственная чистота», «справедливость», «свобода» – создают обобщенную картину человеческого мира, то, что принято называть *мировоззрением* эпохи, а также определенную шкалу *ценностей*, характерную для данного типа культуры.

Эти универсальные понятия времени и пространства, названные вслед за М.М. Бахтиным *хронотопом* (от др.-гр. *chronos* – время и *topos* – место, пространство), в каждой культуре взаимосвязаны и образуют своего рода «модель мира», *сетку координат*, посредством которых художники воспринимают действительность и строят в сознании образ мира как особый художественный прием, а также конструируют поэтические диалоги. Начинается своего рода игра со временем и пространством. Ее смысл в том, чтобы, сопоставляя разные времена и пространства, выявить общие, универсальные законы бытия, осмыслить мир в его единстве. Примечательно, что такое стремление к мировоззренческому синтезу, предельное внимание к проблемам бытия и вопросу о месте в нем человека стали характерными особенностями не только творчества

¹ Тименчик Р.Д. Текст в тексте у акмеистов // Тр. по знаковым системам. – XIV. – Тарту, 1981. – С. 69.

А. Ахматовой и Н. Гумилёва, поэзии, прозы и драматургии в целом, но и русской философской мысли ХХ столетия.

На протяжении всего своего творчества А. Ахматова выстраивала хронотоп как некую обобщающую образную категорию. Будучи порождением и отражением меняющегося на рубеже веков видения мира, он обрел у нее новые грани и смыслы, стал сквозной нитью бытия. В ее лирике это проявилось в создании художественной реальности посредством знаков и символов пространства и времени, наполненных психологическим и гендерным содержанием; в переосмыслении прежних мифологических схем на уровне авторского мифотворчества; в тяготении к всеобщему пространству Космоса (как божественному творению) и к большому эпическому времени.

В «Реквиеме» и «Поэме без героя» отражена антитеза бытового (замкнутого) и безграничного (мирового, открытого) пространства, наделенного особым аксиологическим смыслом. «Контрагенты» (термин Г. Батенькова) внешнего пространства – природные стихии – выступают в роли первостепенных аксиологических категорий, а пространство быта, домашнего очага становится непригодным для жизни «антпространством», реализующимся в двух своих модификациях: инфернальной (Фонтанный Дом в «Поэме без героя») и «нулевой» («опустелый», заброшенный дом в «Реквиеме»). Следовательно, у А. Ахматовой картина поэтического «универсума» находится в прямой связи с пространственно-временными координатами. В.Е. Хализев справедливо пишет: «...хронотическое начало литературных произведений способно придавать им философический характер, “выводить” словесную ткань на образ бытия как целого, на картину мира, даже если герои и повествователи не склонны к философствованию...»¹. Освобождение героини из тесноты неуютного домашнего пространства сопрягается с возвышением в ее душе нравственного начала и выходом в «надвременные» просторы вселенских универсалий, что имплицитно проецирует в семантическое поле «Реквиема» и «Поэмы без героя» категорию историко-культурных, философских понятий.

Художественное освоение мира Ахматовой состоялось благодаря ее способности воспринимать все пространство культурной памяти («текст культуры») как внутреннее пространство личного текста. В связи с этим на первый план в теоретических исследова-

¹ Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 2005. – С. 233.

ниях выдвигаются следующие методы: *индукция* (познавательная процедура, ведущая к обобщению на основе сходства единичных наблюдаваемых предметов или их свойств), *культурно-историческая и семиотическая реконструкции*, развернутый *сопоставительный анализ*, *структурно-семантический, аксиологический* («*ценностный*») и *историософский методы*.

Первостепенное значение приобретает процедура движения по *герменевтическому кругу*, когда понимание многократно переходит от части к целому, а затем от целого к части, постигая особенности иной культурной традиции. Следовательно, прочитать художественное произведение с точки зрения преломления традиций культуры – значит выявить в нем все «коды», все «знаки» культурных традиций для того, чтобы затем осмыслить их в единстве (от частного к общему, с помощью *индуктивного метода*) с точки зрения исторической, мифологической, культурологической, символической и т.д. – именно как целое.

Сопоставительные работы, перечисленные ниже, отличаются глубоким *аналитическим подходом к реконструкции* вертикального литературного контекста XIX–XX вв. в поэзии А. Ахматовой. В исследованиях сопоставительного характера подробно рассматриваются различные формы диалогических отношений в рамках единого поэтического текста, выстраивается система художественных приемов, связанных с использованием «чужого слова».

Оригинальные подходы к изучению творческого наследия Ахматовой в аспекте взаимодействия его с «памятью культуры» содержатся в работах «Анна Ахматова и Николай Гумилёв»¹ П.Е. Поберезкиной, «Поиски форм организации времени и пространства в поэмах А. Ахматовой»² В.А. Редькина, «Ахматова и Чехов: черты нового психологизма»³ И.Ю. Искржицкой, «По законам притяжения. О литературных традициях в «Поэме без героя» Анны Ахматовой»⁴ Л.К. Долгополова, «Поэзия Анны Ахматовой».

¹ Поберезкина П.Е. Анна Ахматова и Николай Гумилёв // Ахматовские чтения: А. Ахматова, Н. Гумилёв и русская поэзия начала XX века. – Тверь, 1995. – С. 68–75.

² Редькин В.А. Поиски форм организации времени и пространства в поэмах А. Ахматовой // Ахматовские чтения. – Тверь, 1991. – С. 95–107.

³ Искржицкая И.Ю. Ахматова и Чехов: Черты нового психологизма // Ахматовские чтения. – Тверь, 1991. – С. 56–66.

⁴ Долгополов Л.К. По законам притяжения: О литературных традициях в «Поэме без героя» Анны Ахматовой // Русская литература. – 1979. – № 4. – С. 38–57.

Тайны ремесла»¹ Л.Г. Кихней и др. Л.А. Колобаевой и А.И. Павловскому отечественная наука обязана появлением таких уникальных исследований, как «Ахматова и Мандельштам»², «Булгаков и Ахматова»³, посвященных проблеме творческого взаимодействия поэтов-современников. Вопрос о неисчерпаемости категорий пространства и времени в эпических поэмах А. Ахматовой стал предметом пристального рассмотрения в диссертации С.В. Бурдиной⁴.

Итак, *культурцентристская* исследовательская стратегия является имманентным свойством почти всех научных изысканий в области «ахматоведения». Особую текстологическую ценность представляет вышедшая в 2008 г. «Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой» В.А. Черных⁵, вводящая в обиход новые архивные документы, письма, отзывы рецензентов, мемуарные свидетельства современников великого поэта.

Блестящим примером *историко-литературной реконструкции* является книга «Петербургские сны Анны Ахматовой» С.А. Коваленко⁶. Исследовательница, долгое время работающая над творческим наследием А. Ахматовой, собрала по частным коллекциям и сохранившимся архивным материалам и реконструировала оригинальный текст «Поэмы без героя», над театральной версией которого Ахматова работала в последние годы жизни. В основу реконструкции этого незавершенного замысла положен тезис о значимости черновых рукописей для выявления генезиса произведения. Академик Д.С. Лихачев заметил, что «смысл печатания черновиков не в том, что он дает окончательный текст, а в том, что он дает читателю представление о творческом процессе»⁷. Положение это применимо к «Поэме» с ее сложнейшей многолетней творческой историей более чем к любому другому поэтическому произведению XX в. Реконструкция «Поэмы без героя»

¹ Кихней Л.Г. Поэзия Анны Ахматовой: Тайны ремесла. – М., 1997. – 306 с.

² Колобаева Л.А. Ахматова и Мандельштам (самосознание личности в лирике) // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. – 1993. – № 2. – С. 3–11.

³ Павловский А.И. Булгаков и Ахматова // Русская литература. – 1988. – № 4. – С. 3–16.

⁴ Бурдина С.В. Поэмы Анны Ахматовой: «Вечные образы» культуры и жанр: Дис... д-ра филол. наук. – Пермь, 2002.

⁵ Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. – 2-е изд. – М.: Индрик, 2008. – 768 с.

⁶ Коваленко С.А. Петербургские сны Анны Ахматовой / Сост., вступ. ст., реконструкция текста и comment. С.А. Коваленко. – СПб.: Росток, 2004. – 368 с.

⁷ Лихачев Д.С. Текстология: Краткий очерк. – М.; Л., 1964. – С. 89.

проведена на основе одного из последних экземпляров «Поэмы», включающего разновременные строфы, не вошедшие в окончательную версию. Фрагменты прозы и драматургии, балетные дивертисменты, хоровые и сольные номера внесены в представленный текст согласно прямым или косвенным авторским указаниям, сохранившимся в рабочих тетрадях Ахматовой.

Современные литературоведы, развивая данный *диахронический* (культурно-исторический) аспект исследования категорий пространства и времени, дополняют его выявлением жанрового своеобразия произведений А. Ахматовой в тесной связи с механизмом «культурной памяти» и системой художественных приемов, а также со спецификой «преломления» достижений предшествующего литературного фонда в «напитанном» разнообразными смыслами позднем творчестве поэта. Время осмысляется здесь в различных формах: как темпоральность жизни, как роль временной дистанции между автором (текстом) и интерпретатором, как механизм культурной парадигмы, элемент *биографического метода*, компонент традиции и обновляющихся смыслов, образцов.

2. Герменевтика поэтического текста

В совокупности онтологический статус концептуальных литературоведческих работ, затрагивающих проблему *временной* категории в поэзии Ахматовой, ориентирован на *герменевтическую концепцию* В. Дильтея, согласно которой время рассматривается как особого рода категория духовного мира, обладающая объективной ценностью, необходимой для того, чтобы показать реальность постигаемого в переживании. Немаловажное значение для адекватной *интерпретации* текста приобретает также проблема «герменевтического значения **временного отстояния**», как определил ее Х.-Г. Гадамер в главном своем труде «Истина и метод»¹. За этим стоит постоянно возрождающийся вопрос: как интерпретировать текст – исходя из времени автора или из времени истолкователя (разумеется, если их время не совпадает)? Собственно герменевтическое видение данной проблемы проецируется в исследованиях по литературоведению на изображение *субъективного* времени, внутреннего пространства души лирической героини, пространственно-

¹ Гадамер Х.-Г. Истина и метод // Хрестоматия по философии: Учеб. пособие. – М.: ВИТРЭМ, 2000. – С. 203.

временной соотнесенности автора и геройни; широко распространное в семиотике понятие *хронотоп* (М.М. Бахтин) есть не что иное, как культурологическое отражение физического понятия «пространственно-временного континуума» (связанного с теорией относительности А. Эйнштейна).

Фундаментальная монография **В.В. Мусатова** «“**В то время я гостила на земле...**”. Лирика Анны Ахматовой»¹ представляет собой синтез нескольких научно-исследовательских методов и подходов: *сравнительного (компаративистского) метода*, в основе которого лежит *типологическое сопоставление*, метода *текстологической реконструкции*, *культуроцентристской стратегии* научного поиска, *историософской* и *семиотической* проблематики, *биографического* метода, – служащих целям *качественного* литературоведческого *анализа*, направленного на полное, всеобъемлющее выявление творческой эволюции поэта. Немаловажно и то, что термин *хронотоп* не ограничивается в книге сугубо натуралистическими представлениями о нем как о целостности времени и пространства, но наполняется культурно-историческими и ценностными ориентирами.

В соответствии с принципом расширения механизма «культурной памяти» поэзия Ахматовой осмысляется В. Мусатовым как новая жанрово-стилевая парадигма, а *интертекстуальный* потенциал автора предстает необычайно широким и многогранным – как цепь мифологических архетипов (пророчица Кассандра, «дева Луны», русалка, «киевская ведьма», колдунья, «русская дама двадцатого века»), составивших впоследствии основу знаменитого «ахматовского мифа» и трансформированных в систему лирических двойников (Рахиль, Лотова жена, Диодона, Мелхола, Саломея, Клеопатра, китежанка, боярыня Морозова, стрелецкие женки и др.), определяющих ряд эсхатологических установок автора как пророчество и искупление.

Поле культурной памяти (философского дискурса) «Поэмы без героя» включает в себя и ставший архетипическим у Ахматовой образ Петербурга, и возведенный в ранг «вечных» образ Блоха, «человека-эпохи», и «кочующий» образ Музы, и, наконец, представленные поэтом в качестве «аксиологических» образы-мотивы собственной поэзии – творимый художником «миф о себе»

¹ Мусатов В.В. «В то время я гостила на земле...»: Лирика Анны Ахматовой. – М.: Словари.ру, 2007. – 496 с.

(образ «невстречи», семантический мотив «нечета», заявленный еще в поэме «У самого моря»).

Таким образом, исследование В. Мусатова непосредственно соприкасается с концепцией личностного (неявного) знания М. Полани (1891–1976), основным стержнем которой является положение о существовании двух типов знания: центрального, или явного, эксплицируемого, и периферического, неявного, скрытого, имплицитного. Раскрыть содержание самого понятия *неявного знания* затруднительно, так как любой термин нагружен дополнительным, имплицитным значением. Следовательно, для адекватного понимания смысла термина необходимо реконструировать культурно-исторический контекст его употребления. Данное положение как нельзя более актуально в целях историософского анализа «Поэмы без героя», главной философско-этической поэмы XX в.

По мнению В. Мусатова, в творчестве поэта возникает качественно новая форма художественного времени – «пространственная», в которой «разные временные пластины сополагаются рядом, наподобие пространственных емкостей <...>¹». Окончательно состояться образу времени как образу эпически значимому, философскому позволяют ориентация Ахматовой на «память культуры» и художественно освоенный ею «метод ассоциативного символизма, который Вяч. Иванов однажды определил как метод Анненского – Маллармэ²», позволивший синхронизировать разные временные слои и пространственные реалии в рамках единого текста. Таким образом, согласно выводу автора, «символизм не только не был “преодолен” Ахматовой в ранний период ее творчества», но и достиг своей кульминации в «зашифрованном» тексте «Поэмы без героя» (речь идет не о возврате к символизму как литературному течению, а об определенной переработке его творческих приемов).

Необходимо заметить, что определенную эволюцию претерпевает не только творческое наследие Ахматовой, но и методологическое построение самой книги. Если сначала В. Мусатов строит свое исследование посредством метода биографического комментирования с опорой на *философско-герменевтическую трактовку интерпретации* (Шлейермахер, Дильтей), согласно которой автор рассматривается как главный источник смысла своих произведений, а на первый план выходит его биография («понять текст – значит

¹ Мусатов В.В. «В то время я гостила на земле...»: Лирика Анны Ахматовой. – СПб.: Словари. ру, 2007. – С. 76.

² Там же. – С. 429.

понять его автора»), то в дальнейшем акцент смещается на философско-герменевтический концепт, анализ *интертекстуальной* природы ахматовской поэзии, в частности «Поэмы без героя», в которой «синхронизируются разные временные слои», «бытие Автора оказывается принципиально множественным»¹, действует магия бесконечных зеркальных уподоблений, т.е. особое значение приобретает *структурно-семиотическая трактовка интерпретации*, которая не нуждается в рассмотрении индивидуально-психического опыта автора, так как сводится к дешифровке текстового «кода», основных характеристик структуры текста.

Своеобразную контаминацию двух вышеуказанных интерпретационных трактовок представляет собой вышеупомянутое исследование И. Служевской **«КИТЕЖАНКА. Поэзия Ахматовой: тридцатые годы»**². Рассматривая лирические и лиро-эпические произведения 30-х годов как «кувертору», «творческую предысторию» монументальных ахматовских поэм («Реквием», «Путем всея земли», «Поэма без героя»), автор намеренно переносит акцент с изучения произведений в аспекте *историко-культурной диахронии*, широко представленного в работах А.И. Павловского, Л.К. Долгополова, Л.Г. Кихней, В.В. Мусатова, С.В. Бурдиной и др., на подробный анализ внутренних, контекстуальных связей, предполагающий смысловую, логическую расшифровку поэтической образности.

Поставив в центр своего исследования принцип воссоздания вертикального контекста поздних произведений поэта, И. Служевская четко определяет ряд универсальных констант, особых *аксиологических доминант*, спровоцировавших в итоге появление «Поэмы без героя». Рассматривая механизм «культурной памяти» (феномена органического целого, способного к живой, спонтанной и высокоинтеллектуальной интуиции), И. Служевская выделяет в ней диахроническую «прапамять» и синхроническое, внешнее, поверхностное «воспоминание», составляющими которого выступают бытийные константы «петербургской ночи», «раскаяния» и «ужаса», берущие начало в поэзии Пушкина («Когда для смертного умолкнет шумный день...»). Увеличение эпического потенциала автора в тексте шло у Ахматовой по нарастающей.

¹ Мусатов В.В. «В то время я гостила на земле...»: Лирика Анны Ахматовой. – СПб.: Словари. ру, 2007. – С. 433.

² Служевская И. Китежанка. Поэзия Ахматовой: тридцатые годы. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – 136 с.

Наряду с шедеврами русской поэзии – стихотворениями «Август 1940», «Лондонцам», «Тень» (1940) – появлению «Поэмы без героя» предшествовали стихотворение «Одни глядятся в ласковые взоры...» (3 ноября 1936) и поэма «Мои молодые руки...» (1940); по мнению автора, героем последних двух произведений является Н.С. Гумилёв, что, однако, не отменяет безусловного адресата текстов и посвящений – Н.В. Недоброво. Такое «соприсутствие» в пределах единого авторского текста нескольких биографических образов восходит к герменевтической категории игры как интерпретации текста и станет «одним из принципов поэтической кодировки Ахматовой вообще и «Поэмы без героя» в частности <...>¹. Вновь на авансцену анализа выводится герменевтический метод игры с читателем как один из способов постижения законов поэзии.

В пределах методологии данного исследования *структурно-семиотическая трактовка интерпретации* непосредственно апеллирует к позиции французского философа, теоретика феноменологической герменевтики П. Рикера (род. 1913), согласно которой рассматриваемый текст обнаруживает в своем теле «глубинную семантику», разрушающую ткань авторского повествования и отражающую философский смысл текста, который заключается в попытке дать специфическое решение «пограничных ситуаций» – рождения и смерти, истины и заблуждения и др.; *интерпретация* понимается как расшифровка глубинного смысла, текстового «кода», стоящего за очевидным, буквальным смыслом. Так как в письменном тексте описываемые конкретные ситуации являются лишь одной из возможных актуализаций «пограничных ситуаций» («глубинной семантики» текста), одно и то же явление может происходить в разных социально-исторических контекстах, в связи с чем *сопоставительный анализ* (межкультурная текстологическая коммуникация) становится основополагающим методом. «Понять текст – значит понять автора лучше и глубже, чем тот понимал самого себя», – таковы главная идея этой концепции текста и пафос историософских исследований В. Мусатова и И. Служевской.

В оппозиции к общепринятой методологии гуманитарного знания находится экстраординарная книга Т. Катаевой «Анти-Ахматова»² с сознательной установкой на развенчивание канонического

¹ Служевская И. Указ. соч. – С. 92.

² Катаева Т. Анти-Ахматова / Предисл. В. Топорова. – М.: ЕвроИНФО, 2007. – 560 с.

«ахматовского мифа» и некий эпатаж общественного мнения. Весьма необычны и ее содержание, и формальная организация, а цель одна – систематическое, пародийное снижение образа великого поэта («поэтессы», как, вопреки воле самой А. Ахматовой, называет ее Т. Катаева). Автор «компендиума» настойчиво стремится «выделиться из толпы» поклонников легендарного гения, противопоставив свое исследование блестящей плеяде ахматоведов от П. Лукницкого, Л. Чуковской, Н. Коржавина до А. Наймана и А. Хейт. Безусловно, данная книга обнаруживает общие «точки соприкосновения» с концепцией эпистемологического анархизма Пола Фейерабенда (13 января 1924–11 февраля 1994), в частности с принципом *пролиферации* («нужно изобретать и разрабатывать теории и концепции, несовместимые с существующими и признанными теориями»¹) и принципом *упорства* («в конечном итоге дозволено все, и ученый необходимо должен придерживаться принятой позиции, какой бы невероятной и неубедительной она ни казалась»²).

Основной задачей работы, как уже упоминалось выше, является нарочитое, пародийное снижение образа автора (А. Ахматовой); деконструкция «ахматовского мифа» доходит до гипертрофированных форм и размеров; традиционный («правдивый») литературоведческий подход подменяется цепью «симулякров» (термин Ж. Бодрийяра) – умозрительных построений, стремящихся опереться на некие авторитетные источники-модели, но зачастую прямо им противоречащих, причем А. Ахматова примеряет на себя сразу несколько культурно-мифологических масок («леди Анна», «профессорша Гаршина», «Madame le professeur», «дама высокого тона», «монастырка», «пушкинистка», «дантесса», «завистница» и, наконец, «мусорная старуха»), наравне со своими летописцами – «коллективной Лидией Корнеевной» (Чуковской) и «потаенной розой», «ахматовской вдовой» Анатолием Найманом. Однако Т. Катаева, развенчивая «ахматовский миф», самолично творит из разрозненного хаоса цитаций внешне новый, но содержательно все тот же поэтический миф – «антимиф», миф с противоположным «знаком». Так как постмодернизм размывает бинарные оппозиции, <...> а его стратегию по отношению к мифу правильнее будет определить не как разрушение, а как *деконструкцию*, перестройку по иным, контрмифологическим

¹ Степин В.С. Философия науки: Общие проблемы. – М.: Гардарики, 2007. – С. 66.

² Там же. – С. 67.

принципам»¹, «антимиф» Т. Катаевой является лишь эманацией не-приемлемого для нее «ахматовского мифа», демонстрируя неослабевающий интерес к личности великого поэта.

Неизбежно возникают парадоксы. Можно ли говорить об определенной концепции автора, если Т. Катаева противоречит себе дважды: развенчивая традиционный миф, она создает его аналогичное, но слабое подобие, а, кроме того, ориентируясь на постмодернистскую эстетику, предполагающую кризис сталинского режима, воскрешает коммунистическую утопию? Вероятно, здесь вступает в силу *постмодернистская трактовка интерпретации*, согласно которой интерпретация – не способ постижения смысла текста, а способ наполнения его смыслом; акцент переносится с фигуры автора на читателя, ставшего «субъективной предпосылкой» интерпретации, превратившейся в процедуру наполнения текста смыслом. Однако ценитель литературы испытает глубокое разочарование, так и не дождавшись какого-либо приятного объяснения обрушившегося на поэта «шквала» нападок: «Кесарево» – это книга «Белая стая»²; «Анна Андреевна Ахматова была настоящий мальчиш-плохиш: ленива, лжива, труслива»³ и т.п.

Официозный компендиум Т. Катаевой – «собранье пестрых глав, полусмешных, полупечальных» – наглядный образец исторической преемственности «ахматовского мифа» и внешне «полярного» ему «антимифа». В их основе – карнавальные проявления возышения или, наоборот, пародийного снижения образа (субъекта).

Работы Н.Ю. Смирновой «О сакральном пространстве в лирике Анны Ахматовой»⁴ и М.А. Тугаевой «Ономастическое пространство поэзии А. Ахматовой»⁵ являются образцом применения *метода семиотического моделирования* к анализу текста. Созданный поэтом пространственный образ мира, в зеркальную модель которого вписывается и библейская картина мира, и средневековая нумерология, и современный Апокалипсис, представляет собой сложный, функционирующий по определенным законам и находящийся в непрерывном движении знаковый, смыслопорождающий механизм культуры.

¹ Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: В 2 т. – М.: Академия, 2006. – Т. 2. – С. 379.

² Катаева Т. Анти-Ахматова / Предисл. В. Топорова. – М.: Эксмо, 2007. – С. 35.

³ Там же. – С. 116.

⁴ Смирнова Н.Ю. О сакральном пространстве в лирике Анны Ахматовой. – Иваново, 2003.

⁵ Тугаева М.А. Ономастическое пространство поэзии А. Ахматовой. – Майкоп, 2007.

3. Хронотоп: Особенности времени и пространства поэтического дискурса

Время у А. Ахматовой – отнюдь не математическое понятие И. Ньютона, разрабатывающего положение об абсолютности и неизменности (неподвижности) времени и пространства. «Субстанциональная» временная концепция И. Ньютона, П. Гассенди и материалистов содержит в себе явное противоречие: прошлого (совокупности мгновений) уже нет, будущего – еще нет, а настоящее – математически – не может длиться; оно – только граница между несуществующим прошлым и несуществующим будущим. Феномен «времени» у Ахматовой также исключает восприятие временной ленты как непрерывного изменения состояний, бесконечного становления (А. Бергсон): время Ахматовой не просто «длится»; прошлое, настоящее и будущее сопребывают, даны – в момент творческого озарения, в момент соприкосновения с Вечностью, как нечто «триединое». Это близко к понятию времени Г. Лейбница («время – порядок сменяющих друг друга явлений или состояний тел»), а еще ближе к апокалиптическому, характеризующемуся формулой «начала конца» или ее модификацией: «Времени больше не будет».

В ахматовских произведениях разработана и выражена целостная философская система, сопоставимая по своей значимости с концепциями известных творцов философии. Фундаментально открытый характер мировоззренческих идей А. Ахматовой делает весьма сложной задачу целостной реконструкции и идентификации ее творческого наследия. Присущее ей своеобразное и яркое философско-литературное дарование, раскрывавшееся через интуитивный, пророческий, эмоциональный и динамичный стиль мышления и письма, стало предметом специального исследования в статье **О. Обуховой «Анна Ахматова и русская философия неоидеализма. Некоторые параллели»¹**, в которой *сопоставительный анализ* дополнен *аксиологическим подходом*. По мнению автора статьи, ахматовский образный мир и неординарная поэтическая мысль вобрали в себя и органично реализовали многие традиции отечественной и зарубежной философии: ощущение антиномичности и тайны человеческого существования, запечатленные в творчестве Ф. Достоевского, эмоционально-психологиче-

¹ Обухова О. Анна Ахматова и русская философия неоидеализма: Некоторые параллели // Russian literature. – Amsterdam, 2002. – № 52–54. – Р. 439–455.

ский фон экзистенциализма Н. Бердяева (откуда заимствованы ставшие традиционными у Ахматовой трагический конфликт любви и творчества, поэтика «жертвенности» и мотив «расплаты»), пафос героической личности Ф. Ницше, преодолевающей страдания и возвышающейся над «бездной», гносеологические, антропологические и историософские идеи Вл. Соловьёва (константы ущербности любой «закрытости», «самодостаточности», установка на свободный диалог с читателем, насыщенность поэзии «чужим словом» мировой культуры восходит у Ахматовой к «Критике отвлеченных начал» и «Смыслу любви»). Лирический внутрисюжетный диалог, идея «соборности», «разговор со временем и вечностью», «акмеистический диалог с культурой», широко представленные в произведениях Ахматовой, опираются на философскую концепцию С.Л. Франка, в которой «диалогизм» выступает как способ познания, позволяющий через контакт с «другим» глубже проникнуть в онтологическую сущность личности: «Никакого готового «я» вообще не существует до встречи с «ты». <...> «явление встречи «ты» именно и есть то место, в котором впервые в подлинном смысле возникает само «я»¹.

И, наконец, тема разрыва времени и преодоления этого разрыва, самоотождествление с трагическими фигурами любой эпохи, идея природных стихий как источника творческого вдохновения поэта, образ природы, к которой может быть применен «критерий креста», сближают поэзию А. Ахматовой с концепцией художника, выраженной у Г. Федотова в его парижской статье 1932 г. «О Св. Духе в природе и культуре»: «Здесь необходимо спрашивать себя: пронзен ли художник или созерцатель злом мира, его греховностью, его страданием? [...] Если да, если осанна его прошла через ужас и сострадание, его видение мира будет христианским, его муз — от Святого Духа»².

Ценностная интерпретация, с одной стороны, определяет социокультурную направленность данного исследования, а с другой — ориентирует автора статьи на поиск универсальных онтологических «доминант», конституирующих оригинальную «философию жизни» в поэзии А. Ахматовой.

¹ Франк С.Л. Непостижимое // Франк С.Л. Из истории русской философской мысли конца 19-го – начала 20-го века: Антология. – Нью-Йорк, 1965. – С. 148.

² Федотов Г. Россия, Европа и мы. – Париж, 1973. – С. 225–226.

4. Структура и парадоксы «ахматовского мифа»

Безусловно, нельзя оставлять без внимания и популярный сейчас в науке гендерный механизм исследования поэтического текста, укорененный в структуре разветвленного «ахматовского мифа».

Индивидуальная ахматовская мифология создает мощное ассоциативное поле, позволяющее рассматривать попадающие в его орбиту произведения мировой литературы как части целого, «текст в тексте», единый смыслопорождающий механизм культуры и подвергать контекстуальной мифологизации величайших творцов античности, Средневековья и современности.

При рассмотрении «ахматовского мифа» выявляются следующие основополагающие тенденции: 1) творческая мифологизация образа поэта; 2) демифологизация – воссоздание «антими-фа» (фиксация на негативной стороне «ахматовского мифа») – вторичный процесс переосмысления авторской индивидуальности; 3) создание авторского «мифа-зеркала», «мифа-двойника», в котором лишь частично, какой-либо своей гранью отражаются личностные черты автора или его биография; 4) зарождение «мифадиалога», возникающего в рамках тесного творческого контакта Ахматовой с поэтами-современниками и выявляемого на основе интертекстуального сопоставительного подхода с опорой на биографический аспект (так, можно говорить об «ахматовско-цветаевском», объединенном «ахматовско-гумилевском мифе», который будет подробно рассмотрен ниже); 5) создание некоего устойчивого «мифа-константы» (концепта), способного существовать независимо от личности и творчества поэта.

Первые два подхода прямо противоположны, полярны, взаимоисключают друг друга, но одновременно оказывается возможным проследить их взаимный, «зеркальный» (обратный) генезис; все остальные модификации, за исключением демифологизации, находятся в сложных внутриструктурных взаимоотношениях и способствуют воссозданию неповторимого облика художника, дополняя и обогащая собственно «ахматовский миф».

Творческая мифологизация, порождая в свою очередь по «зеркальному» принципу обратный процесс – демифологизацию авторского образа, восходит к глубокой древности – карнавальной культуре Средневековья с ее традицией примеривания масок. Таким образом, «ахматовский миф» априори заключает в своей структуре и ахматовский «антими-ф».

Ярчайшим примером создания авторского «мифа-зеркала» («мифа-двойника») выступает собирательный образ «Красавицы 1913 года», «русской Беатриче» – О. Глебовой-Судейкиной в «Поэме без героя» («О подруга поэтов, / Я наследница славы твоей»), Саломеи Андрониковой Гальперн (знаменитой «Соломинки» О. Мандельштама), Т. Вечесловой, Т. Карсавиной и др. «Ахматовский миф» здесь является частным проявлением символистского мифа о Прекрасной Даме, в образе которой воплощается идеал Вечной Женственности, составивший затем основу акмеистической эстетики: «К этому идеалу – вечной женственности – Ахматова-поэт обращается в многочисленных стихах-портретах (часто – портретах красавиц-избранниц своих друзей-поэтов, конфиденткой которых она не раз оказывалась), и тогда Ахматова – уже как бы Данте, изображающий различные типы российских Беатриче»¹.

Ахматова отождествляется с представительницами своего века – богемными воплощениями «пряной эпохи» – в своего рода эстетическом Абсолюте: «Вслед за Гумилёвым Ахматова воспoет прекрасных танцовщиц, несущих миру красоту – в ее стихах запечатлены и Карсавина, и Вечеслова – «лучшая из всех камей». Вослед Пушкину – деву с кувшином в царскосельском парке. И всегда будет сопереживание восхищения, и иногда будет некоторый оттенок женской ревнивой досады – все-таки это не Дант творит, а научившаяся словно Данте творить Беатриче»². «Анна всяя Руси» полностью оправдывает в данном случае созданный о себе некий «миф-константу»: «Ахматова – не поэтесса, Ахматова – Поэт». Мемуарный компендиум П.В. Куприяновского еще раз подтверждает эту литературоведческую аксиому: «Чувствовалось, что она – поэт не трибуnного, а скорей камерного склада. <...>. Известно, что Анна Андреевна не любила, когда ее называли “поэтессой”. Да, она была именно поэтом и имеет полное право стоять в одном ряду с большими русскими поэтами»³.

С другой стороны, с именем Ахматовой связана наивысшая степень абстрагирования от всех ролей и масок (карнавальной мистерии, в частности, разыгранной в семиотическом пространстве «Поэмы без героя»), и превращение ее литературного образа в своеобразную

¹ Королева Н.В. «Могла ли Биче словно Данте творить...» // Тайны ремесла: Ахматовские чтения. – М.: Наследие, 1992. – Вып. 2. – С. 100.

² Там же. – С. 109.

³ Куприяновский П.В. В вечерний час: Воспоминания. – Иваново: ФГУП Иваново, 2007. – С. 41, 47.

эмблему (символ) эпохи – харизматического лидера, поэта, в творчестве которого нивелируется изначальная дихотомия женского и мужского начал. А. Рослый возводит традиционный синтез «мужского» и «женского» начал в поэзии Ахматовой соответственно к акмеистическим концептам Данте и Беатриче, включающим в себя систему устойчивых дихотомий «поэт – поэзия», «поэт – музы»: «В начале середины десятых годов Данте присутствует в творчестве Ахматовой, будучи «высказанным» в первую очередь в образе Беатриче»¹. Поэтому многочисленные споры о том, кто же Ахматова на самом деле – «женщина-поэт» (Н. Недоброво), «русская Беатриче» (Н. Королева), «Анна всея Руси» (М. Цветаева), «неистовая Анна» (Э. Файнштейн), «Сафо XX века» (И. Панова) или же «Данте XX века», «поэт XX века» (Л. Гинзбург) априори утрачивают свою полемическую заостренность, а приведенные архетипы совмещаются в едином сверхобразе великого поэта. Так, в книге И. Пановой содержится скрытая полемика с цитируемыми выше исследованиями – автор выражает несогласие с попыткой внедрения в ахматовский образ черт мужской лирики, одновременно выступая против догматического обвинения в «салонности», «камерности» ее поэзии, закрепившегося в советском литературоведении: «Но я бы все-таки убрала упоминание о дамской лирике – зачем Ахматовой такая похвала: похожесть на лирику мужскую? Она великий человек, умнейший и достойнейший, и при том – женщина, «Сафо XX века», автор нетленной Книги Любви – к Родине, к возлюбленному, к близким, к Поэзии, к человечеству»².

В «коллективном бессознательном» отечественного литературоведения за Ахматовой справедливо закрепились репутация уникального исследователя жизни и творчества Пушкина и укорененный в русской классике единый мифологизированный концепт Поэта-Пророка. Соответственно канонические образы «пророков» – культурных героев – подверглись пародированию, что наглядно демонстрируют «Прогулки с Пушкиным» А. Синявского-Терца, «Пушкинский дом» А. Битова, «Анна Ахматова: пятьдесят лет спустя» А. Жолковского, а также указанные выше «Анти-Ахматова» Т. Кацаевой и «Ахматова без глянца. Проект Павла Фокина»³.

¹ Рослый А. Данте в эстетике и поэзии акмеизма: Система концептов (На материале творчества А. Ахматовой, Н. Гумилёва, О. Мандельштама): Дис... канд. филол. наук. – Ростов-на-Дону, 2005. – С. 126.

² Панова И.Г. Пятое время года. – М.: Готика, 2005. – С. 109.

³ Ахматова без глянца / Сост. и вступ. ст. П. Фокина. – СПб.: Амфора, 2007.

Немаловажное значение для глубинного понимания «ахматовского мифа» имеют литературные аллюзии и реминисценции, содержащие биографический подтекст. Рецензия на книгу Аманды Хейт, напечатанная в газете «Таймс» в октябре 1976 г., отнюдь не случайно названа «Героиня нашего времени». С одной стороны, здесь угадывается литературная аллюзия на заглавие романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». С другой – очевиден биографический контекст: известны две работы Ахматовой о Лермонтове, опубликованные в «Литературной газете» – статья-эссе «Все было подвластно ему (Лермонтов)» и рецензия на книгу Э.Г. Герштейн «Судьба Лермонтова» под названием «Заметки на полях». По мнению И.Е. Усок, «ахматовская статья-эссе о Лермонтове и перерастающая в статью рецензия воспринимаются как фрагменты начавшей вызревать в ее сознании новой книги, которая могла бы быть озаглавлена “Мой Лермонтов”»¹. Итак, А. Ахматова как критик и рецензент ни в чем не уступала Н. Гумилёву, знаменившему создателю иcommentатору «Писем о русской поэзии».

С одной стороны, «ахматовский миф» предельно замкнут и осмысливается как структура, тождественная самой себе (творимый художником «миф о себе»), что предполагает бескомпромиссное отрижение попыток переосмысления данного мифа. Неоднозначный диалог Ахматовой с русской эмиграцией, увезшей с собой «свой последний день в России», обнаруживает в себе немало парадоксов. Ахматова, в целом высоко оценившая поэтические опыты своих современников, подвергла уничижительной, разносной критике беллетристованную прозу, вышедшуую о ней за рубежом в среде русских эмигрантов, решительно противопоставив «псевдомемуарам» свою книгу, неоднородную по жанру («беглые заметки», «вспышки памяти»), авторскому вымыслу – «правду жизни», «антимифу», получившему на рубеже XX–XXI вв. гипертрофированное выражение в вышеупомянутом компендиуме «Анти-Ахматова» Т. Катаевой, – собственный «ахматовский миф». Однако, в корне отрицая «антимиф», поэт невольно способствовал его возникновению и дальнейшему развитию. «Ахматова в подробнейшем анализе всех доходивших до нее публикаций – а материалом она владела в совершенстве, – пытается противопоставить

¹ Усок И.Е. Лермонтов в восприятии А.А. Ахматовой // Тименчик Р.Д. Что вдруг: Статьи о русской литературе прошлого века. – Иерусалим; М.: Мосты культуры, 2008. – С. 49.

мифу свою правду, однако в той или иной мере сама вовлекаясь в процесс мифотворчества», – констатировала С.А. Коваленко¹.

С другой стороны, «ахматовский миф» с его акмеистической ориентированностью на традицию мировой литературы максимально диалогичен и экстраполируется на разветвленную систему персонажей – авторских двойников-дубликаторов, восходящих к единому прообразу, – способствуя воссозданию множества диалогически построенных зеркальных метатекстов, помогающих расшифровать главный метатекст – авторский миф. Парадокс «ахматовского мифа» – во взаимном проникновении, обоюдной соотнесенности этих начал, единства (онтологической цельности) и полифонической щедрости (персонажной полифонии романа).

Магия зеркальных «уподоблений», предметные реалии, «заряженные» лирической эмоцией, статус «вещного» слова, превращенного в ассоциативное, позволили Ахматовой успешно трансформировать и реализовать символические установки своего раннего творческого периода в итоговом произведении – «Поэме без героя», не случайно названной В.М. Жирмунским «исполнением мечты символистов»². Определенным показателем «культурной» насыщенности, уплотненности текста, обладающего безмерным смысловым потенциалом, является не только генезис образносителей авторского сознания (собирательный образ художника XX в.), но и «то самое слитно-разорванное «я», о котором писал Анненский, как о единственном настоящем, и это «я» способно чувствовать за тех, кто оказался в Тобруке и Ленинграде, в Ташкенте и Нью-Йорке, по дороге в лагерь и эвакуацию»³.

Ахматовский «миф-диалог» возникает как результат построения некой «второй реальности», посредством которой между художниками со сходными взглядами на творческий процесс и искусство в целом оказывается возможна внутренняя двусторонняя коммуникация. В результате подобных схождений, «пересечений» появляется метатекст мифологического типа («текст о тексте»), ориентированный на архаический миф, поэтическую культуру Средневековья и символизма, философию Вл. Соловьёва.

¹ Коваленко С.А. Анна Ахматова и литературно-критическая мысль XX века // Анна Ахматова: Pro et contra: Антология: В 2 т. – СПб., 2005. – Т. 2. – С. 796–867 с.

² Жирмунский В.М. Творчество Анны Ахматовой. – Л., 1973. – С. 89.

³ Мусатов В.В. «В то время я гостила на земле...»: Лирика Анны Ахматовой. – М.: Словари.ру, 2007. – С. 433. – 496 с.

В творческом диалоге поэтов можно с известной долей условности выделить скрытые «микроциклы-диады», сконструированные в вопросно-ответной форме и объединенные тематически и по смыслу: так, ахматовское «Под навесом темной риги жарко...» (1911) написано как отклик на знаменитое гумилевское «Из логова змиева, / Из города Киева, / Я взял не жену, а колдунью...»¹ и является «отправной точкой» возникновения «портретного мифа» о Гумилёве («Но я другу старому не верю. / Он смешной, незрячий и убогий»²); стихотворение Гумилёва «Отравленный» (1911), окрашенное трагической тональностью и насыщенное мотивами тайной измены, ревности, отравленного вина («Почему ты дрожишь, подавая / Мне стакан золотого вина?» – Гумилёв, 2, 104), нашло отражение в «Я и плакала и каялась...» (1911) Ахматовой, обнажающем суть их непростых взаимоотношений. Здесь инфернальная сторона любви обобщена в ставшем затем «сквозным» образом «кантидома» («Сердце темное измаялось / В нежилом дому твоем» – Ахматова, 1, 67). Сюжет «Отказа» («Но голос хрустальный казался особенно звонок, / Когда он упрямо сказал роковое «не надо»... / Царица – иль, может быть, только капризный ребенок, / Усталый ребенок с бессильною мукою взгляда» – Гумилёв, 2, 141) позже будет «зеркально» спроектирован на коллизию любовного треугольника в ахматовской поэме «У самого моря».

По мнению С.В. Бурдиной, «именно с поэмой «У самого моря» связана первая попытка Ахматовой творчески переосмыслить гумилевский текст»³. Стихотворение «Корабль» (1907) Гумилёва выступает в качестве одного из первоисточников ахматовской поэмы: «Его сюжет – гибель матроса, устремившегося к берегу моря, где ждет его царица, – репродуцируется в четвертой главке поэмы. <...> Если герои стихотворения «Корабль» – матрос и царица, то герои поэмы – царевич и девочка, пока еще только мечтающая стать царицей»⁴.

¹ Гумилёв Н.С. Полное собр. соч.: В 10 т. – М.: Воскресенье, 1998. – Т. 2. – С. 231. Далее ссылки на это издание даются с указанием автора, тома и страницы в скобках.

² Ахматова А.А. Собр. соч.: В 6 т. – М.: Эллис Лак, 1998. Далее ссылки на это издание даются с указанием автора, тома и страницы в скобках.

³ Бурдина С.В. Лирический эпос Анны Ахматовой: Пространство памяти культуры. – Пермь: Пермский гос. ун-т, 2007. – С. 40.

⁴ Бурдина С.В. Лирический эпос Анны Ахматовой: Пространство памяти культуры. – Пермь: Пермский гос. ун-т, 2007. – С. 40.

В поэзии Н. Гумилёва вереница пленительных, роковых женских образов применительно к Ахматовой претерпевает определенную эволюцию: «русалка», «дева Луны», «капризный ребёнок», «царица», «Беатриче», «Клеопатра», «Анна Комнена» и др.; аналогичным способом – через цепь мифологических архетипов – Ахматова выстраивает в своем поэтическом мире «гумилёвский миф»: «любимый друг» в стихотворении «Меня покинул в новолуние...» 1911 г., «мертвый муж», каким Гумилёв предстает в стилизованной балладе, условно датируемой 1910-ми годами («Мертвый муж мой приходит / Любовные письма читать» – Ахматова, 1, 339), «надменный лебедь» в стихотворении 1912 г. «В ремешках пенал и книги были...» с посвящением Н. Г^{<умилеву>} («Только, ставши лебедем надменным, / Изменился серый лебеденок» – Ахматова, 1, 104), «нелюбимый супруг» в стихотворении «Я и плакала и каялась...» 1911 г., «хозяин» в «Новогодней балладе» 1923 г. («Хозяин, поднявши полный стакан, / Был важен и недвижим: / <...>²» – Ахматова, 1, 396) и, наконец, «сероглазый мальчик» в поэме «У самого моря».

«Новогодняя баллада», ретроспективно ориентированная в незабвенную эпоху воспоминаний, главным героям которой был Н. Гумилёв, имеет, по мнению С. Коваленко, глубокий биографический контекст: «Помнившие Николая Гумилёва не могли не узнать его в «хозяине». «Важен и недвижим», указывающее, что хозяин мертв, напоминало о манере держаться живого Гумилёва, несколько надменно-торжественной, как некоторые говорили, – «деревянной». Слова же провозглашенного им тоста: «Я пью за землю родных полян, / В которой мы все лежим!» – вели не только к месту захоронения расстрелянных участников «Таганцевского заговора», по делу которого проходил Гумилёв, но и ко всем безымянным могилам России, вызывая глубокое эмоциональное потрясение слушателей и читателей»¹.

Область совпадений авторских двойников, а также мифологических первоисточников, дающих начало сквозным сюжетам, так широка, что можно говорить об объединенном, многоаспектном «ахматово-гумилевском мифе», синтезирующем в своей основе как античные и библейские мифы, так и историко-культурную и литературную мифологию.

Авторские двойники поэтов предстают в различных ипостасях: «гимназист и гимназистка», «Дафнис и Хлоя» – в стихотворе-

¹ Коваленко С.А. Анна Ахматова. – М.: Молодая гвардия, 2009. – С. 249.

нии «Современность» Н. Гумилёва; «матрос и царица» («Корабль» Н. Гумилёва); «Данте и Беатриче» – в стихотворении «Музы, рыдать перестаньте...» из цикла «Беатриче»; «Улисс и Пенелопа» – в гумилёвском «Избиении женихов» из цикла «Возвращение Одиссея» («Пусть незапятнано ложе царицы, – / Гречные к ней прикасалась мечты» – Гумилёв, 1, 230); «рыцарь и Прекрасная Дама» (стихотворение «Он поклялся в строгом храме...»); «Адам и Ева» (стихотворение «Сон Адама»); «Фауст и Маргарита» – в «Маргарите»; «рыцарь и Анна Комнена» (Клеопатра) – в стихотворении «Анна Комнена» («А утром, спокойный, красивый и стройный, / Он голову склонит под меткий топор...» – Ахматова, 1, 180); «Наль и Дамаянти» в стихотворении «Пятистопные ямбы», опубликованном в марте 1913 г. в «Аполлоне» («Я проиграл тебя, как Дамаянти / Когда-то проиграл безумный Наль» – Гумилёв, 3, 85); «воин и дева» – в известном ахматовском стихотворении «Тот август, как желтое пламя...», датированном декабрем 1915 г. («И в город печали и гнева / Из тихой Корельской земли / Мы двое – воин и дева – / Студеным утром вошли» – Ахматова, 1, 248). В этих стихах из книги «Anno Domini MCMXXI» содержатся перефразированные предсмертные слова отца Ахматовой Андрея Антоновича Горенко, скончавшегося 25 августа 1915 г.: «Николай Степанович – воин, а ты – поэзия» (ср. «воин и дева» – Ахматова, 3, с. 336).

Дополняют «гумилевско-ахматовский миф» и многозначные эпиграфы – к элегии второй «О десятых годах» – из Гумилёва: «Ты – победительница жизни, И я – товарищ вольный твой» (Н. Гумилёв), а к гумилевскому «Укротителю зверей» – из стихотворения «Меня покинул в новолунье...» (1911) Ахматовой («...Как мой китайский зонтик красен, / Натерты мелом башмачки» – Ахматова, 2, 109). Произведения объединены цирковой тематикой, однако трагический мотив оставленной «канатной плясуньи» – Коломбины («Шутил: «Канатная плясунья! / Как ты до мая доживешь?...» – Ахматова, 1, 82) в стихотворении Гумилёва переносится на фигуру «укротителя» («Фанни, завял вами данный цветок, / Вы же, как всегда, веселы на канате... / Зверь мой, он дремлет у вашей кровати, / Смотрит в глаза вам, как преданный друг» – Гумилёв, 2, 110).

Доминирующий принцип «притяжения-отталкивания» (духовно-эстетического родства) сказался и на эволюции художественных систем. Творческим идеалом Гумилёва становится «синтетический» художественный метод, прообразом которого служит поэзия Данте (искусство прошлого) и Леконта де Лиля (аскетиче-

ское искусство будущего), особенно ему самому близкого, в то время как у Ахматовой, по праву считавшей Данте своим учителем, художественное осмысление бытия – принципиально иное: «Леконт де Лиль был против поэзии ламентаций, признаний, Гумилёв <...> был под влиянием Леконта де Лиля, которому даже посвятил отличные стихи. «Креол с лебединой душой» предъявлял поэзии требования, противоположные дневниковой, исповедальной лирике Ахматовой. Разлад между его русским последователем и представительницей столь чуждого Леконту де Лилю начала был неизбежен»¹.

Благодаря соприсутствию в «ахматовско-гумилевском тексте» образов-символов из разных эпох и столетий современность осмыслиается в большой временной перспективе, разомкнутой в глубины истории и незримое будущее. Реликты героического мифа равно характерны как для знаменитого «ахматовского мифа» – мифа о «характерно современной женщине»², которая становится «победительницей жизни», так и для «мифа» о Гумилёве – бесстрашном «конкистадоре», «Одиссее», отважном путешественнике, и, наконец, «вольном товарище» великого поэта: «В своем поэтическом творчестве Гумилёв продолжает и ярко утверждает себя как человека необычных устремлений. Он весь в стародавних временах, в зловеще-хмуром Средневековье. <...> Образы рыцаря, пирата, отважного конкистадора, жреца, воина создаются им с особой любовью»³.

Индивидуальная переработка мифа у Ахматовой и Гумилёва достигает вершин поэтического замысла, становясь важнейшим средством универсализации. Для авторов идеалом героя становится «вневременная» свободная творческая личность («человек во все времена»), демиург «не календарного настоящего Двадцатого века», перед которым открывается «бездна мироздания». Подтверждением служат строки одного из лучших стихотворений Гумилёва – «Фра Беато Анджелико» – опубликованного сначала в «Гиперборее» в 1912 г., а затем в поэтической книге 1916 г. «Колчан»: «Есть бог, есть мир, они живут вовек, / А жизнь людей –

¹ Ахматова А.А. Сочинения: В 3 т. / Общ. ред. Г.П. Струве, Б.А. Филиппов. – Мюнхен, 1968. – Т. 2. – С. 494.

² Брюсов В. Сегодняшний день русской поэзии (50 сборников стихов 1911–1912 гг.) // Русская мысль. – М., 1912. – № 7. – С. 22.

³ Ахматова А.А. Сочинения: В 3 т. / Общ. ред. Г.П. Струве, Б.А. Филиппов. – Мюнхен, 1968. – Т. 2. – С. 355.

мгновенна и убога. / Но все в себя вмещает человек, / Который любит мир и верит в Бога» (Гумилёв, 2, 124).

В уникальном «ахматовско-гумилевском мифе», по-видимому, заложены две составляющие: героическое начало, присутствующее в мифе об Одиссее (лирический цикл «Возвращение Одиссея» Н. Гумилёва), и ницшеанская неомифология Нового времени. Напряженная самореализация Духа на грани человеческих возможностей, сопровождающаяся прорывами в запредельные рубежи, объединяет столь разных персонажей в поэзии Ахматовой и Гумилёва: здесь и обаяние высшей страсти, дающей власть над временем (гумилевское «Анна Комнена» и ахматовское «Клеопатра»), и дионисийский размах чувственных импульсов («Маргарита» Гумилёва и «И очертанья Фауста вдали...» Ахматовой), и тяготение к неизведанному, вдохновляющая плеяду первооткрывателей и путешественников: отважного кормчего и бесстрашного «царевича» (стихотворения «На море» и «Корабль» Гумилёва, а также поэма «У самого моря» Ахматовой, в которых коррелятивные пары «матрос / царица» и «царевич / девочка-подросток» являются зеркальной редупликацией друг друга), – и недостижимость идеала в любви («Отравленный» Гумилёва и «Я и плакала и каялась...» Ахматовой), и полет воображения, творческой фантазии («Фра Беато Анджелико» Гумилёва и «Тот август, как желтое пламя...» Ахматовой), и, наконец, бессмертие искусства, воплощенное в могучей фигуре титана Возрождения – Данте («Музы, рыдать перестаньте...» Гумилёва и «Данте» Ахматовой). Улисс и Данте – вынужденные изгнанники, ведомые могучей страстью к неизведанному, выступают в поэзии Ахматовой и Гумилёва образами-символами жизненной неприкосновенности творческой личности.

Специфически акмеистическое обожествление поэтического Слова-Логоса, ставшее доминантой лиро-эпоса Ахматовой, выступает главной цементирующей скрепой «ахматовско-гумилевского мифа»: «<...> один из магистральных мифов поэзии Гумилёва – миф о всевластии Слова, о его онтологической мощи, который завершится “Словом” и “Поэмой Начала”»¹.

В структуре художественного времени произведений А. Ахматовой и Н. Гумилёва отчетливо выделяются время конкретно-

¹ Пахарева Т.А. Категория ужаса в поэзии Н. Гумилёва // Русская литература XX–XXI веков: Проблемы теории и методологии изучения: Материалы Третьей Международной научной конференции. – М.: МАКС Пресс, 2008. – С. 146.

историческое (его «точками отсчета» служат реальные исторические лица – Сократ, Эдип, Данте и др.), и время мифологическое, которое воскрешается памятью и фантазией поэта и возводится к индивидуальному «ахматовско-гумилёвскому мифу», а через него, опосредованно – к акмеистическому мифу о таинстве и всевластии божественного Слова-Логоса, к его первозданной мощи.

Множество мифов Ветхого завета, античности, средневекового рыцарства, Возрождения и Нового времени, библейские и евангельские сюжеты, исторические мифы о реальных героях и реминисценции на них – все скрепляется единым авторским замыслом, индивидуальным авторским «мифом», и воспринимается как неповторимо личностное, индивидуальное переживание запечатленного в них предания.

Таким образом, художественное время неоакмеистического текста двуслоjно: это и мифологическое время Автора-«героя», и время конкретно-историческое, обладающее вселенской перспективой. Воображение поэта возвращается к истокам культуры, началу истории, в колодец веков и столетий. Связь времен – прошлого и будущего – восстанавливается через обращение поэта к истории, к прошедшему с целью различить в нем «вечно живое», вневременное, апокалиптическое время «во все времена».

А. Марченко, взяв за основу биографический метод анализа, выстраивает творческий диалог Ахматовой и Гумилёва с помощью ассоциативных «цепочек» взаимосвязанных стихотворений, попарно объединенных сходной образностью и включенных в единый культурный интертекст. Основанием для образного сопоставления смыслообразующих оппозиций выступают известные стихотворения «Отказ» и «На камине свеча догорала, мигая...» (19 сентября 1907), образующие некий семантический «ореол», имеющий биографическую приуроченность: известно, что в июле 1907 г. Гумилёв вернулся в Париж с опечаленным сердцем после очередного отказа Ахматовой выйти за него замуж. Поэтому центральным лейтмотивом произведений становится «нестерпимая мука от странной разлуки» с отрекшейся от него «царицей».

Кроме того, предметом авторской рефлексии становятся сравнительно поздние образцы ахматовско-гумилевской лирики, написанные с ориентацией на жанры философской медитации и посмертного памятника-мадrigала, в которых действительность осмысливается в метафизическом ключе: «Мои читатели» Гумилёва, «Заплаканная осень, как вдова...» (1921) и строки из «Поэмы без героя» Ахматовой («С той, какою была когда-то, / < ...> / До до-

лины Иосафата / Снова встретиться не хочу...» – Ахматова, 3, 174). Однако сквозь отвлеченные категории просвечивает биографический подтекст: поэты достигают возраста, названного Данте *серединой жизни*, и, подводя итоги пройденного пути, по-новому переосмысляют прошлое: Гумилёв мужественно переносит жестокость своей возлюбленной («И когда женщина с прекрасным лицом, / <...> / Скажет: «Я не люблю вас», – / Я учу их, как улыбнуться, / И уйти, и не возвращаться больше» – Гумилёв, 4, 134), Ахматова же прощается со своей «царскосельской юностью» («Забвенье боли и забвенье нег – / За это жизнь отдать не мало» – Ахматова, 1, 367).

По мнению А. Марченко¹, творческий диалог Ахматовой и Гумилёва продолжился и после трагической гибели поэта (не случайно Ахматова как-то призналась Лукницкому, что ее «разговор» с Гумилёвым не прерывается никогда), породив целый ряд шедевров: стихотворение «Вечное» – автобиографический отрывок, где Николай Степанович называет жену «тот, другой», тот, кто «положит посох, улыбнется / И скажет просто: “Мы пришли”» (Гумилёв, 2, 85) – являясь воспоминанием о первой любви – «Я рад, что он уходит, чад угарный...» (Гумилёв, 4, 142), нашедшее себе соответствие в раннем ахматовском «И когда друг друга проклинали...» (1909) из цикла «Вечер», его последние стихотворение «После стольких лет...» («После стольких лет / Я пришел назад. / Но изгнаник я, / И за мной следят» – Гумилёв, 4, 136), а также ахматовские «Всем обещаньям вопреки...», датированное 4 августа 1961 г. (Гумилёва арестовали в ночь с 3 на 4 августа 1921 г.), ностальгическое по своей тональности («Зачем же снова в эту ночь / Свой дух прислал ко мне?» – Ахматова, 2/2, 116), и «Заклинание», написанное 15 апреля 1936 г., в день пятидесятилетия Николая Степановича («Незваный, / Несуженый, – / Приди ко мне ужинать» – Ахматова, 1, 430), вводящее балладную поэтику «невстречи», «непарности», ставшую лейтмотивной в «Поэме без героя» («Гость из Будущего! – Неужели / Он придет ко мне в самом деле, / Повернув налево с моста?» – Ахматова, 3, 174).

А венчает череду ахматовских произведений *в жертву памяти* погибшего Гумилёва созданный весной 1940 г. царскосельский триптих – «Китежанка», где, как в «Заблудившемся трамвае» Гумилёва, центральным топосом становится Царское Село, стихотворения «Россия Достоевского...», «Пятнадцатилетние руки...»,

¹ Марченко А. Ахматова: жизнь. – М.: ACT: Астрель, 2009. – 672 с.

своеобразным эпилогом к которому служит самое пронзительное из последних стихотворений Ахматовой – «Через 23 года», датированное 13 мая 1963 г. («Тень твоя над бессмертным брегом, / Голос твой из недр темноты. / И по имени! Как неустанно / Вслух зовешь меня снова... “Анна!” / Говоришь мне, как прежде, – ты» – Ахматова, 2/2, 159).

Образ Гумилёва в ахматовской поэзии зачастую противоречив и неоднозначен, что констатируется и зарубежным литературоведением. Британская поэтесса Э. Файнштейн предлагает оригинальную интерпретацию «Сероглазого короля» Ахматовой: рассматриваемое сквозь призму биографии поэта, это стихотворение об утрате «идеальной любви» совмещает в своем центральном образе одновременно и отстраненного, холодного мужа (Гумилёв), и сероглазого короля, являясь своего рода контаминацией романтического (личностного) и реалистического (бытового) начал: «В стихотворении явно чувствуются личные мотивы, несмотря на то что центральная ситуация целиком вымыщлена: идеальная любовь утрачена, а рядом остался только скучный муж. Но возможно и то, что когда-то Гумилёв был одновременно и мужем, и сероглазым королем»¹.

По мнению М.В. Серовой, «ахматовско-гумилевский миф» («миф о семье», «супружеской чете») активно «проявлен в системе акмеистического мифа»² и акмеизма, что демонстрирует также исследование В.Ю. Прокофьевой³. Главным достижением этой работы является развернутый сопоставительный план анализа, в результате которого становится понятна практика «словесного портрета» пространства в тесной связи с механизмом расширения культурной «памяти». В центре внимания автора – различная с гендерной точки зрения семантизация образа «дома» у А. Ахматовой и Н. Гумилёва: если в поэзии Ахматовой героиня находится всегда поблизости или внутри дома, реального или мыслимого, то у Гумилёва герой-наблюдатель находится в доме лишь физически, но мечты его устремлены к иным пространствам, в связи с чем расположение его внутри дома сосредоточено у своеобразного экрана – окна или ка-

¹ Файнштейн Э. Анна Ахматова. – М.: Эксмо, 2007. – С. 54. – 416 с.

² Серова М.В. Анна Ахматова: Книга Судьбы (феномен «ахматовского текста»: Проблема целостности и логика внутриструктурных взаимодействий). – Екатеринбург; Ижевск: УдГУ, 2005. – С. 103. – 437 с.

³ Прокофьева В.Ю. Символизм. Акмеизм. Футуризм: Различные модели поэтического пространства в лексическом представлении / Под ред. Т. Пахаревой. – Оренбург: ОГПУ, 2003. – 208 с.

мина, способствующего мысленному «уходу» в другую реальность. Мотив ухода из дома мыслится в контексте мифопоэтики акмеизма как начало вектора странствий, цель которых – поиск «истинного дома», «земного рая». Пространство предстает у акмеистов бесконечно широким, в нем находит отражение особое сопряжение культурных «пластов», стремление противопоставить «дальнему и бесконечному», к которому стремились символисты, «ближнее и конечное». Немаловажное место в их поэзии занимает архитектура (символика башни, храма, памятника, маяка). О.А. Лекманов в своей «Книге об акмеизме» определяет специфику «кружка Гумилёва» именно как школы «домашнего», «семейного» типа, так как «новой эстетики акмеисты так и не разработали»¹. Таким образом, «ахматовско-гумилевский» миф представляет собой лишь частное проявление, один из аспектов более «широкого» акмеистического мифа, имплицитно встраиваясь в его структуру по принципу концентрических окружностей.

Как уже упоминалось, неоакмеизм отличается от акмеизма именно наличием в своей тематической структуре органического синтеза акмеистического и символистского начал, что предполагает обязательное присутствие в текстах неоакмеистов ницшеанского неомифа. Мифология рассматривается здесь как смыслообразующее ядро «семантической поэтики» неоакмеизма.

Таким образом, многоаспектный творческий диалог Ахматовой и Гумилёва рассматривается современной критикой с самых разных сторон: в биографическом и интертекстуальном контекстах, с точки зрения мировоззренческих, философско-онтологических установок авторов, в сопоставительном и концептуальном плане (как сходство индивидуальных авторских переработок мифа, его субъективных интерпретаций, подходов к изображению пространственно-временного универсума и специфических трактовок античных мифологических сюжетов), на уровне образно-тематических перекличек, поэтики заглавий, эпиграфов и посвящений, и, наконец, с точки зрения гендерного подхода. На страницах литературоведения второй половины 2000-х годов поэты продолжают вести плодотворный, подчас неоднозначный диалог, воссоздавая уникальный «ахматовско-гумилевский миф», взаимно обогащая и совершенствуя сферу своих творческих экспериментов.

¹ Лекманов О.А. Книга об акмеизме. – М., 1996. – С. 13.

5. Основные архетипы миромодели А. Ахматовой и семантической парадигмы акмеизма

Наглядным примером применения *структурно-функционального (структурного) метода* к реконструкции семиотического образа «дома» является оригинальная статья Кихней Л.Г., Галаевой М.В. «Локус “дома” в лирической системе Анны Ахматовой»¹. Пространство «дома» рассматривается и как онтологическая доминанта авторской **миромодели**, и как семиотический феномен, знаковый элемент «культурной памяти», и как целостная система, в которой выделяется совокупность устойчивых взаимосвязей между ее элементами и их функций относительно друг друга. Так, выявленные исследователями миромоделирующие и психомоделирующие функции образов, входящих в смысловое поле «дома», на каждом этапе творчества А. Ахматовой получают специфическую реализацию в целом ряде системных оппозиций «дома внутреннего / своего – дома внешнего (чужого)», «дома материального – дома духовного», «дома-настоящего (разрушенного) – дома прошлого (фантомного дома)» и т.п. Все эти смысловые противопоставления фактически сводятся к бинарной оппозиции *дома – антидома*, которая в разные периоды творчества приобретает различное смысловое наполнение.

Воспроизведение подобной *семантической реконструкции* облегчается благодаря типологическому сходству **культурно-философских комплексов**, пользующихся практически единым набором основных знаковых противопоставлений («свое – чужое», «должное (идеальное) – не должное (деструктивное)», «космос – хаос» и т.п.) и реализованных сходным образом в творчестве Ф. Достоевского, Н. Гоголя, М. Булгакова («Зойкина квартира», «Дни Турбинах», «Мастер и Маргарита»), Б. Пастернака («Доктор Живаго»), А. Твардовского («Дом у дороги»), Ю. Трифонова («Дом на набережной»), Ф. Абрамова («Дом»), В. Высоцкого (цикл «Очи черные», «Баллада о детстве» и др.). **Лексические инварианты** (*комната, спальня, столовая, светлица, келья*), или **атрибутивные образы**, по мнению авторов статьи, «чаще всего выступают в роли **“медиаторов”**, соединяющих микро- и макрокосм бытия (человека и внешний мир), или же наоборот – в роли раз-

¹ Кихней Л.Г., Галаева М.В. Локус «дома» в лирической системе Анны Ахматовой // Восток – Запад: Пространство русской литературы: Материалы междунар. науч. конф. – Волгоград, 2005. – С. 237–247.

граничительных (отчуждающих) **маркеров**, обозначающих границу между *своим* и *чужим*¹. И, наконец, закреплению образа «дома» как гармонически функционирующей культурной системы способствуют «динамические» мотивы, образующие «центробежные (из дома) и центростремительные (в дом) векторы движения лирических субъектов»². Таким образом, локус «дома» предстает в качестве замкнутого имманентного мира с внутренней структурно-семиотической организацией, постоянно обновляющимся механизмом саморазвития и системой связей (коммуникаций) между составными элементами.

Эволюция поэтического творчества Ахматовой, заключающаяся в последовательной смене внутренних культурных «кодов» и «спящих», имплицитно выраженных жанровых «валентностей», во многом проистекает из эволюции самого «ахматовского мифа», парадоксальное противоречие которого может быть определено как «монолог на основе полифонии».

Литературная позиция Ахматовой в отношении к собственному мифу тоже неоднозначна: с одной стороны – тяготение к активной авторской позиции (в «Реквиеме»), где автор выступает в роли харизматического лидера, берет на себя право говорить «от имени всех», включаясь в «универсальное, эзотерически осмыслимое понятие Божественного авторитета, пророческой поучительности, медиативности, освещенной мудростью веков и традиций»³, с другой – тенденция к полному растворению своего лирического «я» в зеркальных образах-дубликатах – лирических субъектах («Поэма без героя») или многоголосном античном хоре («Яль растаю в казенном гимне?» – Ахматова, З, 194). На присутствие в «Поэме без героя» автора-резонера, автора-корифея указывал еще М. Зенкевич: «Автор говорит как Судьба (Ананке), подымаясь надо всем – людьми, временем, событиями»⁴. Его присутствие ощущимо и в своеобразном «бунте вещей»: «Музыкальная шкатулка, не вынеся долгое молчание, начинает петь» или

¹ Кихней Л.Г., Галаева М.В. Локус «дома» в лирической системе Анны Ахматовой // Восток – Запад: Пространство русской литературы: Материалы междунар. науч. конф. – Волгоград, 2005. – С. 237.

² Там же. – С. 238.

³ Бурдина С.В. Лирический эпос Анны Ахматовой: Пространство памяти культуры. – Пермь: Пермский гос. ун-т, 2007. – С. 28. – 310 с.

⁴ Иванов Вяч. Николай С. Гумилев и Жорж Дюмезиль: Роль поэтов и тройственных кастр в древности // Шиповник: Историко-филологический сборник к 60-летию Романа Давидовича Тименчика. – М., 2005. – С. 220.

«В тиканье лондонских часов слышится: “Я зажгла заветные свечи, / Чтобы этот светился вечер”»¹.

Иными словами, классификация Б.О. Кормана², различающего автора-повествователя, собственно автора, лирического героя и героя ролевой лирики, применительно к «ахматовскому мифу» и индивидуальному творческому методу поэта оказывается предельно размытой, во многом по причине создания стилизованных авторских масок, назначение которых – не отделить лирическую героиню от автора, а наоборот, установить их тождественность, идентичность, также благодаря использованию приема композиционной циклизации эпизодов и глав произведений (как в поэмах «У самого моря» и «Путем всея земли»), и введению драматически-напряженных элементов в лиро-эпическое повествование, представляющее собой одновременно и монолог, и развернутый диалог, а точнее, «монолог в условиях полифонии».

Подобному восприятию авторской индивидуальности способствует в значительной мере и заложенный в ахматовском творчестве поливариантный эстетический миф, совмещающий в своей структуре несовместимое: множество зеркальных дубликатов-двойников, примеры «раздвоения» автора, растворения его в авторских «ликах» – и единый авторский концепт, совмещение в рамках единого текста античного «рокового хора», от имени которого выступает автор, и авторского мифа-зеркала, в котором он частично отражается (О.А. Глебову-Судейкину Ахматова называет своей «сестрой» – «Ты, голубка, солнце, сестра»), соприсутствие лирических героев-субъектов – носителей авторского сознания (неразличение Автора и героя заявлено во второй главке «Решки» – «Кто погиб, и кто жив остался, / И кто автор, и кто герой» – Ахматова, 3, 191), с одной стороны, и повышенной авторской индивидуальности – с другой.

Наряду с монументально-обобщающим концептом «ахматовского мифа» возникает и грандиозный **концепт** ахматовского творчества – «Книга Судьбы» (судьба в греческой трагедии означает «рок») – единый метатекст интегрирующего типа и смыслопорождающей семантики. Иными словами, индивидуальный ав-

¹ Иванов Вяч. Николай С. Гумилёв и Жорж Дюмезиль: Роль поэтов и тройственных каст в древности // Шиповник: Историко-филологический сборник к 60-летию Романа Давидовича Тименчика. – М., 2005. – С. 268.

² Корман О. Автор, повествователь, лирический герой // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины: Учеб. пособие / Под ред. Л.В. Чернец. – М., 2000. – С. 144–148.

торский миф осмысляется Ахматовой не только как построение некой иерархической парадигмы, но и как способ расшифровки, ключ к пониманию собственного творчества.

В книге **В.Ю. Прокофьевой «СИМВОЛИЗМ. АКМЕИЗМ. ФУТУРИЗМ: Различные модели поэтического пространства в лексическом представлении»¹**, отличающейся глубокой историософской направленностью, дается лексический анализ художественной семантики «знаковых» для каждой школы произведений. Рассматривается еще один аспект в понимании базовых структур поэтических произведений. Таким образом, становятся понятными не только философско-эстетические основы символизма, акмеизма и футуризма в области миропонимания, но и практика «словесного портрета» пространства в тесной связи с механизмом расширения «культурной памяти».

Глава вторая в целом развивает заявленный ранее анализ пространственной организации поэзии отдельных авторов, наиболее ярких представителей трех основных направлений модернизма (символизма, акмеизма и футуризма) – Вяч. Иванова, А. Ахматовой и Н. Гумилёва, В. Маяковского. Пристальное внимание к индивидуальной поэтической системе помогает выяснить становление и оттачивание поэтики конкретной школы в целом. Автор постарался выявить наиболее яркие способы моделирования поэтического пространства: метафоризацию мира в поэзии Вяч. Иванова и В. Маяковского (и в этом – еще одно доказательство парадоксальной преемственности творческих установок символизма и футуризма), различная с гендерной точки зрения семантизация образа «дома» у А. Ахматовой и Н. Гумилёва. Автор книги приходит к ряду важных обобщений. Мотив ухода из дома мыслится в контексте мифопоэтики акмеизма как начало вектора странствий, цель которых – поиск «истинного дома», «земного рая». Пространство предстает у акмеистов бесконечно широким, в нем находит отражение особое сопряжение культурных «пластов», стремление противопоставить «дальнему и бесконечному», к которому стремились символисты, «ближнее и конечное». Акмеисты утвердили трехмерность пространства, ввели понятие «пространственно-временного континуума».

В акмеистической поэзии и поэзии неоакмеизма сосуществуют архаический миф (ветхозаветный миф об Адаме и Еве) и **неомиф**

¹ Прокофьева В.Ю. Символизм. Акмеизм. Футуризм: Различные модели поэтического пространства в лексическом представлении / Под ред. Т. Пахаревой. – Оренбург: ОГПУ, 2003. – 208 с.

(миф Нового Времени, восходящий к ницшеанской мифологии), космогонические мифы – о происхождении мира, антропогонические (о происхождении человека), календарные (о смене времен года), эсхатологические (о конце света – Апокалипсис «Реквиема» и «Поэмы без героя»), национальный «трансмиф» (мифологема Китежа в поэзии А. Ахматовой, И. Лиснянской и Ю. Мориц), образы древнегреческой (эллинистический миф о Психее-душе в структуре «Поэмы без героя», а также своеобразно обыгранный миф о Пигмалионе и Галатее) и римской мифологии; и, наконец, смыслообразующим началом, позволяющим соединить их в единое целое и осмыслить в иерархической системе, выступает так называемый эстетический миф (миф о собственной жизни как искусстве), зародившийся и получивший распространение в эпоху символизма, иными словами, – индивидуальный «авторский миф».

Введенные в религиозный контекст Священного Писания античные образы-символы не только обретают статус надвременных, универсальных онтологических реалий (идея земного Рая-Эдема) у И. Лиснянской, а поэзия **Ю. Левитанского, Ю. Мориц** воспринята с опорой на философию Вл. Соловьёва, (миф о вечном возвращении времен – художественная доктрина «Поэмы без героя» Ахматовой и большинства стихотворений Д. Самойлова – восходит к ницшеанской неомифологии), но и отражают нравственное восхождение поэта к Абсолюту, позиционируя его как Демиурга нового Мироздания, Данте XX века. **Божественное Слово-Логос у Ахматовой и неоакмеистов восходит также к «священной любви к слову», «philologia sacra» Вяч. Иванова, под которой подразумевались «возвращение русской культуры к духовным основам христианства и – одновременно – творческое осмысление и воссоздание художественных архетипов Возрождения, Средневековья, Античности, не пережитых русской культурой в их классическом, европейском варианте»¹.**

Отвергнув опыты жизнетворчества, попытки синтеза искусства и религии, размытие предметной образности в метафизических символах, культ музыки и дionисийской стихийности, акмеисты утверждали «земное» бытие, равновесие между метафизическими и физическими началами мироздания, «вещность», пластичность и номинационную конкретность образов («Все, что не названо, не существует»), культа архитектуры и аполлонического, а

¹ Русские писатели ХХ века: Биографический словарь / Сост. П.А. Николюкин. – М.: БРЭ, 2000. – С. 301.

также отношение к поэзии как к высокому ремеслу. Однако уже «классический неоакмеизм» носил на себе печать апокалиптического конца истории, что подметили критики и адепты эмигрантского ахматоведения. Мифология русского Ренессанса была неразрывно связана с фигурой Данте Алигьери, последним поэтом Средневековья (комментатором Апокалипсиса) и первым поэтом итальянского Возрождения, через творчество которого и осуществлялся гуманитарный диалог России и Европы. В совокупности дантовское творение – «энциклопедия средневекового миросозерцания», «Поэма без героя» Ахматовой и стихотворения неоакмеизма составляют единый художественный текст мирового значения – комментарий к Апокалипсису.

Однако напрашивающееся само собой сопоставление поэтической образности, анализ структуры художественного времени и пространства весьма перспективной, хотя и хорошо разработанной в отечественном литературоведении (Р. Хлодовский, А. Найман, В. Топоров) темы «Ахматова и Данте» незаслуженно остается в тени, тогда как выявление типологических сходств, аллюзий и реминисценций важнейшего «прототекста» ахматовских поэм (и особенно «Поэмы без героя»), сходных элементов композиции произведений существенно обогащает их интертекстуальный потенциал, открывая зашифрованные авторами смыслы.

Творимый художником «миф о себе» (индивидуальный «ахматовский миф») имеет разветвленную полисемантическую структуру (собственно авторский миф, противоположный ему «антимиф», подразумевающий демифологизацию, фиксацию на негативной стороне «ахматовского мифа» – вторичный процесс переосмыслиния авторской индивидуальности; «миф-зеркало» или «миф-двойник», в котором лишь частично, какой-либо своей гранью отражается личность автора или его биография; «миф-диалог», возникающий в рамках тесного творческого контакта Ахматовой с поэтами-современниками, – так, можно говорить об объединенном «ахматовско-гумилевском», «ахматовско-цветаевском» мифах, которые подробно рассмотрены в работах сопоставительного характера; авторский концепт – некий устойчивый «миф-константа», способный существовать независимо от личности и творчества поэта, и концепт лирической героини), и, пронизывая все уровни организации «ахматовского текста», формирует столь же неоднозначную, во многом имманентную себе образную систему, которая может быть охарактеризована как «монолог на основе полифонии».

С одной стороны, «ахматовский миф» осмысляется как структура, тождественная самой себе (творимый художником эстетический миф «о себе»), что предполагает бескомпромиссное отрижение попыток переосмысления данного мифа. С другой стороны, «ахматовский миф» с его акмеистической ориентацией на традицию мировой литературы максимально диалогичен и экстраполируется на разветвленную систему персонажей – авторских двойников-дубликатов, восходящих к единому прообразу, – способствуя воссозданию множества зеркальных метатекстов, помогающих расшифровать главный гипертекст – «ахматовский миф». Парадокс «ахматовского мифа» – во взаимной соотнесенности этих начал, онтологической цельности и полифонической «щедрости».

На основе вышеупомянутого «антимифа» возникает оппозиционное классическому «антиахматоведение», зародившееся еще в атмосфере раннего советского времени (1920-е годы) и пропагандирующее свой «антимиф» – обличительная, антинаучная тенденция, получившая распространение в связи с Постановлением 1946 г. и обретающая «второе дыхание» на просторах постсоветского пространства – в современных условиях постмодернистского дискурса, следствием чего явились вышеназванные скандально известные книги «Анти-Ахматова» Т. Катаевой¹, «Ахматова без глянца. Проект Павла Фокина»², включенные в серию «псевдоисследований» под экстравагантными названиями – «Шут у трона революции. Внутренний сюжет творчества и жизни поэта и актера Серебряного века Владимира Маяковского» Б. Горба³, «Гумилёв без глянца. Проект Павла Фокина»⁴ и т.п.

Таким образом, дифференциация отечественного ахматоведения предстает как система трех взаимодействующих между собой подсистем: с известной долей условности выделяется традиционное (каноническое) ахматоведение (В. Жирмунский, А. Павловский, Л. Кихней, Н. Королева, С. Коваленко и др.); неканоническое, «любительское», «дилетантское» ахматоведение (Э. Файнштейн, А. Демидова, С. Аннапольская), явившееся отчетливой приметой современного литературного процесса; и, наконец, зародившееся еще в атмосфере раннего советского времени (1920-е годы) и полу-

¹ Катаева Т. Анти-Ахматова / Предисл. В. Топорова. – М., 2007.

² Ахматова без глянца. Проект Павла Фокина. – М., 2003.

³ Горб Б. Шут у трона революции. Внутренний сюжет творчества и жизни поэта и актера Серебряного века Владимира Маяковского. – М., 2001.

⁴ Гумилёв без глянца: Проект Павла Фокина. – СПб., 2009.

чившее распространение в современных условиях научного постмодернистского дискурса («Анти-Ахматова» Т. Катаевой) маргинальное, «обличительное» антиахматоведение. Нивелируется дифференцированный подход к хронологии ахматовского творчества: бытовавшие ранее в научном обиходе понятия «ранняя» и «поздняя» Ахматова заменяются единым поэтическим концептом, подразумевающим целостное восприятие и расшифровку ахматовской «тайнописи».

Глава V.

ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ. ЭВОЛЮЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАПРАВЛЕНИЙ: ОТ СИМВОЛИЗМА К АКМЕИЗМУ И НЕОАКМЕИЗМУ

В данной главе дается определение имманентной структуре акмеизма и неоакмеизма, дифференцируются основные черты «ренессансного акмеизма», а также детально исследуется онтологическое ядро неоакмеизма – «семантическая поэтика».

1. Акмеизм как система философско-литературных течений и школ начала – середины XX в.

Ярким примером нормативного художественного направления, ориентированного на четкую эстетическую программу, по праву считается акмеизм, создавший свою теоретическую модель культуры и смыслопорождающую культурную парадигму, развертывание которой пришлось на весь XX в.

С 1907 г. символизм приобрел кризисный характер, став просто стилем эпохи. В недрах символизма, вокруг кружка Вяч. Иванова, носящего название «**Ивановские среды**» или «**Башня Иванова**», формируется группа поэтов, в 1906–1907 гг. именовавшая себя «молодым поколением». Кружок «молодых» в 1910 г. (самый активный – С. Городецкий) попросили прочитать курс лекций по стихосложению; к нему присоединились А. Толстой Н. Гумилёв. Основалась так называемая «**Про-академия**» (весенний курс лекций Вяч. Иванова). Впоследствии по инициативе Н. Гумилёва лекции Вяч. Иванова были перенесены в помещение редакции журнала «**Аполлон**», где основано общество «**Поэтической Академии**», или «**Академия поэзии**», переименованное затем в «**Общество ревнителей художественного слова**».

ва»; затем в 1911 г. создается новое образование – «Цех поэтов» (с оглядкой на средневековую традицию и артельность). Руководителями «Цеха» стали Н. Гумилёв и С. Городецкий, которые поначалу не стремились к единой платформе, но в 1912 г. объявили о себе как о новой поэтической школе. Собственно акмеистами были Н. Гумилёв, А. Ахматова, С. Городецкий, О. Мандельштам, М. Зенкевич и В. Нарбут. Позже к ним присоединились Г. Адамович, В. Королев, М. Лозинский («младоакмеисты»), И. Одоевцева, Г. Иванов, Н. Оцуп. От акмеизма Гумилёва, Ахматовой и Мандельштама существенно отличался **адамизм** Городецкого, Зенкевича, Нарбута, которые со-ставили **«левое, натуралистическое крыло** движения. В 1913 г. Нарбут предлагал Зенкевичу основать самостоятельную группу или перейти «от Гумилёва» к кубофутуристам. Несходство **адамистов** с триадой «Гумилёв – Ахматова – Мандельштам» неоднократно отмечалось в критике. Адамизм Городецкого, его попытки вернуть человека в косматые объятья природы не могли не вызывать иронии у искушенных и хорошо изучивших душу современника модернистов. А. Блок в предисловии к поэме «Возмездие» отмечал, что лозунгом Городецкого и адамистов «был человек, но какой-то уже другой человек, вовсе без человечности, какой-то первозданный Адам».

В 1918 г. распавшийся во время войны «Цех поэтов» был восстановлен (Г. Адамовичем, Г. Ивановым и др.). К возрожденному «Цеху» Ахматова не примкнула. В противовес «Цеху поэтов» Б.А. Садовской основал антиакмеистическую «Галатею». Однако вопрос о формальной природе акмеизма остается открытым. В частности, Б. Олидорп писал: «...акмеизм собственно кружок, а не школа, так как даже определенного теоретического обоснования акмеизму дано не было»¹. Вас. Гиппиус утверждал в очерке «Цех поэтов»: «Новой школы у акмеизма не родилось потому, что школы творятся только мировоззрениями»². Противоположной точки зрения придерживается Р.Д. Тименчик: «Акмеизм действительно возник в *кружке* любящих и ценивших друг друга молодых поэтов, что не помешало ему стать литературной школой, но школой иного (“домашнего”) типа, чем символизм»³.

¹ Цит. по: Тименчик Р.Д. Заметки об акмеизме // Russian Literature, – 1974. – № 7/8. – С. 24.

² Гиппиус Вас. Цех поэтов // Ахматова А.А. Десятие годы. – М., 1989. – С. 84.

³ Тименчик Р.Д. Заметки об акмеизме // Russian Literature. – 1974. – № 7/8. – С. 24.

Акмеизм в эмиграции («младоакмеизм») продолжил миссию символизма: «двоемирие», концепт мира как «эстетического феномена» он преобразует в принцип мистического энергетизма, постигая мир ноумenalный через «мистическое озарение». Эмигрантский акмеизм раскрывается как синтез элементов модернизма и реализма: в его поэзии соединяются мистические миры, дихотомия «реального-ирреального», символистская «теория соответствий», и ясность, историческая конкретика, память «ненапрасного прошлого», унаследованные от реализма. Данный путь рассмотрения акмеизма как непрерывной парадигмы постсимволистского, традиционалистского творчества, как одной из значимых линий литературного (и шире – духовного) развития, соединяющий в себе исторический опыт России (метрополии) и зарубежья, способствует выявлению внутренней целостности русской литературы, развивающейся в диалоге и взаимодействии различных художественных систем (в частности, символизма, акмеизма, неоклассицизма). Это разнообразие исканий, художественно-стилевых тенденций и течений обуславливает перспективу новых открытых на путях отечественной и мировой литературы.

Концепция Серебряного века в Записных книжках Анны Ахматовой¹

Предметом данного исследования становится реконструкция ахматовской концепции Серебряного века и акмеизма, взгляд не «извне», а «изнутри», глазами мэтра акмеизма. Это тем более важно, что Ахматова не только претендовала на роль интерпретатора собственного творчества, как в «Прозе о Поэме», «Pro domo mea», «Pro domo sua», но и, наравне с Н. Гумилёвым, выступающим автором «Писем о русской поэзии» (рецензий на поэтические сборники), взяла на себя роль предельно объективного критика (известна ее рецензия «О стихах Н. Львовой»² 1913 г.).

Судьба постсимволистского поколения представлена несколькими поэтами, объединенными вокруг Н. Гумилёва: «Совсем

¹ Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966) / Сост. К.Н. Суворова. – М.; Торино, РГАЛИ: Giulio Einandi editore, 1996.

² Ахматова А. О стихах Н. Львовой // Критика русского постсимволизма / Сост., вступ. ст., преамбулы и примеч. О.А. Лекманова. – М.: Олимп: АСТ, 2002. – С. 220–222.

особое местоположение среди ахматовских декораций было отведено четырем поэтам: Николаю Гумилёву, Осипу Мандельштаму, Михаилу Лозинскому и самой Ахматовой»¹.

Образ Гумилёва в записных книжках строится на отчетливом контрасте с портретом Блока. <...> Излагая обстоятельства биографии Гумилёва, Ахматова никогда не выходит из роли до-тошного историка литературы, претендуя на роль вдохновительницы гумилевского творчества (Гумилёв назван «визионером и пророком»², чей главный дар – это ясновидение³).

Именно трем акмеистам, вместе с их «другом, учителем и помощником» Михаилом Лозинским было дано увенчать своим творчеством и (что не менее важно) жизненным поведением Серебряный век русской поэзии. Не случайно сама Ахматова рекомендовала рассматривать «Поэму без героя» как логическое продолжение произведений Гумилёва и Мандельштама.

Так, в статье Р.Д. Тименчика⁴ акмеизм рассматривается как узкоспецифическая, искусственно созданная поэтика, функция которой – сглаживать и нивелировать все излишества символизма. Делается парадоксальный вывод о том, что акмеизм был **финальной** школой, которая не оставила последователей: «Акмеизм не был создан или выдуман, он явился результатом коллективной работы группы молодых ученых, развившихся под перекрестными влияниями. В поэтике – принимаются все технические нововведения символистов, но все излишества сглаживаются: ритм, стиль и композиция должны быть в равновесии; при этом вместо музыкальных задач символизма выдвигались задачи живописные и архитектурные»⁵. Более того, исследователь отказывает акмеизму в его идейно-эстетической платформе, истоках, исторических корнях: «Василий Гиппиус, как и М. Лозинский, отказался примкнуть к акмеистам на обсуждении лекции Городецкого 19 декабря 1912 г. <...> В число акмеистов зачислили себя, кроме двух основателей – Нарбут, Зенкевич, Мандельштам и юный Георгий Иванов – перебежчик из стана Игоря Северянина»⁶.

¹ Записные книжки Анны Ахматовой, (1958–1966) / Сост. К.Н. Суворова. – М.; Торино, РГАЛИ: Giulio Einandi editore, 1996. – С. 252.

² Записные книжки Анны Ахматовой, (1958–1966) / Сост. К.Н. Суворова. – М.; Торино, РГАЛИ: Giulio Einandi editore, 1996. – С. 251.

³ Там же. – С. 255.

⁴ Тименчик Р.Д. Заметки об акмеизме // Russian literature. 1974. – 7/8. – С. 45.

⁵ Там же. – С. 32.

⁶ Там же.

Методологически ценной, стоящей особняком в ряду современных исследований, является современная коллективная работа **Ю.И. Левина, Д.М. Сегала, Р.Д. Тименчика, В.Н. Топорова, Т.В. Цивьян «Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма»**¹. Исследователи осмысляют поздний акмеизм как принципиально открытую семантическую поэтику, своего рода потенциальную культурную парадигму, развертывание которой пришлось на весь ХХ в. Данная концепция представляется наиболее продуктивной, так как позволяет выделить комплекс специфических компонентов поэтики и вовлечь в орбиту акмеистической эстетики гораздо более широкий круг имен – неоакмеистов-«шестидесятников» и представить поэзию акмеизма в неразрывности своего культурно-исторического развития.

Немаловажно и то, что в данной работе впервые предпринят целостный анализ литературоведческих доминант, «краеугольных камней» эстетической платформы акмеизма, что позволяет, в свою очередь, оперировать философской и культурно-исторической терминологией, подключая широчайший исторический контекст: «Коррелятом к представлению о синхронической истории, скрепляемой нравственно личностной памятью, было создание Мандельштамом и Ахматовой особой – **семантической** – поэтики, в которой гетерогенные элементы текста, разные тексты, разные жанры (поэзия и проза), творчество и жизнь, все они и судьба – все скреплялось единым стержнем замысла, призванного восстановить соотносимость истории и человека. Взгляд на язык как на нечто самодовлеющее – существенный аспект акмеистической реформы поэтического языка»².

Таким образом, акмеизм предстает **реформаторской школой**, плодотворные искания которой нашли отражение в дальнейшей литературной традиции ХХ–XXI вв., а акмеисты – смелыми реформаторами языка и стиля эпохи: «Суть акмеистической реформы – в интериоризации в пространство стихотворения элементов прозы, но не ради сюжетности или сложной композиции, а ради максимального спрессовывания мира произведения (Ахматова

¹ Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма / Ю.И. Левин, Д.М. Сегал, Р.Д. Тименчик, В.Н. Топоров, Т.В. Цивьян // Russian literature – Hague, 1974. – № 7–8. – Р. 51.

² Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: В 2 т. – М., 2006. – Т. 2. – С. 299.

находила поддержку в сходных приемах у Анненского, Кузмина, Фета, а в более широком плане – у Пушкина)¹.

Вышеназванные авторы выделяют минимум доминант акмеистической реформы Ахматовой и Мандельштама, позволяющих вписать какое-либо художественное произведение в область семантической поэтики:

- 1) резкое смещение границ между поэзией и прозой (и ими обеими и жизнью – вне текстовым бытием);
- 2) меональный тип описания (ориентация не на последовательность элементов сюжета, а на последовательность стыков между ними);
- 3) отказ от линейно упорядоченного построения поэтического сюжета;
- 4) введение драматического сюжета и «чужого» голоса;
- 5) «космичная» авторская позиция (авторское «я» оказывается равновеликим культуре, природе, истории);
- 6) драма времени и пространства, бытия и истории, судеб человека в мире;
- 7) создание семантической неопределенности и последующее ее использование для свободного диалога с читателем;
- 8) оксюмороны, амбивалентные антитезы. В творчестве Мандельштама и Ахматовой наблюдается постепенный выход за рамки имманентной семантической поэтики, построенной по мифологическому принципу («Поэма» Ахматовой, армянский цикл Мандельштама);
- 9) отмеченность начала и конца, выработка системы семантических оппозиций, амбивалентность содержательных комплексов;
- 10) полифония (многообразие голосов, свойственное роману) – у Ахматовой. Фрагмент, в котором происходит выявление цитат, далеко не всегда ограничивается размерами данного стихотворения, так как существует установка на соотнесение со всеми остальными произведениями, образующими единый поэтический текст, – с мировым поэтическим текстом, конструируемым автором;
- 11) метапоэтический комментарий («автометаописание»);
- 12) рождение новой меональной прозы;

¹ Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма / Ю.И. Левин, Д.М. Сегал, Р.Д. Тименчик, В.Н. Топоров, Т.В. Цивьян // Russian literature. – Hague, 1974. – № 7–8. – Р. 53.

13) поэт в восприятии акмеистов предстает как харизматический лидер, связанный с божественными энергиями Логоса. И как мастер-ремесленник, трудящийся в поте лица (Бог-творец и мастеровой);

14) поэтическое искусство воспринимается акмеистами как сакральная игра и обладает способностью моделировать действительность, создавать ситуацию ее «катарсического переживания»;

15) феноменологическое описание, как бы заново творящее объект, Гуссерль называет конституированием. Новое качество акмеистического описания связано именно с конструированием предметов;

16) ахматова и Мандельштам используют прием альтернативного развертывания текста, когда каждое последующее утверждение отрицает предыдущее.

Исследователи подчеркивают, что проблема «горизонта читательского ожидания» была впервые поставлена и научно обоснована именно акмеистами, которые утвердили статус читателя как дешифровщика текста: «Проблема читательского восприятия как конструктивного фактора поэтического текста была поставлена именно акмеистами. Текст рассчитан сразу на несколько уровней интерпретации (не случайно А. Ахматова «коллекционировала» суждения о «Поэме без героя»). Именно акмеисты реанимировали в поэзии циклическую («спиралевидную») раннехристианскую концепцию временного потока. Термин «семантическая поэтика» ознаменовал своим появлением второе «рождение» акмеизма как масштабного литературного направления, способствуя его новым интерпретациям в истории литературы. Первым серьезным исследованием «нового акмеизма» послужили «Заметки об акмеизме» Р.Д. Тименчика, где автор формулирует нечеткость, размытость границ акмеизма и сложность его определения: «В поэтике принимаются все технические нововведения символистов, но все излишства сглаживаются: ритм, стиль и композиция должны быть в равновесии; при этом вместо музыкальных задач символизма выдвигались задачи живописные и архитектурные...»¹.

В «Книге об акмеизме» О. Лекманова², современной и современной работе, автор рассматривает акмеизм как «сумму трех

¹ Тименчик Р.Д. Заметки об акмеизме // Russian Literature. – Amsterdam, 1974. – № 7–8. – С. 23.

² Лекманов О.А. Книга об акмеизме. – М.: Моск. культурол. лицей, 1998. – 345 с.

концентрических окружностей» с выдающимся «педагогом и организатором – Н. Гумилёвым – в центре»: первый, наиболее широкий круг образует регулярно собирающееся содружество молодых стихотворцев «Цеха поэтов», второй составляют канонические шесть акмеистов, а в третий – наиболее «эзотерический», замкнутый круг – включаются лишь Ахматова, Гумилёв и Мандельштам как создатели «семантической поэтики» и «золотого фонда» акмеистической поэзии: «Первый, наиболее широкий круг образуют имена участников «Цеха поэтов» – содружества молодых стихотворцев, начиная с осени 1911 г., регулярно собирающихся и читавших друг другу свои произведения. <...> Второй, более узкий круг составили имена собственно шести акмеистов – группы поэтов, в середине 1912 г. выделившейся из «Цеха». <...> К равновесию, в первую очередь – между земным и небесными началами, акмеисты стремились в своих стихах, зримым воплощением идеи равновесия стал самый их список. Два поэта, тяготевшие к красочности и избыточности (Владимир Нарбут и Михаил Зенкевич) «куравновешиваются» здесь двумя поэтами, стремившимися к аскетичности и строгости (Осип Мандельштам и Анна Ахматова). А центральное, промежуточное положение занимают два вождя акмеизма – Сергей Городецкий и Николай Гумилёв. <...> Третий, наиболее замкнутый, эзотерический круг представлен именами Николая Гумилёва, Анны Ахматовой и Осипа Мандельштама, чьи произведения составили «золотой фонд» акмеистической поэзии. «В ряде случаев они аранжируются в виде диалога так, – отмечают авторы одной из лучших работ о творчестве акмеистов, – что у исследователя есть право говорить о некоем общем тексте, построенном как последовательный ряд зеркал, через которые проводится тема»¹.

«Семантическая поэтика» выступает в качестве ядра акмеизма, его онтологического основания. Самое лаконичное определение акмеизму дал Г. Струве: «Мандельштам – это акмеизм, а акмеизм – это Мандельштам»². О. Лекманов определяет в своем исследовании и формальную организацию акмеизма: «Помимо поэтов, причисливших себя к символистам (М. Лозинский, Вас. Гиппиус, Вл. Гиппиус), и будущих акмеистов, на заседаниях первого «Цеха» более

¹ Лекманов О.А. Акмеисты // Критика русского постсимволизма / Сост., вступ. ст., преамбулы и примеч. О.А. Лекманова. – М.: «Олимп»: «АСТ», 2002. – С. 12–13.

² Струве Г. Мандельштам О.Э.: Опыт биографии и критического комментария // Мандельштам О.Э. Собр. соч. – Нью-Йорк, 1955. – С. 18.

или менее регулярно появлялись представители формированвшегося футуризма (Н. Бурлюк, В. Хлебников) и «новокрестьянские» поэты (Н. Клоев, П. Радимов). Первый состав «Цеха» позволяет предположить, что он задумывался не только и не столько как антисимволистская коалиция, сколько как союз, призванный объединить все постсимволистское поколение поэтов¹. Таким образом, акмеизм получает некое расширительное значение, объединяя под своим знаменем формально непохожих поэтов, но объединенных единими мировоззренческими «скрепами», содержательными доминантами.

И, наконец, необходимо отметить не менее важный, стилистический аспект «семантической поэтики», позволяющей внешне разнородным поэтам объединяться под знаменем акмеизма и рождающегося неоакмеизма. Зашифрованные отсылки и реминисценции в текстах акмеистов и неоакмеистов связаны с авторским приемом образной полисемии, «полицитатности» (термин Т. Цивьян). Этот прием заключается в том, что архетипические образы или описываемые в произведении сюжетные коллизии ассоциируются в сознании читателя одновременно с несколькими «цитатными» источниками, – библейскими, фольклорными, различными образами отечественной и мировой литературы, благодаря чему обретают несколько потенциальных «прототекстов» и интерпретаций. Цитация носит имплицитный, подтекстовый, зашифрованный характер. Так, неустановленная цитата в «Поэме без героя» А. Ахматовой – «По ту сторону ада мы» – имеет литературно-философскую родословную, восходя одновременно к трактату Ф. Ницше «По ту сторону добра и зла» (1885), и ассоциативно – к роману Шервуда Андерсена «По ту сторону желания». Возможны также конкретно-исторические реалии 1930-х годов – женщины под тюремными стенами «Крестов». Благодаря «семантической поэтике» акмеистический текст априори рассчитан на вариативное прочтение, иными словами, на несколько интерпретаций, «партитур» (вариативность адресатов, дат, «черновиков», поверх которых пишет Ахматова, неоднозначная трактовка синтетического жанра «Поэмы без героя» в «Прозе о Поэме» и т.д.).

«Семантическая поэтика» как философско-культурная парадигма обладает относительно устойчивым центром – «кодом» (кодирующим механизмом) – полицитатностью, максимальной диалогичностью, апелляцией к сознанию адресата, равноправием

¹ Лекманов О.А. Книга об акмеизме. – М.: Моск. культурол. лицей, 1998. – С. 38.

читателя с автором в процессе активного сотворчества, функциональной открытостью, стереофонической полифонией – повторяющимся так или иначе в каждом произведении акмеистического текста, и различной периферией – разным набором смысловых (содержательных) и жанровых (формальных) «валентностей», в совокупности образующих внешний реминисцентный слой, обусловливающий с помощью различного набора аллюзий и реминисценций (периферии парадигмы) оригинальность и специфику каждого конкретного акмеистического произведения.

Например, одно произведение или «семантический пучок» (строфа, фраза, стихотворение целиком) архетипически может восходить к двум и более источникам – но не менее двух (обязательный дифференцирующий признак ядра парадигмы); другое же – к восьми одновременно и более первоисточникам, аллюзиям и реминисценциям русской и мировой литературы, философии и эстетики, искусствоведению и культурологии. Таким образом, «семантическая парадигма» провоцирует стереофонический диалог текстов, полисемию смысла, что, в первую очередь, порождает эффект «двойной экспозиции», полицитатность (с содержательной точки зрения), а также возникновение жанров на стыке двух и более жанровых «валентностей» (с формальной точки зрения).

«Семантическая поэтика» как центральное онтологическое ядро неоакмеизма нацелена на приобретение, аккумуляцию и творческое преображение художественного материала, которым служит образ, мотив, сюжет, цитата, новый жанр, аллюзия, реминисценция. Данная установка обеспечивает парадигме невероятную устойчивость и жизнеспособность на протяжении всего литературного процесса.

2. Эволюция художественных направлений XX в.: От акмеизма к неоакмеизму

Смена философско-художественных парадигм знаменует в поэзии смену литературных направлений. Данный фактор влечет за собой переориентацию художников, *volens nolens* оказавшихся по обе стороны культурной революции, иначе говоря, на стыке сменяющихся направлений.

Вяч. Иванов, первый поэт-неоклассицист, ознаменовал своим творчеством переход от символизма к акмеизму, т.е. смену

культурных парадигм. Рационалистически-логичный подход к поэзии, связь дионисийского и аполлонического начал, уравновешенных на чаше Божественных Весов в программном стихотворении «Весы» (1904) делает его фигуру предтечей акмеизма и нарождающегося неоакмеизма: «Подобная тенденция в русской поэтической культуре будет позднее блистательно продолжена и углублена О. Мандельштамом»¹.

Основные тезисы поэзии Вяч. Иванова – «скреплять двух столетий позвонки» (как у О. Мандельштама) посредством «памяти культуры», не забывать о великой роли Данте в качестве учителя и наставника поэтов («Уже наставник твой – не Юм – «суровый Данте!» – в стихотворении «La faillite de la science» с посвящением Вл. Ивановскому); не будет преувеличением утверждать также, что Вяч. Иванов – предтеча неоакмеизма, так как его поэтический дар зиждется на «трех китах» неоакмеистической доктрины: на утверждении о том, что «поэт – «новый Адам», спустившийся в бездны мироздания и давший номинации предметам и вещам окружающего бытия («Так долго с пророческим медом / Мешал я земную полынь, / Что верю деревьям и водам / В отчаяны рдяных пустынь...»² – стихотворение «Fata morgana»); на классическом наследии А. Пушкина, изучению которого специально посвящены «пушкинские штудии» А. Ахматовой («Куда ученая потянемся ватага? / Ужели на Парнас?.. Затем что знанья – нет! / Ты бросил в знанье сеть и выловил сонет» – вышеупомянутое стихотворение «La faillite de la science»); и, наконец, на культе Возрождения, сильной личности, возвысившейся над бездной повседневности, Данте или Сандро Боттичелли.

Имплицитный переход от акмеизма к неоакмеизму (в котором важна составляющая символизма и символистской эстетики) наглядно демонстрирует собой творчество В. Ходасевича – впоследствии ученика Н. Гумилёва. Особенно важно обратить внимание на лелеемую и акмеистами, и неоакмеистами художественную образность «Божественной комедии» Данте. Но в творчестве В. Ходасевича едва ли не впервые вводится онейросфера (сфера поэтических сновидений), что указывает именно на связующее звено от символистской парадигмы к неоакмеистической.

¹ Колобаева Л.А. Русский символизм. – М.: МГУ, 2000. – С. 226. – 296 с.

² Иванов В. Утренняя звезда: Стихотворения. – М.: НексМедиа; Комсомольская правда, 2013. – С. 8.

Так, в стихотворении «Как силуэт» впервые возникает образ «реки забвения» (дословно «забвенной реки»¹), а в стихотворении «У моря» (1917) В. Ходасевича морской прибой в сознании лирического героя ассоциируется с летейской прохладой, по аналогии с образом Леты-Невы в «Поэме без героя» А. Ахматовой: «А мне и волн морских прибой, / Влача каменья, / Поет летейскою струей, / Без утешенья»².

В «Эпизоде» определяющее значение приобретает область онейросферы. Герой видит себя словно со стороны, как своего мифического двойника: «Того меня, который предо мною / Сидел, – не ощущал я вовсе...»³ Стихотворение построено как предсмертное странствие души по реке забвения – вся жизнь проносится перед глазами лирического героя как эпизод киноленты: «Так, весла бросив и сойдя на берег, / Мы чувствуем себя вдруг тяжелее...»⁴. Стихотворение «Вариация» (август 1919, Москва) примыкает к «Эпизоду» по образности и тематике сновидения: лирический герой вновь плывет по реке, теперь уже вступая во второй круг «Чистилища»: «Продлись, ласкательное чудо! / Я во второй вступаю круг / И слушаю, уже оттуда, / Моеи качалки мерный стук»⁵.

Стихотворение «Золото» (7 января 1917) В. Ходасевича продолжает погребальную тематику. Имплицитно используется образность «Божественной комедии» Данте: мертвец, переплывая Лету, платил Харону за перевозку монету в один обол, зажимая ее во рту: «В могильном сумраке истлеют мак и мед, / Провалился монета в мертвый рот...»⁶

Образность стихотворения с говорящим названием «Гадание» (1 мая 1907, Лидино) восходит к классической ахматовско-пушкинской традиции, не случайно ему предложен эпиграф «Гадает ветреная младость...» Пушкина. Здесь используется старинный обряд «литье воска»: «Свеча колеблет пламя красное. / Мой Рок! Лицо приблизь ко мне! / И тень бессмысленно-неясная, / Кривляясь, пляшет на стене»⁷. Воск оплавляется от свечи и

¹ Ходасевич В. Тяжелая лира: стихотворения. – М.: НексМедиа; Комсомольская правда, 2013. – С. 10.

² Там же. – С. 90.

³ Там же. – С. 92.

⁴ Там же. – С. 93.

⁵ Там же. – С. 94.

⁶ Там же. – С. 95.

⁷ Там же. – С. 13.

наливается в воду, а получившаяся фигурка олицетворяет собой судьбу героя – «рок», «Ананке».

В стихотворениях, тематически образующих своего рода диптих, – «Зарница» и «Мои слова печально кротки...», – возникает ахматовский образ зrimой, одухотворенной, «говорящей Тишины»¹.

Традиционен для акмеизма и неоакмеизма также питет к древнегреческой мифологии. Знаменитый Миф об Орфее и Эвридице воссоздан в стихотворении «Возвращение Орфея» (20 февраля 1910): упомянуты мертвая река Коцит, царство мрачного Аида, куда, по легенде, спустился влюбленный Орфей, чтобы вырвать из тенет смерти свою Эвридику: «Пустой души пустых очарований / Не победит ни зверь, ни человек. / Несчастен, кто несет Коцитов дар стенаний / На берега земных веселых рек!»²

В диптихе «Века, прошедшие над миром...» упомянуты дантовский образ «стигийских камышей» («Века, прошедшие над миром, / Протяжным голосом теней / Еще взывают к нашим лирам / Из-за стигийских камышей»³), «хор вздыхающих теней», «сумрак Эреба».

Таким образом, неоакмеизм априори существовал как некий синтез акмеизма и символизма, сохранив в своей структуре, в отличие от своего предшественника – акмеизма, символистскую образность и тематику. Несмотря на то что официально временем расцвета неоакмеизма считаются 1960–1980-е годы, «латентно», имплицитно, «подтекстово» он существовал как синтез направлений и зарождался в творчестве символистов «парижской ноты» (Вяч. Иванова, В. Ходасевича) еще в начале XX в.

На первый план в данном исследовании выдвигается процедура движения по герменевтическому кругу, когда целое изучается посредством составляющих его частей, и наоборот; структурно-семиотический, сопоставительный методы и метод исторической реконструкции. Прослеживается история зарождения, развития и существования «нового акмеизма» в пространстве постсоветского дискурса и XX в. в целом. Методология учитывает неоднозначный характер развития и функционирования неоакмеизма в историческом контексте. Предложенное исследование лишь наглядно демонстрирует продуктивность подобного синтеза.

¹ Ходасевич В. Тяжелая лира: стихотворения. – М.: НексМедиа; Комсомольская правда, 2013. – С. 34.

² Там же. – С. 47.

³ Там же. – С. 48.

3. «Семантическая поэтика» как онтологическое ядро неоакмеизма

«Семантическая поэтика» – смысловое ядро неоакмеизма – есть аксиологическая сущность «русской идеи», максимально открытая к диалогу система определенных знаний, целенаправляющих, с одной стороны, научные исследования, а с другой – духовные ориентиры современного общества. Последовательность этих ценностей задается онтологическим единством поэтического (культурного) и исторического наследия.

С литературоведческой точки зрения «семантическая поэтика» представляет собой синтез нескольких эстетических принципов, включающих в себя прежде всего «ориентацию» стиха на постоянный (более или менее явный) цитатный диалог с классическими текстами; стремление обновлять традиции, не разрывая с ними; необыкновенно развитое чувство историзма... переживание истории в себе и себя в истории; осмысление памяти, воспоминания как глубоко нравственного начала, противостоящего беспамятству, забвению и хаосу, как основа творчества, веры и верности; внимание к драматическим отношениям между мировой культурой, русской историей и личной памятью автора¹. Причем для «семантической поэтики» характерно оксюморонное сочетание мифов и архетипов, предельная суггестивность формы и содержания, что, в свою очередь, приводит к явлению «сдвигологии», появлению гетерогенных элементов текста, а также дуалистичных жанров на стыке нескольких жанровых «валентностей».

Сама идея возникновения «семантической поэтики», а также ее структурный генезис коренятся в диалогах античных философов Платона и Сократа. В частности, в «Горгии» и «Меноне» (380-е годы) предпринята успешная попытка определить «смысловую структуру» предмета (термин А.Ф. Лосева), т.е. сущность собственно положительного учения Платона. Лежащий в основе «семантической поэтики» художественный образ культуры (максимально открытая, динамическая эстетическая структура, средоточие модели мира), есть не что иное, как разновидность «эйдоса» Платона, его учения о двух мирах (вечном и неизменном истинном мире идей, которому априори отдан приоритет, и его отражение –

¹ Русская семантическая культурная парадигма / Левин Ю.И., Сегал Д.М., Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В. // Russian literature. – Hague, 1974. – № 7–8. – P. 49–50.

мир чувственных вещей). Философской основой неоакмеизма был гуманистический неоплатонизм. Неоплатонизм (Плотин, Порфирий, Прокл, Ямвлих) синтезировал учения Платона, Аристотеля, досократиков, стоиков. Созданная неоплатониками система понятий позволяла структурировать и теоретически осмыслить космос, человека, окружающий мир.

4. Философско-литературные парадигмы рубежа XX–XXI вв. как предпосылки возникновения неоакмеизма

Философско-литературная парадигма неоакмеизма органично встраивается в постнеклассическую картину мира, основными онтологическими доминантами которой становятся возникновение порядка из хаоса, «управляемый хаос», а также выявление ценностно-целевых структур познания, что, в свою очередь, нацеливало как ученых, так и простых индивидуумов на поиск своего внутреннего «я», скрытых ресурсов своей творческой личности, т.е. самоидентификацию в постсоветском и современном дискурсах.

Для неоакмеизма характерна временная концепция исторического «эона», согласно которой ни одно мгновение не исчезает бесследно, но возвращается в Вечность и обретает надвременной, бытийный статус. Философия истории в неоакмеистической доктрине признает достоверность исторического прошлого, вошедшего в вечную действительность как ее неотъемлемая часть. Таким образом, налицо историческая жизнь современного этноса, совмещающего прошлое, настоящее и будущее в историческом «эоне» (монаде Лейбница), поэтому действительность, внешне отошедшая в прошлое, не есть «нулевая» историческая реальность, она столь же осязаема и достоверна, сколь достоверно настоящее и будущее. Соответственно каждый индивид согласно концепции исторического «эона» может быть приобщен к истории постольку, поскольку он существует в этом «эоне» мировой действительности.

Неоакмеизм предлагает новый синтез становления и идентификации человеческой личности благодаря цементирующей идеи «нового Адама», поэта-художника, ренессансной личности, дающей номинации предметам и вещам окружающего мира, одухотворяющего «плоть Мира», а также новое видение становящегося целого, Бытия «русской Атлантиды» (России). Все перечисленные факторы требуют единой стратегической идеи – так называемой «русской идеи» (Н. Бердяев), консолидирующей постсоветское общество и

задающей синтез духовных координат – сетки онтологических категорий, апеллирующих, в свою очередь, к поэзии неоакмеизма.

«Семантическая поэтика» – смысловое ядро неоакмеизма – есть аксиологическая сущность «русской идеи», максимально открытая к диалогу система определенных знаний, целенаправляющих, с одной стороны, научные исследования, а с другой – духовные ориентиры современного общества. Последовательность этих ключевых ценностей задается онтологическим единством поэтического (культурного) и исторического наследия.

Русская культура, основанная на идее соборности (Вл. Соловьев) не противопоставляет себя другим культурам, но всегда открыта для их восприятия, внутренней переработки и синтеза, который носит не только локальный, но и общечеловеческий характер (идея *всединства*, всечеловечности, которую Ф. Достоевский считал ключевой характеристикой русской идеи вообще).

Смысл софийности как важнейшей составляющей русской идеи В.С. Соловьёв и С.Н. Булгаков видели в том, что София – Душа человечества, посредник между Вселенной и человеком – выполняет свое космическое предназначение (становление всеединства), а человечество преобразует мир не во имя удовлетворения своих растущих потребностей, но во имя Бога, во имя идентификации себя как личности, самости, гармонизации раздробленного мира. Иными словами, человеческое общество только тогда Душа мира, когда оно служит (но не рабски прислуживает!) идее гармонизации мира во имя человека. Вслед за Вл. Соловьевым можно сказать, что акмеизм, а затем и неоакмеизм есть творчество, сокрытое в Душе мира (творящая София), осуществляющая возникновение «порядка из хаоса».

Творческий импульс неоакмеистов носит софийный характер. «Цех поэтов» (в названии прослеживается ориентация на средневековую артельность), носил в своем существе идею именно такого всеединства творцов, направленных на поиск общего смысла и общего дела, объединенных, как считали многие из них, посредством творческого импульса Бога и Человека.

Из понимания соборности неизменно следует художественное (семиотическое) представление об идеальном состоянии мирового Бытия в целом (и человеческого общества в частности), о высшей Цели упорядочить и гармонизировать Мир, смысле жизни. Основной тезис неоакмеизма как раз и служит этой великой Цели – Демиург-художник призывается в мир, чтобы воссоздать «порядок из хаоса», управлять «хаосом», одухотворить неодушевленное, уви-

деть в повседневности высший смысл, божественный Замысел, привнести в общество свое понимание прекрасного, запечатлеть «сокровенное внутреннее» вещей и одухотворить Бытие на основе единения людей с Природой и друг с другом посредством эмпатии (от лат. «вчувствование», «проникновение» в другого субъекта с целью лучше понять также свое внутреннее «я» и самого себя).

Заложенные в неоакмеистической поэзии онтологические архетипы Мирового Древа (мировое Бытие, Древо России), Тела (личное бытие, бренность), Словаря (культура, язык, Логос), как, например, в стихотворении «Словарь» Арс. Тарковского, имплицитно служат теми мировоззренческими константами-скрепами, обеспечивающими российскому обществу консолидацию и придающими ему через появление постакмеистических организаций (поэтов ленинградской «филологической школы», ленинградских «неоклассиков», группы «Московское время», «парижской ноты», «Нового (Второго) Цеха», пражского объединения «Скит» – первоначально «Скит поэтов») институциональный характер.

Воссозданный Поэтом-титаном единый культурный универсум преодолевает локальный историзм, способствует осознанию обществом своей идентичности, элиминации драматического разрыва между русской историей и личностью каждого конкретного индивида, во-лею судьбы погруженного в отведенный ему отрезок истории.

Творчество неоакмеистов приобретает глобальный онтологический статус, становится одухотворенной нитью Бытия, связующей поколения и воскрешающей «ненапрасное прошлое». В постсоветском пространстве консолидация общества реконструировалась из элементов неоакмеистической парадигмы, предлагающей мощную альтернативу забвению и хаосу как исторического прошлого, так и современного настоящего.

Скрытые в доктрине неоакмеизма онтологические архетипы, наряду с принципом *мистического энергетизма* (преобразования энтропии в созидательную энергию), способствуя гармонизации общества, преодолению идеологических и социальных разрывов (дискретности), выводят общество из современной экзистенциальной бессмысличины, безысходности, консолидируют его на духовных началах сотворчества, сопричастности своему этносу и своей национальной культуре.

Русская культура достаточно интровертна, погружена во внутреннее созерцание, в рамках консолидации общества для нее характерна нацеленность на *Общее Дело* – неотъемлемый компонент «русской идеи». Русский «конкретный идеализм», основными

составляющими которого являются соборность, всеединство, софийность, Общее Дело, способствуют идентичности общества. Меняется система аксиологических оценок: общественность и каждый индивид в рамках неоакмеистической модели, основанной на антропокосмизме, осознает себя гармоничной личностью, сопричастной историческим реалиям своего времени. В свою очередь, антропокосмизм, целью которого является творческое преображение человека и мира, способствует развитию гармоничной триады, восходящей к божественной Троице: «личность – общество (как совокупность институтов) – природа (как Бытие) – Высший Идеал (Бог).

Неоакмеизм ориентирует современное общество на парадигму «Мир как живой и созидающийся организм» (в отличие от довлеющей до настоящего времени парадигмы «Мир как громадный механизм»). В основе неоакмеистической парадигмы лежит «семантическая поэтика», принципиальная новизна которой заключена в доминанте всеобщей личностной связи, посредством которой гетерогенные элементы текста, разные тексты, разные жанры... творчество и жизнь, все они и судьба – все скреплялось единым стержнем смысла, призванного восстановить соотносимость человека и истории. Данный фактор является определяющим для консолидации российского общества в постсоветском пространстве.

Итак, неоакмеистическая доктрина предоставляет широчайшее поле для идентификации и институализации современного российского общества посредством культурного семиозиса. В настоящее время осуществляется научный поиск новых макросоциологических теорий и литературных направлений, которые способны выразить в онтологических константах многообразие всего социума и тем самым культурно консолидировать этнос в рамках того или иного информационного «поля».

Неоакмеизм как одно из наиболее значительных направлений XX в. опирается на творческие достижения и художественную переработку основополагающих принципов символизма, акмеизма и авангарда.

Инновации неоакмеистов также выразились в том, что они придали человеческому сознанию статус самоценной реальности, введя в поэзию «второе пространство» – пространство человеческого духа, и побудили писателей XX в. к воссозданию внутренней реальности, воплощение которой потребовало синтеза прозы и музыки, прозы и поэзии, перевернуло иерархию семантических

структур, выдвинув на первый план мотивную организацию повествования. Тем самым изображение мира и человека в литературе сблизилось с техникой кубистической живописи, что и определило в дальнейшем сущность русского сюрреализма, крупнейшим представителем которого является Б. Поплавский.

В рассматриваемом феномене «ренессансного акмеизма» имеются устойчивые и гармонично сочетающиеся черты, образующие ментальный «код» русской культуры (индивидуализм, антропоцентризм, пронизанность творчества поэтов божественной «творящей» Софией Вл. Соловьёва, универсализм поэтических исканий). Данный «код» становится его ценностно-смысловой константой, обуславливая преемственность и уникальность развития неоакмеизма как целостной исследовательской стратегии, позволяющей вновь и вновь реконструировать его онтологический центр – «семантическую поэтику» – в постоянно обновляющемся историческом контексте.

Как уже упоминалось выше, поэзия неоакмеизма представляет собой уникальный вариант синтеза традиций философии, отечественной и мировой литературы и индивидуального творческого метода поэта-Демиурга.

Художественную образность и философско-мировоззренческий контекст каждой отдельной поэтической миромодели можно осознать лишь в сопоставлении с другими знаковыми миромоделями, в их антитезе. Здесь немаловажное значение приобретает процедура движения по герменевтическому кругу, когда целое познается через какую-либо его часть, и наоборот. Но бесспорным остается тот факт, что открытие «подвижного», фантасмагорического пространства и «апокалиптического» времени, онтологический синтез «реального» и «призрачного» в категории пространственных реалий, введение в повествовательную структуру «трехслойного» времени, движущегося ретроспективно (назад, в прошлое) и перспективно (вперед, в будущее), в соответствии с чем на первый план выдвигается лирический герой – историк-летописец и пророк-предсказатель, а также разработка особой техники «философского диалога» с непосредственной апелляцией к сознанию адресата, «зеркальный» композиционно-временной принцип принадлежат к числу выдающихся поэтических «инноваций» неоакмеизма.

Синтез современности и классики, модернизма и реализма (исторического и психологического) в дальнейшем и определит развитие неоакмеистической поэзии. В результате лирическое «я»

поэтов-неоакмеистов оказалось отождествлено с лирической мистикой стихотворений, оно почти стихийно, словно разомкнуто в пространство и Вечность, но в то же время неразрывно «слито» с историческими пластами вселенского Времени.

Благодаря «семантической поэтике» неоакмеистический текст априори рассчитан на вариативное прочтение, иными словами, на несколько интерпретаций, «партитур» (вариативность адресатов, дат, «черновиков», поверх которых пишет Ахматова, неоднозначная трактовка синтетического жанра «Поэмы без героя» в «Прозе о Поэме» и т.д.). Читатель становится соавтором создаваемого текста. «Зеркальное письмо» Ахматовой можно интерпретировать как письмо, ориентированное прежде всего на восприятие Поэмы читателем, когда читатель вкладывает свой собственный смысл в произведение. Аналогично философии Э. Гуссерля (тезис о «конструировании предметов»), «семантическая поэтика» творит «вторую реальность», постигаемую посредством переживаний, и архетипически восходящую к символистской «теории соответствий». Так, в стихотворении «Все обещало мне его...» А. Ахматовой автор моделирует своего рода «магическую реальность» посредством фольклорно-мифологического принципа «симпатических связей» (когда разнопорядковые явления соединяются причинно-следственными отношениями, не свойственными им в действительности).

И, наконец, отметим не менее важный, стилистический аспект «семантической поэтики». Зашифрованные ссылки и реминисценции в текстах акмеистов и неоакмеистов связаны с авторским приемом образной полисемии, «полицитатности» (термин Т. Цивьян). Этот прием заключается в том, что архетипические образы или описываемые в произведении сюжетные коллизии ассоциируются в сознании читателя одновременно с несколькими «цитатными» источниками, – библейскими, фольклорными, различными образами отечественной и мировой литературы, благодаря чему обретают несколько потенциальных «прототекстов» и интерпретаций. Цитация носит имплицитный, подтекстовый, зашифрованный характер. Так, неустановленная цитата в «Поэме без героя» А. Ахматовой – «По ту сторону ада мы» – имеет литературно-философскую родословную, восходя одновременно к трактату Ф. Ницше «По ту сторону добра и зла» (1885) и ассоциативно – к роману Шервуда Андерсена «По ту сторону желания». Возможны также конкретно-исторические реалии 1930-х годов – женщины под тюремными стенами «Крестов».

«Семантическая поэтика» как философско-культурная парадигма обладает относительно устойчивым центром – «кодом» (кодирующим механизмом) – полицитатностью, максимальной диалогичностью, апелляцией к сознанию адресата, равноправием читателя с автором в процессе активного сотворчества, функциональной открытостью, стереофонической полифонией – повторяющимся так или иначе в каждом произведении акмеистического текста, – и различной периферией – разным набором смысловых (содержательных) и жанровых (формальных) «валентностей», в совокупности образующих внешний реминисцентный слой, обуславливающий с помощью различного набора аллюзий и реминисценций (периферии парадигмы) оригинальность и специфику каждого конкретного акмеистического произведения.

Например, одно произведение или «семантический пучок» (строфа, фраза, стихотворение) архетипически может восходить к двум и более источникам – но не менее двух (обязательный дифференцирующий признак ядра парадигмы); другое же – к восьми одновременно и более первоисточникам, аллюзиям и реминисценциям русской и мировой литературы, философии и эстетики, искусствоведению и культурологии. Таким образом, «семантическая парадигма» провоцирует стереофонический диалог текстов, полисемию смысла, что, в первую очередь, порождает эффект «двойной экспозиции», полицитатность (с содержательной точки зрения), а также возникновение жанров на стыке двух и более жанровых «валентностей» (с формальной точки зрения).

«Семантическая поэтика» как центральное онтологическое ядро неоакмеизма нацелена на приобретение, аккумуляцию и творческое преображение художественного материала, которым служит образ, мотив, сюжет, цитата, новый жанр, аллюзия, реминисценция. Данная установка обеспечивает парадигме неоакмеизма невероятную устойчивость и жизнеспособность на протяжении всего литературного процесса.

Глава VI.

ПРОЕКТ «АКМЕИЗМ». АКМЕИЗМ, НЕОАКМЕИЗМ И СОВРЕМЕННЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС

Неоакмеизм как важнейшее литературное направление представляет собой синтез модернизма и реализма. В произведениях А. Ахматовой, О. Мандельштама, И. Бродского, И. Лиснянской, Д. Самойлова, Арс. Тарковского усвоены и творчески переработаны определенные черты каждого из направлений, но ни одно не доминирует над другим. Здесь соединились мифологизирующая авторская фантазия, творящая мистические, далекие миры, дихотомию реального-ирреального – согласно символистской традиции, – и простота, чистая ясность, конкретность видения мира, окружающей действительности – унаследованные, безусловно, от реализма.

При неизменном сохранении цементирующего философского ядра неоакмеизма, преображенного затем в онтологические концепты (принцип **всеобщей личностной связи**, авторитет божественного Слова-Логоса, художник-Демиург, пиетет к памяти «ненапрасного прошлого», ориентация на гармонию земного и загробного мира, неконъюнктурный историзм, цитатный диалог с классическими текстами, восстанавливаемый через культурные ассоциации и архетипы, дневниковые записи, воспоминания и т.п., обращение к имени Данте Алигьери), благодаря которому различные художники объединяются в единое направление, нельзя забывать об их индивидуальности, которая, однако, не выходит за рамки направления, а лишь демонстрирует уникальность творчества поэтов на формальном уровне. Так, неоакмеисты-«шестидесятники» (Б. Ахмадулина, Ю. Мориц, А. Кушнер, О. Чухонцев) создали *романтическую эстетику*, – и в этом смысле на формальном уровне Б. Ахмадулина действительно ближе к Е. Евтушенко и А. Вознесенскому, чем к Арс. Тарковскому,

Д. Самойлову, С. Липкину. Вместе с тем последовательно выстраивая свой лирический мир в диалоге с мирами культурных традиций, Б. Ахмадулина создала романтический вариант неоакмеизма, наряду с такими поэтами, как Ю. Мориц, И. Лиснянская, Ю. Левитанский. Так что опыт Б. Ахмадулиной при всей его индивидуальности обладает и типологической значимостью.

Ядро неоакмеистического текста – «семантическая поэтика» – способствует множественности интерпретаций неоакмеизма во внекомпьютерном философско-литературном пространстве, и, в частности, в критике, культурологии и эстетике. В связи с резким увеличением в современной критике исследований-путеводителей, «музейных высказываний» (В.А. Биличенко), проецирующих творчество неоакмеистов в широчайший контекст искусства – живописи, архитектуры, скульптуры (словесная коммуникация переводится в коммуникацию музейную в соответствии с поэтической хронологией), в сферу бытования «вечных образов» культуры, возникает масштабный **художественно-эстетический феномен «Проект «Акмеизм»»¹ (Ю. Иваск)** – громадный онтологический концепт, неоакмеистическая творческая стратегия, отразившаяся в «ста зеркалах» литературоведения, философии, культурологии и публицистики и включающая в себя целостный «акмеистический текст», преодолевший семантическую замкнутость и вышедший за пределы собственной интерпретации во внекомпьютерное культурное пространство. Подобная ситуация ретроспективно соотносится с введенным самой Ахматовой для характеристики собственного творчества определением «Царственное Слово», подразумевающим концептуальное осмысление универсума поэтического сознания, своеобразный аналог «ахматовского текста».

«Семантическая поэтика» неоакмеизма породила новое качество самой художественности на стыке двух внешне противоположных литературных направлений – парадигм модернизма (символизма) и реализма. Согласно циклической раннехристианской концепции времени художественная новизна и модернизация неизбежно заключали в себе элемент возврата к первоистокам и укорененной традиции. Иными словами, вновь осуществлялся синкретизм давно прошедшего времени (*Plusquamperfecta*) и времени будущего. «Семантическая поэтика», таким образом, способствова-

¹ Проект АКМЕИЗМ: Антология петербургской поэзии эпохи акмеизма / Сост. и предисл. G. Ivask and H.W. Tjalsma. – Париж, 1973.

вала также восстановлению и расширению общекультурных оснований творчества и целого направления – неоакмеизма.

«Семантическая поэтика» как философско-культурная парадигма обладает относительно устойчивым центром – «кодом» (кодирующим механизмом) – полицитатностью, максимальной диалогичностью, апелляцией к сознанию адресата, равноправием читателя с автором в процессе активного сотворчества, функциональной открытостью, стереофонической полифонией – повторяющимся так или иначе в каждом произведении акмеистического текста, и различной периферией – разным набором смысловых (содержательных) и жанровых (формальных) «валентностей», в совокупности образующих внешний реминисцентный слой, обусловливающий с помощью различного набора аллюзий и реминисценций (периферии парадигмы) оригинальность и специфику каждого конкретного акмеистического произведения.

Например, одно произведение или «семантический пучок» (строфа, фраза, стихотворение целиком) архетипически может восходить к двум и более источникам – но не менее двух (обязательный дифференцирующий признак ядра парадигмы); другое же – к восьми одновременно и более первоисточникам, аллюзиям и реминисценциям русской и мировой литературы, философии и эстетики, искусствоведению и культурологии. Таким образом, «семантическая поэтика» провоцирует стереофонический диалог текстов, полисемию смысла, что, в первую очередь, порождает эффект «двойной экспозиции», полицитатность (с содержательной точки зрения), а также возникновение жанров на стыке двух и более жанровых «валентностей» (с формальной точки зрения).

1. Индивидуальный творческий путь и типология культурных «кодов»

Творчество акмеистов и неоакмеистов, как уже упоминалось выше, представляет собой на редкость уникальный вариант сознательного построения индивидуального творческого пути автора как отражения универсальной конструкции мировой культуры.

Наряду с монументально-обобщающим концептом «ахматовского мифа» возникает и грандиозный концепт акмеистического творчества – «Книга Судьбы» (судьба в греческой трагедии означает «рок») – **единый метатекст интегрирующего типа и смыслопорождающей семантики**. Рассмотрим семантику «Про-

екта «Акмеизм» на примере творчества А. Ахматовой. Индивидуальный авторский миф осмысляется Ахматовой и вслед за ней ее «учениками», среди которых – выдающийся поэт И. Бродский, не только как построение некой иерархической культурной парадигмы, но и как способ расшифровки, ключ к пониманию собственного творчества:

1. Циклы «Тростник», «Шиповник цветет» (*Из сожженной тетради*), «Полночные стихи» (*Семь стихотворений*), «Венок мертвым» – яркие образцы обращения автора к античному мифу, поэтической культуре Средневековья, символизма (например, стихотворению «Пусть кто-то еще отдыхает на юге...» из цикла «Шиповник цветет» предпослан эпиграф «Ты опять со мной, подруга осень» И. Анненского), поэзии Пушкина и Лермонтова.

2. Поэма «У самого моря» (1915) – ранний образец обращения к синтетическому жанру, ориентированному на жанровый канон фольклорной (волшебной) сказки; в роли специфических «кодов» («спящих валентностей» – термин Л.Г. Кихней) выступают элементы плача-причитания, фантастической баллады, магического предсказания, евангельской притчи, средневековой утопии, христианской молитвы. Жанровая полифония поэмы определит последующее развитие лиро-эпоса, достигнув кульминации в итоговой «Поэме без героя».

3. В дальнейшем происходит трансформация лирической системы в «огромный лирический роман», переход от лирики к эпосу, от монолога к романной «полифонии» (термин М.М. Бахтина). Параллельно с этим процессом идет интенсивное нарастание элементов драматизации событийного ряда.

4. В «Реквиеме» к лиро-эпическому повествованию (по мнению С.И. Кормилова, «“Реквием” одновременно и лирический цикл, и эпическая поэма»¹, а И.Я. Лосиевский считает, что «это произведение обрело черты лиро-эпической жанровой формы – поэмы»²) – впервые подключается в качестве одной из неявных жанровых «валентностей» античный классический театр, от имени которого говорит лирическая героиня, что, в свою очередь, станет доминантой композиционного построения и жанрового своеобразия «Поэмы без героя», где драматическое действие в соответст-

¹ Кормилов С.И. Поэтическое творчество Анны Ахматовой. – М.: МГУ, 2003. – С. 93.

² Лосиевский И. Анна Всея Руси: Жизнеописание Анны Ахматовой. – Харьков, 1996. – С. 98.

вии с канонами древнегреческой трагедии развивается в промежутках между партиями хора (хоровой песни – стасима). В композиции «Реквиема» с прозаическим «Вместо предисловия» (1957) имплицитно содержится следующий замысел автора – создание пьесы «Пролог, или Сон во сне» (в античной трагедии «прологом» именовалась вступительная часть, разыгрываемая актерами). Героиня получает право «говорить от имени всех» – многоголосного хора страдалиц – своих современниц. Кроме того, прозаическая интродукция «Реквиема» («Вместо предисловия»), написанная автором уже после завершения работы над поэтическим текстом (1935–1940) – в 1957 г., являясь важнейшим элементом драматизации, представляет собой развернутый диалог и может рассматриваться в качестве «Пролога» – вступительной части древнегреческой драмы.

5. В поэме «Путем всея земли» одной из дополнительных художественных «кодировок» впервые выступает кинематограф эпохи Блока. Фрагментарно-эпизодический тип повествования, редукция сюжета и ведущая роль лейтмотивов (как в «Двенадцати» Блока), соединяющих «внешне разрозненные мгновения жизни», отдельные, мелькающие объекты-кадры, способствуют созданию устойчивого эффекта кинематографического монтажа (на это указывают и быстрота смены главок-эпизодов, и преобладание движения над изображением, и мелодраматизм ситуаций). Однако здесь наблюдается не массовое, народное действие ярмарочно-балаганного типа, а некий монтаж картин или зрительных впечатлений, выстраивается лирический сюжет с пространственно зафиксированной точкой зрения автора и «художественно-кумулятивным центром» повествования, соединяющим дискретные фрагменты в единое образное «полотно» поэмы. Таким образом, жанр «Путем всея земли» является своего рода смыслопорождающей моделью для возникновения последующего киносценария психологического детектива «О летчиках, или Слепая мать», в то время как жанровая «валентность» утопии «заимствована» из ранней поэмы «У самого моря», а элементы античной театрализации – из «Реквиема», дополняясь, однако, инвариантами романтической сказки (образ Гофмана), видения, древнерусского жития, эсхатологической лирики и остросюжетного детектива (нерасследованное загадочное убийство в главе третьей: «И в груде потемок / Зарезанный спал» – Ахматова, 3, 34).

6. «Поэма без героя» – наглядный пример обращения к эллинистической мифологии, культуре Средневековья и Возрождения

(важнейшим «кодом-шифром» выступает «Божественная комедия» Данте), западноевропейскому романтизму (драмам Шекспира), символизму (ориентация на творчество И. Анненского, А. Блока), отечественной литературной традиции, в основе которой – «петербургский миф» (А. Пушкину, М. Лермонтову, Ф. Достоевскому), музыке, танцу, балету, живописи (в основном – портретной), скульптуре, частично – архитектуре, а главное – технике киносценария, какой она представлена в XX в. Синcretизм всех форм искусства лаконично отражен в двух самых важных, но противоположных по смыслу суждениях – В. Жирмунского («“Поэма без героя” – исполненная мечта символистов»¹) и М. Зенкевича, провозгласившего: «Слово крепкое, акмеистическое»².

7. «Проза о Поэме» – историко-литературный комментарий, который Ахматова представляла себе включенным в структуру «Поэмы» в виде неких театральных реплик, дивертисментов и ремарок.

8. «*Pro domo mea*» – своеобразный диалог с читателем, и «*Pro domo sua*» – автобиографическая проза, в центре которой – творимый художником «миф о себе».

9. Фрагменты либретто балета по первой части поэмы «Тринадцатый год» (Ахматова работала над ним с 1958 по 1962 г.). Одновременно возрождается ее интерес к искусству современного кинематографа, отчетливо заявивший о себе еще в «Путем всея земли» и «Поэме без героя».

10. Сценарий психологического детектива «О летчиках, или Слепая мать».

11. Трагедия «Энума Элиш. Пролог, или Сон во сне» (1957), лаконично названная Ахматовой «Прологом» и, по словам С.А. Коваленко, «вобравшая в себя опыт мировой поэзии от древневавилонского эпоса до абсурдистской литературы нашего века»³. Пьеса «Энума Элиш. Пролог, или Сон во сне» (по определению Ахматовой, «ташкентская попутчица» «Поэмы без героя») в целом воспроизводит композицию «Триптиха»: нальчествует «Интермедиа», лирические отступления (театральные ремарки), три драматических действия, «Вместо предисловия», повествующее об истории создания

¹ Жирмунский В.М. Творчество Анны Ахматовой / Отв. ред. Е.Г. Эткинд. – Л., 1973. – С. 12.

² Ахматова А.А. Собр. соч.: В 6 т. – М.: Эллис Лак, 1998. – Т. 3. Поэмы. *Pro domo mea*. Театр. – С. 222.

³ Коваленко С.А. Анна Ахматова. – М.: Молодая гвардия, 2009. – С. 336.

произведения, подстрочные и авторские «Примечания» (Пасха. 1943. Ташкент), двухчастное «Вступление» («<Большая исповедь Вступление>» – по аналогии с имплицитно двухчастным «Вступлением» к «Триптиху»), авторские реплики, точно маркирующие время и место действия («Место действия “Пролога”, по-видимому, Ташкент. Время – Вторая мировая война. XX век»). Однако грандиозный комментарий (своего рода аналог *«Pro domo mea»*), предпосланный пьесе, в отличие от структуры «Поэмы без героя», предшествует основному тексту, обнаруживая, тем не менее, тождественность своих значимых компонентов («План “Прозы о Поэме”» в *«Pro domo mea»* – «План» в двух вариантах, «Еще План»; «Кстати о Путанице» – «Буфетчика Клавах»; «Примечание Автора. Предисловие [о] к примечаниям Автора» – «Примечание»; «М.Б., из Дневника» – «Из Ташкентского Дневника»; «К “Прозе о Поэме”» – «В “Пролог”»; «Строфы, содержащие трагическое» – «Три отрывка из [“Пролога”]»; «В Поэме» – «Из “Пролога”»; «Из примечаний Автора» – «Из финала»; «П<оэма> б<ез> Г<ероя>» – «Пролог») и т.п.

Разумеется, данная классификация весьма условна и крайне схематична. Важно лишь подчеркнуть, что в поэтической системе Ахматовой осуществляется не только синтез древнейших родов искусства – эпоса, лирики и драмы, но и постепенное нарастание и усложнение культурных «кодов» и жанровых «валентностей», вступающих друг с другом в сложные диалогические отношения. Каждый предыдущий жанр какого-либо произведения встраивается в другие жанры произведений, созданных впоследствии, выступая в функции смыслопорождающей модели («протожанрового образца», согласно терминологии Л.Г. Кихней) и способствуя созданию эффекта межтекстовой и жанрово-видовой полифонии, ознаменовавшейся созданием произведения по сути беспрецедентного жанра – «Поэмы без героя».

Итак, композиционно-временной принцип соотнесенности прошлого, настоящего и будущеголожен в основу смыслопорождающей жанровой семантики единого «ахматовского текста», и шире – эволюции творческого пути, изначально ориентированного самим автором на принципиальную тождественность синтетическому единству искусства и художественно-историческому опыту всего человечества.

В схематичном виде эволюция основополагающих культурных кодов, определяющих, в свою очередь, движение жанра, мыслится как поэтапная смена давно прошедшего времени – Plusquamperfect’а (архаического мифа) посредством сопряжения

всех временных пластов (панхронизма) в непреходящем настоящем музыки, ее полифоническом звучании («духовном теле мира», по А. Блоку), «не календарным Двадцатым Веком», – предельным будущим кинематографа, реализующая на практике мандельштамовское: «Акмеизм – тоска по мировой культуре»¹. Иными словами, триада «миф – музыка – кинематограф» в поэтическом мире Ахматовой соответственно трансформируется в триаду «откровение (прошлое) – преображение (вневременное настоящее) – воплощение бытия (ожидаемое будущее)» посредством памяти, которая еще в понимании симвolistов предстала как феномен органического целого, способного к живой, спонтанной и «высокоинтеллектуальной интуиции» (термин М. Лосского) и органично встроенного в память культуры.

«Антология петербургской поэзии эпохи акмеизма»² – монография, представляющая собой успешную попытку онтологического синтеза философской герменевтики и литературоведения, является значительным современным исследованием парадигмы акмеизма и неоакмеизма в философско-культурном дискурсе.

Работа проф. Викери и Ю.П. Иваска состояла в следующем:

1. Регистрация в собственном чтении стихов почти всех парижских поэтов – составивших звуковую антологию-дискотеку.

2. Звуковые интервью, воспоминания и критические обзоры ряда парижских поэтов и писателей: Георгия Адамовича, Бориса Зайцева, В. Вейдле, гр. Бобринского, гр. В.П. Зубова, Сергея Маковского, В.А. Злобина, Ирины Одоевцевой, Георгия Раевского, Юрия Терапиано, Н. Трубникова <так!>, художника Ю.П. Анненкова и пр.

3. Разбор стихов поэтов Серебряного Века, как он производился в Петербурге в «Цехе поэтов» и впоследствии в Париже на собрании поэтов в кафе «Ля Боле» <...>.

Но так как эмигрантская поэзия составляет неотъемлемую часть русской, то не подлежит сомнению, что в будущем изучение ее составит предмет многочисленных изысканий будущих литературоведов³.

¹ Мандельштам О. Утро акмеизма // Критика русского постсимволизма / Сост., вступ. ст., преамбулы и примеч. О.А. Лекманова. – М.: Олимп; АСТ, 2002. – С. 192.

² Проект АКМЕИЗМ: Антология петербургской поэзии эпохи акмеизма / Сост. и предисл. G. Ivask and H.W. Tjalsma. – Париж, 1973.

³ Богомолов Н.А. Вокруг «серебряного века»: Статьи и материалы. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – С. 489.

В целях объективности приведенных здесь интервью необходимо, как нам кажется, снабдить каждое из них кратким историко-философским комментарием, выполняющим роль примечания-справки. В контексте сравнительно-исторической диахронии приведенные ниже беседы по своей тональности и аксиологии несомненно восходят к критике мэтра акмеизма Н. Гумилёва – его «Письмам о русской поэзии».

*I. Первая беседа с Георгием Викторовичем Адамовичем.
Париж, июнь 1960 г.*

Г<умилёв> – веселый, жизнерадостный человек, любивший жизненную игру. Акмеизм был его игрой. Ему нравилось сражаться с Блоком, с Маяковским. Он был Бонапартом, а мы его маршалами...

Гумилёв ранних стихов Ахматовой не ценил, не потому ли, что она писала не по-гумилевски.

Не участвовал в 1-ом «Цехе поэтов». А II-ой «Цех поэтов» создали Г. Иванов и я (Н. Оцуп в книге о Гумилёве дал др<угую>, неверную версию). Гумилёв появился в этом II «Цехе» позднее. <...>

У меня было влечение к Ахматовой. Стихи ее я любил больше, чем гумилевские. В посл<едний> раз видел ее на вечере в 1923 г. Нельзя было оторвать от нее глаз... Была она насмешлива, язвительна, любила поставить человека в смешное положение <...>.

Надо заметить, что утверждение Г.В. Адамовича о том, что Гумилёв якобы «не участвовал в 1-ом «Цехе поэтов» явно преувеличено и противоречит исторической правде. Акмеизм возник в 1912 г. в Санкт-Петербурге среди участников руководимого Н.С. Гумилёвым 1-ого «Цеха поэтов». Состав группы (О.Э. Мандельштам, А.А. Ахматова, В.И. Нарбут и М.А. Зенкевич), эстетические принципы, манифесты («Наследие символизма и акмеизм» Н. Гумилёва, «Некоторые течения в современной русской поэзии» Городецкого и «Утро акмеизма» О. Мандельштама) и программа зарождающегося акмеизма формировались его адептом и мэтром – Н.С. Гумилёвым. Второй цех поэтов был попыткой Н.С. Гумилёва реанимировать акмеистическую поэтику в русской литературной среде XX в. Проект, замысел и организация объединения всецело принадлежали Н.С. Гумилёву.

Г. Адамович противопоставляет поэзию Гумилёва поэзии Ахматовой; Ахматовой он отдает несомненное предпочтение, и приоритет ее поэзии, по мнению эмигрантских критиков, заключа-

ется как раз в том, что «ее стихи не похожи на гумилёвские». В эмигрантском литературоведении творческий диалог А. Ахматовой и Н. Гумилёва рассматривается в нескольких аспектах: биографическом (проблема личных взаимоотношений, имеющих для сторон судьбоносное значение, сходных взглядов на поэзию и искусство в целом), текстологическом (вместе с П. Лукницким Ахматова работала над материалами к «Трудам и дням Н.С. Гумилёва», а в заметках на полях к поздней автобиографической прозе выступала критиком и комментатором его произведений), сопоставительном (анализ типологических связей, сходство поэтических систем), интертекстуальном (исследователи единодушно признают «Заблудившийся трамвай» Гумилёва одним из прототекстов ахматовской поэмы «Путем всея земли»), и, наконец, онтологическом (Вяч. Вс. Иванов, ссылаясь на комментированное Р.Д. Тименчиком издание статей и набросков Гумилёва по интегральной поэтике, вводит предсмертный труд поэта в контекст мифологии индоевропейцев, философии Ницше и трудов структуралистов – Соссюра, Леви-Страсса, Дюмезиля¹ и др.).

II. Вторая беседа с Георгием Викторовичем Адамовичем. Париж. Июнь 1960 г. Около часу

О Блоке. Среди акмеистов было сопротивление Блоку. Его стиль – уязвимый. Сила Блока – не в стиле, а в ритме, в интонации. У романтиков – ритм сильнее, а у классиков – стиль чище.

У акмеистов-эмигрантов существовал пиетет к творчеству Блока, свой взгляд на поэзию Гумилёва, и в его лице – на традиционный акмеизм первого «Цеха поэтов»; в сущности, они рассматривали акмеизм как органичное продолжение традиций символизма. Так, Вяч. Вс. Иванов пишет о поздних стихотворениях Гумилёва: «Эта поэзия видений по сути своей выходила за рамки, очерченные ранним акмеизмом, и тяготела то к образности великого символиста Блока, то даже к крайностям футуризма или сюрреализма»².

¹ Иванов Вяч. Николай С. Гумилёв и Жорж Дюмезиль: Роль поэтов и тройственность каст в древности // Шиповник: Историко-филологический сборник к 60-летию Романа Давидовича Тименчика. – М., 2005. – С. 112.

² Цит. по: Гумилёв Н. Стихи: Письма о русской поэзии. – М., 1989. – С. 22.

III. Третья беседа с Георгием Викторовичем Адамовичем. Париж, июнь 1960 г.

В третьей беседе Г.В. Адамович дает весьма посредственную оценку Н.С. Гумилёву как мэтру акмеизма, так и акмеизму как литературному направлению в целом: «Акмеизм не литературное явление, а жизнеощущение... Желание все испытать, веселое настроение. <...> Г. Иванов и я никогда не считали Гумилёва большим поэтом, но ценили его умение разбирать стихи. Есть врачи, кот^{орые} ставят прекрасные диагнозы пациентам, но не самим себе... Так было и с Гумилёвым, своих недостатков он не видел. Впрочем, недостатков у него было немного, но нет оживления в его поэзии. Мы условно считали себя его учениками, но, читая его сборники, – ими не были... Гумилёв умел стихи строить, умел развивать тему...»

Разногласия между подлинными «учениками» Н. Гумилёва (Н. Оцупом, Вяч. Ивановым) и поэтами-эмигрантами, которых критика ошибочно причисляла к «ученикам» Н. Гумилёва (Г. Иванова, Г. Адамовича) надлежит искать на глубинном диахроническом уровне, в структурной дихотомии классический акмеизм – адамизм (акмеизм «левого крыла»); для последнего характерна ориентация на достижения символизма (дионисийское начало), оказавшиесяозвучными Г. Иванову и Г. Адамовичу: «Между акмеистами существовали разногласия: например, Зенкевич, Нарбут и отчасти Городецкий, в отличие от ориентированных на классическое наследие и гармоничную поэтику Гумилёва, Мандельштама и Ахматовой, тяготели к экспрессионистской, натуралистической и «антиэстетической» стилистике <...>»¹

Среди исследователей на данный момент отсутствует единство в интерпретации акмеизма: «К акмеистам часто причисляют учеников Гумилёва (Г.В. Адамович, Н.А. Оцуп, Г.В. Иванов, И.В. Одесцева), которых вернее именовать «поэтами круга Гумилёва». Под влиянием Ахматовой у ряда критиков утвердилось понимание «чистого» акмеизма как группы Гумилёва, Мандельштама и самой Ахматовой, связанных не столько художественным, сколько общим духовным кодексом и узами “высокой друж-

¹ Полонский В.В. Акмеизм // Новая Российская Энциклопедия: В 12 т. – М.: Энциклопедия, 2005. – Т. 2. – С. 222.

бы”¹. Это «семантическая поэтика», «ядро» акмеизма, его «третий, наиболее замкнутый, эзотерический круг»².

В данной беседе, как и последующей беседе с Вл. Вейдле (Париж, июнь 1960), мэтр «парижской ноты» Г.В. Адамович применяет к акмеизму эпитет «условный». Субъективность такого определения не подлежит сомнению: акмеизм являлся четко маркированным стилем со своей эстетической программой, манифестами и журналами; в отличие от символизма и авангарда, он не имел аналогов в мировой литературе. Немаловажно и то, что, бескомпромиссно противопоставляя «парижскую ноту» акмеизму, Г.В. Адамович непроизвольно сближает эти направления по дифференцирующему принципу простоты («прекрасной ясности») стиля³.

*Беседа с Владимиром Васильевичем Вейдле
Париж, июнь 1960 г. Около часу*

Акмеизм – название условное. Метром был Гумилёв, но самыевыдающиеся поэты этой группы – Мандельштам и Ахматова. Все петербуржцы, тогда как в предыдущее десятилетие центром была Москва <...>.

У акмеистов петербургская традиция, идущая от Пушкина, и это западническое направление, связанное с французским влиянием. И у символистов было западничество, но другая, скорее немецкая ориентация. Белый немыслим без германской философии, как Гумилёв – без Теофиля Готье.

У акмеистов французская реакция на германский романтизм символистов. Ходасевич – москвич, но близок акмеизму. Вместе с Мандельштамом и Ахматовой он – на вершине акмеизма...

Как и в предыдущей беседе, акмеизму дано определение «условного названия». Стерты границы манифестов и эстетических установок акмеизма, фактически ему отказано в праве на существование в историческом пространстве. Первый «Цех поэтов» действительно не выработал единой для всех членов корпорации поэтической программы, поэтому его не следует сопостав-

¹ Полонский В.В. Акмеизм // Новая Российская Энциклопедия: В 12 т. – М.: Энциклопедия, 2005. – Т. 2. – С. 222.

² Лекманов О.А. Акмеисты // Критика русского постсимволизма / Сост., вступ. ст., преамбулы и примеч. О.А. Лекманова. – М.: Олимп: АСТ, 2002. – С. 13.

³ См.: Приложение № 1.

лять с такими грандиозными по широте и размаху литературными направлениями, как классицизм, романтизм, символизм... Вместе с тем думается, что и традиционный акмеизм заслуживает по меньшей мере уважительного к себе отношения. «Цех» с полным правом можно отнести к «школе домашнего типа», поскольку он немало способствовал становлению и образованию целого ряда посещавших его поэтов и, более того, формированию эстетических принципов «парижской ноты», а также системы постакмеистических организаций.

*Четвертая беседа с Георгием Викторовичем Адамовичем.
Разбор стихов Ходасевича, Цветаевой, Поплавского,
Штейгера и Анненского
Ницца, сентябрь 1960 г.*

В пушкинскую эпоху между поэтами было больше сходства, чем в 20-м веке. Ходасевич и Цветаева – поэты одного поколения, но не имеют ничего общего.

Читает «Перед зеркалом» Ходасевича и «Роландов рог» Цветаевой. В стихах Ходасевича наш разговорный язык, у него нет пропасти между поэзией и жизнью. У Цветаевой – особенный поэтический язык, высокий стиль (выражение его в прочитанном стихотворении). <...>

Ходасевич не был большим поэтом, он без творческого напора, характерного для Цветаевой...

<...> Если бы Цветаева писала проще, непринужденнее, она была бы великим поэтом, но у ней всегда напряжение, нажатие педали. <...>

Анненский – большой поэт.

Как правило, расхожим клише для поэзии эмиграции всегда оставалось противопоставление А. Ахматовой («поэта классической меры», продолжательницы Пушкина) – М. Цветаевой (поэту-новатору), подчас излишне категоричное и бескомпромиссное. Г. Адамович противопоставляет поэзию М. Цветаевой Вл. Ходасевичу, которого не считает большим поэтом. У М. Цветаевой, по его мнению, слишком сложен поэтический язык. Уравновесить это противопоставление «напора формы» у Цветаевой и отсутствие творческого «напора», излишнюю простоту разговорного (поэтического) языка Вл. Ходасевича призван Ин. Анненский – «большой поэт», символист, – всегда весьма почитаемый в эмигрант-

ской среде представителями «парижской ноты», после смерти Н. Гумилёва ориентировавшимися в большей степени на поэтику символизма, нежели акмеизма.

*Из первоначальных «Бесед
с Георгием Викторовичем Адамовичем
(Box 1. Folder 6 и 7)*

Георгий Иванов

Когда Георгий Иванов писал свои удивительные стихи, он, несомненно, жил какой-то совсем другой жизнью... пребывал в чем-то божественном. <...>

Одоевцева

ГВА: Я был на похоронах Георгия Иванова. Одоевцева пла-кала, потом я отвез ее домой. <...> В большой дозе я ее не перева-риваю. А как-то они любили друг друга. Особенно он был к ней в последние годы очень привязан.

З<инаида> Н<иколаевна Гиппиус> говорила Злобину: «НЕ пишите обо мне плохо, а то явлюсь с того света и сведу вас с ума».

Аnekdoty

Мое определение Вагинова: Акмеизм, сошедший с ума.

О Ходасевиче: мелкий, злобный. Играли с ним в карты: он из-влек челюсть, положил в платок.

Сразу: одряхлевший старик (а он умер в 53 года).

*Ирина Владимировна Одоевцева
делится своими воспоминаниями о работе над стихом
под руководством Н.С. Гумилёва*

Беседа выстраивается вокруг фигуры и творчества мэтра ак-меизма Н. Гумилёва, имплицитно вспоминаются его критические «штудии» – «Письма о русской поэзии. Рецензии на поэтические сборники». Сохраняется питет к памяти и таланту «учителя». Гумилёв говорил: «Поэзия – наука. Я не могу из Вас всех сделать поэтов, но я могу вас сделать критиками, развить ваш вкус...».

Ученица Н. Гумилёва И. Одоевцева типологически не раз-граничивает Первый и Второй цех поэтов, непроизвольно нарушая установленную традиционно хронологию. Известно, что в 1914 г.

произошла размолвка Гумилёва с Городецким, а Б.А. Садовской провозгласил «конец акмеизма» («Современник», 1914, № 13–15). 21 октября 1920 г. Блок, побывавший на вечере в «Союзе поэтов», записывает: «В Союзе поэтов – очень замечательно... Верховодит Гумилёв – довольно интересно и искусно. Акмеисты, чувствуется, в некотором заговоре, у них особое друг с другом обращение. Все под Гумилёвым...». В начале 1921 г. Гумилёв возобновляет Третий цех поэтов и организует при нем молодежную поэтическую студию «Звучащая раковина».

Интервью организаторов «Третьего цеха» нельзя рассматривать изолированно от участников студии «Звучащая раковина». Ниже приводятся высказывания членов «Звучащей раковины» – молодых студийцев, «учеников Гумилёва», его «подмастерьев», в противовес синдикам-эмигрантам «Третьего цеха», почтительно и восторженно отзывающихся о своем Учителе, Мэтре и наставнике. «Подмастерья» уловили и отметили тонкую грань между символизмом и акмеизмом, «цеховой» характер своего объединения. Отвергнув опыты жизнетворчества, попытки синтеза искусства и религии, размывание предметной образности в метафизических символах, кульп музыки и дionисийской стихийности, акмеисты утверждали «земное» бытие, равновесие между метафизическими и физическим началами мироздания, «вещность», пластичность и номинационную конкретность образов («Все, что не названо, не существует»), кульп архитектуры и аполлонического, а также отношение к поэзии как к высокому ремеслу¹.

Ида Напельбаум Памятка о поэте

Беседа выстраивается как цепочка воспоминаний Иды Напельбаум – участницы созданной Н. Гумилёвым в 1920 г. студии «Звучащая раковина». С большим пиететом И. Напельбаум вспоминает здание «Дома искусства», артельно-цеховой характер поэтических собраний, уподобляя число участников и атмосферу обучения евангельской «Тайной вечери», а Мэтра (именно с большой буквы!) Н. Гумилёва – Учителю, новому Мессии: «Мы, молодые, начинаяющие, пришли сюда как в храм, трепетные и алчущие. Наш Мэтр – Николай Степанович Гумилёв сидит во главе длинного, узкого стола.

¹ См.: Приложение № 2.

Он – бонза с косящим глазом и бритой головой. Постукивает папиросой в холеных пальцах о крышку черепахового портсигара. И после краткого молчания начинается урок таинства – вхождения в ремесло стихосложения. <...>. Вначале нас было 12. Затем присоединились игравая Ольга Зив и Чуковский-младший, Николай. Он именовал себя в то время – Николай Радищев. Еще позднее блеснула кратко-временным лучом Нина Берберова».

По аналогии с акмеистическим трепетным отношением к Слову, поэзия сравнивается с таинством посвящения, а «Дом искусства» – с храмом, обителью Бога: «Нас было двенадцать. Сакральный – двенадцать. И все очень, очень разные. <...> Каждый мнил себя «главным» поэтом в этой группе. <...>. Наш Мэтр понимал поэзию как амфору, сосуд, вмещающий хмельную влагу волшебного искусства. Для него поэзия была форма, хранилище мыслей и чувств <...>».

Далее беседа превращается в некролог «памяти» великого поэта. Думается, название беседы «Памятка о поэте» не случайно. И. Наппельбаум скорбит о смерти своего Мэтра, заменить которого никто, даже К. Чуковский не в состоянии: «Не стало нашего Мэтра. Занятия в Студии стал вести Корней Иванович Чуковский. Все теперь стало на занятиях легче, веселее и «необязательно». Наши творческие встречи превратились в беседы о литературе, о поэтах, о Некрасове. Мы по-прежнему читали свои стихи, но судили их больше сами студийцы. Пропала та высокая атмосфера, то ощущение подъема на Олимп, что создавали присутствие, личность самого Мэтра».

Подводя итог, кульминацией и вершиной поэзии, детищем «Звучащей раковины» И. Наппельбаум по праву именует К. Вагинова¹.

Николай Чуковский *из книги воспоминаний «Правда и поэзия»*

Константин Константинович Вагинов был, бесспорно, лучшим поэтом «Звучащей раковины», и это признавали все. Он был уже членом «Цеха» и печатался в цеховских сборниках. Слушали его внимательно и серьезно, многие стихи его знали наизусть. <...>

Сборник «Звучащая раковина» – толстый, большого формата, отпечатанный на отличной бумаге, был украшен пышной об-

¹ См.: Приложение № 3.

ложкой с безвкуснейшей виньеткой. Никакого успеха и значения он не имел. Когда сейчас просматриваешь его, он поражает своей бледностью, беспаланностью, убогой подражательностью, хотя все помещенные в нем стихи написаны в полном соответствии с гумилевскими таблицами. Исключение составляют только стихи Вагинова, сквозь смутиную ткань которых проглядывает дарование и скрытая трагическая сила.

<1950-е годы>

Термин «гумилевские таблицы» отсылает нас, безусловно, к акмеистическим альманахам, восходящим к альманахам-календарям глубокой древности. В древности понятие «альманах» на арабском Востоке обозначало календарно-астрономические таблицы.

Группа «Звучащая раковина» узнаваема на фото М. Наппельбаума (июль 1921): Д. Горфинкель, А. Столяров, П. Волков и Никаноров; А. Федорова (Вагинова), Т. Рагинский-Карейва, Ф. Наппельбаум, И. Наппельбаум; В. Миллер, Н. Сурина, В. Лурье, К. Вагинов. В центре – Н. Гумилёв. Ниже – Г. Иванов и И. Одоевцева.

Т.А. Бек отмечает особые организаторские способности Н. Гумилёва, позволившие ему не только властствовать над умами кружковой молодежи, молодых «студийцев», но и сформировать смысловые ядро и периферию акмеизма и неоакмеизма: «Необычайная потребность Гумилёва в учительской деятельности, в творческом лидерстве, в котором сочетался его теоретический педантизм (он строго верил в догмы и правила стихосложения) и детская увлеченность общением (после занятий он нередко играл с учениками в жмурки), породила у современников различные трактовки. Так, К. Чуковский называл Гумилёва «Сальери, который даже не завидует Моцарту», Мандельштам связывал это с любовью «играть в солдатики», Блок протестовал против «бездушных теорий», «цехов», «школ» и «формализма». Пожалуй, наиболее диалектически точное объяснение педагогического упорства Гумилёва как несдающегося акмеиста дал Г. Адамович, близко знавший его на всех этапах бытования цеха поэтов и после революции писавший своему учителю: «Я вообще здесь, в своих одиноких «рассуждениях о русской поэзии», часто думаю о Вас. <...> Вы настоящий “бедный рыцарь”, и Вас нельзя не любить, если любишь поэзию...». Приведенные выше эпитеты могли бы стать аналогом знаменитого «ахматовского мифа», и позднее – объединенного «ахматовско-гумилёвского мифа», возникшего как результат, закономерный итог творческого «диалога» поэтов.

Таким образом, в рассматриваемом феномене «ренессансного акмеизма» имеются устойчивые и гармонично сочетающиеся черты, образующие ментальный «код» русской культуры (индивидуализм, антропоцентризм, пронизанность творчества поэтов божественной «созидающей» Софией Вл. Соловьёва, универсализм поэтических исканий). Данный семантический «код» становится его ценностно-смысловой константой, обусловливая преемственность и уникальность его развития как целостной исследовательской стратегии, позволяющей вновь и вновь реконструировать художественное направление неоакмеизма в постоянно обновляющемся историческом контексте.

2. Акмеизм и поэзия «парижской ноты»

Ю. Иваск, теоретик «дневниковой поэзии» русского зарубежья, отмечал основные приемы «парижской ноты» в традиционной парадигме неоакмеизма: «Простота в изложении, размышления о самом главном, тоска и порывы Анненского – вот слагаемые «парижской ноты» Адамовича и его друзей»¹. Ю. Терапиано выделял общий знаменатель неоакмеизма и поэзии «парижской ноты»: «Характерные особенности «парижан» – углубленность содержания, намеренная сдержанность, приглушенность тона, отказ от погони за формальным блеском и стремление к искренности, к правдивости»². Таким образом, поэзия «парижской ноты» – это неоакмеизм в понимании Н. Гумилёва, преодолевший формальные «перегибы» символизма, но, тем не менее, заимствующий и творчески переработавший то лучшее, что мог предложить декаданс в пору его расцвета.

Одна из первоочередных заповедей неоакмеизма и «парижской ноты» – пушкинское классическое Слово с его точностью, правдивостью, ясностью, чистотой и гармонией.

Догматы Н.С. Гумилёва («Стих есть высшая форма речи»; «Слово же – это абсолютная творческая и творящая сила»), ориентация на подобный подход к поэзии позволял «парижской ноте» избежать многих соблазнов символизма: напускной риторики,

¹ Иваск Ю. Поэзия «старой» эмиграции // Русская литература в эмиграции: Сб. статей / Под ред. П.Н. Полторацкого. – Питсбург, 1972. – С. 46.

² Терапиано Ю. Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924–1974): Эссе, воспоминания, статьи. – Париж: YMCA-Press, 1899. – С. 237–238.

мистицизма, «туманной неопределенности», чрезмерной увлеченности образностью. Адепт «парижской ноты» и один из учеников Н.С. Гумилёва Г. Адамович основным постулатом «парижской ноты» провозгласил «экономию средств», которую именовал «началом и концом всякого мастерства»¹.

Как уже упоминалось выше, в своем критическом обзоре «Письма о русской поэзии» Н.С. Гумилёв провозглашал, что читатель, наряду с поэтом, – полноправный участник поэтического действия, а предсказание горизонта читательского ожидания – приоритет акмеизма. Аналогично и «Адамович в зрелых стихах также стремился к тому, чтобы стихотворением переориентировать сознание читателя»². Принцип «семантической экономии» и «суггестивности смысла» выражался еще и в том, что «в идеале Адамович стремился к словам, которые заменить было бы вообще невозможно»³.

На манер акмеизма, слово приобретало «вещность», предметность, очищаясь от символистских напластований – «полунамеков и полутонаов». «Выразительный аскетизм» – основополагающий принцип «парижской ноты» – синоним «удельного веса» каждого слова у акмеистов. Подобные принципы зачастую приводили к возникновению в поэзии «парижской ноты», наряду с поэзией акмеизма и неоакмеизма, сюрреалистичных условных сюжетов, синхронно-реминисцентному хронотопу, временному параллелизму, при котором образ проецировался на множество образов-прототипов произведений различных эпох, сюжетно-сценическим разновидностям пространства, мозаичному пространственно-временному континууму, прерванной композиции, образному синэстезизму.

В. Брюсову, как и другим поэтам-символистам – Д. Мережковскому, Вяч. Иванову, И. Анненскому, – принадлежит заслуга в освоении новой формы художественного времени в русской поэзии XX в. – синтезирования времен по принципу соединения противоположностей, когда в образах объединяются реально несоединимые исторические пласти – время давнопрошедшее и будущее, память и воображение будущего, история и фантастический, символико-мифологический вымысел. Подобный принцип коренился в определенном понимании синтеза исторических эпох, в концеп-

¹ Адамович Г. Комментарии. – Вашингтон: Victor Kamkin Inc., 1967. – С. 208.

² Русская литература 1920–1930-х годов. Портреты поэтов: В 2 т. – М.: ИМЛИ РАН, 2008. Т. 2 / [Ред.-сост.: А.Г. Гачева, С.Г. Семенова]. – С. 532.

³ Там же. – С. 533.

ции единства культур, которую И. Анненский называл «аполлонизмом». Таким «единым стержнем смысла», одновременно соотнесенным с историей и личной судьбой, становится ***художественный образ культуры***, связывающий прозу жизни и ход исторического времени.

Время и память (память ненапрасного прошлого) – основные доминанты поэтического мировидения – служат ключом к постижению законов истории и современности. Акмеистическая парадигма предлагает новый синтез идентификации человеческой личности благодаря цементирующй идеи «нового Адама», Данте Алигьери, ренессансной личности, одухотворяющего «плоть Мира», дающего предметам номинации, а также новое видение становящегося Бытия «русской Атлантиды» (России).

Так, стихотворение «Возвращение в ад» (Лотреамону) Б. Поплавского¹ (1925) – **сюрреалистическая фантасмагория**, наглядно демонстрирующая воплощение синхронно-риминисцентного хронотопа, столь популярного в поэзии «ренессансного акмеизма» и олицетворяющего собой феномен экранного музыкального театра. Время и пространство стихотворения совмещает в себе множество литературных и художественных источников разных эпох: «Inferno» дантовской «Божественной комедии», «Фауста» Гёте, рассказы Э. По, кубистические полотна П. Пикассо («Пусть кубистические запоют гитары...» – Поплавский, с. 155), «Вий» Н.В. Гоголя («Трешит стекло в безмолвии ночном / И Вий невольно опускает брови» – Поплавский, с. 156), «Поэму без героя» А. Ахматовой, «Мастера и Маргариту» М. Булгакова – сцену «Бал у Сатаны» («А вот и вечер, приезжают гости. / У всех мужчин под фалдами хвосты» – Поплавский, с. 156), условный образ «безд-

домного дома», ставшего обиталищем нечистой силы, столь характерного для поэзии А. Ахматовой и М. Цветаевой («Весь ад в гостиной у меня, как дома» – Поплавский, с. 157), античной мифологии (сюжет «Орфей и Эвридики» – центральный в поэзии О. Мандельштама и впоследствии И. Лиснянской), реалии кабаре «Бродячая собака», авторский миф о поэте («ведьма с Лысой горы, киевского Брокена» и т.п.).

В начале стихотворения лирический герой (прообраз Данте Алигьери) и Вергилий вступают в адский город Дит – обитель

¹ Поплавский Б. Неизданное. Дневники. Статьи. Стихи. Письма. – М.: Христианское изд-во, 1996. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием автора и страницы.

грешников, горящих в заполненных огнем гробах («Челнок вошел в крутые рвы, кругом / Объемлющие мрачный гребень вала; И стены мне казались чугуном. / Немалый круг мы сделали сначала / И стали там, где кормчий мглистых вод: / “Сходите! – крикнул нам. – Мы у причала”. / Я видел на воротах многое сот / Дождем ниспавших с неба, стражу входа, / Твердивших: “Кто он, что сюда идет, / Не мертвый, в царство мертвого народа?” / Вождь подал вид, что он бы им хотел / Поведать тайну нашего прихода. / И те, кладя свирепости предел: / “Сам подойди, но отошли второго, / Раз в это царство он вступить посмел. / Безумный путь пускай свершает снова, / Но без тебя; а ты у нас побудь, / Его вожак средь сумрака ночного”»¹) – на это указывают местоимение «мы» («Мы пересекли город, площадь, мост, / И вот вдали стеклянный дом несчастья. / Ее ловлю я за цветистый хвост / И говорю: давайте, друг, прощаться» – Поплавский, с. 155), а также образ гроба с открытой крышкой («Со мной беседует продолговатый гроб / И виселица с ртом открытым трапа» – Поплавский, с. 156) – в этих строфах содержится отсылка к известному диалогу Данте с еретиком графом Кавальканти («Как я сужу, пред вами разомкнуты / Сокрытые в грядущем времена, / А в настоящем взор ваш полон смуты»²). Полисемантический образ змей-саламандр («Толкутся саламандры у печей» – Поплавский, с. 157) восходит, по всей вероятности, к «яростным Эриниям» нижних кругов дантовского «Ада» («Где вдруг взвились, для бешеной защиты, / Три Фурии, кровавы и бледны / И гидрами зелеными обвиты; / Они как жены были сложены; / Но, вместо кос, клубами змей пустыни / Свирепые виски оплетены. / И тот, кто ведал, каковы рабыни / Властильницы вечных слез ночных, / Сказал: “Взгляни на яростных Эриний <...>”»³).

В строфе «Болезни странствуют из залы в залу...» (Поплавский, с. 156) содержится несомненная отсылка к Песни двадцать девятой «Ада» Данте, где казняются поддельщики «денег, мыслей и слов»: «Кто на живот, кто на плечи другому / Упав, лежал, а кто ползком, в пыли, / По скорбному передвигался дому»⁴. «Светлейший князь» имеет под собой множество прототипов («А вот и

¹ Данте Алигьери. Божественная комедия / Пер. с итал. М. Лозинского; Вступ. ст. К. Державина. – Ад. Песнь VIII. – М.: Правда, 1982. – С. 53–54.

² Данте Алигьери. Указ. соч. – Ад. Песнь X. – С. 64.

³ Данте Алигьери. Указ. соч. – Ад. Песнь IX. – С. 57.

⁴ Данте Алигьери. Указ. соч. – Ад. Песнь XXIX. – С. 256.

алкоголь – светлейший князь»): граф Бальзамо Калиостро, Владыка Мрака, «сам изящнейший Сатана», Люцифер, Фауст, неразлучный со своей Маргаритой («Жена-душа, быть может, с ним близка»), древнегреческий Орфей, убитый Эриниями и воссоединившийся со своей женой Эвридикой, и, наконец, невидимый «спутник и утешитель» поэтов – алкоголь. Множественность реминисцентных отсылок порождает разветвленную структуру образа, семантически восходящего к различным, порою взаимоисключающим, прототипам. Суггестивность смысла неизбежно влечет за собой суггестивность, смысловую насыщенность образа.

Стихотворение насквозь пронизано аллюзиями и реминисценциями на «Поэму без героя» А. Ахматовой. Адская фантасмагория способствует инфернальному расширению и сужению обычного пространства – важнейший прием кинематографа («Но медленно спускается плафон / И глухо стены движутся жилища. / Все уже зал, все гуще смех и смрад, / Похожи двери на глазные щели» – Поплавский, с. 156), как и в ахматовской Поэме («А для них расступились стены, / Вспыхнул свет, завыли сирены / И, как купол, вспух потолок»¹; «Факелы гаснут, потолок опускается. Белый (Зеркальный) зал снова делается комнатой автора...»²).

Сходным образом выглядят и непрошенные гости – участники маскарада Антихриста («А вот и вечер, приезжают гости. / У всех мужчин под фалдами хвосты. / Как мягко блещут черепа и кости! / У женщин рыбьей чешуи пласти» – Поплавский, с. 156), ожившие в эту роковую ночь («Хвост запрятал под фалды фрака... / Как он хром и изящен... / <...> / Мaska это, череп, лицо ли – / Выражение злобной боли, / Что лишь Гойя смел передать»³). Присутствует и непреложный атрибут полночной Гофманианы – яд и связанный с ним мотив отравления и убийства («Любезничают в смокингах кинжалы, / Танцуют яды, к женщинам склоняясь. / Болезни странствуют из залы в залу, / А вот и алкоголь – светлейший князь» – Поплавский, с. 156). В «Поэме без героя» участники адской фантасмагории несколько конкретизируются, а мотив убийства повторяется дважды – в истории и современности («Санчо Пансы и Дон Кихоты / И, увы, содомские Лоты / Смертоносный пробуют сок / <...> / Всех наряднее и всех выше, / Хоть не видит она и не слышит – / Не

¹ Ахматова А. Собр. соч.: В 6 т. – М.: Эллис Лак, 1998. – Т. 3. – С. 172.

² Там же. – С. 177.

³ Там же. – С. 173.

клянет, не молит, не дышит, / Голова Madame de Lamballe / <...> / Сколько горечи в каждом слове, / Сколько мрака в твоей любови, / И зачем эта струйка крови / Бередит лепесток ланит?»¹). Упоминание о голове гильотированной герцогини, ближайшей подруги Марии антуанетты, усугубляется другой трагедией, – самойбийством драгуна Всеволода Князева (Пьера), безответно влюбленного в актрису О.А. Глебову-Судейкину (Коломбину).

Основной выкристаллизованной темой творчества Б. Поплавского является напряженный поиск смысла человеческого существования, бытия собственного «я», который не приводит героя ни к чему, кроме сладостного переживания, экстаза своей смерти. Ситуация «умирания», характерная для экзистенциальных текстов и именуемая «пограничной», проживается в поэзии Поплавского, приближая героя к смерти, за которой он пытается найти разгадку смысла своего бытия. «Двоемирие», берущее начало в **символистской** традиции, преобразуется в художественном мире поэта в концепт тотального, всепоглощающего умирания, которому роковым образом подвергаются и люди, и ангелы, и демоны, и мифические герои (Орфей), и даже бессмертная по христианской сути человеческая душа. Смерть для Поплавского является возвращением к «истокам, первоосновам бытия», что объединяет его поэзию с творчеством декадентов, прозревающих в смерти мистические, далекие миры, вступление в запредельные сферы, новую возвышенную жизнь, трансцендентную, очищенную от страданий и наполненную смыслом – «жизнетворчеством».

Лирический герой Поплавского – наполовину мертвец, отринув мир земной, он откликается на знаки и позывные ангелов, гномов, эльфов, саламандров, ундин и других существ загробного мира, часть из которых, безусловно, заимствована из русского фольклора. Очевидна отсылка к «Вию» Н. Гоголя: «Трешит стекло в безмолвии ночном / И Вий невольно опускает брови» (Поплавский, с. 157). Поплавский остается в рамках символистско-декадентской традиции, но и эта традиция не является главенствующей, трансформируясь в фантастический реализм XIX в. Загробный мир представляется ему более зримым, нежели реальный.

Строфа «Как мягко блещут черепа и кости!» в стихотворении Б. Поплавского – многослойная литературная реминисценция, выстраивающая цепь ассоциаций из различных художественных произведений-источников – из стихотворения «Пляски смерти»

¹ Ахматова А. Собр. соч.: В 6 т. – М.: Эллис Лак, 1998. – Т. 3. – С. 178–179.

А. Блока («То кости лязгают о кости...»¹ 1912 г.), стихотворения Ш. Бодлера «Пляска смерти» («Вы тоже мертвцы, / И свой азарт умерьте, / Увядший Антиной и лысый Ловелас»²), и, наконец, романа В.Ф. Одоевского «Русские ночи»: «Свечи нагорели и меркнут в удушливом паре. Если сквозь колеблющийся туман всмотреться в толпу, то иногда кажется, что пляшут не люди... в быстром движении с них слетает одежда, волосы, тело... и пляшут скелеты, постукивая друг о друга костями..., а над ними под ту же музыку тянется вереница других скелетов... все пляшет и беснуется, как ни в чем ни бывало»³.

В стихотворении «Звезды» В. Ходасевича адская фантасмагория уподобляется «Казино», грошовому дому свиданий. Высокий образ небесных звезд намеренно оксюморонно снижен до прозвищ девиц в борделе: «Семь звезд – Медведица Большая – / Трясут четырнадцать грудей»⁴; характерно авторское примечание, само по себе оксюморон: *Etoile d'amour** (Звезда любви – фр.). Лирический герой признается сам себе в своей исповеди: «Не легкий труд, о Боже правый, / Всю жизнь воссоздавать мечтой / Твой мир, горящий звездной славой / И первозданною красотой»⁵.

Художественное изображение «антидома», в данном случае, пространства борделя, строится на семантической оппозиции «свет–тьма», при этом указанный континуум, с одной стороны, – область непроглядной тьмы, отсутствия света», а с другой – пространство яркого света, бьющего в глаза; бьющий в глаза блеск указывает на праздничную, маскарадную атмосферу, царящую в бордельном пространстве.

Заявленный здесь реализм с элементами фантасмагории ретроспективно обращает читателя к известным произведениям XIX и XX в.: очерку «Из старых дел» и роману «Отравленная совесть» А.В. Амфитеатрова, рассказу «Ночь грешная» П. Кожевникова, очерку «Камелии» И.И. Панаева, рассказу «Итоги прошлого... (Заключительные страницы из дневника одной падшей)» А. Бедного, психологическому этюду «Падшая» Н. Левицкого, «Припадку» А. Чехова, «Яме» А.И. Куприна, «В тумане» Л.Н. Андреева, стихо-

¹ Блок А.А. Собр. соч.: В 2 т. – М.: Прогресс-Плеяда, 1998. – Т. 1. – С. 76.

² Бодлер Ш. Лирика. – М.: Изд-во «Москва», 1965. – С. 134.

³ Одоевский В.Ф. Русские ночи. – Л.: Наука, 1975. – С. 46.

⁴ Ходасевич В. Тяжелая лира: Стихотворения. – М.: НекоМедиа; ИД «Комсомольская правда», 2013. – С. 203.

⁵ Там же. – С. 204.

творениям «Там – в улице стоял какой-то дом...» и «Последний день» А.А. Блока.

Стихотворение «Я по лесенке приставной...» О. Мандельштама также строится на оксюморонах, соединении высокой и низкой образности: «звезд труха», «колтун пространства» и т.п. Мир представляется герою ужасной нескончаемой фантасмагорией, разгулом дионисийских страстей, апокалипсиса, в который едва ли возможно привнести разумное, вечное начало. Таким образом, внешний конфликт, как и в стихотворении Б. Поплавского, переносится непосредственно в страдающую душу лирического героя, многократно усиливая страдания: «И подумал: зачем будить / Удлиненных звучаний рой, / В этой вечной склоке ловить / Эолийский чудесный строй?»¹.

Как и в «Возвращении в ад» Б. Поплавского, здесь возникает сквозной образ «крыбьей чешуи» («У женщин рыбьей чешуи пластины...»²), как своего рода защитного панциря поэта от ужасов окружающей действительности («Не своей чешуей шуршим, / Против шерсти мира поем...»³). «Рыбья чешуя» – также аналог наносного, искусственного, фальшивого стиха, футуристической «зауми», против которой восстает поэт-акмеист («Из горящих вырвусь рядов / И вернусь в родной звукоряд...»⁴). Возможен также исторический контекст: стихотворение О. Мандельштама написано в назидание «левому» крылу акмеистов – Зенкевичу и Нарбуту – испытывающих в то время сильное искушение футуристическим «заумным» стихом. Попытки «бунта» предпринимались и раньше: еще в 1913 г. Нарбут агитировал Зенкевича выйти из группы акмеистов и основать собственную, из двух человек, или примкнуть к кубофутуристам, чей антиэстетизм Нарбуту был гораздо больше по душе, чем «тонкое эстетство» Мандельштама.

Сама история текста «Возвращения в ад» говорит о том, как важно было для поэта соотнести фантасмагорическое действие с образами, рожденными русской литературной традицией. А.И. Чагин, признавая типологическое сходство стихотворения Б. Поплавского со «Звездами» В. Ходасевича и «Я по лесенке приставной...» О. Мандельштама, пишет: «Откровенный реализм сочетается с фантасмагорией сюрреалистического видения. Образ

¹ Мандельштам О.Э. Стихотворения. – М.: Профиздат, 2000. – С. 83.

² Поплавский Б. Неизданное. – М.: Орфей, 1996. – С. 253.

³ Мандельштам О.Э. Стихотворения. – М.: Профиздат, 2000. – С. 84.

⁴ Там же.

«зеркала» <...> отсылает к теософской и литературной традиции, немалому опыту поэтического осмысления в XX в., – к Ахматовой, Ходасевичу, Есенину и др.¹

Таинственная, экзистенциально страдающая душа «на надрыве» оказывается «не в силах» справиться с посыпаемыми ей испытаниями, в то время как мир открывается своими мистическими глубинами, адскими красками, подобно «Inferno» Данте, фантасмагорическими интуитивными прозрениями, бессознательными грезами, видениями, галлюцинациями – это составляющие сюрреалистической усложненности поэзии Б. Поплавского. Однако, отталкиваясь от французского сюрреализма, поэт призывал русских мастеров слова «обращаться к своему природному идеалу фантастиков и визионеров»², т.е. к сюрреализму в русском варианте – улучшенному аналогу французского.

Для русского сюрреализма первостепенны пограничные состояния сознания: сон, погруженность в воспоминания, в эстетическую рефлексию. Стихотворения «Ангелы ада», «Весна в аду», «Возвращение в ад» – своего рода трилогия Inferno (маскарад – несомненный синоним Ада). Страдающая, опустошенная душа героя, отягощенная своими несчастиями, оказывается не в силах «нести свой крест», не может противостоять дисгармоничному миру, ужасам безнравственной действительности. Зачастую адом обворачивается не только окружающая реальность, но и собственная душа героя; обилие оксюморонов («кромешная радость»), дополняет сюрреалистическую картину, лоскутно разорванную и лишенную какого-либо смысла.

Событийный ряд лирического сюжета получает неожиданную метафизическую мотивировку, а душа героя становится лишь адекватным зеркалом «хаоса и неврастении миров». Уместнее характеризовать художественный стиль Б. Поплавского как «магический реализм», хотя в критике закрепился термин «сюрреализм».

Стихотворение «Возвращение в ад» разворачивается как поток повествовательных, суггестивно-поэтических и медитативных фрагментов, «перекраивающих» реальность. Подобная фрагментарность является частным проявлением авангардных стилевых тенденций. Парадоксальным образом это произведение соединяет в себе качества завершенности и принцип нарочитой разомкнутости.

¹ Чагин А.И. Борис Поплавский // Русская литература 1920–1930-х гг.: Портреты поэтов: В 2 т. – М.: ИМЛИ РАН, 2008. – Т. 2. – С. 684.

² Поплавский Б. Ответы на анкету о живописи // Числа. – 1931. – № 5. – С. 292.

сти, словно автору удалось совместить акмеистическое требование окончательной филигранной отделки текста, его завершенности, – и обычную литературную практику футуристов с их стойким не-приятием финальных редакций.

«Оригинальной честности» традиционного реализма, часто игнорирующего субъективность восприятия, но настаивающего на подлинности воспроизведимой жизни, Б. Поплавский противопоставляет подлинность конкретного видения. Независимо от филигранной отделки пространственно-временного фона и от степени сюжетной динамики (в этом отношении Поплавский может парадоксально синтезировать в одном стихотворении чеховскую бессобытийность и фантастические сюжетные сложные коллизии в духе Гоголя и Эдгара По) – неизменно создается отрешенная от окружающей реальности «лирическая среда» с автономной цепью внутренних элементов.

«Мистерия подсознания» – самое лаконичное определение сюрреализма Б. Поплавского. Независимо от меры проработанности пространственно-временного фона, сюжетной динамики, фокус авторского внимания неизменно переносится с внешнего события вовнутрь – на рефлексию субъекта. Предметом изображения становится своего рода «эмоциональное путешествие» персонажа – поток его сознания. Композиция стихотворения, таким образом, моноцентрична, ценностно ориентирована на «лирический мир» субъекта (сознание повествователя, ведущего диалог от «первого лица»), что указывает на черты психологического реализма. Материальная («вещная») и психологические сферы бытия ценностно уравниваются, реалии истории и быта становятся поводом к лирической медитации, к цепочке культурно-мифологических соответствий. Лирический герой воплощает свою «интуицию о мире», существующую в его душе в невербальном состоянии. Именно сокровенная жизнь индивидуального сознания, «внутренний сюжет» составляет пространство лирического поиска, организующего повествование.

Русский и французский символизм, акмеизм, футуризм (начинающий поэт, создав цикл стихотворений «Герберту Уэльсу», выступил как ученик русских футуристов, авангардист, ученик Маяковского), неоклассицизм, психологический реализм, реализм исторический, экзистенциализм, сюрреализм (посвящение «Лотреамону» указывало на прекрасное знание Поплавским творчества «проклятых поэтов» А. Бретона) – практически все известные направления XX в., в совокупности своих характерных черт соста-

вившие основу художественного мира Б. Поплавского, – и явились в конечном итоге зримым воплощением поэтической мечты, идеи «синтеза искусств» В. Брюсова.

Таким образом, ярким примером системы, ориентированной на правильный текст (совокупность текстов), будет неоакмеизм, создавший свою теоретическую модель культуры и смыслопорождающую культурную парадигму («семантическую поэтику»), развертывание которой пришлось на весь XX в., а характерные черты отразились в творчестве многих, исторически далеких друг от друга, поэтов и литературных группировок.

Глава VII.

«ПРОЕКТ “АКМЕИЗМ”» В ЗЕРКАЛЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ. АКАДЕМИЧЕСКОЕ И НЕАКАДЕМИЧЕСКОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Методология и критика неоакмеистических произведений, включенных в «семантическую поэтику», претерпевает эволюцию. Если сначала исследования строились с учетом *метода биографического комментирования* («Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой» В.А. Черных¹) с опорой на *философско-герменевтическую трактовку интерпретации* (Шлейермахер, Дильтея), согласно которой автор рассматривался как источник смысла своих произведений, а на первый план выходит его биография («понять текст – значит понять его автора»), то в дальнейшем акцент смешается на философско-герменевтический концепт, анализ *интертекстуальной природы акмеистической поэзии*, в частности «Поэмы без героя» Ахматовой, в которой «синхронизируются разные временные слои», «бытие Автора оказывается принципиально множественным»², действует магия бесконечных зеркальных уподоблений, т.е. особое значение приобретает *структурно-семиотическая трактовка интерпретации*, которая не нуждается в рассмотрении индивидуально-психического опыта автора, так как сводится к дешифровке текстового «кода», а именно – «семантической поэтики» (онтологического ядра произведения), определяющей набор основных характеристик текста.

¹ Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. – М.: Индрик, 2008. – 768 с.

² Мусатов В.В. «В то время я гостила на земле...»: Лирика Анны Ахматовой. – М.: «Словари.ру», 2007. – С. 433.

Символика «пограничности», межрубежья жизни и смерти, реальности и мифа, земного и загробного, положения на грани сна и яви, мотивы покаяния и искупления, раненой совести и вечной памяти, образы двойников, теней, зеркальных отражений находят себе точное соответствие в ранних неоакмеистических произведениях, составляющих единый «христианский текст», в котором «обыденное и высокое, простое и сложное, однозначное и закодированное вступают в слаженную, системную игру». В пределах методологии *структурно-семиотическая трактовка интерпретации* непосредственно апеллирует к концепции французского философа, теоретика **феноменологической герменевтики П. Рикера** (1913–2005), согласно которой рассматриваемый текст обнаруживает в себе «глубинную семантику», – ядро «семантической поэтики», – разрушающую ткань авторского повествования и отражающую философский смысл, который заключается в попытке дать специфическое решение «пограничных ситуаций» – рождения и смерти, истины и заблуждения и др.; *интерпретация* понимается как расшифровка глубинного смысла, текстового «кода», стоящего за очевидным, буквальным смыслом. Так как в акмеистическом тексте описываемые конкретные ситуации являются лишь одной из возможных актуализаций «пограничных ситуаций» («глубинной семантики» текста), одно и то же явление может происходить в разных социально-исторических контекстах, в связи с чем сопоставительный анализ (*межкультурная текстологическая коммуникация*) становится основополагающим методом. «Понять текст – значит понять автора лучше и глубже, чем тот понимал самого себя» – таковы главная идея, пафос и концепция феноменологов, С.Л. Франка с его тезисом «проникновения» в сознание другого субъекта с целью глубже понять самого себя, «диалогизма», «эмпатии» и современных литературоведческих штудий (В. Мусатов, И. Служевская, С. Коваленко, А. Марченко и др.).

Эмигрантское литературоведение, развивавшееся в русле социокультурного феномена литературной периодики зарубежья и заимствовавшее ее основополагающие черты, как отдельная наука существовало также в тесном контакте с критической мыслью метрополии, классическими «штудиями» отечественной «науки об акмеизме». Н.А. Богомолов замечает: «Общеизвестно, что акмеизм как литературное направление и как одна из общих тенденций в развитии поэтического языка оказал значительное влияние на литературу русской эмиграции. Вызвано это было прежде всего тем, что на Западе оказалось довольно много поэтов если впрямую и не

принадлежавших к числу акмеистов, то, во всяком случае, ориентировавшихся на акмеистическую поэтику¹. Рассмотрим литературный диалог эмигрантской критики и заслуженного мэтра акмеизма, А. Ахматовой, поэта, высоко оцененного как в литературном пространстве метрополии, так и зарубежья.

В общей жанрово-родовой системе зарубежного ахматоведения ощутимо преимущественно тяготение к мемуарно-автобиографической прозе (жанровой форме мемуарного повествования), к которой принадлежат книги «На Парнасе Серебряного века» С. Маковского², «Курсив мой» Н. Берберовой³, недавно переизданная книга «На берегах Невы» И. Одоевцевой⁴ (Ахматова относилась к ним весьма скептически, справедливо считая, что в них искажается ее духовный облик, а правда граничит с вымыслом).

Другой полюс отмечен зарождением так называемого академического ахматоведения, фундамент которого заложен монументальной диссертацией «Анна Ахматова. Поэтическое странствие» А. Хейт⁵ (1991), сочетающей в себе внимание к повседневной, биографической, бытовой конкретике (название соотносится с темой экзистенциального пути поэта), характерное для мемуарной прозы, и глубокий литературоведческий анализ, получивший дальнейшее развитие в монографиях В. Росслин «The prince, the fool and the nunnery: the religious theme in the early poetry of Anna Akhmatova»⁶, книге западноевропейского ученого В. Казака⁷, в которых предметом исследования становится раннее творчество поэта, а также «летописной» биографии Р. Ридер «Poet & Prophet»⁸. Сюда же примыкает беллетристованная критика иностранных славистов – К. Мочульского, Н. Струве, И. Бродского, Б. Филлипова, Р. Гуля, Ж. Нива и др. Содержательно-стилевой доминантой двух последних полюсов зарубежных исследований

¹ Богомолов Н.А. Вокруг «серебряного века». Статьи и материалы. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – С. 485.

² Маковский С. На Парнасе Серебряного века (1877–1962). – М., 1987.

³ Берберова Н. Курсив мой. – М., 1969.

⁴ Одоевцева И. На берегах Невы. – М.: АСТ; Владимир: ВКТ, 2009.

⁵ Хейт А. Анна Ахматова: Поэтическое странствие: Дис... на соиск. учен. ст. канд. филол. наук. – М., 1991.

⁶ Росслин В. The prince, the fool and the nunnery: the religious theme in the early poetry of Anna Akhmatova. – Amsterdam 1984.

⁷ Kasak W. Christus in der russischen Literatur: Ein Gang durch die Literaturgeschichte von ihren Anfaengen bis zum Ende des 20. Jahrhunderts. – Muenchen, 1999.

⁸ Reeder R. Anna Akhmatova. Poet & Prophet. – New York: PICADOR USA, 1994.

становится жизнеописание выдающейся личности, верной заветам пушкинской классики, какой в глазах литературоведов-эмигрантов предстает А. Ахматова.

Жанровая дифференциация эмигрантского ахматоведения отличается предельным разнообразием: беллетристованная автобиография, собственно мемуары, автобиографическое или мемуарное эссе, научная монография, интервью – диалог, закрепленный в письменной форме (известны интервью И. Бродского), статья-дневник («Восемь часов с Анной Ахматовой» Н. Струве), рецензия, литературная пародия (знаменитые пародии К. Мочульского на Ахматову, Бальмонта, Брюсова), литературный портрет, некролог. Последние две жанровые модификации обнаруживают взаимопроницаемость своих границ (в частности, некролог «На смерть Анны Ахматовой» Н. Струве, посвященный поэзии Ахматовой, по сути является «посмертным» творческим портретом).

Н. Оцуп (1894–1958) – один из самых значительных «забытых» на родине поэтов и прозаиков русского зарубежья, автор известных поэтических сборников («Град», «В дыму», «Жизнь и смерть» и т.п.), обширной философско-автобиографической поэмы «Дневник в стихах», а также знаменитых «Петербургских воспоминаний», редактор парижского журнала «Числа» (1930–1934), открывающего дорогу в литературное будущее начинающим дарованиям – молодым поэтам, писателям и эссеистам «незамеченного поколения» – по-своему попытался воссоздать неоднозначный поэтический образ А. Ахматовой.

«Петербургские воспоминания»¹, само название которых отвечает требованиям мемуарного жанра, представляют собой компиляцию литературных эссе Н. Оцуpa, в которых посредством калейдоскопических штрихов, фрагментарных черт личности вырисовывается целостный литературный портрет Ахматовой, как бы «просвещивающий», простирающийся, подобно изображению на фотопленке, сквозь биографическую галерею образов – ее современников, анализу художественного мира которых и посвящены критические штудии автора.

Почти каждая его заметка, зачастую философского характера, по тематике не являющаяся критикой собственно ахматовского творчества («Николай Гумилев», «Лицо Блока», «Персонализм как явление литературы», «Венец Пастернака», «Апокалипсис»), содержит реликты воспоминаний, высказываний, восторженных откликов о ней.

¹ Оцуп Н. Петербургские воспоминания: Эссе. – М., 1991.

Детальное воспроизведение на страницах «Петербургских воспоминаний» биографий знаменитых друзей Ахматовой, ее «учителья» Ин. Анненского и величайшего исследователя ее творчества К. Чуковского воспринимается как желание засвидетельствовать свою причастность к близкому окружению поэта, а также опровергнуть создаваемые в эмиграции легенды, в частности, относящиеся к личным взаимоотношениям Ахматовой и Гумилёва: «Глубокое уважение к ней и к памяти Гумилёва не позволяет касаться легкомысленно их биографий»¹. В целом, нисколько не умаляя художественных достоинств поэзии Цветаевой в глазах ее современников («И таких поэтов, как Цветаева, у нас не так уж много, чтобы ими пренебрегать»²), Н. Оцуп все же не может оставить без внимания характерное для эмигрантского сознания сопоставление, точнее, противопоставление, ее таланта таланту Ахматовой, оставив за последней приоритет первенства «среди женских поэтов вообще»³. Назвав в статье «“Серебряный век” русской поэзии» Цветаеву «второй после Ахматовой поэтессой»⁴, Н. Оцуп далее возводит дарование «русской Беатриче» к вершинам мужской лирики – знаковым фигурам, аполлонам Золотого и Серебряного века русской поэзии (статья «Гуманизм в СССР»): «Обе, и к ним по справедливости надо присоединить своеобразнейшую и острую Зинаиду Гиппиус, подняли на большую высоту поэзию женскую. Она у Ахматовой, этой неоспоримой королевы стиха, даже безотносительно к ее женским темам, достигает иногда уровня поэзии блоковской и пушкинской»⁵.

Подобное совмещение в личности Ахматовой – уникальной личности ренессансного, многогранного типа – противоположных поэтических начал, символов времени (пушкинской классицистичности и трагедийной патетики Блока – «трагического тенора эпохи», по определению Ахматовой) как нельзя лучше соответствовало вдохновившей Н. Оцуpа идее *персонализма* («Пушкин – залог непрерывно обновляющегося единства в разнообразии всей здешней жизни. Блок, наоборот, голос конца, у него сильнее всего ноты

¹ Оцуп Н. Николай Гумилёв // Современники. Петербургские воспоминания. – Нью-Йорк: Орфей, 1986. – С. 179.

² Там же. – С. 305.

³ Там же. – С. 178.

⁴ Оцуп Н. Серебряный век русской поэзии // Современники. Петербургские воспоминания. – Нью-Йорк: Орфей, 1986. – С. 134.

⁵ Оцуп Н. Гуманизм в СССР // Современники. Петербургские воспоминания. – Нью-Йорк: Орфей, 1986. – С. 304.

ужаса»¹), героической миссии поэта Апокалипсиса, призванного соединить «двух столетий позвонки», и самой сути многогранного ахматовского творчества как синтеза несоединимых дихотомий, неразрешимых противоречий, и, в конечном итоге, отражало эзническую временную концепцию (совмещение трех времен – прошлого, настоящего и будущего в идеи мифологического Вечного Цикла), раз и навсегда закрепив за Ахматовой статус завершителя девятнадцатого, «Золотого века» русской поэзии и первооткрывателя нового «некалендарного Двадцатого», ознаменовавшегося культурным или «духовным ренессансом» (образное определение феномена «Серебряного века» принадлежит Н.А. Бердяеву), по аналогии с фигурой Данте – последним поэтом Средневековья (комментатором Апокалипсиса) и первым поэтом итальянского Возрождения (Ренессанса).

Таким образом, Н. Оцуп вплотную подходит к сопоставительному анализу психопоэтических аспектов эстетических систем Ахматовой и Данте, осуществленному пока имплицитно, на уровне философских схождений. Грань, которая привлекла внимание автора статей «Апокалипсис» и «Персонализм как явление литературы» – поэтическая философия, один из сложнейших аспектов художественного мира.

Подобно тому, как в поэмах «Путем всея земли», «Реквиеме» и «Поэме без героя» Ахматовой осуществляется органичное сопряжение нескольких временных потоков, персоналист Данте – великий учитель и современник двадцатого века («Все божественное – современнно»²) – пророчески предсказал Апокалипсис новой эры («Для нас он – современник. Он писал свою поэму в 1300 г., думая, что наступил конец мира»³), создав «великолепнейший из готических соборов всего средневековья»⁴, для которого характерен синкретизм прошедшего, настоящего и будущего.

В центре ахматовских поэм, как и в «Божественной комедии» Данте, – величественная фигура автора, харизматического лидера и Поэта-Пророка, организующего вокруг себя калейдоскоп событий и действующих лиц: «Это он, поэт, автор – главное действующее

¹ Оцуп Н. Апокалипсис // Современники. Петербургские воспоминания. – Нью-Йорк: Орфей, 1986. – С. 342–343.

² Оцуп Н. Персонализм как явление литературы // Современники. Петербургские воспоминания. – Нью-Йорк: Орфей, 1986. – С. 240.

³ Там же. – С. 239.

⁴ Там же.

лицо самого нереального для людей внешних и самого реального для людей внутренних путешествия в себя и в сердце истории¹.

Эсхатологический конец человеческой истории, за которым последует в Откровении Иоанна Богослова воскрешение и спасение (у Данте и Ахматовой «за гибелью мира грешного стоит сияние рая вечного»²), Апокалипсис – торжество добра над злом – основополагающие тематические доминанты «Божественной комедии» и ахматовской поэтической «Книги Судьбы», пророчески увиденные и предсказанные Н. Оцупом. В совокупности дантовское творение – «энциклопедия средневекового миросозерцания» – и «Поэма без героя» Ахматовой составляют единый художественный текст мирового значения – комментарий к Апокалипсису.

Однако напрашивающееся само собой сопоставление поэтической образности, анализ структуры художественного времени и пространства весьма перспективной, хотя и хорошо разработанной в отечественном литературоведении (Р. Хлодовский, А. Найман, В. Топоров) темы «Ахматова и Данте» незаслуженно остается в тени, тогда как выявление типологических сходств, аллюзий и реминисценций важнейшего «прототекста» ахматовских поэм (и особенно «Поэмы без героя»), сходных элементов композиции и ритмической организации произведений существенно обогащает их интертекстуальный потенциал, открывая зашифрованные автором смыслы.

Необходимо заметить, что спектр оценок поэтического творчества Ахматовой и ее неординарной личности варьируется от нескрываемого восторга, поклонения (в подавляющем большинстве серьезных мемуарных и литературно-критических работ) до явившегося скорее исключением из правила, нежели общей тенденцией, категорического, хотя и весьма легкомысленного, поверхностного неприятия, красноречиво выраженного в реплике Ф. Степуна (впрочем, и сам автор осознает нелепость своих умозрительных заключений, основанных лишь на внешнем впечатлении): «На собрании сотрудников и друзей «Северных записок» я познакомился с большим количеством петербуржцев. Больше всех ценимая Софья Исааковной и ее кругом Анна Ахматова мне при первой и единственной встрече не понравилась. Того большого,

¹ Оцуп Н. Персонализм как явление литературы // Современники. Петербургские воспоминания. – Нью-Йорк: Орфей, 1986. – С. 240С.

² Оцуп Н. Апокалипсис // Современники. Петербургские воспоминания. – Нью-Йорк: Орфей, 1986. – С. 344.

глубокого человека, которого в ней сразу разгадал Вячеслав Иванов, я поначалу в поэтичессе не почувствовал. Быть может, оттого, что она как-то уж слишком эффектно сидела перед камином на белой медвежьей шкуре, окруженная какими-то, на петербургский лад изящными, перепудренными и продушенными визитками»¹.

В. Вейдле (1895–1979) – известный писатель и историк культуры первой волны русской эмиграции, прославившийся своими наиболее значительными сочинениями – книгами «Умирание искусства» (1937), «Рим: Из бесед о городах Италии», теоретическими штудиями «Эмбриология поэзии», «Певучие ямбы», статьями разных лет о русской и западной культуре XIX–XX вв. – обратился к художественному наследию Ахматовой раннего периода творчества в некрологе «Умерла Ахматова», представляющем собой, скорее, некий синтез воспоминаний (мемуаристики) и литературно-критического эссе.

Стремление автора отразить художественные доминанты единого, цельного творческого пути поэта, для которого путеводной звездой стала вышедшая в 1912 г. первая книга «Вечер», безусловно, составляет резкий контраст с многочисленными попытками проследить эволюцию раннего творчества Ахматовой в соответствии с этапами жизненного пути, предпринятыми, в частности, К. Мочульским, а также огромным массивом зарубежной критики на современном этапе, являясь, кроме того, своеобразным «контрвызовом» сложившейся отечественной и зарубежной традиции: «Однако голос ее все-таки навсегда остался тем же, который зазвучал в первой книге ее стихов, вышедшей в 1912 г. <...> В первой же книге, таким образом, отчетливо проявились те два устремления поэтической мысли, из сочетания и взаимодействия которых выросла постепенно вся поэзия Ахматовой»².

Вслед за М. Кузминым, написавшим знаменитое предисловие к книге Анны Ахматовой «Вечер», В. Вейдле констатирует предельную драматичность и одновременно «сценичность» ахматовской лирики, наряду с сосредоточенной сжатостью и точностью словесного ряда, наличие волнующих, совсем «комнатных» разговорных интонаций, глубоко личный, непосредственный лиризм (вспомним «хрупкую пронзительность» ахматовских стихо-

¹ Степун Ф. Бывшее и несбывшееся: В 2 т. – Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1956. – Т. 1. – С. 297.

² Вейдле В. Умирание искусства / Сост. и авт. послесл. В.М. Толмачев. – М., 2001. – С. 294. – (Прошлое и настоящее).

творений у Кузмина¹), трогательную выразительность не самих слов, но изображаемого ими предметного мира («способность понимать и любить вещи именно в их непонятной связи с переживаемыми минутами»², по Кузмину), четкость рисунка, использование обиходных языковых средств и прозаических интонаций, истинно женский характер поэзии, возводимый разве что к культу «Вечной Женственности» у Блока («Ахматова стала одним из драгоценнейших наших поэтов, оставаясь поэтессой, женщиной» – там же) и противопоставленный мужским стихам К. Павловой и З. Гиппиус, а также концепции Н.В. Королевой³, особо трепетное, бережное отношение к поэтическому Слову, волшебную музыку которого она пронесла через всю жизнь...

Именно в отсутствии искусственности, позерства, напускного примеривания мужских ролей и масок видит В. Вейдле залог таланта Ахматовой, своеобразие ее лирики, которая в своей кристальной чистоте и подлинной драматичности «ходит без «экспозиций»: одни пятые акты, и отнюдь не мелодрам»⁴. Эпиграфом к статье В. Вейдле вполне могли бы служить знаменитые строки «Поэмы без героя»: «Все уже на местах, кто надо: / Пятым актом из Летнего Сада / Пахнет...» (Ахматова, 3, 181).

Ахматова не подменяет, тем не менее, жизнь поэзией, а осмысляет, высвечивает ее поэтическим даром – даром «геройского освещения человека» – не замыкается в узком кругу своих личных переживаний, а выходит за рамки себя, собственного «я» в надмирные горизонты, ведет диалог с Вечностью и Историей, заменяя сугубый индивидуализм человеческим вселенством, проникновением в другого человека (в частности, уникальная способность «диалогического» познания другой личности, осуществляемая в ахматовской поэзии, отмечена Н. Струве в его статье «О «Полночных стихах» Анны Ахматовой»), деятельным сопереживанием его жизни, эмпатией: «Драматически заостренный лиризм ее дарования

¹ Кузмин М. Предисловие к книге Анны Ахматовой «Вечер» // Найман А. Рассказы о Анне Ахматовой. – М., 1989. – С. 230, 231.

² Там же.

³ Королева Н.В. «Могла ли Биче словно Дант творить...»: Проблема женского образа в творчестве Ахматовой // Тайны ремесла: Ахматовские чтения. – М., 1992. – Вып. 2. – 167 с.

⁴ Вейдле В. Умирание искусства / Сост. и авт. послесл. В.М. Толмачев. – М., 2001. – С. 286. – (Прошлое и настоящее). Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы в скобках.

ния не только допускал выход за пределы “своего”, но и требовал такого выхода, требовал стихов не от своего лишь имени, требовал жизни в других и за других»¹.

В статье «Петербургская поэтика» (1968) В. Вейдле органично встраивает оригинальное, свободное от подражаний творчество Ахматовой в стройные границы акмеистической поэтики, которую он предлагает именовать изящным определением «петербургская»². Петербургская поэтика, потенциальная культурная парадигма которой в лице трех самых значительных ее представителей – Ахматовой, Гумилёва и Мандельштама (наиболее «эзотерический» круг, по О. Лекманову³) – впоследствии, на протяжении XX в. получит название «семантической»⁴, сформировалась под влиянием двух полюсов: поэзии И. Анненского – основоположника символизма, и М. Кузмина – автора статьи «Раздумья и недоуменья Петра Отшельника» (1914), предтечи русского постсимволизма, стоящего вне каких-либо литературных направлений. Именно оглядка на лучшие достижения символизма (позволяющая, в частности, В.Ф. Ходасевичу именовать акмеизм художественной модификацией раннего, «эстетического декадентства»⁵, а затем и В. Мусатову рассуждать о дальнейшем развитии символистских принципов в «Поэме без героя» Ахматовой⁶), с одной стороны, и «вещный», предметный, бытовой, будничный «кларизм» М. Кузмина, с другой стороны, отличный, однако, от понимания этого термина Н. Гумилёвым (очевидно, В. Вейдле учитывает тот факт, что в 1908 г. Н. Гумилёв написал отрицательную рецензию на поэтический сборник «Сети» М. Кузмина, в довольно хлестких выражениях упрекая поэта в «ненависти к так называемой литературе», в «отсутствии

¹ Вейдле В. Умирание искусства / Сост. и авт. послесл. В.М. Толмачев. – М., 2001. – С. 291. – (Прошлое и настоящее). Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы в скобках.

² Вейдле В. Петербургская поэтика // Вейдле В. О поэтах и поэзии. – Paris: YMCA-Press, 1973. – С. 58.

³ Лекманов О.А. Книга об акмеизме. – М., 1998. – С. 11.

⁴ Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма / Левин Ю.И., Сегал Д.М., Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В. // Russian Literature. – Hague, 1974. – № 7–8. – Р. 59.

⁵ Ходасевич В. Русская поэзия (Обзор) // Критика русского постсимволизма / Сост., вступ. ст., преамбулы и примеч. О.А. Лекманова. – М., 2002. – С. 334.

⁶ Мусатов В.В. «В то время я гостила на земле...»: Лирика Анны Ахматовой. – М., 2007.

глубины, нежности романтизма»¹), сформировали идейный стержень зачастую неоднозначного эстетического феномена акмеизма и русской культуры Серебряного века в совокупности: «Двойное это влияние (но с перевесом Кузмина) нетрудно проследить в ранних стихах Ахматовой, как и нетрудно отличить его от несливающегося с ним влияния Гумилёва (полней всего определившего не включенное в “Вечер” стихотворение “В лесу” 1911 г.). Ахматова очень скоро от всякой подражательности избавилась, но продолжала и далее плыть, вместе с Гумилёвым и Мандельштамом, в том фарватере, как бы образованном Невой при впадении в Финский залив, одну из продольных границ которого можно обозначить именем Анненского, другую именем Кузмина»².

Причудливый синтез онтологической (мистической) метафизики И. Анненского и «прекрасной ясности», осязаемой «вещности» М. Кузмина и создает, по мысли В. Вейдле, богатейшую платформу дихотомической, сотканной из противоречий поэзии Ахматовой, сопричастной неоднозначной природе самого искусства. «Контрапунктом» эстетики акмеизма и, в первую очередь, поэзии Ахматовой, была установка на усвоение художественного опыта прошлого, что констатировал еще А.Е. Аникин, предпринявший детальное исследование влияния И. Анненского на творчество Ахматовой: «Ахматова при поздней оценке своего творчества фактически видела его разделенным на период (очень краткий) до знакомства с указанным сборником Анненского [имеется в виду «Кипарисовый ларец»] и на период (длившийся большую часть ее жизни) после этого знакомства, принесшего ей приобретение “новой гармонии”»³.

На современном этапе развития зарубежного ахматоведения пристальное внимание исследователей уделяется не только раннему творчеству поэта (В. Казак, В. Росслин, А. Долачинская), но и «Поэме без героя» – своего рода манифесту поздней творческой концепции Ахматовой. Как правило, в основу почти всех текстологических и семиотических интерпретаций «Поэмы без героя», предпринятых зарубежными исследователями, положен тезис

¹ Гумилёв Н. Письма о русской поэзии: Рецензии на поэтические сборники: М. Кузмин. Сети. // Критика русского постсимволизма / Сост., вступ. ст., преамбулы и примеч. О.А. Лекманова. – М., 2002. – С. 25.

² Вейдле В. Указ. соч. – С. 111.

³ Аникин А.Е. Ахматова и Анненский. Заметки к теме. – Новосибирск, 1988. – С. 3.

К.И. Чуковского: «...в “Поэме без героя” есть самый настоящий герой, и герой этот – опять-таки Время»¹.

Ощущение «бега времени», перводвижущей силы, пружины истории, подчиняющей себе человеческие судьбы и придающей поэме максимально открытый характер, рассчитанный на множество прочтений, в полной мере учитывается Ж. Нивой и Б. Хазановым: «На конференции в Нантеррском университете после доклада Жоржа Нива (Женева) о “Поэме без героя” как барочной поэме, которая в отличие от “Квартетов” Т.С. Элиота, завершающихся “триумфом Бога “Агапэ”, Бога-Любви, т.е. Бога Нового Завета”, не выходит на этот спасительный путь, “остается в пленау Времени, у страшного и всепобеждающего Времени”, разгорелась полемика: барочность сочли тезисом уничижительным, мысль о “нехристианскости” “Поэмы” оскорбительной. Но в такого рода дискуссиях возникает впечатление, что “защищают” не столько Ахматову, сколько некие устоявшиеся или, наоборот, зыбкие представления о том, что “правильно” в этом мире»².

Тезис о цикличности времени – важнейшей особенности лирического мироощущения Ахматовой –ложен в основу композиционного замысла статьи «1913 год» Б. Хазанова³: согласно вечно повторяющейся идее «цикла», 1913 год – всплеск славы поэта, ознаменованный выходом первого сборника стихов «Вечер» – зеркально отразился на сюжете «Поэмы без героя», первая часть которой так и называется «Девятьсот тринадцатый год. Петербургская повесть». По мнению Б. Хазанова, написанное в 1965 г. апокалиптическое монументальное произведение о конце века представляет собой авторский опыт воскрешения его начала – «1913 года»: «“Поэма без героя” – попытка лирического синтеза двух эпох, двух половин разрубленного пополам исторического тела России, между которыми единственным соединяющим их нервом остается живая память автора»⁴.

Подобный лирический синтез нивелирует в «Поэме» событийный ряд, восходящий к итальянской «комедии масок» с обяза-

¹ Чуковский К. Читая Ахматову // Литература и современность. – М., 1965. – Сб. 6. – С. 239.

² Красавченко Т. Ахматова в зеркалах зарубежной критики // А.А. Ахматова и Православие: Сб. статей о творчестве А.А. Ахматовой. – М., 2008. – С. 321.

³ Хазанов Б. 1913 год // История русской литературы: XX век: Серебряный век / Под ред. Жоржа Нива, Ильи Сермана, Витторио Страды и Ефима Эткинда. – М., 1995. – С. 154.

⁴ Там же. С. 413.

тельным наличием коллизии любовного треугольника (А. Блок – О.А. Глебова-Судейкина – Вс. Князев; Арлекин – Коломбина – Пьеро), создавая условия бессюжетности и безгеройности (герои – лишь «маски времени»), утверждая особый статус автора-хронографа, свидетеля и хранителя истории, призванного «склеить двух столетий позывонки», и, в конечном итоге, оказывается тождественен панхронизму Мандельштама, воспринимающему время как «содержание истории, понимаемой как единый синхронический акт»¹.

Ахматовская концепция мифологического, экзистенциального времени, в которой значительное место занимает идея «преемственности», синхронического «сопряжения» различных эпох, поколений, временных пластов, где ничто не ограничивается и не обособляется, прошлое и будущее одновременно проникнуты друг другом, а настоящее всегда включает в себя прошлое и будущее, апеллирует к оригинальному восприятию времени Августином Блаженным: «Ни будущего, ни прошлого нет, и неправильно говорить о существовании трех времен: прошедшего, настоящего и будущего. <...> Некие три времени... существуют в нашей душе, и нигде в другом месте я их не вижу: настоящее прошедшего – это память; настоящее настоящего – его непосредственное созерцание; настоящее будущего – его ожидание»².

Статья Б. Хазанова является неким «суггестивным сгустком» сразу нескольких литературоведческих концепций, направленных на поиск главного героя по сути «безгеройной» поэмы Ахматовой: К. Чуковского (Время), А. Павловского (Время), А. Демидовой (Время), А. Хейт (Петербург), Ш. Лейтер (Петербург), С. Бурдиной (Петербург): «...истинный ее герой – бесследно исчезнувшее время, зимний, призрачный, серебряный Петербург последнего предвоенного года»³. Таким образом, еще раз на практике утверждается мысль о нерасторжимом единстве двух составляющих хронотопа (времени и пространства) именно в том значении, в каком его понимал М. Бахтин.

Трудно тем не менее согласиться с заявлением автора о том, что «“Поэма без героя”, возможно, страдает некоторой недовоплощенностью замысла»⁴. Минимая «недовоплощенность замысла» при

¹ Мандельштам О.Э. Сочинения: В 2 т. – М., 1990. – Т. 2. – С. 234.

² Исповедь Августина Блаженного. – М., 1991. – С. 297.

³ Хазанов Б. 1913 год // История русской литературы: XX век: Серебряный век / Под ред. Жоржа Нива, Ильи Сермана, Витторио Страды и Ефима Эткинда. – М., 1995. – С. 413.

⁴ Там же.

отсутствии канонического текста «Поэмы» оборачивается богатством интерпретаций, вовлекающих читателя в большую артистическую «игру», лабиринт «прочтений», некое подобие «Игры в бисер» Г. Гессе; каждая из четырех прижизненных редакций (в книге «“Я не такой тебя когда-то знала...”»: Анна Ахматова. Поэма без героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто: материалы к творческой истории» Н.И. Крайневой¹ таких редакций, помимо «критически установленного текста “Поэмы”», насчитывается уже девять), отличалась, по мнению Ахматовой, единством художественной концепции и авторского замысла и, следовательно, осознавалась окончательной. И, наконец, «Проза о Поэме» существенно обогащает структуру «первичного текста» – «Поэмы без героя» – являясь своего рода критическим комментарием, демонстрируя развертывание авторской идеи во времени и тем самым еще раз подтверждая фундаментальное единство художественного универсума произведения.

В целом, расстановка литературоведческих акцентов, движение авторской мысли от научных «штудий» Г. Струве к исследованиям Н. Струве (в ту пору и издателя, и профессора Сорбонны, внука Петра Струве – редактора дореволюционной «Русской мысли») имеет явную тенденцию к смещению в сторону лиризма с элементами философской медитации и критического осмысления творчества поэта. От эпистолярной, мемуарно-биографической литературы, обращенной к сугубо личной сфере взаимоотношений Ахматовой с близкими ей людьми, к расшифровке поэтической образности, историко-литературной конкретике – такова шкала исследовательских приоритетов от старшего, точнее, среднего (Г. Струве) к младшему (Н. Струве) поколению эмиграции.

В сборнике «Православие и культура»² Н. Струве посвятил творчеству А. Ахматовой пять статей, писавшихся начиная с 60-х годов и печатавшихся в «Вестнике русского христианского движения», редактором которого он является: три из них («На смерть Ахматовой», «Символ величия России» и «Восемь часов с Анной Ахматовой») по праву могут считаться биографическими, а остальные две («Бог Ахматовой», «О “Полночных стихах” Анны Ахматовой») посвящены детальному литературоведческому анализу поэтических произведений.

¹ «“Я не такой тебя когда-то знала...”»: Анна Ахматова. Поэма без Героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто: материалы к творческой истории» / Сост. Н.И. Крайнева. – М.; СПб., 2009.

² Струве Н. Православие и культура: Сб. ст. – М., 1992.

Многие идеи, высказанные здесь, оказались созвучны классическим «пассажам» зарубежного ахматоведения. В частности, статья «О “Полночных стихах” Анны Ахматовой» Н. Струве по своей тематике напоминает аналогичную позднейшую работу К. Верхейла «Тишина у Ахматовой». Речь идет о «тишине» как эстетической категории широчайшего масштаба, которая подразумевает и образное наполнение поэтических произведений, и одно из звеньев семантического поля («тишина – зеркало – таинственная перекличка судеб»), и «ключевое слово» в диалоге поэта с читателем, и источник поэзии, ее инструментарий, позволяющий добиться «вещности, предметности, лаконичности, недосказанности»¹, и, наконец, пророческий Логос, «тишину-поэзию» в понимании самой Ахматовой. «Тишина здесь не просто источник поэзии, а сама поэзия. <...> Ахматова в «Полночных стихах» буквально отождествляет поэзию с тишиной: в первом отрывке «нам пела сама тишина»; во втором поет сам автор; несколько дальше, в четвертом, снова поет тишина. <...> Но тишина-поэзия у Ахматовой предполагает, как это ни парадоксально, общение с человеком»².

Предметом критической рефлексии исследователей становятся «Полночные стихи» Ахматовой – цикл из семи стихотворений, ознаменовавший завершение лирической линии в ее творчестве. Однако статья К. Верхейла оказалась шире в содержательном аспекте: ученый прослеживает эволюцию ахматовской образной системы от поэтики «потенциального слова» в ранней лирике («молчания в слове») вплоть до превращения этого понятия в *лирическую тему* в поздней (как пример рассматривается «Предвесенняя элегия», открывающая собой вышеназванный цикл), а также трансформацию мотива тишины в творчестве первого наследника творчества поэта – И. Бродского (стихотворение «Сретение» автор статьи называет «самым ахматовским»).

Кроме того, работы Н. Струве и К. Верхейла представляют несомненную ценность в общелитературоведческом контексте, так как содержат высококвалифицированную оценку предшествующих достижений ахматоведения (например, в заключительном слове на Парижском международном симпозиуме «Бог Ахматовой» дается краткий экскурс в предысторию «науки об Ахматовой», а также про-

¹ Верхейл К. Тишина у Ахматовой // А.А. Ахматова и Православие: Сб. ст. о творчестве А.А. Ахматовой. – М., 2008. – С. 297.

² Струве Н. Православие и культура: Сб. ст. – М., 2000. – С. 354.

износится «похвальное слово» в адрес Н.В. Недоброво и его знаменитой работы «Анна Ахматова»); на страницах сборника Н. Струве (статья «О “Полночных стихах” Анны Ахматовой») ведется и тщательно аргументированная полемика с отдельными положениями общепризнанного «компендиума», выдержавшего четыре издания, — «Рассказами о Анне Ахматовой» А. Наймана¹, книги, написанной творческим секретарем поэта и практически главным представителем «околоахматовского» круга, называемого Ахматовой «волшебным куполом». В частности, Н. Струве принципиально не устраивает наймановская интерпретация «Полночных стихов» в мифологическом ключе: «...он нам предлагает проследить в них «английскую» тему упоминания Офелии в первом фрагменте, Льюиса Кэрролла в заглавии третьего и даже в эпиграфе из Горация, в котором богиню, владычествующую над счастливым Кипром, он почему-то (чтобы получилась тема?) отождествляет с владычицей морей «Британия». И даже березы у Наймана неожиданно становятся английскими...». «<...> Офелия и Зазеркалье достаточно универсальные мифологемы, чтобы их связывать с определенной страной»².

В противовес сопоставительному подходу А. Наймана выдвигается концепция Т. Цивьян; акцент переносится с «языка мифологем» на «язык философем» — абстрактных, онтологических понятий. В качестве «прототекста» ахматовского лирического цикла выступают «зашифрованные» стихи так и не оконченного «Пролога»: «Т. Цивьян, на основании формообразующих мифов античности — Кассандра, Диодона и Федра, — видит в этих двух произведениях общность темы вины и преступления»³.

Метод *восходящего онтологизма*, являющийся, по мнению Н. Струве, характернейшей чертой ахматовской поэзии, становится приоритетным при определении ученым своего собственного исследовательского инструментария (синтез конкретики с предельным обобщением): «Общее в них, пожалуй, подведение итогов, попытка обрести единство на глубине раздробленной временем жизни. Но “Полночные стихи” свободны от использования мифов, свободны они и от культурных реминисценций, если не считать двух эпиграфов и упоминания об Офелии и об “Адажио” Вивальди»⁴.

¹ Найман А. Рассказы о Анне Ахматовой. — М.: АСТ: Зебра Е, 2008. — 237 с.

² Струве Н. Православие и культура: Сб. ст. — М., 2000. — С. 352.

³ Цивьян Т.В. Кассандра, Диодона, Федра // Литературное обозрение. — 1989. — № 5. — С. 29.

⁴ Струве Н. Указ. соч. — С. 352.

Статьи биографической направленности написаны скорее по законам художественной литературы и не соответствуют традиционному канону мемурного жанра. В частности, статья-некролог «На смерть Ахматовой» из раздела «Памяти ушедших» (своего рода аналог ахматовского цикла «Венок мертвым») тональностью и тонким лиризмом, простирающим сквозь серьезный, эпический строй повествования, ощущением трагической торжественности минуты вызывает в памяти строки знаменитого стихотворения Ахматовой, написанного на смерть А. Блока, «А Смоленская нынче именинница...» (1921) из цикла «Anno Domini MCMXXI» и является своеобразной «лирической миниатюрой» в прозе.

Статья «Восемь часов с Анной Ахматовой»¹, лаконично охарактеризованная самой Ахматовой как «беседа о стихах», представляет собой записанный диалог с живым классиком. По свидетельству Н. Струве, литературную критику Ахматова уравнивала в правах с поэзией, творчеством в подлинном смысле слова («Это ведь тоже творчество»²), переводила Леопарди и поэтесс, которые ей подражают, в то время как себя считала практически «непереводимой» («Мандельштама, по-моему, еще можно переводить, а меня уж совсем нельзя»³).

В высшей степени негативное отношение сложилось у Ахматовой по отношению к Брюсову-критику, главным образом, по причине того, что он в свое время не заметил таланта И. Анненского – ее учителя и наставника («Брюсов был отрицательная личность, я читала его дневник. <...> А какая у него иссушающая, мертвящая критика... Ведь он проглядел Анненского...»⁴); кроме того, Ахматова полностью опровергала всяческие попытки литературоведов выводить творчество Н. Гумилёва – «самого непрочитанного поэта» – из ранних опытов В. Брюсова («Но чтобы он <Гумилёв> был учеником Брюсова, сидел подле него, это нет»⁵).

Сдержанно отнеслась Ахматова и к молодым представителям «громкой», «эстрадной» поэзии (Брюсов шумел, как «шумят теперь Вознесенский и Евтушенко»⁶), к Паустовскому («Вел и ведет себя

¹ Струве Н. Восемь часов с Анной Ахматовой // Православие и культура: Сб. ст. – М., 2000. – С. 391–399.

² Там же. – С. 398.

³ Там же. – С. 391.

⁴ Там же. – С. 394.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

безупречно, но писатель он не особенный¹), отрицательно – к своим современникам М. Волошину, М. Кузмину, Вяч. Иванову («Волошин, Кузмин, Вячеслав Иванов – все они для нас больше не существуют. Недавно я взяла Cor Ardens и нашла, что нечитаемо. В нем гораздо больше Бальмонта, чем мы думаем...»²), Г. Иванову, И. Одоевцевой, и особенно – к созданным о ней в эмиграции биографическим «псевдомемуариям»: «Ее глубоко возмущала интерпретация ее отношений с Гумилевым в воспоминаниях автора «На Парнасе Серебряного века» С.К. Маковского, в мемуарах Н. Оцупа, В. Неведомской» (соседки по родовому поместью матери Н.С. Гумилёва). С убийственным презрением характеризуются ею беллетристованные мемуары Г. Иванова «Петербургские зимы» и И. Одоевцевой «На берегах Невы»³, – писала С.А. Коваленко⁴.

Счастливыми исключениями из «черного списка» предстают И. Анненский, к таланту которого, как к полноводной реке, восходит поэзия Пастернака, Хлебникова, Маяковского («...Иннокентий Анненский грандиозный поэт, из него все вышли»⁵), и А. Блок, в силу своего совершенства не оставивший после себя ни учеников, ни последователей («Из Блока никто не мог выйти, слишком он был совершенен»⁶).

Промежуточное положение между двумя крайними полюсами занимает Пастернак, охарактеризованный оксюмороном, отражающим двойственную природу его гения, совмещающего божественное и демоническое («Пастернак – “божественный лицемер”»⁷), и великая современница поэта – М. Цветаева. Снисходительно-отчужденное отношение к «московской Музее» Ахматова продемонстрировала, сопоставив ее поэзию с творчеством А. Белого («У нас <...> сейчас страшно увлекаются Цветаевой, но я считаю, что это отчасти потому, что у нас совершенно не знают Белого, а у Цветаевой очень много от Белого»⁸).

Статья «Восемь часов с Анной Ахматовой» является как бы краткой увертюрой, беглым наброском к изданным в последнее

¹ Струве Н. Восемь часов с Анной Ахматовой // Православие и культура: Сб. ст. – М., 2000. – С. 395.

² Там же. – С. 393.

³ Коваленко С.А. Анна Ахматова. – М.: Молодая гвардия, 2009. – С. 310.

⁴ Струве Н. Указ. соч. – С. 392.

⁵ Там же.

⁶ Там же. – С. 394.

⁷ Там же. – С. 395.

время книгам Д. Бобышева¹ и Е. Рейна², посвященным истории личных и творческих взаимоотношений Ахматовой с молодыми поэтами «околоахматовского круга» – авторами вышеуказанных книг, И. Бродским и А. Найманом, литературным секретарем поэта.

Эпическое содержание насквозь проникается лиризмом, что является, в свою очередь, наиболее характерной чертой, стилем выдающимся фундаментом всего массива литературы и мемуаристики зарубежья, а полифония ахматовского творчества («Реквием» – одновременно и цикл лирических стихотворений, и эпическая поэма монументального масштаба), культурная «память жанров», изначально заложенная в ее поэзии, определяет и жанрово-видовой характер работ Н. Струве.

Субъективно-лирический «эпос» Н. Струве с элементами рефлексии и металитературного аналитизма пронизывает статьи «Восемь часов с Анной Ахматовой» и «На смерть Анны Ахматовой»: в статье-некрологе, эпиграфом к которой («Что? Что? Уже?.. Не может быть! – Конечно! / И святочного неба бирюза, / И все кругом блаженно и безгрешно...») взяты стихи из ее «Трилистника московского» (1961–1963), Ахматова предстает «последней великой представительницей русской дворянской культуры»: ее гений справедливо соотносится с гением Пушкина. По мысли Н. Струве, именно Пушкин и Ахматова ознаменовали собой «поэтическое возрождение» русской культуры соответственно в его зачинающей и завершающей точках: «Пушкин и Ахматова – первое и последнее кольцо замкнувшейся золотой цепи русской поэтической речи»³.

Полифония поэтического творчества Ахматовой, его универсализм с ориентацией на мировой текст культуры, призванный соединить «два эона» – русскую классическую литературу и литературу модернизма, литературу метрополии и русского рассеяния, в сильно редуцированном виде представлены Н. Струве, который предложил вслед за В. Брюсовым и Б. Эйхенбаумом (считавшим отличительной чертой поэзии Ахматовой «обрастание лирической эмоции сюжетом», способствующим соединению стихов «в нечто похожее на большой роман»⁴), и О. Мандельштамом усматривать истоки ее художественного мифотворчества в русской психологи-

¹ Бобышев Д. Я здесь (Человекотекст). – М., 2003.

² Рейн Е. Заметки марафонца: Неканонические мемуары. – Екатеринбург, 2005.

³ Струве Н. Указ. соч. – С. 195.

⁴ Эйхенбаум Б. Анна Ахматова. Опыт анализа // А.А. Ахматова и Православие: Сб. статей о творчестве А.А. Ахматовой. – М., 2008. – С. 308.

ческой прозе: «От Пушкина у Ахматовой высшее чувство меры, целомудрие слова, сжатость выражения. И – обостренная совесть. От Достоевского (“…а омский каторжанин / Все понял и на всем поставил крест”) психологическая осложненность и философский пафос. От Иннокентия Анненского (“А тот, кого учителем считаю”) утонченность современной чувствительности. Последняя великая представительница великой русской дворянской культуры, Ахматова в себя всю эту культуру вобрала и претворила в музыку»¹.

В «слове» «Бог Ахматовой», построенном не только по принципу притяжения «Анны всяя Руси» и русской классической литературы в лице Пушкина, но и по принципу «притяжения-отталкивания», утверждается каноническая для целого ряда философско-религиозных работ (К. Чуковского, С. Островской, В. Виленкина) мысль о принципиальном отсутствии эволюции художественно-религиозных взглядов в творчестве Ахматовой.

Итак, по мнению Н. Струве и В. Росслин², Ахматова была «подлинной христианкой» по мировоззрению и образу жизни. Христианская тональность ее поэзии не вызывает сомнений: «Да, у Ахматовой была *anima naturaliter christiana* и даже точнее *orthodoxa*. У нее, и в этом ее исключительность, не было эволюции в религиозных взглядах»³. Подлинно религиозным, молитвенным смыслом, подобно сакральному таинству и величайшей искупительной драме, наделяется и сам творческий процесс: «Для героини создание стихов – процесс, по своим функциям напоминающий о религии: подобно молитве – это средство для выражения ее страдания, форма катарсиса, освобождающая ее (хоть ненадолго) от боли бытия»⁴.

Глубоко личная, бытовая, выстраданная религиозность Ахматовой, обращенная к «запазушному» (по словам Н. Лескова) Богу-Милостивцу, определяет генезис ее творчества, формируя особый феномен «прозы жизни» и приближая тем самым ее поэзию к высоко ценимому ею гению Достоевского – к «прозе петербургской»: «Скоробормотка Достоевского, открывающая именно современную эру художественной речи, с ее нервной выразительностью и предельной обнаженностью, с ее стремительным

¹ Струве Н. Указ. соч. – С. 175–176.

² Rosslyn W. The prince, the fool and the nunnery: Religious theme in the early poetry of Anna Akhmatova. – Amersham, 1984.

³ Ibid. – P. 18.

⁴ Ibid. – P. 17.

темпом развития и максимальным соответствием трагедийности развертывающегося сюжета – она очень выпукло видна в творчестве Ахматовой» (Ахматова, с. 21). Сходство с прозой Достоевского обнаруживается и на формально-стилистическом уровне: М. Бахтин относил романы Достоевского к романам полифонического типа, Б. Филиппов лаконично именует «Поэму без героя» Ахматовой «полифонической ораторией»¹.

Не менее интересен и следующий факт: и Л.Г. Кихней, и Б. Филиппов отмечают наличие в лирической системе Ахматовой усложненных форм диалога, разработанных в жанре «солилоквиума» (Л.Г. Кихней²) – стихотворение «Голос памяти» (1913) построено как диалог автора с самим собой – и в форме имлицитно выраженного псевдомонолога (Б. Филиппов) – ответа «на очень ясно подразумеваемую речь *другого*»³, как в стихотворениях «Неправда, у тебя соперниц нет...», «Что ты бродишь неприкаянный...», «Тебе покорной? Ты сошел с ума!» и т.п. По мнению Л.Г. Кихней, именно диалогическая коммуникативная стратегия играет доминирующую роль при конструировании адресованных жанров в поэзии Ахматовой: «Ахматовские послания и посвящения всегда пронизаны диалогической интонацией, поэтому в композиционном слое текста имеют место формальные показатели коммуникации (местоименные формы 2-го лица, вопросно-ответные конструкции, императивы, полемико-риторические фигуры и т.д.), предвосхищающие ответную реакцию собеседника»⁴.

Полифония, диалогичность (Ахматова, как и ее предтеча Достоевский, «даже в лирике своей, часто не монологична, а, по крайней мере, диалогична»⁵), элементы драматизации (личное выходит на уровень надындивидуального, общечеловеческого), «народность, не переходящая в простонародность»⁶, глубоко-духовная русская идея бессмертия, во многом повторяющая оптимистические финалы романов Достоевского с авторской верой в спасительное обновление и духовное возрождение – эти доминанты определяют, согласно

¹ Rosslyn W. The prince, the fool and the nunnery: Religious theme in the early poetry of Anna Akhmatova. – Amersham, 1984. – С. 26.

² Кихней Л.Г., Чаунина Н.В. Анна Ахматова: Сквозь призму жанра: Пособие по спецкурсу. – М., 2005.

³ Ахматова А. Сочинения: В 2 т. – Munchen, 1965. – Т. 1. / Общ. ред., вступ. ст., свод разнотечений и примеч. Г.П. Струве и Б.А. Филиппова. – С. 22.

⁴ Там же. – С. 111.

⁵ Там же. – С. 21.

⁶ Там же. – С. 23.

Б. Филиппову, нравственный путь Ахматовой-ремесленника, не нуждающийся в эволюции (внутренней или внешней, религиозной или поэтической) – и направленный к единственной цели – беззаветному, жертвенному служению поэтическому Слову – живому феномену, обладающему собственным сакральным бытием («*Philologia Sacra*» Вяч. Иванова) и способному интуитивно прозревать, моделировать действительность. Смыслообразующий статус божественного Слова-Логоса перекликается с мандельштамовским сравнением Слова то с камнем – в «Утре акмеизма», то с Психеей – в «Слове и культуре».

Однако данная точка зрения, понимаемая в узком смысле, применительно к поэтической системе Ахматовой непременно должна подвергнуться корректировке. Излишне категоричный, бескомпромиссный тон высказывания Н. Струве и статьи Б. Филиппова оказывается как бы прямо оппозиционен исследованиям маститых ахматоведов, посвященным по преимуществу религиозным истокам ахматовского творчества («Мифологическое сознание и христианская вера в поэтическом творчестве А. Ахматовой» В.А. Редькина¹, «“Так молюсь за твоей литургией...”: Христианская вера и поэзия Анны Ахматовой» Л.Г. Кихней, О.Е. Фоменко², «Художественное осмысление религиозных образов и мотивов в поэзии Анны Ахматовой» М.С. Руденко³ и др.), – и всей литературно-критической традиции, выработанной в лоне классического ахматоведения.

Их отличительной чертой является представление о наличии определенной эволюции образов христианской и православной традиции в творчестве Ахматовой и – шире – об эволюции ценностной системы христианства в мировоззренческих установках поэта. Эта литературоведческая линия имеет глубокую предысторию, ее истоки прослеживаются в целом ряде концептуальных работ XX – начала XXI в., составивших впоследствии основу вышеупомянутого сборника статей «А.А. Ахматова и Православие»⁴.

Б.А. Филиппов в своей историософской статье «Заметки об Анне Ахматовой» отмечает, что «преодоление времени и про-

¹ Редькин В.А. Мифологическое сознание и христианская вера в поэтическом творчестве А.А. Ахматовой // А. Ахматова, Н. Гумилёв и русская поэзия начала XX века: Ахматовские чтения. – Тверь, 1995. – С. 3–27.

² Кихней Л.Г., Фоменко О.Е. «Так молюсь за твоей литургией...”: Христианская вера и поэзия Анны Ахматовой. – М.: МАКС Пресс, 2000.

³ Руденко М.С. Художественное осмысление религиозных образов и мотивов в поэзии Анны Ахматовой: Автограф. дис... канд. филол. наук. – М., 1996.

⁴ А.А. Ахматова и Православие: Сб. ст. о творчестве А.А. Ахматовой. – М., 2008.

странства (в соответствии с концепцией исторического эона) в творчестве поздней Ахматовой, проистекает, несомненно, “от универсализма восточного христианства”¹.

Итак, многообразные представленные концепции вступают в явное противоречие с узким, ортодоксальным пониманием ахматовской религиозности у Н. Струве.

В его статье «О “Полночных стихах” Анны Ахматовой»² понятие «диалогизма» как способа познания другой личности, являющееся одной из основных черт ахматовской поэтики («“Ты” ей необходимо для выделения гармонии, для осуществления связи с миром. <...> Ахматова делает другого – читателя, собеседника, встречного, друга – пусть на миг, но поэтом. Не случайно Ахматова и ее поэзия вызвали такое необъятное количество откликов: она живет уже не в одной сотне зеркал»³), коррелирует с общепринятым в «философии жизни» (Ф. Ницше, В. Дильтея, Г. Зиммель, А. Бергсон и др.) понятием *эмпатии* (от лат. – «вчувствование», «проникновение»).

Лирический внутрисюжетный диалог, «разговор с временем и вечностью», «философемы», «сочетание конкретного с предельным обобщением, обнажением последних тайн бытия»⁴, «акмеистический диалог с культурой», «тишина» как метафизическая категория «вслушивания» в окружающий мир и, наконец, очевидная безадресность лирического цикла (точнее, адресат «Полночных стихов» – «некое собирательное “ты”, разновременное и многоипостасное»⁵) соответствуют философской концепции С.Л. Франка, в которой «диалогизм» выступает как метод общения, позволяющий через контакт с «другим» глубже проникнуть в онтологическую сущность личности: «Никакого готового “я” вообще не существует до встречи с “ты”». <...> «явление встречи “ты” именно и есть то место, в котором впервые в подлинном смысле возникает само “я”»⁶.

¹ Филиппов Б.А. Заметки об Анне Ахматовой // А.А. Ахматова и Православие: Сб. ст. о творчестве А.А. Ахматовой. – М., 2008. – С. 338.

² Струве Н. О «Полночных стихах» Анны Ахматовой // А.А. Ахматова и Православие: Сб. ст. о творчестве А.А. Ахматовой. – М., 2008.

³ Там же. – С. 354–355.

⁴ Там же. – С. 352.

⁵ Там же. – С. 351.

⁶ Франк С.Л. Непостижимое // Из истории русской философской мысли конца XIX – начала XX века. – М., 1965. – С. 148.

Аналогично и в статье «Символ величия России» под понятием «восходящий онтологизм»¹ Н. Струве подразумевает экстраординарный синтез изначально несочетаемых начал в ахматовском творчестве: любовная лирика (стихи о несчастной любви глубоко личностного содержания) сопрягается с публицистичностью, диалогичностью посредством все той же эмпатии – проникновения в душу другого человека и деятельной сопричастности его судьбе; женская сентиментальность идет рука об руку с жаждой человекопознания, лаконизм «куживается» с полифонической щедростью, частное, личное, бытовое соседствует с общественно-историческим, биографическая точность, документальная фактографичность – с предельной мифологичностью, бытовая повседневность – с мировой эсхатологией.

Однако, как уже упоминалось выше, известный лаконизм в определении «русскости» ахматовского гения дополнен в статье «На смерть Ахматовой» Н. Струве аппеляцией к национальной культуре и в первую очередь к художественным открытиям в области психологии XIX в.: «От Достоевского <...> психологическая осложненность и философский пафос»². Таким образом, триада «Пушкин – Достоевский – Анненский» не только сформировала художественное сознание Ахматовой, но и в известном смысле позволила ей соединить в своем творчестве три «эона»: классическую русскую, зарубежную и новейшую модернистскую литературу – в единый мировой культурный метатекст. Синтез отечественной словесности с исконным, глубинным христианским мироцентризмом и ознаменовал, по единодушному мнению литераторов русского зарубежья – Г. Струве, Н. Струве, Б. Филиппова и др., – пророческий характер ее поэзии.

Через утверждение Н. Струве о диалогическом характере ранних поэтических сборников Ахматовой («Вечера», «Четок», «Белой стаи»), где в полную мощь заявлен «дар геройского освещения человека» (Н.В. Недоброво), протягивается путеводная нить к работе О. Троцык «Проблема познания “ближнего” в любовной лирике А. Ахматовой», в которой исследовательница детально и на множестве примеров прослеживает развитие сюжетной линии «я и человек» в раннем ахматовском творчестве: «...значение “поэтики несчастной любви” у Ахматовой состоит в

¹ Струве Н. Символ величия России // А.А. Ахматова и Православие: Сб. ст. о творчестве А.А. Ахматовой. – М, 2008. – С. 402.

² Струве Н. На смерть Ахматовой // А.А. Ахматова и Православие: Сб. ст. о творчестве А.А. Ахматовой. – М, 2008. – С. 175.

том, что “она – творческий прием проникновения в человека и изображения неутолимой к нему жажды”, как впервые заметил Н. Недоброво в 1916 году. Другими словами, в направлении внутренней эволюции лирической героини отразилась христианская идея, выраженная формулой: “Возлюби ближнего своего, как самого себя” (Мк. 12, 31)»¹.

Статья Н. Струве «Творческий кризис Цветаевой»² вполне может быть переадресована также и Ахматовой. Здесь в концептуированном виде содержится распространенная и в советском литературоведении, и в современной литературе метрополии, и в критике русского зарубежья точка зрения насчет начавшегося после революции 1917 г. и продолжившегося вплоть до начала Отечественной войны затяжном кризисе: данное мнение, усиленно опровергавшееся самой Ахматовой на страницах ее записных книжек, где она называла свою жизнь после 1925 г. «тропинкой над пропастью», упорно навязываемое поэту, представляет собой типичнейший случай банальной литературоведческой «натяжки». Эта линия критики берет свое начало у Цветаевой («Цветаева была отчасти права, когда писала про нее: «Что она делала с 1917 по 1940 гг.?.. Непоправимо-белая страница». Зато с 1940 года стихи лились без перебоя все 25 лет до самой смерти» – Струве, с. 334) и спустя более полувека дает о себе знать, частично преломляясь в книге британской поэтессы Э. Файнштейн³, не лишенной биографических погрешностей.

Неправомерно считать 1917–1921 гг. периодом творческого кризиса Ахматовой, которая, по словам Э. Файнштейн, в эти годы «почти ничего не писала из-за Шилейко»⁴. Сборник «Белая стая» датируется 1917 г.; в 1921 г. появляется сборник стихов «Подорожник», а в 1922 – книга «Anno Domini MCMXXI» («Лета Господня 1921»). С.И. Кормилов справедливо пишет: «После 1923 г. Ахматова почти не печаталась до 1940 г., когда с ее стихов был снят запрет по прихоти Сталина. <...> Примерно половина ныне опубликованных ахматовских стихов относится к 1909–1922 гг.,

¹ Троцык О. Проблема познания «ближнего» в любовной лирике А. Ахматовой // А.А. Ахматова и Православие: Сб. ст. о творчестве А.А. Ахматовой. – М., 2008. – С. 244.

² Струве Н. Творческий кризис Цветаевой // А.А. Ахматова и Православие: Сб. ст. о творчестве А.А. Ахматовой. – М., 2008. – С. 331–335.

³ См.: Файнштейн Э. Анна Ахматова. – М., 2007. – 416 с.

⁴ Там же. – С. 107.

другая половина создавалась в течение более чем сорока лет»¹. Кроме того, в 1920 году было написано стихотворение «Согражданам» (Петроград, 1919), вошедшее в книгу «Anno Domini»; стихотворение «Страх, во тьме перебирая вещи...» имеет фиксированную дату – 25 августа 1921, «Новогодняя баллада» датируется не 1923, а концом 1922 года, о чем и пишет Э. Файнштейн, несколькими строками ниже полностью «опровергая» себя и называя другую дату: «Пунин был очень ревнив. Его приводило в ярость, что Ахматова часто уходила куда-то без него. Такой случай описан в «Новогодней балладе», которую Пунин целиком переписал в свой дневник 30 декабря 1922 г. <...>»².

В совокупности лаконичные, остроумные «этюды» Н.А. Струве в чеховском стиле дают прекрасную возможность даже неискушенному читателю судить и об особенностях индивидуального поэтического таланта Ахматовой, и о целостном восприятии ее наследия как в литературоведении диаспоры, так и в широких кругах эмигрантской интеллигенции.

Разумеется, приведенные в данной главе материалы не pretендуют на исчерпывающую полноту освещения научной проблемы «Эмигрантское литературоведение о творчестве А. Ахматовой», а рассматривают состояние вопроса лишь на современном этапе. Тем не менее мемуары и литературно-критические статьи, составившие «золотой фонд» зарубежного ахматоведения и подвергнутые детальному литературоведческому анализу, обнаруживают немало общих черт с важнейшими вопросами и основополагающими проблемами, затрагиваемыми отечественной «наукой об Ахматовой». Зачастую интертекстуальные «переклички» буквально «лежат на поверхности», а приводимые сопоставления оказываются настолько очевидны, широки и разносторонни, что возможно говорить об объединенном феномене русско-зарубежной «ахматовианы», исследующем глубинные процессы, скрытые в отечественном и эмигрантском сознании, точнее – «коллективном бессознательном» ахматоведения метрополии и русского рассеяния.

Хочется надеяться, что в ближайшем будущем окажется возможным создать всеобъемлющее жизнеописание Анны Ахматовой в зеркале эмигрантского литературоведения – своеобразный аналог уже опубликованного сборника «Русское зарубежье о

¹ Кормилов С.И. А.А. Ахматова // Русская литература XX–XX веков: В 2 т. – М., 2001. – Т. 2. – С. 135.

² Файнштейн Э. Анна Ахматова. – М., 2007. – С. 140.

Сергеем Есенинem»¹. Думается, необходимые составляющие в решении первоочередных задач – подготовке монументального академического труда русского зарубежья – ознаменованы выходом трехтомного собрания сочинений А. Ахматовой под редакцией Г.П. Струве, Н.А. Струве, Б.А. Филиппова², а также первой антологией – Ахматовским сборником³, опубликованным в соавторстве Сергеем Дедюлиным (Париж) и Габриэлем Суперфином (Мюнхен) с явной установкой составителей на привлечение максимально широкого круга авторских текстов, последних редакций произведений, прижизненных публикаций поэта, мемуарных откликов и обширного литературно-критического материала.

1. О программных и латентных организациях неоакмеизма

Неоакмеизм оказался наиболее плодотворным направлением как для русской литературы в целом, так и для зарубежной, являя собой ярчайший пример развертывания потенциальной философско-культурной парадигмы во времени и пространстве, оказавшей определяющее влияние на судьбу и русской поэзии XX в., и поэзии славянских стран – в первую очередь Чехословакии (современной Чехии).

Как уже упоминалось выше, «традиции символизма продолжали существовать в эмигрантской литературе (салон Мережковских, А. Ремизова – в Париже, Вяч. Иванова – в Риме)»⁴. Поскольку поэтика «Третьего цеха» базировалась на двух полюсах – поэзии метрополии (традиционном акмеизме) и литературе эмиграции, для которой оставались значимы традиции символизма (даже в качестве потенциальной парадигмы, на уровне художественных приемов и образов, как обогащение символистских канонов), то противопоставление «символизм – акмеизм» не только не снималось, но, напротив, все более доминировало в возрожденном Н. Гумилевым «Третьем цехе» поэтов.

¹ Русское зарубежье о Сергеем Есенинem: Сб. ст. – М., 2007.

² Ахматова А. Сочинения: В 3 т. / Под ред. Г.П. Струве, Н.А. Струве, Б.А. Филиппова. –Париж: YMCA-Press, 1983.

³ Ахматовский сборник / Сост. Сергей Дедюлин (Париж) и Габриэль Суперфин (Мюнхен). – Париж: Институт славяноведения, 1989. – Вып. 1. – 167 с.

⁴ Клинг О. Эволюция и «латентное» существование символизма после Октября // Вопросы литературы. – М., 1999. – № 4. – С. 58.

Кроме того, необходимо учесть широкомасштабный, «рениссансный» характер зарождающегося неоакмеизма: **целый ряд поэтов примыкали к акмеистам скорее организационно, чем в силу особенностей поэтики, участвуя в акмеистических изданиях или поддерживая тесные личные связи с лидерами этого течения.** Так, наиболее активные участники «Третьего цеха» (Г. Иванов, Г. Адамович, Н. Оцуп, И. Одоевцева, М. Тумповская), выехав в 1922 г. из советской России, некоторое время еще поддерживали деятельность этого «Цеха поэтов» в Берлине и Париже.

В литературе ближнего зарубежья последовательным продолжателем неоакмеизма был пражский кружок «Скит поэтов» (его предшественником был образованный в декабре 1921 г. «Литературно-художественный кружок при Культурно-просветительском отделе Союза русских студентов в Чехословацкой республике»), включающий в себя 36 участников: С. Рафальский, Н. Дзевановский, А. Фотинский, А. Туринцев, Вяч. Лебедев, Х. Кроткова, М. Мыслинская, М. Иванников, Б. Семенов, Р. Спинадель, С. Долинский, А. Воеводин, Л. Гомолицкий, А. Эйснер, Э. Чегринцева, А. Вурм (Wurm Alfred), В. Мансветов, А. Головина, В. Федоров, Т. Ратгауз, К. Набоков, Т. Тукалевская, Е. Гессен, Н. Мякотина, Д. Михайлова, М. Толстая, И. Бем и др. В основе философской платформы «Скита поэтов» – традиционные принципы акмеизма и неоакмеизма («вещность», «предметность» поэзии, воспитание литературного мастерства, как в Третьем цехе поэтов, увлечение античностью и Данте), но примечательной стороной творчества «скитников» были переводы произведений чешской литературы на русский язык (так, в 1937 г. вышла в свет антология стихотворений чешских авторов «Стихи о смерти Т.Г. Масарика», переведенных на русский язык В. Лебедевым, а М. Мыслинская переводила с польского языка как поэзию, так и прозу К. Вежинского, К. Иллаковича, И. Вейсенгофа и К. Бандеровского).

«Письма о русской поэзии» Н. Гумилёва были настольной книгой и манифестом поэтов «Молодой Чураевки» (Харбин) – Л. Андерсен, Г. Гранина, Н. Петереца, М. Волина, С. Сергина (Петрова), В. Перелешина и др. В стихах харбинских поэтесс (Н. Резниковой, Л. Хайндрой, О. Тельтофт) лейтмотивом сквозит ахматовская тональность. Акмеистов и неоакмеистов (Арс. Тарковского, Д. Самойлова) они выделяли за совершенство строк, предметность Слова-Логоса, диалогизм, отточенность формы.

И наконец, неоакмеизм существовал не только как масштабное направление XX–XXI вв., но также в виде теоретического

«проекта» будущего (например, Проект «АКМЕИЗМ». Антология петербургской поэзии эпохи акмеизма¹), отраженного в исследованиях зарубежных ученых, представляющих собой «библиографию» в чистом виде – мемуары, заметки, высказывания мэтров течения. Но так как эмигрантская поэзия составляет неотъемлемую часть русской, то не подлежит сомнению, что в будущем изучение неоакмеизма как «ренессансной», постоянно обновляющейся парадигмы XX в. сопряжено с комплексным исследованием данного феномена в контексте источников как зарубежной, так и отечественной литературы.

Образно-тематическое и реминисцентное взаимодействие неоакмеизма и харбинского объединения «Молодая Чураевка» (Л. Андерсен, В. Ветлугин, А. Ачайр, М. Волин, М. Колосова, Г. Гранин, В. Иванов, В. Логинов, Н. Резникова, В. Обухов, В. Перелешин, Н. Петерец, Ю. Круzenштерн, С. Сергин, Л. Хайндрова, В. Янковская) осуществлялось скорее опосредованно – через весьма плодотворный диалог с акмеизмом. Известно, что «Письма о русской поэзии» Н. Гумилёва были настольной книгой-манифестом чураевцев. В стихах харбинских поэтесс (Н. Резниковой, Л. Хайндровой, О. Тельтофт) порой проскальзывала ахматовская тональность. Акмеистов они выделяли прежде всего за стремление к совершенству строк, отточенность рифм, тонкий слух к слову. Молодые чураевцы, и в первую очередь Ларисса Андерсен, сочетали в своих стихотворениях акмеистическую «вещность», предметность слова с продуманной архитектоникой поэтического замысла.

На примере взаимодействия творчества А. Ахматовой и эмигрантского литературоведения, а также неоакмеизма и его эмигрантских «латентных» аналогов, заметным явлением акмеизма и неоакмеизма становится «растекание» их «реминисцентного» слоя в структуре «семантической поэтики», выразившееся в тесном взаимодействии различных по тематике произведений и различных художников. Тем не менее ни одно художественное направление, обладающее семиотическим потенциалом саморазвития, не может функционировать как изолированная система. Как семиотическая монада, оно может вступать в диалогические отношения с другими феноменами (эмigrantской литературой и критикой), образуя биполярный синтез в рамках единого смыслового онтологического пространства. Ориентация на философскую док-

¹ АКМЕИЗМ: Антология петербургской поэзии эпохи акмеизма / Сост. и предисл. G. Ivask and H.W. Tjalsma. – Париж, 1973.

трину придает художественному направлению имманентный (тождественный самой себе) характер в системе координат синхронии, а его ориентация на различные, изменяющиеся со временем культуры, позволяет рассматривать его как аморфную (изменяющуюся) структуру в рамках исторической диахронии, подверженной «растеканию» своего информационного поля и постоянным изменениям. Таким образом, при учете существования неизменного ядра «семантической поэтики» обеспечивается онтологическое единство исследовательской стратегии целостного художественного направления.

В основе конструктивного диалога ахматоведения метрополии и эмиграции лежит метафора зеркального «уподобления и расподобления», «притяжения-отталкивания». Тождественность себе сохраняет лишь философско-категориальный аппарат – универсальная онтологическая система, предполагающая идентичность исследовательских приоритетов в сфере художественной философии – «точки пересечения» двух масштабных направлений «науки об Ахматовой».

По сравнению с освещением религиозной проблематики в ахматоведении метрополии, где за «точку отсчета» принята методология Л.Г. Кихней, а творчество Ахматовой, как правило, проецируется на христианские догматы Грехопадения, Искупления, Спасения и Воскрешения (О. Троцык), эмигрантское ахматоведение характеризуется углублением именно философско-экзистенциальной проблематики религиозного контекста, поисками мировоззренческих истоков подлинной религиозности Ахматовой. Утверждается мысль о принципиальном отсутствии религиозной эволюции в творчестве поэта и об исконном, «врожденном» православии Ахматовой. На уровне поэтической стилистики сохраняется контрастное противопоставление Ахматовой (поэта «классической меры») – Цветаевой, подчас излишне категоричное и бескомпромиссное.

Дифференциация отечественного ахматоведения предстает как система трех взаимодействующих между собой подсистем: с известной долей условности выделяется традиционное (каноническое) ахматоведение, продолжающее и развивающее достижения классических научных «штудий» маститых ахматоведов (В. Жирмунского, А. Павловского, Л. Кихней, А. Наймана, Н. Короловой, С. Коваленко и др.), неканоническое, «любительское» («дилетантское») ахматоведение (Э. Файнштейн, А. Демидова, С. Аннапольская), явившееся отчетливой приметой современного литературного процесса, и, наконец, зародившееся еще в атмосфере раннего советского времени

(1920-е годы) и получившее распространение в современных условиях научного постмодернистского дискурса («Анти-Ахматова» Т. Катаевой) маргинальное, «обличительное» ахматоведение.

Если методологический инструментарий отечественной «науки об Ахматовой» можно кратко определить как «безусловное господство **синтетизма**», целостного подхода к осмыслинию творчества Ахматовой как «Книги Судьбы» – феномена, погруженного в разные парадигмы (жанровую, культурную, интертекстуальную и др.), то эмигрантское ахматоведение, наоборот, характеризуется преобладанием **аналитической** тенденции (поиском имплицитно заложенных в тексте смыслов), на фоне реликтовой синтетической. Бытовавшие в науке понятия «ранняя» и «поздняя» Ахматова заменяются единым поэтическим концептом, подразумевающим расшифровку ахматовской «тайнописи».

В связи с резким увеличением в современном ахматоведении исследований-путеводителей, «музейных высказываний» (В.А. Биличенко), проецирующих творчество Ахматовой в широчайший контекст искусства – живописи, архитектуры, скульптуры (словесная коммуникация переводится в коммуникацию музейную в соответствии с поэтической хронологией), в сферу бытования «вечных образов» культуры, возникает масштабный художественно-эстетический феномен *Ахматовианы* – ахматовской творческой стратегии, отразившейся в «ста зеркалах» литературоведения, критики и публицистики и включающей в себя целостный «ахматовский текст», преодолевший семантическую замкнутость и вышедший за пределы интерпретации в культурное пространство. Подобная ситуация соотносится с ахматовским определением «Царственное Слово», подразумевающим концептуальное осмысливание поэтического универсума, своеобразный аналог «ахматовского текста», и шире – с концепцией «ПРОЕКТА “Акмеизм”»¹, характеризующейся обязательным наличием единого неоакмеистического текста, соотносящегося с затекстовой реальностью его многочисленных интерпретаций.

¹ АКМЕИЗМ: Антология петербургской поэзии эпохи акмеизма / Сост. и предисл. G. Ivask and H.W. Tjalsma. – Париж, 1973.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Предпринятый анализ показал, что одной из важнейших онтологических констант, участвующих в формировании картины поэтического мира, а также художественного направления неоакмеизма, является специфическая концепция художественного времени и пространства. Устанавливаются, помимо субъективного времени и пространства, внутреннее пространство времени и внешнее пространство времени (термины В. Вернадского), а также циклическая, вероятностная причинность и условные смыслы, «операторы» времени и пространства.

Неоакмеизм рассматривается как масштабное художественное направление XX в. и как «семантическая поэтика» в контексте его предшественника – акмеизма, затрагиваются проблемы определения эстетической платформы, литературных группировок и временных рамок «нового акмеизма», выявляются его основные группировки: «старшие» неоакмеисты (И. Лиснянская, Арс. Тарковский, Д. Самойлов), «шестидесятники» (Б. Ахмадулина, Ю. Мориц), представители «парижской ноты» (Г. Иванов, Г. Адамович), «задержанной литературы» 1970–1980-х годов (О. Седакова, С. Страновский), прослеживается специфика жанровой и формально-содержательной системы «ренессансного акмеизма», выявляются жанровые инновации, коммуникация «ренессансного акмеизма» эмиграции и метрополии.

Неоакмеизм (акмеизм «новой формации») наследует от своего достойного «отца» пафос мужественного преодоления разрывов в пространстве и времени, панхроническую концепцию исторического «эона», культурцентричность и христоцентричность художественного мира, проникнутого божественным началом и пребывающего в ожидании «нового Адама», дарующего номинации вещам, предметам и образам, божественное могущество Слова-Логоса, которое в акмеистическом тексте становится сакраль-

ным, молитвенным, обретая надвременной статус (А.Ф. Лосев выделял в слове его «допредметную» и собственно «предметную» сущность, с чем перекликается мандельштамовское сравнение слова то с камнем (в «Утре акмеизма»), то с Психеей (в «Слове и культуре»); поэт неоакмеизма, как, впрочем, и поэт-акмеист, предстает многоипостасным харизматическим лидером, в связи с чем на первый план вновь выдвигается ренессансная личность, фигура Данте Алигьери, а мотивы, аллюзии, образы, реминисценции «Божественной комедии» и «Vita nuova» пронизывают художественную ткань произведений неоакмеистов); утверждается единство сакрального (высшего) и профанного (низшего) бытия, амбивалентность прапамяти и пророчества, непререкаемый авторитет памяти и ориентация на классическую традицию.

Неоакмеизм – один из основных ненормативных стилей русской литературы XX в., но лишь в той степени, в какой не признает норму «эталоном». Провозгласив «преодоление» символизма и утвердив себя через это «преодоление», отказ от «мистических спекуляций», но, тем не менее органично переработав основные его принципы, неоакмеизм не являлся отчетливо маркированным стилем. Время и память – основные доминанты поэтического мицоридения – служат ключом к постижению законов истории и современности. Смена художественных направлений «символизм – акмеизм (адамизм) – неоакмеизм» привела к тому, что лирический герой, «вечности заложник» (Б. Пастернак), оказался теперь «лицом к лицу с вечным временем и бесконечностью Мироздания, со Смертью, Любовью как метафизическим преодолением бренности Бытия, с Богом как образно-философским осуществлением абсолюта»¹.

Неоакмеизм как важнейшее литературное направление представляет собой синтез модернизма и реализма. В произведениях А. Ахматовой, О. Мандельштама, И. Бродского, И. Лиснянской, Д. Самойлова, Арс. Тарковского усвоены и творчески переработаны определенные черты каждого из направлений, но ни одно не доминирует над другим. Здесь соединились мифологизирующая авторская фантазия, творящая мистические, далекие миры, дихотомию реального-ирреального – согласно символистской традиции, – и простота, чистая ясность, конкретность видения мира, окружающей действительности – унаследованные, безусловно, от реализма.

¹ Эткинд Е. Там, внутри: о русской поэзии XX века. – СПб., 1997. – С. 12.

В осмыслении и выстраивании философской модели мира неоакмеисты опирались не только на философию Ф. Ницше («Так говорил Заратустра», «Происхождение трагедии из духа музыки», «По ту сторону добра и зла»), Э. Гартмана («Философия подсознательного»), Шопенгауэра («Мир как воля и представление»), Вл. Соловьёва («Смысл любви», «Оправдание добра», «Три разговора» и др.), но и на труды русских экзистенциалистов – Н. Бердяева, Л. Шестова и др. В центре эстетики неоакмеизма лежит представление о мире как «эстетическом феномене», которое было впервые обосновано в философии Шопенгауэра. Вслед за символистами, подвергнув переосмыслению неоплатоновские и кантовские идеи, неоакмеисты четко дифференцировали мир феноменальный, мир познаваемый, мир явлений, данных человеку в сознании чувствах, и мир ноуменальный, сферу скрытых сущностей, непознаваемых объектов, которые еще надлежит узнать посредством «высокоинтеллектуальной интуиции» или особого, «мистического» озарения. Через «внерассудочное» начало, «сверхчувственную интуицию» художнику-Демиургу дается возможность разгадки таинственной сути мира.

Поэзия неоакмеизма наполняется мистическим содержанием, становится более философична, нежели поэзия акмеизма (благодаря предельной, суггестивной мифологизации и легко реконструируемым архетипам, лежащим «на поверхности» лирического сюжета), медитативной, зачастую элегичной. Важен постоянный диалог прошлого и будущего, в синтезе которого рождается настоящее, призванное постичь «цель и смысл Бытия». Путем изящной стилизации воскрешается традиция, условный мир прошлого, ушедших эпох и столетий, реанимируются лирические жанры «галантного» XVIII и «изящного» XIX вв. (ода, поэма, элегия).

Лирический герой наделяется множеством авторских масок-имиджей, входящих в структуру многофункционального авторского мифа; целостный неоакмеистический текст в процессе культурной коммуникации преодолевает семантическую «замкнутость» и выходит за пределы собственной интерпретации во внетекстовое культурное пространство, осуществляя «диалог с культурой» (по Мандельштаму). Литературными эмблемами неоакмеизма («ренессансного акмеизма») становятся философы и художники-подвижники, поэты-Демиурги, а также неживые, но ожившие культурные образы акмеизма – Григорий Сковорода, Сократ, Прометей, Марсий, Эдип, Анджело Секи (в поэзии Арс. Тарковского), Данте Алигьери (у И. Лиснянской), Винсент Ван Гог,

Ахилл, Нефертити, Кора (мифическая царица), статуи, камни-валуны, сфинксы, могилы (у Д. Самойлова), имеющие свою собственную историю. На авансцену творчества выдвинулся Поэт, «ренессанская личность», неоромантик, обладающий спонтанной, высокоинтеллектуальной интуицией о происходящем в недрах Вселенной (Бытия), о креативных возможностях божественного Слова-Логоса, способного к сожжению и воскрешению в новом качестве. Для акмеистических и неоакмеистических текстов характерна установка на цитату (полицитатность), полицентричность (иерархически упорядоченную систему лирических коллизий), синхронно-реминисцентный хронотоп, позволяющий погружать один и тот же лирический сюжет в контекст разновременных ситуаций-аналогов. Однако, несмотря на обилие реминисценций, аллюзий из чужих источников, максимальную открытость, диалогичность неоакмеистических текстов, создающих эффект развертывания некой культурной парадигмы, при которой «глубинные цитаты существуют в состоянии пульсации, создавая или не создавая новый уровень интерпретации текста...»¹, сохраняется центральное ядро «семантической поэтики» – «прекрасная ясность» (Н. Гумилёв), логичность, строгая композиция, четкая форма; неизменными остаются имена адептов акмеизма: Ф. Рабле, Данте, А. Франс, Анри де Ренье, У. Шекспир.

С литературоведческой точки зрения «семантическая поэтика» – смысловое ядро неоакмеизма, обладающее определенной устойчивостью своих качеств – представляет собой «синтез нескольких эстетических принципов, включающих в себя прежде всего “ориентацию” стиха на постоянный (более или менее явный) цитатный диалог с классическими текстами; стремление обновлять традиции, не разрывая с ними; необыкновенно развитое чувство историзма… переживание истории в себе и себя в истории; осмысление памяти, воспоминания как глубоко нравственного начала, противостоящего беспамятству, забвению и хаосу, как основа творчества, веры и верности; внимание к драматическим отношениям между мировой культурой, русской историей и личной памятью автора»². Для «семантической поэтики» характерно оксюморонное сочетание

¹ Тименчик Р.Д. Текст в тексте у акмеистов // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1981. – XIV. – С. 69.

² Русская семантическая культурная парадигма / Левин Ю.И., Сегал Д.М., Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В. // Russian literature. – Hague, 1974. – № 7–8. – Р. 49–50.

мифов и архетипов, предельная суггестивность формы и содержания, что, в свою очередь, приводит к явлению «сдвигологии», появлению гетерогенных элементов текста, а также дуалистичных жанров на стыке нескольких жанровых «валентностей».

С философской точки зрения «семантическая поэтика» есть аксиологическая сущность «русской идеи», максимально открытая к диалогу системы определенных знаний, целенаправляющих, с одной стороны, научные исследования, с другой – духовные ориентиры современного общества. Последовательность этих ценностей задается онтологическим единством поэтического (культурного) и исторического наследия. Сама идея ее возникновения, а также структурный генезис коренятся в диалогах античных философов Платона и Сократа. В частности, в «Горгии» и «Меноне» (380-е годы) предпринята успешная попытка определить «смысловую структуру» предмета (термин А.Ф. Лосева), т.е. сущность собственно положительного учения Платона. Лежащий в основе «семантической поэтики» художественный образ культуры (максимально открытая, динамическая эстетическая структура, средоточие модели мира), есть не что иное, как разновидность «эйдоса» Платона, его учения о двух мирах (вечном и неизменном истинном мире идей, которому априори отдан приоритет, и его отражении – миру чувственных вещей). Философской основой неоакмеизма является гуманистический неоплатонизм. Неоплатонизм (Плотин, Порфирий, Прокл, Ямвлих) синтезировал учения Платона, Аристотеля, досократиков, стоиков. Созданная неоплатониками система понятий позволяла структурировать и теоретически осмыслить космос, человека, окружающий мир.

В качестве «семантической поэтики» неоакмеизм втягивает в орбиту своей эстетической платформы порою самых разных художников, имеющих весьма отдаленное представление о направлении и исповедуемых ими принципах, но объединенных едиными мировоззренческими «скрепами»: культура и человек как ее порождение предстают одушевленной «Плотью» Вселенной, Демиургом мироздания. Но едва ли не самыми частотными чертами неоакмеизма являются предельная мифологизация, суггестивность смысла и словесного содержания, а также жанровая полифония – от фольклорных жанров, жанров древнерусской литературы, реанимированной оды, поэмы, элегии – до современных «стилизаций» (народной песни, идиллии, диптиха, романса, лирической «экскурсии» и поэтической «рецензии»).

Поэты-Демиурги, познающие и открывающие Мироздание с помощью феноменологии (*феноменологической редукции*) и «категориальной интуиции» (Э. Гуссерль), преобразуют теоретические доктрины акмеизма в принцип *мистического энергетизма*, движущей познавательной силы христианской души, соединенной с философской герменевтикой, становясь Духом и Плотью заново рожденной Вселенной.

На первый план в данном исследовании выдвигается процедура движения по герменевтическому кругу, когда целое изучается посредством составляющих его частей, и наоборот; структурно-семиотический, сопоставительный методы и метод исторической реконструкции. Прослеживается история зарождения, развития и существования неоакмеизма в пространстве постсоветского дискурса и ХХ в. в целом.

Неоакмеизм – один из литературных стилей постсоветской эпохи, преодолевший догматизм бытовавшей в то время нормативной парадигмы. В пространстве постсоветского дискурса реализуется семиотическая модель: постсоветская идентичность (институализация) – неоакмеизм (открытый к диалогу литературный текст) – историческая память (память «ненапрасного прошлого»). Неоакмеизм является одним из важнейших элементов институализации постсоветской идентичности в современном научном дискурсе, поскольку активно осуществляет трансценденцию эвристического потенциала взамен догме досоветского социализированного прошлого, а также не предполагает ухода из «апокалиптического», «некалендарного» настоящего России в более благоприятное, а подчас утопическое историческое время, но, наоборот, активно возвращает историческое «измерение» своей эпохе: «Сложная диалектика проходящего и вечного, <...> необходимость научиться «читать» свое время по словарю культуры, а значит, и «большого времени» (Бахтин), реальной, неконъюнктурной истории – так звучал пафос акмеистической традиции в 1970-е годы»¹.

Творчество неоакмеистов представляет собой уникальный вариант сознательного **построения индивидуального творческого пути автора как отражения универсальной конструкции философии и мировой культуры. Основным структурообразующим концептом здесь выступает авторская мифология, конструирующая, в свою очередь, поэтическую миромодель.**

¹ Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: В 2 т. – М.: Академия, 2006. – Т. 2. – С. 299.

Не менее важно и то, что каждое поэтическое произведение неоакмеистов в дискурсионном поле «семантической поэтики» мыслилось как некое полифоническое целое (сродни сюжетной полифонии романа), внутри которого действовали свои смысловые закономерности.

Методология учитывает неоднозначный характер развития и функционирования неоакмеизма в историческом контексте. На современном этапе развития гуманитарного знания к анализу литературоведческих текстов все чаще успешно применяется понятийно-категориальный аппарат философии. Не вызывает сомнения новизна, важность и актуальность избранной темы, фактически не изученной (исключение составляют немногочисленные работы Н.Л. Лейдермана, М.Н. Липовецкого¹, коллективная статья-обзор Ю.И. Левина, Д.М. Сегала, Р.Д. Тименчика, В.Н. Топорова, Т.В. Цивьян «Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма»², «Книга об акмеизме» О. Лекманова³) в культурологии, философии и литературоведении. К несомненным достоинствам работы относятся также детальное исследование феномена «Третьего цеха» как консолидирующей организации неоакмеизма, состава его участников, структуры, манифеста, издаваемых альманахов, широта охвата культурно-философского контекста, теоретическая основательность в его осмыслении, и особенно – обширность философско-литературного дискурса, в семантическом поле которого «вписываются» ключевые для творчества неоакмеистов эпические и лиро-эпические произведения. Выводятся тезисы об онтологических и идейных основаниях неоакмеизма («ренессансного акмеизма») и традиционного акмеизма в рамках единого культурно-эстетического контекста, о «синхронно-реминисцентном хронотопе» в акмеистических и неоакмеистических текстах, тождестве прошлого и будущего в поэзии акмеизма, создающем представление об ориентации текста на архитектонику бесконечности (тут уместным оказывается обращение к имени автора «Божественной комедии»), которым обусловлено столь важное для неоакмеистов понимание своей роли как Поэтов-Пророков, сакрализация текста, создаваемого ими «по образу и подобию» демиургиче-

¹ Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: В 2 т. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Академия, 2006.

² Русская семантическая культурная парадигма / Левин Ю.И., Сегал Д.М., Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В. // Russian literature. – Hague, 1974. – № 7–8. – Р. 49–50.

³ Лекманов О.А. Книга об акмеизме. – М., 2001.

ской Вселенной. В центре сопоставительного подхода поэзии неоакмеизма и «Божественной комедии» Данте – подобие выразительных средств и авторской стилистики – от литературоведческих приемов, общих фраз, реминисценций, цитат – вплоть до общности концепции акмеизма, аналогичным образом представленной у неоакмеистов и Данте.

Однако за внешним сходством акмеизма и неоакмеизма с позднесредневековой парадигмой итальянского Ренессанса нельзя не увидеть и фундаментального различия. Литературные течения в России находились под глубоким влиянием происходившего религиозного обновления, которое существенным образом отличалось от христианской ортодоксии, на которой основывалась концепция «Божественной комедии». Д. Мережковский, З. Гиппиус были инициаторами этого обновления, давшего толчок известным дискуссиям, в которых принимали участие многие ведущие поэты и писатели того времени. Как верно отмечал А. Белый, в русском символизме «вырождение» переплеталось с «возрождением»¹, и это «возрождение» в России в отличие от европейского Ренессанса должно было стать не языческим, но христианским. Д. Мережковский справедливо утверждал: «Не свершится ли на Востоке второе и окончательное, не языческое, а христианское Возрождение, которое найдет Святую Плоть, потому что сознательно будет искать ее уже в самом христианстве? Кажется, второе Возрождение это и начинается, действительно, ежели не в самой церкви, то около нее и близко к ней, именно в русской литературе, до такой степени проникнутой веяниями нового таинственного «христианства Иоаннова», как еще ни одна из всемирных литератур»². Однако в данной работе первостепенным становится вопрос о выявлении тождественных особенностей поэтики (на уровне художественной образности, аллюзий, реминисценций) в «Божественной комедии» Данте и произведениях неоакмеизма.

Итальянское Возрождение, таким образом, становится культурно-семиотическим образцом, семантическим кодом «ренессансного акмеизма» в русском варианте или порождением неоакмеизма как принципиально нового художественного направления. Философская методология служит ключом к пониманию его внутренних структур.

¹ Белый А. Кризис сознания и Генрик Ибсен // Белый А. Критика. Эстетика: В 2 т. – Т. 2. – С. 157.

² Мережковский Д. Л. Толстой и Достоевский // Мережковский Д. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. – М., 1995. – С. 154.

Существует несколько подходов к определению семантики русского «ренессанса». Многие литературоведы, философы и деятели культуры рассматривали этот феномен как конгломерат, исторический «эон» различных, порою взаимоисключающих тенденций: «Одни видели возможный ренессанс в возвращении на новом витке развития к классическим, пушкинским традициям (многие поэты 1900–1910-х годов); другие под “ренессансом” имели в виду прежде всего возрождение идеализма и христианской религии, вечной питательной почвы культуры (В. Соловьёв, авторы сборников “Проблемы идеализма”, “Вехи”, писатели круга “Новый путь” и т.д.); трети полагали использовать неисчерпаемый “ресурс” греко-римской античности, как И. Анненский и Вяч. Иванов; четвертые настаивали на обращении к корням национального языка, к его “природному”, допетровскому “ладу”, как А. Ремизов. Последний, к примеру, развивал такой взгляд на русский ренессанс <...>: “Когда говорят о литературе конца 90-х годов и начала нашего века – ‘ренессанс’, не говорят ‘чего’. Надо думать о 20–30 годах девятнадцатого века. Символисты под знаком Пушкина. А сборники ‘Северные цветы’ – Пушкинской традиции”¹. В этом смысле должно понимать ренессанс»². Данная стратегия отчасти отвечала сути самой «семантической поэтики» акмеистов, предполагающих своим кумиром Пушкина. Действительно, синтез и дихотомия современности и классики, модернизма и реализма в дальнейшем и определит развитие неоакмеистической философии и поэзии.

Синтез модернизма и реализма имел следствием и тот факт, что лирическое «я» поэтов-неоакмеистов оказалось отождествлено с мистикой стихотворений, оно почти стихийно, словно разомкнуто в пространство и Вечность, но в то же время неразрывно «слито» с историей, эпохой.

Благодаря «семантической поэтике» акмеистический текст и вслед за ним неоакмеистический текст априори рассчитаны на вариативное прочтение, иными словами, на несколько интерпретаций, « партитур» (вариативность адресатов, дат, «черновиков», поверх которых пишет Ахматова, неоднозначная трактовка синтетического жанра «Поэмы без героя» в «Прозе о Поэме» и т.д.).

¹ Ремизов А. Дневник. Запись от 19 ноября 1955 г. // Кодрянская Н. Алексей Ремизов. – Париж, 1959. – С. 302.

² Колобаева Л.А. Русский символизм. – М.: МГУ, 2000. – С. 8.

Читатель становится соавтором создаваемого текста. Так, «зеркальное письмо» Ахматовой можно интерпретировать как письмо, ориентированное прежде всего на восприятие Поэмы читателем, когда именно читатель вкладывает свой собственный смысл в произведение. Автор теперь не является единственным «хранителем» истины, – он намеренно отдает право обладать истиной читателю (например, в «Прозе о Поэме» Ахматова утверждает, что читатель должен занимать доминирующую положение, так как «поэт уже сказал свое и его никто не спрашивает»¹).

Согласно философии Э. Гуссерля, «исходные феномены дополняются конструированием многообразия переживаний, осуществляемым благодаря воображению и фантазии человека»². Аналогично «семантическая поэтика» творит «вторую реальность», постигаемую посредством переживаний и архетипически восходящую к символистской «теории соответствий». Так, в стихотворении «Все обещало мне его...» А. Ахматовой автор моделирует своего рода «магическую реальность» посредством фольклорно-мифологического принципа «симпатических связей» (когда разнопорядковые явления соединяются причинно-следственными отношениями, не свойственными им в действительности).

В неоакмеистической миромодели господствует представление о мире как «едином организме», находящемся в ожидании своего Создателя, который даст номинации окружающим вещам и предметам.

В онтологическом центре неоакмеизма, как и философии неоплатонизма важен образ Демиурга, создающего все существующее посредством мистической трансформации «неизменного сущего как образца, или первообраза» (платоновский диалог «Тимей»³).

Миф неоакмеистов тоже предельно полисемантичен. Так, мифотворчество Ахматовой в «Библейских стихах» – это совмещение нескольких явлений: обращение к ветхозаветному мифу («Мелхола», «Рахиль», «Лотова жена»), его воссоздание и одновременно выражение через миф реальности собственного поэтического «я», т.е. реальности, «постигаемой в переживании» (Э. Гуссерль⁴), по-

¹ Ахматова А. Собр. соч.: В 6 т. – М.: Эллис Лак, 1998. – Т. 1. – С. 498.

² Феноменология Гуссерля // Канке В.А. Философия: Исторический и систематический курс. – М.: Логос, 2006. – С. 128.

³ Платон. Избранные диалоги / Вступ. ст. сост., примеч. В.Е. Витковский. – М.: РИПОЛ КЛАССИК, 2002. – С. 161. – 960 с.

⁴ Гуссерль Э. Философия как строгая наука // Хрестоматия по философии: Учеб. пособие / Сост. П.В. Алексеев, А.В. Панин. – М.: ВИТРЭМ, 2002. – С. 94.

знаваемой посредством «высокоинтеллектуальной интуиции» (термин О. Лосского). Работая с мифом, акмеисты и неоакмеисты, творчество которых содержит в себе онтологическое ядро «семантической поэтики», поистине вживаются в образ, делают его «своим», и не только потому, что за ним скрывают собственные переживания, но и потому, что домысливают и как бы «доказывают» миф, оживляя его как предание.

Немаловажно и то, что «семантическая поэтика» как потенциальная культурная парадигма самолично творит собственную философию в русле акмеизма и неоакмеизма – **эйдолологию** – науку об образах, термин, принятый в «Цехе поэтов». В статье «Анатомия стихотворения» (1921) Гумилёв писал: «Теория поэзии может быть разделена на четыре отдела: фонетику, стилистику, композицию и эйдолологию. <...>. Эйдолология подводит итог темам поэзии и возможным отношениям к этим темам поэта»¹.

«Семантическая поэтика» как потенциальная парадигма обладает относительно устойчивым «центром», «кодом» (кодирующими механизмом) – полицитатностью, максимальной диалогичностью, апелляцией к сознанию адресата, равноправием читателя и автора в процессе активного створчества, функциональной открытостью, стереофонической полифонией – повторяющимся так или иначе в каждом произведении акмеистического (неоакмеистического) текста, и различной периферией – разным набором смысловых (содержательных) и жанровых (формальных) «валентностей», в совокупности образующих внешний реминисцентный слой, обусловливающий с помощью различного набора аллюзий и реминисценций (периферии парадигмы) оригинальность и специфику каждого конкретного неоакмеистического произведения.

Так, одно произведение или «семантический пучок» (строфа, фраза, стихотворение целиком) архетипически может восходить к двум и более источникам – но не менее двух (обязательный дифференцирующий признак ядра парадигмы); другое же – к восьми одновременно и более первоисточникам, аллюзиям и реминисценциям русской и мировой литературы, философии и эстетики, искусствоведения и культурологии. Таким образом, структура «семантической поэтики» провоцирует стереофонический диалог текстов, полисемию смысла, что, в первую очередь, порождает эффект «двойной экспозиции», полицитатность (с содержательной

¹ Антология акмеизма: Стихи. Манифесты. Статьи. Заметки. Мемуары / Вступ. статья, сост. и примечания Т.А. Бек. – М.: ACT, 1997. – С. 248.

точки зрения), а также возникновение жанров на стыке двух и более жанровых «валентностей» (с формальной точки зрения).

«Семантическая поэтика» как потенциальная философско-культурная парадигма нацелена на приобретение, аккумуляцию и творческое преображение художественного материала, которым служит образ, мотив, сюжет, цитата, новый жанр, аллюзия, реминисценция. Данная установка обеспечивает «семантической поэтике» невероятную устойчивость и жизнеспособность на протяжении всего литературного процесса XX века.

Именно «семантическая поэтика», реализовавшая на практике многие традиции отечественной и зарубежной философии (феноменологию Э. Гуссерля, экзистенциализм Н. Бердяева, антропологические и гносеологические идеи Вл. Соловьёва, «диалогизм» С.Л. Франка, «философию жизни» Ф. Ницше, В. Дильтея, Г. Зиммеля, А. Бергсона и др.) определила и обусловила широкомасштабный характер акмеизма и вслед за ним неоакмеизма в историко-литературном процессе XX–XXI вв., привив внимание исследователей к поиску универсальных онтологических доминант ценностно-смыслового ядра неоакмеистического направления.

И, наконец, отметим не менее важный, стилистический аспект «семантической поэтики». Зашифрованные отсылки и реминисценции в текстах акмеистов и неоакмеистов связаны с авторским приемом образной полисемии, «полицитатности» (термин Т. Цивьян). Этот прием заключается в том, что архетипические образы или описываемые в произведении сюжетные коллизии ассоциируются в сознании читателя одновременно с несколькими «цитатными» источниками – библейскими, фольклорными, различными образами отечественной и мировой литературы, благодаря чему обретают несколько потенциальных «прототекстов» и интерпретаций, восходя к нескольким мифологическим и литературным архетипам. Цитация носит имплицитный, подтекстовый, зашифрованный характер. Если бы цитирование было явным, семантическая многозначность перестала бы существовать, окончательно редуцировалась.

Так, неустановленная цитата в «Поэме без героя» А. Ахматовой – «По ту сторону ада мы» (Ахматова, с. 198) – имеет философско-литературную родословную, восходя одновременно к трактату Ф. Ницше «По ту сторону добра и зла» (1885), и ассоциативно – к роману Шервуда Андерсена «По ту сторону желания». Возможны также конкретно-исторические реалии 1930-х годов – женщины под тюремными стенами «Крестов».

В монографии уделяется особое внимание «ахматовскому мифу» и созданной на его основе **мифологии неоакмеизма**, отмечаются разные его тенденции: он предельно замкнут и в то же время максимально диалогичен, способствует воссозданию множества зеркальных метатекстов – так возникает «монолог на полифонической основе». А зеркало входит в художественный мир произведений А. Ахматовой и «старших» неоакмеистов (И. Лисянской, Арс. Тарковского, Д. Самойлова) не только как культурно-семиотический компонент, но и как композиционный прием, конструирующий как эстетическую миромодель поэтов, так и текстовую и затекстовую действительность.

Исследование иллюстрирует универсализм неоакмеизма как художественного направления XX в. и важнейшего эстетического феномена, создающего на своей основе метатекст интегрирующей смыслопорождающей семантики – «Проект “Акмеизм”»¹, определивший развитие отечественного литературоведения на протяжении XX–XXI веков. Более того, неоакмеизм рассматривается как культурный феномен русского «ренессанса» в сопоставительном аспекте с традиционным (классическим) акмеизмом и культурой европейского Возрождения. Выявляются онтологический фундамент неоакмеизма, постакмеистические организации, определяются временные рамки течения, анализируется его культурно-смысловое ядро – «семантическая поэтика», специфическая **мифология** неоакмеизма, выстраивающая, в свою очередь, **поэтическую миромодель**, рассматривается разнообразие исканий, обуславливающих перспективы новых открытий на путях культурологии, философии, отечественной и мировой литературы. Анализируется пространственно-временной континуум в поэзии неоакмеизма, его координаты, художественное пространство и время рассматриваются как особый эстетический и вербальный феномен.

Все вышеупомянутое помогает сделать правильный вывод о том, что в совокупности онтологический статус концептуальных литературоведческих работ, затрагивающих проблему временной категории в поэзии неоакмеизма, ориентирован на *герменевтическую концепцию В. Дильтея*, создателя «философии жизни» (с точки зрения объективного идеализма ее основой является вера в Абсолют), согласно которой время рассматривается как особого рода категория

¹ АКМЕИЗМ: Антология петербургской поэзии эпохи акмеизма / Сост. и предисл. G. Ivask and H.W. Tjalsma. – Париж, 1973.

духовного мира, обладающая объективной ценностью для постижения реальности в переживании. Ориентируясь на основные черты философии В. Дильтея и Гегеля (тезис о переходе некоего Ничто в онтологическое Нечто, благодаря чему мир развивается по восходящей и устанавливается торжество Истины), неоакмеисты позиционируют себя как Поэтов-Демиургов, личностей «ренессансного типа», способных преобразовать Мир, вдохнуть Цель и высший Смысл в сущность преображенной ими по божественному замыслу Вселенной. В синтетической тенденции современного литературоведения первостепенное значение приобретает процедура движения по герменевтическому кругу: исследование произведения путем движения от части к целому и от целого к отдельным частям (фрагментам).

При неизменном сохранении цементирующего философского ядра поэтики неоакмеистов (принцип всеобщей личностной связи, авторитет божественного Слова-Логоса, Художник-Демиург, пietet к памяти «ненапрасного прошлого», ориентация на гармонию земного и загробного мира, неконъюнктурный историзм, цитатный диалог с классическими текстами, восстанавливаемый через культурные ассоциации и архетипы, дневниковые записи, воспоминания и т.п., обращение к имени Данте Алигьери), благодаря которому различные художники объединяются в единое художественное направление, нельзя забывать об их индивидуальности, которая, однако, не выходит за рамки неоакмеизма, а лишь демонстрирует уникальность творчества поэтов на формальном уровне. Так, неоакмеисты-«шестидесятники» (Б. Ахмадулина, А. Кушнер, О. Чухонцев) создали *романтическую эстетику* – и в этом смысле Б. Ахмадулина действительно ближе к Евтушенко и Вознесенскому, чем к Тарковскому, Самойлову, Липкину, Кушнеру или Чухонцеву. Вместе с тем последовательно выстраивая свой лирический мир в диалоге с мирами культурных традиций, Ахмадулина создала романтический вариант неоакмеизма. В этом же направлении двигались и такие поэты, как Ю. Мориц, И. Лиснянская, Ю. Левитанский. Так что опыт Ахмадулиной при всей его индивидуальности обладает и типологической значимостью.

В методологическом аппарате философии и культурологии необходимо описывать литературный дискурс как единый текст или, если угодно, – единый метатекст. Художественное освоение мира неоакмеистами состоялось благодаря их способности воспринимать все пространство культурной памяти («текст культуры») как внутреннее пространство личного текста. В связи с этим на первый план в теоретических исследованиях выдвигаются сле-

дующие методы: *индукция* (познавательная процедура, ведущая к обобщению на основе сходства единичных предметов или их свойств), *культурно-историческая и семиотическая реконструкции, сопоставительный анализ, структурно-семантический, аксиологический («ценностный») и историософский методы*.

Сделан закономерный вывод о том, что в рассматриваемом феномене «ренессансного акмеизма» имеются устойчивые и гармонично сочетающиеся черты, образующие ментальный «код» русской культуры (индивидуализм, антропоцентризм, пронизанность творчества поэтов божественной «творящей» Софией Вл. Соловьёва, универсализм поэтических исканий). Данный «код» становится его ценностно-смысловой константой, обусловливая преемственность и уникальность развития неоакмеизма как целостной исследовательской стратегии, позволяющей вновь и вновь реконструировать его онтологический центр – «семантическую поэтику» – в постоянно обновляющемся историческом контексте.

Поэзия неоакмеизма представляет собой уникальный вариант синтеза традиций философии, отечественной и мировой литературы и индивидуального творческого метода поэта-Демиурга.

Художественную образность и философско-мировоззренческий контекст каждой отдельной поэтической миромодели можно осознать лишь в сопоставлении с другими знаковыми миромоделями, в их антитезе. Здесь немаловажное значение приобретает процедура движения по герменевтическому кругу, когда целое познается через какую-либо его часть, и наоборот. Но бесспорным остается тот факт, что открытие «подвижного», фантасмагорического пространства и «апокалиптического» времени, онтологический синтез «реального» и «призрачного» в категории пространственных реалий, введение в повествовательную структуру «трехслойного» времени, движущегося ретроспективно (назад, в прошлое) и перспективно (вперед, в будущее), в соответствии с чем на первый план выдвигается лирический герой – историк-летописец и пророк-предсказатель, а также разработка особой техники «философского диалога» с непосредственной апелляцией к сознанию адресата, «зеркальный» композиционно-временной принцип принадлежат к числу выдающихся поэтических «инноваций» неоакмеизма.

Время у Ахматовой и неоакмеистов – отнюдь не математическое понятие И. Ньютона, разрабатывающего положение об абсолютности и неизменности (неподвижности) времени и пространства. «Субстанциональная» временная концепция И. Ньютона, П. Гассенди и материалистов содержит в себе явное противо-

речие: прошлого (совокупности мгновений) уже нет, будущего – еще нет, а настоящее – математически – не может длиться; оно – только граница между несуществующим прошлым и несуществующим будущим. Феномен времени у неоакмеистов также исключает восприятие временной ленты как непрерывного изменения состояний, бесконечного становления (А. Бергсон): время у акмеистов и неоакмеистов не просто «длится»; прошлое, настоящее и будущее сопребывают, даны – в момент творческого озарения, в момент соприкосновения с Вечностью, как нечто «триединое», подобно формуле-триаде Августина Аврелия. Это близко к понятию времени Г. Лейбница («время – порядок сменяющих друг друга явлений или состояний тел»¹), а еще ближе к апокалиптическому, характеризующемуся формулой «начала конца» или ее модификацией: «Времени больше не будет».

На протяжении всего своего творчества неоакмеисты выстраивали хронотоп (термин М.М. Бахтина) как некую обобщающую образную категорию. Будучи порождением и отражением меняющегося на рубеже веков видения мира, он обрел новые грани и смыслы, стал сквозной нитью Бытия, своего рода неомифом, мифом Нового Времени. В поэзии это проявилось в создании художественной реальности посредством знаков и символов пространства и времени, наполненных психологическим и онтологическим содержанием; в переосмыслиннии прежних мифологических схем на уровне авторского мифотворчества; в тяготении к всеобщему пространству Космоса (как божественному творению) и к большому эпическому времени.

Память в поэзии неоакмеизма предстает как «фон» для развертывания трагических событий; как смыслообразующий элемент пространственной категории, она обладает своей специфической временной приуроченностью, позволяющей осмыслить сразу три пласта реального времени в их неразрывной связи и, тем самым, воссоздать целую историческую эпоху в рамках сравнительно небольших по объему произведений. Помимо функции «аккумулятора» переживаний и чувств лирического героя, механизм памяти выступает в роли важнейшего связующего звена между поколениями, противостоящего изменяющейся действительности, и наделяется функцией воссоздавать «ненапрасное прошлое», наибольшей подвижностью, диалогичностью, апелляцией к сознанию адресата.

¹ Лейбниц Г.-В. Принцип достаточного основания // Хрестоматия по философии: Учеб. пособие / Сост. П.В. Алексеев, А.В. Панин – М.: ВИТРЭМ, 2002. – С. 237.

Понятие памяти у акмеистов и неоакмеистов многофункционально: это и историческая память, призванная «склеить двух столетий позвонки» (О. Мандельштам), и пропамять человечества, и память культуры («одушевленные» культурные ассоциации, «осколки» культуры пронизывают тексты неоакмеистов), и память ненапрасного прошлого, воскрешающая умерших и единственно дарующая человеку бессмертие (смысл жизни), и «высокоинтеллектуальная интуиция» (термин О. Лосского), память человека о своем предназначении, своей божественной сути. Л.Г. Кихней справедливо отмечает: «Соответственно и категория *памяти*, как начала, противостоящего распаду экзистенциального и исторического бытия, имеет еще один аспект, связанный с православной обрядовостью. Она в позднем творчестве Ахматовой воплощается в мотиве поминовения, обретающем в контексте тоталитарной эпохи религиозный, сакральный смысл»¹.

Вообще, специфика художественного времени и пространства у постакмеистов имеет религиозно-философский, культурологический смысл и апеллирует к древнему, запечатленному в Библии, циклическому круговороту событий. Как писал А.Б. Есин, «вся раннехристианская концепция времени сводится к тому, что человеческая история должна в конце концов возвратиться к своему началу: от райской гармонии через грех и искупление к вечному царству истины. Интересно, что циклическая концепция времени здесь переходит в довольно редкую свою разновидность – атемпоральность, суть которой в том, что мир мыслится абсолютно неизменным, а значит, категория времени утрачивает смысл...»².

Согласно циклической раннехристианской концепции времени художественная новизна и модернизация в неоакмеистических текстах неизбежно заключали в себе элемент возврата к первоистокам и укорененной традиции. Иными словами, вновь осуществлялся синкретизм давнопрошедшего времени (*Plusquamperfect'a*) и времени будущего. «Семантическая поэтика», таким образом, способствовала также восстановлению и расширению общекультурных оснований творчества и целого направления – неоакмеизма или «ренессансного акмеизма».

¹ Кихней Л.Г., Фоменко О.Е. «Так молюсь за Твоей литургией...»: Христианская вера и поэзия Анны Ахматовой. – М.: МАКС Пресс, 2000. – С. 103.

² Есин А.Б. Время и пространство // Введение в литературоведение: Учебное пособие / Под ред. Л.В. Чернец. – М.: Высшая школа, 2000. – С. 60.

Применительно к единому «неоакмеистическому тексту» цепесообразно говорить об особом «синхронно-реминисцентном хронотопе», смещенном относительно границ реального пространства и времени, благодаря чему каждый персонаж восходит сразу к нескольким прообразам, а каждая описываемая ситуация архетипически проецируется в контекст бесчисленного множества подобных ей ситуаций-аналогов как отечественной, так и зарубежной литературы, образуя семантически насыщенные «кумулятивные центры» повествования и высвечивая в произведении новые смыслы. Данная установка как нельзя лучше соответствует неоакмеистическому пониманию текста как механизма, аккумулирующего и художественно преображающего достижения различных культурных эпох и столетий.

В поэтической системе неоакмеизма прослеживается не только синтез литературных родов – эпоса, лирики и драмы, имманентный искусству в целом, но и постепенное усложнение культурных «кодов» и жанровых «валентностей», вступающих друг с другом в сложные диалогические отношения и отношения взаимозамещения.

В поэтической структуре единого «ахматовского текста» и неоакмеизма предшествующие жанры встраиваются в жанры новых произведений, созданных впоследствии, выступая в функции смыслопорождающей модели (так, смыслопорождающей моделью «Поэмы без героя» выступает «Реквием»), «протожанрового образца» (согласно терминологии Л.Г. Кихней), что способствует возникновению жанрово-видовой и межтекстовой полифонии, озnamеновавшейся созданием произведения по сути беспрецедентного жанра – «Поэмы без героя».

Произведения акмеистов и неоакмеистов, находясь в сложной системе интертекстуальных связей как с корпусом текстов предшествующей и современной литературы, так и с другими произведениями, входящими в структуру единого «акмеистического текста», ориентированы сразу на несколько жанровых образцов-канонов различных культурных эпох и столетий – художественных констант разных литературных традиций (так, жанровая семантика «Поэмы без героя» А. Ахматовой и «Реквиема» Р. Рождественского ориентирует произведения одновременно на эстетику античной драмы, пушкинских «маленьких трагедий», потенциально сценической *Lesedrama* («драмы для чтения») и современное искусство кинематографа с обязательным введением «закадрового» авторского голоса в «Главе второй» и «Эпилоге»), являя собой пример художест-

венного синтеза нетрадиционного типа. Однако здесь имеет место не буквальное заимствование жанровых прецедентов и жанровых «валентностей», а их творческое «преобразование».

Ядро неоакмеистического текста – «семантическая поэтика» – способствует множественности интерпретаций неоакмеизма во внетекстовом философско-литературном пространстве, и, в частности, в критике, культурологии и эстетике.

Возникает закономерный вопрос: как «соединяются» пространственно-временные координаты поэтического универсума, т.е. исторический реализм с внутренним пространством личного текста, иными словами, с психологическим реализмом?

Философско-онтологический фундамент акмеистического текста формируется на основании трех источников: «Первое знание, данное человеку: «я», бытие внутреннего мира личности – психология, в самом широком смысле; второе знание – «не-я», бытие внешнего мира – космология; третье: конец «я» и «не-я» – эсхатология»¹.

Если рассматривать художественное совмещение элементов исторического и психологического реализма в творчестве неоакмеистов, нужно внести соответствующие корректировки. Элементы реализма, входя в принципиально иную художественную систему, претерпевают глубокую трансформацию и получают иное воплощение.

Художественная природа акмеистического текста двойственна, двуслойна. Благодаря соприсутствуию в ахматовских поэмах, и вслед за ними в любом неоакмеистическом тексте синхронно-реминисцентного хронотопа, создающего персонажную полифонию, свойственную произведениям «большого жанра» (термин М.М. Бахтина), в частности, романам Ф. Достоевского, и единого, но многоликого Автора (лирической геройни), создающего единый «авторский миф» и нераздельный лирический сюжет (пространство внутреннего дискурса текста), целесообразно говорить о совмещении, особом художественном синтезе элементов исторического и психологического реализма на уровне поэтики акмеистических и неоакмеистических произведений.

Акмеистический способ организации сюжета лирического произведения, основанного на множественности персонажей – лирических двойников автора, создает иллюзию психологического проникновения в историческую реальность, в историю, и вместе с

¹ Мережковский Д. Тайна Запада. Европа – Атлантида. – Белград, 1931. – С. 18.

тем «объективности» стиля – не от автора, а от лица персонажей, ожившими «голосами» прошлого. Сюжетная линия человеческой жизни (образ автора или лирического героя) погружается в поток планетарного, исторического – и еще шире – вселенского, бесконечного бытия. Форма художественного времени в произведениях А. Ахматовой есть время циклическое – ницшеанская, «дионаисийская» модель времени как вечного возврата и повторения – так рождается полифония далеких друг от друга эпох.

Полисемантическая система неоакмеизма определяется двумя важнейшими особенностями: Александрийской поэтикой раннего эллинизма и стилевыми тенденциями римского классицизма. Мифология (античная и новейшая) пронизывает разные уровни организации авторского текста, способствуя его сакрализации. В основе неоакмеистической переработки мифа – мотив «вечного возвращения времен» (оптимистическая времененная версия, в основе которой – идея повторяющейся циклизации и цементирующей творческой памяти).

Творимый художником «миф о себе» (индивидуальный «ахматовский миф») имеет разветвленную полисемантическую структуру (собственно авторский миф, противоположный ему «антимиф», подразумевающий демифологизацию, фиксацию на негативной стороне «ахматовского мифа» – вторичный процесс переосмыслиния авторской индивидуальности, «миф-зеркало» или «миф-двойник», в котором лишь частично, какой-либо своей гранью отражается личность автора или его биография; «миф-диалог», возникающий в рамках тесного творческого диалога Ахматовой с поэтами-современниками, – так, можно говорить об объединенном «ахматовско-гумилевском», «ахматовско-цветаевском» мифе, которые рассмотрены в работах сопоставительного характера; авторский концепт – некий устойчивый «миф-константа», способный существовать независимо от личности и творчества поэта, и концепт лирической героини), и, пронизывая все уровни организации «ахматовского текста», формирует столь же неоднозначную, во многом имманентную себе образную систему, взаимодействие между компонентами которой может быть охарактеризовано как «монолог на основе полифонии».

С одной стороны, «ахматовский миф» осмысляется как структура, тождественная самой себе (творимый художником эстетический миф «о себе»), что предполагает бескомпромиссное отрицание попыток переосмыслиния данного мифа. С другой стороны, «ахматовский миф» с его акмеистической ориентацией на

традицию мировой литературы максимально диалогичен и экстраполируется на разветвленную систему персонажей – авторских двойников-дубликатов, восходящих к единому прообразу, – способствуя воссозданию множества зеркальных метатекстов, помогающих расшифровать главный гипертекст – «ахматовский миф». Парадокс «ахматовского мифа» – во взаимной соотнесенности этих начал, единства (онтологической цельности) и полифонической «щедрости».

Индивидуальный авторский миф осмысляется Ахматовой и вслед за ней ее «учениками», среди которых – выдающийся поэт И. Бродский, не только как построение некоторого онтологического концепта, но и как способ расшифровки, ключ к пониманию собственного творчества. В области сюжета синтез «индивидуальной» и историко-культурной конкретики с проникновением в Вечные, Вселенские смыслы способствовал изображению конфликтов универсального и сакрального содержания. Синхронно-реминисцентный хронотоп создавал стереофоническую панораму реальности, впечатление равнозначности и в то же время недостоверности «чужих» голосов перед лицом невыразимой Истины.

В структуре художественного времени произведений А. Ахматовой и Н. Гумилёва отчетливо выделяются время конкретно-историческое (его «точками отсчета» служат реальные исторические лица – Сократ, Эдип, Данте и др.), и время мифологическое, которое воскрешается памятью и фантазией поэта и возводится к индивидуальному «ахматовско-гумилевскому мифу», а через него, опосредованно – к акмеистическому мифу о таинстве и всевластии божественного Слова-Логоса, его первозданной мощи.

Множество мифов Ветхого завета, античности, средневекового рыцарства, Возрождения и Нового времени, библейские и евангельские сюжеты, исторические мифы о реальных героях и реминисценции на них – все скрепляется единым авторским замыслом, индивидуальным авторским «мифом», и воспринимается как неповторимо личностное, индивидуальное переживание запечатленного в них предания.

Таким образом, художественное время акмеистического и неоакмеистического текста двуслойно: это и мифологическое время Автора-«героя», и время конкретно-историческое, обладающее вселенской перспективой. Воображение поэта возвращается к истокам культуры, началу истории, в колодец веков и столетий. Связь времен – прошлого и будущего – восстанавливается через обраще-

ние поэта к истории, к прошедшему с целью различить в нем «вечно живое», вневременное, апокалиптическое время «во все времена».

В произведениях adeptов акмеизма – А. Ахматовой, Н. Гумилёва, О. Мандельштама – и неоакмеистов, объединенных рамками «семантической поэтики», особый «механизм памяти» (как инструмента для осмыслиения настоящего) способствует синкретизму формы воспоминания, когда «воспоминание» о прошедшем оборачивается «пророчеством», предсказанием будущего, определяя «зеркальный» пространственно-временной принцип композиции. Память предстает как некая мыслящая субстанция, получающая самостоятельное существование и воплощающая в себе идею соборности (П. Флоренский), включенной в поток настоящего и будущего, цикличной соотнесенности времен, в то время как автор «обретает мифопоэтический статус “хранительницы прошлого”, “держательницы времени”»¹.

Наряду с монументально-обобщающим концептом «ахматовского мифа» возникает и грандиозный концепт акмеистического и соответственно неоакмеистического творчества в целом – «Книга Судьбы» и впоследствии «Проект “Акмеизм”» – единый «метатекст интегрирующего типа» (Л.Г. Кихней) и смыслопорождающей семантики. Кроме того, изначально присутствующий в «акмеистическом тексте» неоднозначный авторский миф, выступающий одновременно «кодом-шифром» к авторским же произведениям поэтов-неоакмеистов, способен моделировать и контекстуальное пространство их интерпретаций – заголовочный комплекс, структуру, композицию, логику повествования, стиль посвященных им исследований.

В основе конструктивного диалога акмеизма (и вслед за ним неоакмеизма) метрополии и эмиграции лежит метафора зеркального «уподобления и расподобления», «притяжения-отталкивания». Тождественность себе сохраняет лишь философско-категориальный аппарат – универсальная онтологическая система, предполагающая идентичность исследовательских приоритетов в сфере художественной философии – «точки пересечения» двух масштабных направлений «науки об акмеизме».

Как уже упоминалось выше, в связи с резким увеличением в современной критике исследований-путеводителей, «музейных высказываний» (В.А. Биличенко), проецирующих творчество неоакмеистов в широчайший контекст искусства – живописи, архи-

¹ Кихней Л.Г. Поэзия Анны Ахматовой: Тайны ремесла. – М.: МАКС Пресс, 1997. – С. 121.

тектуры, скульптуры (словесная коммуникация переводится в коммуникацию музейную в соответствии с поэтической хронологией), в сферу бытования «вечных образов» культуры, возникает масштабный художественно-эстетический феномен «Проект «Акмеизм»»¹ (Ю. Иваск) – неоакмеистическая творческая стратегия, отразившаяся в «ста зеркалах» литературоведения, философии, культурологии и публицистики и включающая в себя целостный «акмеистический текст», преодолевший семантическую замкнутость и вышедший за пределы собственной интерпретации во внеtekstовое культурное пространство. Подобная ситуация ретроспективно соотносится с введенным самой Ахматовой для характеристики собственного творчества определением «Царственное Слово», подразумевающим концептуальное осмысление универсума поэтического сознания, своеобразный аналог «ахматовского текста». Без общепринятого в философии науки, культурологии и семиотики (основоположник – Ю. Лотман²) понятия «парадигмы» невозможен литературоведческий анализ поэтического текста, иными словами, методологический инструментарий философской герменевтики служит важнейшим ключом к анализу поэзии «ренессансного акмеизма».

В онтологическом центре неоакмеизма, как и философии неоплатонизма и вслед за ней постпозитивизма важен образ Демиурга, создающего все существующее посредством мистической трансформации «неизменного сущего как образца, или первообраза» (платоновский диалог «Тимей»³). Поэзия неоакмеизма наполняется мистическим содержанием, становится более философична, нежели поэзия акмеизма (благодаря предельной, суггестивной мифологизации и легко реконструируемым архетипам, лежащим «на поверхности» лирического сюжета), медитативной, зачастую элегичной. Важен постоянный диалог прошлого и будущего, в синтезе которого рождается настоящее, призванное постичь «цель и смысл Бытия». Путем изящной стилизации воскрешается традиция, условный мир прошлого, ушедших эпох и столетий, реанимируются лирические жанры «галантного» XVIII и «изящного» XIX вв. (ода, поэма, элегия).

¹ АКМЕИЗМ: Антология петербургской поэзии эпохи акмеизма / Сост. и предисл. G. Ivask and H.W. Tjalsma. – Париж, 1973.

² Лотман Ю.М. Семиосфера: Внутри мыслящих миров. – СПб.: Искусство-СПБ, 2001.

³ Платон. Избранные диалоги / Вступ. ст. сост., примеч. В.Е. Витковский. – М.: РИПОЛ КЛАССИК, 2002. – С. 161.

ПРИЛОЖЕНИЯ

1. Третья беседа с Георгием Викторовичем Адамовичем. Париж, июнь 1960 г.

Акмеизм – понятие условное... Акмеистов было шесть... Младшие акмеисты – Г. Иванов, Н. Оцуп и я – не были настоящими акмеистами... Впрочем, Оцуп продолжал акмеистическую линию и в эмиграции.

Акмеизм не литературное явление, а жизнеощущение... Желание все испытать, веселое настроение. Мандельштам говорил: «Когда я весел, я акмеист...».

Г. Иванов и я никогда не считали Гумилёва большим поэтом, но ценили его умение разбирать стихи. Есть врачи, кот^{орые} ставят прекрасные диагнозы пациентам, но не самим себе... Так было и с Гумилёвым, своих недостатков он не видел. Впрочем, недостатков у него было немного, но нет оживления в его поэзии.

Мы условно считали себя его учениками, но, читая его сборники, – ими не были... Гумилёв умел стихи строить, умел развивать тему...

Эмиграция не располагала к акмеистическому мажору, а скорее – к пересмотру прошлого.

Г. Иванову и мне в голову не приходило продолжать акмеизм в эмиграции. Т^{<ак>} н^{<азываемая>} парижская нота – стремление к простоте. Простоты хотели и З. Гиппиус, и Ходасевич. Настроение эмигр^{<антской>} поэзии – аскетичное, враждебное мажору акмеизма.

Было желание найти окончательные, последние, чудесные слова, кот^{оры}х найти нельзя... Стремление к финальному чуду.

Г. Иванов ждал: что-то блеснет в жизни и все оправдывает... Акмеизм последних слов не искал. Акмеизм – литературное приложение к прекрасной веселой жизни...

<...> Н. Оцуп даровитый поэт. У него был куль Гумилёва. Любил торжественность, велеречивость... Как В. Иванов... У Г. Иванова ничего от гумилевской выучки.

Думается, Г. Адамович поверяет «гармонию алгеброй» и нарочито снижает ценность и значимость акмеизма в эмиграции, не выдвигая, однако, никакой собственной программы или манифеста нового объединения – «парижской ноты». «Условное понятие» как раз наиболее применимо именно к основанной Г. Адамовичем (учеником Н. Гумилёва) «парижской ноте». Строго говоря, «парижская нота» вовсе не была направлением или школой (скорее «антишколой»), а лишь одной из тенденций эмигрантской поэзии, приверженцы которой ориентировались на принципы и требования, предъявляемые к поэзии Г. Адамовичем. Окончательно эмансирировавшись в эмиграции от гумилевского влияния, Адамович отказался и от настойчиво выдвигаемой Цехом поэтов идеи мастерства как главной ценности.

Точного определения «парижской ноты» не дал ни сам Адамович, ни его сторонники в то время, ни литературоведы, исследовавшие поэзию эмиграции, да и вряд ли это вообще возможно. Это было не вполне взятое и в своей сложности не до конца логичное, но убедительное мировоззрение, своего рода философия поэзии и соответствующая ей в той или иной степени поэтическая практика. Термин чересчур расплывчатый и «художественный», вызывающий постоянное недовольство у сторонников точных дефиниций. Но философия поэзии – не арифметика и даже не алгебра, она не из области школьной программы, это уже ближе к высшей математике. Один из наиболее последовательных пропагандистов «парижской ноты» Ю. Иваск писал, что это не была школа в обычном смысле, но «лирическая атмосфера», а главную заслугу Г. Адамовича видел именно в том, что тот «сумел создать литературную атмосферу для зарубежной поэзии»¹. Столь же неустанно он повторял, что это

¹ Иваск Ю. О послевоенной эмигрантской поэзии // Новый журнал. – 1950. – № 23. – С. 196.

была в первую очередь «нота Адамовича». Юрий Терапиано, характеризуя духовную атмосферу, из которой затем родилась «парижская нота», назвал ее словом «климат»¹.

2. Ирина Владимировна Одоевцева делится своими воспоминаниями о работе над стихом под руководством Н.С. Гумилёва

Первый «Цех поэтов» кончился, кажется, в 1916 г. Во второй «Цех» вошли участники старого (Мандельштам, Лозинский, Г. Иванов) и новые члены (Рождественский, Оцуп, Адамович, Одоевцева, Нельдихен, Ходасевич приехал из Москвы). Собирались два раза в месяц в Доме Искусства. Разбор формальный, придириались к мелочам, говорили иногда резко, но все же дружелюбно. <...>

Нельдихен писал свои стихи всерьез, но мы воспринимали их как юмористические... Мандельштам привез с юга новые стихи, кот<орые> вошли в его сборник «Tristia». <...> Г. Иванов писал пародии. <...> О Лозинском: его ценили как переводчика. В искусстве перевода никто с ним состязаться не мог. <...>

Гумилёв говорил: «Поэзия – наука. Я не могу из Вас всех сделать поэтов, но я могу вас сделать критиками, развить ваш вкус...».

Сперва И.В. была в литературной секции Института Живого Слова, кот<орой> руководил Гумилёв (были и две другие секции – операторская и театральная, более многочисленные).

Как Гумилёв объяснял размеры? Александр Блок – это хорей, Николай Гумилёв – анапест, Марина Цветаева – амфибрахий... Заставлял нас переделывать, напр<имер>, хореи в ямбы.

Гумилёв говорил, что хорошие стихи сразу запоминаются, и мы тогда старались запомнить его стихи после первого чтения.

Стихи должны учить поэта жить. Не поэт пишет стихотворение, а стихотворение пишет поэта. Подчеркивал действие творчества на творца. <...> Гумилёв еще говорил: «Стихи – доказательство существования Бога. <...> Стихи останавливают время... Поэзия и астрономия – родные сестры».

¹ Терапиано Ю. Литературная жизнь русского Парижа за полвека, (1924–1974): Эссе, воспоминания, статьи. – Париж; Нью-Йорк: Альбатрос: Третья волна, 1987. – С. 131.

И. Одоевцева некорректно отмечает даты возникновения «Первого» и «Второго цеха» поэтов, но делает это скорее непроизвольно, нежели умышленно. Напомним: Первый цех поэтов, основанный Н. Гумилёвым и С. Городецким в 1911 г., просуществовал до 1914 г. Название объединения, восходящее к названию ремесленных объединений в Средневековье, акцентировало отношение adeptov-основателей к поэзии как к ремеслу, требующему упорного кропотливого труда.

Впоследствии неоднократно предпринимались попытки возобновить деятельность первоначального акмеистического Цеха поэтов. «Второй цех» поэтов, основанный осенью 1916 г., возглавили Г. Иванов и Г. Адамович. Но и он просуществовал недолго, уступив в 1920 г. место «Третьему цеху» поэтов, который явился последней попыткой Н. Гумилёва организационно сохранить акмеистическую линию и заветы классического акмеизма. Здесь объединились поэты, причисляющие себя к школе акмеизма: С. Нельдихен, Н. Оцуп, Н. Чуковский, И. Одоевцева, Н. Берберова, Вс. Рождественский, Н. Олейников, Л. Липавский, К. Вагинов, В. Познер и другие. «Третий цех» поэтов просуществовал в Петрограде около трех лет (параллельно со студией «Звучащая раковина») – вплоть до трагической гибели Н. Гумилёва.

И. Одоевцеву нередко относят к участникам «парижской ноты» лишь на том основании, что она была женой Г. Иванова и участвовала вместе с ним и с Г. Адамовичем в литературных делах, отстаивая интересы тесной, сложившейся в Петербурге группы «Цеха поэтов». Однако стилистически она очень мало похожа и на того, и на другого, да и говорить о какой-либо философии, присущей ей, не приходится. Жизнелюбие и оптимизм, пронизывающие ее стихотворения, радикально противоречили главной сути неписаных канонов «парижской ноты», ориентированных на «ренессансный символизм».

Ида Наппельбаум Памятка о поэте

Здание, отданное широким жестом молодого государства петроградским писателям. «Дом искусства» – так теперь оно называется. Здесь писатели коллективно живут, работают, обсуждают написанное, спорят, дружат, влюбляются, голодают и мерзнут. Тяжелые времена становления новой жизни, 1920 год.

Студия молодых поэтов. Сюда стекаются те, для кого творчество заменяет и хлеб и тепло.

Мы, молодые, начинающие, пришли сюда как в храм, трепетные и алчущие. Наш Мэтр – Николай Степанович Гумилёв сидит во главе длинного, узкого стола. Он – бонза с косящим глазом и бритой головой. Постукивает папиросой в холеных пальцах о крышку черепахового портсигара. И после краткого молчания начинается урок таинства – вхождения в ремесло стихосложения.

Здесь я встретилась с Константином Вагиновым. Он был одним из остальных. Позже он стал особым.

Вначале нас было 12. Затем присоединились игравая Ольга Зив и Чуковский-младший, Николай. Он именовал себя в то время – Николай Радищев. Еще позднее блеснула кратковременным лучом Нина Берберова. И за краткий срок ее пребывания в Студии Мэтр написал стихи, обращенные к ней. В них были строки:

Я вхожу в твои глаза, как в сад,
Как в длинный, темный коридор.

Нас было двенадцать. Сакраментальное – двенадцать. И все очень, очень разные. <...> Каждый мнил себя «главным» поэтом в этой группе. Один – возводил в стихах оперные декорации приморской скалистой природы, другой – тосковал песенно-былинным голосом, третий – писал о делах земных и близких. И все это очень разное помещалось, вселялось в здание академически строгой петербургской поэзии.

Наш Мэтр понимал поэзию как амфору, сосуд, вмещающий хмельную влагу волшебного искусства. Для него поэзия была форма, хранилище мыслей и чувств. <...>

Зима 1921–1922 года. В августе умер Александр Блок. Не стало нашего Мэтра. Занятия в Студии стал вести Корней Иванович Чуковский. Все теперь стало на занятиях легче, веселее и «необязательно». Наши творческие встречи превратились в беседы о литературе, о поэтах, о Некрасове. Мы по-прежнему читали свои стихи, но судили их больше сами студийцы. Пропала та высокая атмосфера, то ощущение подъема на Олимп, что создавали присутствие, личность самого Мэтра.

Если оглянуться и спросить, кого же дала русской литературе поэтическая студия 20-х годов при «Доме искусств»? Кого выдвинула «Звучащая раковина»? Ответ однозначен – Константина Вагинова.

На основе «Цеха поэтов» Н. Гумилёв создает Новый цех («Второй цех») и параллельно с ним объединение «Звучащая раковина» (молодые поэты, его «ученики», юные студийцы – Константин Вагинов, Сергей Нельдихен, Владимир Познер, Рада Гейнеке (псевдоним – Ирина Одоевцева), Ольга Зив, Даниил Горфинкель, Елизавета Полонская, Петр Волков, Анатолий Столяров, Николай Дмитриев, сестры Ида и Фредерика Наппельбаум). Ида Наппельбаум с большим уважением относилась к своему Учителю (он пользовался непререкаемым авторитетом, подобно новому Мессии), мэтру Н. Гумилёву. Представленная здесь «Памятка о поэте» представляет собой резкий контраст со статьями других учеников Н. Гумилёва, представителей «парижской ноты» (особенно Г. Адамовича) и тем самым, лишь демонстрирует многосторонность адепта акмеизма, личность которого, как и фигура А. Ахматовой, создала вокруг себя ассоциативное поле взаимоисключающих тенденций: авторский миф о глубинном, талантливом поэте-Демиурге, критике, «ренессансной личности», «пассионарии», – и противоположный ему «антимиф», создаваемый впоследствии в эмиграции, суть которого состояла в том, что Н. Гумилёв ничего не смог передать своим ученикам, так как в его «поэзии нет оживления» (см. Приложение 1). Надо заметить, что столь же неоднозначный индивидуальный авторский миф сложился в эмигрантском литературоведении вокруг фигуры А. Ахматовой.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Художественные тексты

1. Андерсен Л. По земным лугам. – Шанхай, 1940.
2. Анненский И. Избранные произведения. – Л., 1988.
3. Ахмадулина Б. Стихотворения. – М., 2011.
4. Ахматова А.А. Сочинения: В 2 т. / Общ. ред., вступ. статьи, свод разночтений и примеч. Г.П. Струве и Б.А. Филиппова. – Мюнхен, 1965.
5. Ахматова А.А. Стихи. Переписка. Воспоминания. Иконография / Сост. Э. Проффер. – Анн Арбор, 1977.
6. Ахматова А.А. Избранное. – Смоленск, 2003. – (Библиотека поэзии).
7. Ахматова А.А. Избранные стихотворения. – Нью-Йорк, 1952. – 346 с.
8. Ахматова А.А. От царскосельских лип: поэзия и проза / Сост. А. Марченко. – М., 2004.
9. Ахматова А. Поэма без героя / Под ред. Р.Д. Тименчика. – М., 1989. – 384 с.
10. Ахматова А. Собр. соч.: В 6 т. – М., 1998.
11. Ахматова А. Собрание сочинений: В 8 т. / Сост., подгот. текста, коммент., статьи Н.В. Короловой, С.А. Коваленко. – М., 1998–2002.
12. Ахматова А. Собрание сочинений: В 2 т. / Под ред. Н.Н. Скатова. – М., 1990.
13. Ахматова А. Сочинения: В 2 т. / Сост., подгот. текста, коммент. В.А. Черных. – 2-е изд. – М., 1990.
14. Ахматова А.А. Стихотворения. Поэмы / Вступ. статья А.М. Марченко; Сост., коммент. Л.Г. Кихней. – М., 2003.
15. Бердяев Н.А. Самопознание. Опыт философской автобиографии. – М., 1991.
16. Берлин И. Из воспоминаний «Встречи с русскими писателями» // Воспоминания об Анне Ахматовой. – М., 1991. – С. 123–146.
17. Блок А. Собр. соч.: В 6 т. – Л., 1982.
18. Блок А.А. Собрание сочинений: В 8 т. – М.; Л., 1962.
19. Блок А. Собрание сочинений: В 6 т. – М., 1971.
20. Блок А. Судьба Аполлона Григорьева // Блок А. Собр. соч.: В 6 т. – Л., 1982. – Т. 4. – С. 78–121.

21. Блок А. Стихотворения. Поэмы / Сост., вступ. статья и коммент. Н.П. Крыщук. – СПб., 1996.
22. Бродский И. Большая книга интервью / Сост. и фотографии В. Полухиной. – М., 2000.
23. Визи М. Стихотворения: Первый сборник стихов. – Харбин, 1929.
24. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. – М., 1988.
25. Гумилёв Н.С. Стихи; Письма о русской поэзии / Вступ. статья Вяч. Иванова; Сост., науч. подгот. текста, послесл. Н. Богомолова. – М., 1989.
26. Данте Алигьери. Божественная комедия / Пер. с итал. М. Лозинского. – СПб., 1999.
27. Данте Алигьери. Божественная комедия / Пер. с итал.; Сост., вступ. статья и примеч. А.А. Илюшина. – М., 1988.
28. Ещин Л. На чужбине. Стихотворения // Рубеж. – 1930. – № 1.
29. Иванов Вяч. Утренняя звезда [стихотворения]. – М., 2013.
30. Исповедь Августина Блаженного. – М., 1991.
31. Крузенштерн-Петерец Ю.В. Стихи. – Шанхай, 1944.
32. Лебедев В. Звездный крен // Сkit. Антология. Биографии. Документы. – Прага, 1922–1940 / Вступ. ст., общ. ред. Л.Н. Белошевской. – М., 2006. – С. 234–278.
33. Левитанский Ю. Окно, горящее в ночи. – М.: Эксмо, 2011.
34. Мандельштам О.Э. Сочинения: В 2 т. – М., 1990.
35. Мандельштам О.Э. Утро акмеизма // Критика русского постсимволизма / Сост., вступ. ст., преамбулы и примеч. О.А. Лекманова. – М., 2002. – С. 189–194.
36. Перелешин В. Два полустанка // Russian poetry and literary life in Harbin and Shanghai. 1930–1950. The Memoirs of Valerij Pereleshin. – Amsterdam, 1987. – С. 100–101.
37. Перелешин В. Три письма Валерия Перелешина // Рубеж. – 1995. – № 7. – С. 87–91.
38. Перелешин В. Южный дом: Пятая книга стихотворений. – Мюнхен, 1968.
39. Петров-Сергин С. Первая книга стихотворений // Рубеж. – 1995. – № 39.
40. Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. – М., 1976.
41. Рождественский Р. Мгновения, мгновения, мгновения... – М., 2012.
42. Самойлов Д. За третьим перевалом. Стихотворения. – М., 1998.
43. Струве Н. Православие и культура. – М., 2000.
44. Тарковский А. Книга травы [стихотворения]. – СПб., 2012.
45. Франк С.Л. Непостижимое // Из истории русской философской мысли конца XIX – начала XX века. – М., 1965. – С. 234–239.
46. Ходасевич В. Тяжелая лира [стихотворения]. – М., 2013.
47. Цветаева М. Сочинения: В 2 т. – М., 1980.
48. Цветаева М. Сочинения: В 2 т. – М., 1988.
49. Эйснер А. Человек начинается с горя: Стихотворения разных лет. – М., 2005.

Критическая и исследовательская литература

1. Адамович Г. Мои встречи с Анной Ахматовой // Воздушные пути. – Нью-Йорк, 1967. – Вып. 5. – С. 126–137.
2. Анна Ахматова. Десятые годы / Сост. и прим. Р.Д. Тименчика, К.М. Поливанова; Послесл. Р.Д. Тименчика. – М., 1989.
3. Анна Ахматова в записях Дувакина. – М., 1999.
4. Анна Ахматова и русская культура начала XX века: Тезисы международной научн. конференции. – М., 1989.
5. Анна Ахматова: «Озорство мое, окаянство...»: рассказы, эпиграммы, афоризмы. – М., 2006.
6. Анна Ахматова. После всего / Сост. и прим. Р.Д. Тименчика, К.М. Поливанова; Предисл. Р.Д. Тименчика. – М., 1989.
7. Анна Ахматова: pro et contra: Антология: В 2 т. / Сост., вступ. ст., примеч. С. Коваленко. – СПб., 2001.
8. Анна Ахматова. Requiem / Предисл. Р.Д. Тименчика; Сост. и примеч. Р.Д. Тименчика при участии К.М. Поливанова. – М., 1989.
9. Анна Ахматова. Стихотворения и поэмы / Вступ. ст. А.А. Суркова; Сост., подгот. текста и примеч. В.М. Жирмунского. – 2-е изд. – Л., 1977.
10. Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник / Гл. ред. В.П. Казарин. – Симферополь, 2006.
11. Анна Ахматова. Я голос ваш. – М., 1989.
12. Анна Ахматова и Николай Гумилёв в контексте отечественной культуры (к 120-летию со дня рождения А.А. Ахматовой): Материалы международной научно-практической конференции (Тверь – Бежецк, 21–22 мая 2009 года) / Ред. коллегия: д. ф. н., проф. Л.Н. Скаковская и др. – Тверь, 2009. – С. 132–139.
13. Аннапольская С.И. Акватория любви: Театр – моя душа, телевидение – жизнь. – М., 2002.
14. Антология акмеизма: Стихи. Манифесты. Статьи. Заметки. Мемуары / Вступ. ст., сост. и примеч. Т.А. Бек. – М., 1997.
15. Антология русской женской поэзии / Сост., авт. предисл. и биогр. заметок В.И. Калугин. – М., 2007.
16. Антон Крайний (З. Гиппиус). Литературный дневник, (1899–1907). – М., 2000.
17. Ахапкина Я.Э. Семантика времени в поэтическом тексте (на материале лирики Анны Ахматовой и Осипа Мандельштама акмеистического периода творчества): Дис... канд. филол. наук. – СПб., 2003.
18. Ахматова А.А. Поэма без героя // Демидова А. Ахматовские зеркала: Комментарий актрисы. – М., 2009. – С. 79–397.
19. Ахматова без глянца. Проект Павла Фокина / Сост. и вступ. ст. П. Фокина. – СПб., 2007.
20. Ахматова на Бежецкой земле: поэзия и проза / Сост. В.М. Воробьев. – Тверь, 2009.

21. Ахматовские чтения / Ред.-сост. Н.В. Королева, С.А. Коваленко. – М., 1992. – Вып. 1–3.
22. Ахматовский сборник / Сост. Сергей Дедюлин (Париж) и Габриэль Суперфин (Мюнхен). – Париж, 1989. – Вып. 1.
23. Бабенко В.Г. Музы русской литературы. – М., 2009.
24. Бем А.Л. Исследования. Письма о литературе / Сост. С.Г. Бочарова; Преподисл., коммент. С.Г. Бочарова, И.З. Сурат. – М., 2001.
25. Берберова Н. Курсив мой. – М., 1996.
26. Биличенко В.А. Творческий путь Анны Ахматовой как объект музейного высказывания, (1889–1917). – СПб., 2008.
27. Бобышев Д. Я здесь: Человекотекст. – М., 2003.
28. Богомолов Н.А. Вокруг «серебряного века»: Статьи и материалы. – М., 2010.
29. Большаков-Арсеньев Ю.Н. Шпаргалка для Ахматовой: Глава из повести «Семь встреч с Анной Ахматовой». – СПб., 2002.
30. Ботanova Е.С. Петербург – Петроград – Ленинград в лирике А.А. Ахматовой и в переводах ее стихотворений на английский язык: Автореф. дис... канд. филол. наук. – Самара, 2009.
31. Брюсов В. Сегодняшний день русской поэзии (50 сборников стихов 1911–1912 гг.) // Русская мысль. – 1912. – № 7. – С. 43–54.
32. Бунягин Г.Г. Петербург серебряного века: Дома, события, люди. – СПб., 2002.
33. Бурдина С.В. Лирический эпос Анны Ахматовой: Пространство памяти культуры. – Пермь, 2007.
34. Бурдина С.В. Поэмы Анны Ахматовой: «Вечные образы» культуры и жанр. – Пермь, 2002.
35. Васильева А.С. Динамика смыслообразования в поэзии А. Ахматовой, (1911–1940 гг.): Автореф. дис... канд. филол. наук. – СПб., 2009.
36. Вейдле В. О поэтах и поэзии. – Paris: YMCA-Press, 1973.
37. Вейдле В. Умирание искусства / Сост. и авт. послесл. В.М. Толмачев. – М., 2001.
38. Венецианские тетради: Иосиф Бродский и другие. Quaderni veneziani. Joseph Brodsky & others / Сост. Е.Л. Марголис. – 2-е изд., испр. и доп. – М., 2004.
39. Верблowsкая И. Горькой любовью любимый: Петербург Анны Ахматовой. – СПб., 2003.
40. Виленкин В. В сто первом зеркале. – М., 1990.
41. Виленкин В. Образ «тени» в поэтике Анны Ахматовой // Вопросы литературы. – 1994. – № 1. – С. 57–76.
42. Воспоминания об Анне Ахматовой. – М., 1991.
43. Вспоминая Ахматову. Иосиф Бродский – Соломон Волков: Диалоги. – М., 1992.
44. Высотский О. Николай Гумилёв глазами сына / Сост. Г.Н. Красникова, В.П. Крейда. – М., 2004.
45. Галаева М.В. Образ «дома» в поэзии Анны Ахматовой: Автореф. дис... канд. филол. наук. – М., 2004.

46. Герштейн Э. Мемуары. – М., 1998.
47. Гиппиус З. Воспоминания / Сост. И. Захаров. – М., 2001.
48. Гиппиус З.Н. Дневники: В 2 т. – М., 1999.
49. Гиппиус З. Живые лица. Воспоминания. – Тбилиси, 1991.
50. Гиппиус З. Новые материалы. Исследования / Ред-сост. Н.В. Королева; Ред. коллегия: Н.В. Королева, Т.А. Пахмусс. – М., 2002.
51. Гиппиус З.Н. Опыт свободы / Подг. текста, сост., предисл. и примеч. Н.В. Королевой. – М., 1996.
52. Глухова Е.В. Русская литература конца XIX – начала XX века: библиографический указатель. – М., 2010.
53. Гончарова Н.Г. «Фаты либелей» Анны Ахматовой. – М.; СПб., 2000.
54. Городецкий С. Некоторые течения в современной русской поэзии // Критика русского постсимволизма / Сост., вступ. ст., преамбулы и примеч. О.А. Лекманова. – М., 2002. – С. 13–20.
55. Гроссман Л.П. Литературные портреты / Сост., вступ. ст. и примеч. С.Ф. Дмитренко. – М., 2010.
56. Гуль Р. «Я унес Россию...»: Апология эмиграции в трех томах. – М., 2001.
57. Далош Д. Гость из будущего: Анна Ахматова и сэр Исаия Берлин: История одной любви / Пер. с венг. Ю. Гусева. – М., 2010.
58. Добин Е.С. Поэзия Анны Ахматовой. – Л., 1968.
59. Долгополов Л.К. По законам притяжения: О литературных традициях в «Поэме без героя» Анны Ахматовой // Русская литература. – 1979. – № 4. – С. 38–57.
60. Жирмунский В.М. Творчество Анны Ахматовой. – Л., 1973.
61. Зайцев В.А. Русская поэзия XX века: 1940–1990-е годы. – М., 2001.
62. Зайцев В.А., Герасименко А.П. История русской литературы второй половины XX века. – М., 2004.
63. Зайцев Н.И. Система поэтических зеркал в художественном мире А. Ахматовой // Ахматовские чтения. – Тверь, 1991. – С. 85–95.
64. Заманская В.В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. – М., 2002.
65. Записные книжки Анны Ахматовой, (1958–1966) / Сост. и подгот. текста К.Н. Сувориной; Вступ. ст. Э.Г. Герштейн; Научное консультирование, вводные заметки к записным книжкам, указатели В.А. Черных. – М.: Torino: РГАЛИ: Giulio Eunandi editore, 1996.
66. Иванов В.В. «Поэма без героя», поэтика поздней Ахматовой и фантастический реализм // Ахматовский сборник. – Париж, 1989. – С. 131–135.
67. Иванов Вяч. Николай С. Гумилёв и Жорж Дюмезиль: Роль поэтов и тройственность каст в древности // Шиповник: Историко-филологический сборник к 60-летию Романа Давидовича Тименчика. – М., 2005. – С. 112–143.

68. Илюшин А.А. Дантовские чтения. – М., 1968–1996 // Энциклопедия мировой литературы: В 9 т. – М., 1987. – Т. 7. – Вып. 1–10. – С. 143–157.
69. Искрицкая И.Ю. Ахматова и Чехов. Черты нового психологизма // Ахматовские чтения. – Тверь, 1991. – С. 56–66.
70. Катаева Т. Анти-Ахматова / Предисл. В. Топорова. – М., 2007.
71. Кац Б.А., Тименчик Р.Д. Анна Ахматова и музыка: Исследовательские очерки. – Л., 1989.
72. Кирпичева Е.В. Интертекстуальный аспект творчества Анны Ахматовой: Автореф. дис... канд. филол. наук. – Тамбов, 2009.
73. Кихней Л.Г. Мотив святочного гадания на зеркале как семантический ключ к «Поэме без героя» Анны Ахматовой // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология, 1996. – № 2. – С. 27–37.
74. Кихней Л.Г. Поэзия Анны Ахматовой: Тайны ремесла. – М., 1997.
75. Кихней Л.Г. Философско-эстетические принципы акмеизма и художественная практика Осипа Мандельштама. – М., 1997.
76. Кихней Л.Г., Меркель Е.В. «Разговор о Данте» О. Мандельштама как обоснование «креативной модели» лирического текста // Проблемы поэтики русской литературы ХХ века в контексте культурной традиции: Материалы международной научной конференции (заочной): Россия, г. Москва, 9 января 2006 г. / Ред.-сост. Л.Г. Кихней. – М., 2006. – С. 121–127.
77. Кихней Л.Г., Темиршина О.Р. «Поэма без героя» Анны Ахматовой и поэтика постмодернизма // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология, 2002. – №. 3. – С. 121–129.
78. Кихней Л.Г., Фоменко О.Е. «Так молюсь за Твоей литургией...»: Христианская вера и поэзия Анны Ахматовой. – М., 2000.
79. Кихней Л.Г., Чаунина Н.В. Анна Ахматова: Сквозь призму жанра. Пособие по спецкурсу. – М., 2005.
80. Клинг О.А. Эволюция и «латентное» существование символизма после Октября. – М., 1996.
81. Кобзарь Л.Г., Гутшабес С.Э. Проблема духовного сопротивления в поэзии А. Ахматовой 30-х годов // Ахматовские чтения. – Тверь, 1991. – С. 107–113.
82. Коваленко С.А. Анна Ахматова. – М., 2009.
83. Коваленко С.А. Петербургские сны Анны Ахматовой. – СПб., 2004.
84. Коваленко С.А. Свершившееся и недовоплощенное. Поэмы и театр Анны Ахматовой // Ахматова А. Собр. соч.: В 6 т. – М., 1998. – Т. 3. – С. 377–462.
85. Козицкая Е.А. Архетип «вода» в творчестве А.А. Ахматовой // А. Ахматова, Н. Гумилёв и русская поэзия начала ХХ века: Ахматовские чтения. – Тверь, 1995. – С. 49–57.
86. Козловская С.Э. Структура художественного пространства в творчестве Анны Ахматовой: Автореф. дис... канд. филол. наук. – М., 2008.

87. Колобаева Л.А. Ахматова и Мандельштам (самосознание личности в лирике) // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология, 1993. – № 2. – С. 3–11.
88. Колобаева Л.А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX–XX веков. – М., 1990.
89. Колчина Ж.Н. Художественный мир А.А. Ахматовой: Мифопоэтика. Жизнестворчество. Культура: Автореф. дис... канд. филол. наук. – Иваново, 2007.
90. Кормилов С.И. Поэтическое творчество Анны Ахматовой. – 2-е изд. – М., 2000.
91. Королева Н.В. Анна Ахматова // Православная энциклопедия. – М.: Православная энциклопедия. – 2002. – Т. 4. – С. 147–154.
92. Королева Н.В. Встречи в пути: Воспоминания. – СПб., 2010.
93. Королева Н.В. Церковь и вера в жизни и поэзии Анны Ахматовой // Новосибирская горница. – 2000. – № 20. – С. 87–98.
94. Корона В.В. Поэзия Анны Ахматовой: Поэтика автовариаций. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2005.
95. Кралин М. Артур и Анна: Роман без героя, но все-таки о любви. – Томск, 2000.
96. Кралин М. «Милый голос» «незабвенного друга» (Николай Недоброво и Анна Ахматова) // Николай Недоброво. Милый голос. Избранные произведения / Сост., примеч. и послесл. Михаила Кралина. – Томск, 2001. – С. 108–119.
97. Кралин М. Победившее смерть слово: Статьи об Анне Ахматовой и воспоминания о ее современниках. – Томск, 2000.
98. Красавченко Т.Н. Ахматова в зеркалах зарубежной критики // Тайны ремесла: Ахматовские чтения. – М., 1992. – Вып. 2. – С. 113–124.
99. Крутий С.М. «Архитектурность» художественных образов в поэзии акмеистов (О. Мандельштам и А. Ахматова): Автореф. дис... канд. филол. наук. – Магнитогорск, 2005.
100. Кублановский Ю. О «Реквиеме» Анны Ахматовой // Волга. – 1992. № 11 / 12. – С. 158–164.
101. Кудрякова А.С. Речевое поведение лирических героинь А. Ахматовой и М. Цветаевой: Автореф. дис... канд. филол. наук. – Уфа, 2005.
102. Кузмин М. [Предисловие к книге Анны Ахматовой «Вечер»] // Найман А. Рассказы о Анне Ахматовой. – М., 1989. – Вып. 4. – С. 13–24.
103. Куприяновский П.В. В вечерний час. Воспоминания / Сост. Молчанова Н.А. – Иваново, 2003.
104. Лебедева М.Н. Ахматова и Бродский. – Йошкар-Ола, 2004.
105. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма / Левин Ю.И., Сегал Д.М., Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В. // Russian Literature – 1974. – № 7–8. – Р. 47–50.
106. Лейдерман Н.Л. Бремя и величие скорби: «Реквием» в контексте творческого пути Анны Ахматовой // Лейдерман Н.Л. Русская литературная классика XX века: Монографические очерки. – Екатеринбург, 1996. – С. 184–216.

107. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: В 2 т. – 2-е изд., испр. и доп. – М., 2006.
108. Лейдерман Н.Л., Тагильцев А.В. Поэзия Анны Ахматовой: Очерки: Учебно-методическое пособие. – Екатеринбург, 2005.
109. Лекманов О.А. Книга об акмеизме. – М., 1998.
110. Лекманов О.А. «ПУСТЬ ОНИ ТЕПЕРЬ СЛУШАЮТ...». О статье Ал. Блока «Без божества, без вдохновенья» (Цех акмеистов) // Новое литературное обозрение. – 2007. – № 5. – С. 215–221.
111. Лиснянская И.Л. Шкатулка: В которой стихи и проза. – М., 2006.
112. Лотман Ю.М. Семиосфера. Внутри мыслящих миров: Статьи. Исследования. Заметки. – СПб., 2001.
113. Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Тр. по знаковым системам. – Тарту, 1984. – XVIII. – С. 30–45.
114. Лукницкая В.Н. Гумилёв: Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких. – Л., 1990. – С. 238. – 356 с.
115. Лукницкий П.Н. Acumiana. Встречи с Анной Ахматовой: В 2 т. – Париж; М.: YMCA-Press: Русский путь, 1991, 1997.
116. Мандельштам Н.Я. Воспоминания: В 2 т. – М., 2006.
117. Мандельштам О.Э. Разговор о Данте // Мандельштам О.Э. Слово и культура: О поэзии: Разговор о Данте: Статьи, рецензии. – М., 1987. – С. 78–103.
118. Марченко А.М. Ахматова: жизнь. – М., 2009.
119. Марченко А.М. «Звезды смерти стояли над нами...» // А.А. Ахматова. Стихотворения. Поэмы / Сост., коммент. Л.Г. Кихней. – 2-е изд. – М., 2003. – С. 93–101.
120. Марченко А. «С ней уходил я в море...». Анна Ахматова и Александр Блок: опыт расследования. Ч. 1. Последняя херсонидка // Новый мир. – 1998. – № 8. – С. 34–76.
121. Мейлах М., Топоров В. Анна Ахматова и Данте // Intern. Journal of Slavic linguistics and poetics. – Hague, 1972. – № 15. – Р. 25–75.
122. Михайлов А.В. Методы и стили литературы / Ред. – сост., автор послесл. и коммент. Л.И. Сазонова. – М., 2008.
123. «Мои первые воспоминания – Царскосельские...»: Анна Ахматова в Царском Селе / Сост. Е.В. Абарова. – СПб., 2008.
124. Мок-Бикер Э. «Коломбина десятых годов...»: Книга об Ольге Глебовой-Судейкиной. – Париж: Издательство Гржебина; СПб.: Арсис, 1993.
125. Мочульский К.В. Кризис воображения: Статьи. Эссе. Портреты. – Томск, 1999.
126. Мусатов В.В. «В то время я гостила на земле...»: Лирика Анны Ахматовой. – М., 2007.
127. Найман А. Рассказы о Анне Ахматовой. – М., 2008.
128. Найман А. Русская поэма: четыре опыта // Октябрь. 1996. – № 8. – С. 128–152.
129. Невинская И.Н. «В то время я гостила на земле...»: Поэзия Анны Ахматовой. – М., 1999.

130. Недоброво Н.В. Анна Ахматова // Русская мысль. – 1915. – № 7. – С. 50–68.
131. Недошивин В. Прогулки по Серебряному веку: Дома и судьбы. – СПб., 2005.
132. Нива Ж. Исаия Берлин, скептический наблюдатель // Возвращение в Европу: Статьи о русской литературе / Пер. с фр. Е.Э. Ляминой; Предисл. А.Н. Архангельского. – М., 1999. – С. 167–182.
133. Носик Б.М. Анна и Амедео. История тайной любви Ахматовой и Модильяни, или Рисунок в интерьере: Документальная повесть. – М., 2006.
134. Об Анне Ахматовой. Стихи, эссе, воспоминания, письма / Сост. М.М. Кралин. – Л., 1990.
135. Обухова О. Анна Ахматова и русская философия неоидеализма. Некоторые параллели // Заметки о поэтике Анны Ахматовой. – М., 2002. – С. 100–110.
136. Одоевцева И. На берегах Невы. – СПб., 2006.
137. Олеша Ю.К. Из книги «Ни дня без строчки» // Данте Алигьери. Божественная комедия / Пер. с итал.; Сост., вступ. ст. и примеч. А.А. Илюшина. – М., 1988. – С. 234–257.
138. Оцуп Н. Николай Степанович Гумилёв // Высотский О. Николай Гумилёв глазами сына: Воспоминания современников о Н.С. Гумилёве. – М., 2004. – С. 454–496.
139. Оцуп Н. Океан времени: Стихотворения. Дневник в стихах: Статьи и воспоминания. – СПб., 1994.
140. Павловский А.И. Анна Ахматова. Очерк творчества. – Л., 1982.
141. Павловский А.И. Булгаков и Ахматова // Русская литература. – 1988. – № 4. – С. 3–16.
142. Павловский А.И. Н. Гумилёв, А. Ахматова: По материалам историко-литературной коллекции П. Лукницкого. – СПб., 2005.
143. Панова И. Пятое время года. – М., 2005.
144. Пахарева Т.А. Категория ужаса в поэзии Н. Гумилёва // Русская литература XX–XXI веков: Проблемы теории и методологии изучения: Материалы Третьей Международной научной конференции: М.: МГУ, 4–5 декабря 2008 г. / Ред.-сост. С.И. Кормилов. – М., 2008. – С. 143–154.
145. Петербург Ахматовой: Семейные хроники. Зоя Борисовна Томашевская рассказывает. – СПб., 2001.
146. Побerezкина П.Е. Анна Ахматова и Николай Гумилёв // Ахматовские чтения: А. Ахматова, Н. Гумилёв и русская поэзия начала XX века. – Тверь, 1995. – С. 68–75.
147. Полонский В.В. Акмеизм // Новая Российская Энциклопедия: В 12 т. – М., 2005. – Т. 2. – С. 347–352.
148. Попова Н., Рубинчик О. Анна Ахматова и Фонтанный Дом. – СПб., 2000.
149. Прокофьева В.Ю. СИМВОЛИЗМ. АКМЕИЗМ. ФУТУРИЗМ: Различные модели поэтического пространства в лексическом представлении / Под ред. Т. Пахаревой. – Оренбург, 2003.

150. Рабочие тетради А.А. Ахматовой. – М.: РГАЛИ: ИРЛИ.
151. Редькин В.А. А.А. Ахматова, Н.С. Гумилёв и духовный реализм в русской поэзии XX века // Творчество Н. Гумилёва и А. Ахматовой в контексте русской поэзии: Материалы региональной научной конференции, посвященной 110-летию со дня рождения Анны Ахматовой (III Ахматовские чтения). – Тверь, 2002. – С. 131–139.
152. Редькин В.А. Мифологическое сознание и христианская вера в поэтическом творчестве А.А. Ахматовой // А. Ахматова, Н. Гумилёв и русская поэзия начала XX века: Ахматовские чтения. – Тверь, 1995. – С. 3–27.
153. Редькин В.А. Поиски форм организации времени и пространства в поэмах А. Ахматовой // Ахматовские чтения. – Тверь, 1991. – С. 95–107.
154. Рейн Е. Заметки марафонца: Неканонические мемуары. – Екатеринбург, 2005.
155. Ронен О. Серебряный век как умысел и вымысел. – М., 2000.
156. Роскина Н. Анна Ахматова // Четыре главы: Из литературных воспоминаний. – Париж: YMCA-Press, 1980. – С. 211–234.
157. Рослый А.С. Данте в эстетике и поэзии акмеизма: система концептов: На материале творчества А. Ахматовой, Н. Гумилёва, О. Мандельштама: Дис... канд. филол. наук. – Ростов-на-Дону, 2005.
158. Rosslyn W. The prince, the fool and the nunnery: Religious theme in the early poetry of Anna Akhmatova. – Amersham, 1984. – VIII, 256 p.
159. Руденко М.С. Религиозные мотивы в поэзии Анны Ахматовой // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология, 1995. – № 4. – С. 66–77.
160. Руденко М.С. Художественное осмысление религиозных образов и мотивов в поэзии Анны Ахматовой: Автореф. дис... канд. филол. наук. – М., 1996.
161. Русская литература 1920–1930-х годов: Портреты поэтов: В 2 т. / [ред-сост.: А.Г. Гачева, С.Г. Семенова]. – М., 2008.
162. Русская литература конца XIX – начала XX века в зеркале современной науки: В честь В.А. Келдыша: Исследования и публикации / Сост. О.А. Лекманов, В.В. Полонский; Под общ. ред. В.В. Полонского. – М., 2008.
163. Рыбакова Н.В. «Парижский текст» в художественном сознании Анны Ахматовой: Автореф. дис... канд. филол. наук. – Сургут, 2006.
164. Семенова С. Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов: Поэтика – Видение мира – Философия. – М., 2001.
165. Серова М.В. Анна Ахматова: Книга Судьбы (феномен «ахматовского текста»: Проблема целостности и логика внутриструктурных взаимодействий). – Екатеринбург; Ижевск, 2005.
166. Скит. Антология. Биографии. Документы. Прага, 1922–1940 / Вступ. ст., общ. ред. Л.Н. Белошевской; Славянский институт АН ЧР. – М., 2006.
167. Служевская И. Китежанка. Поэзия Ахматовой: тридцатые годы. – М., 2008.
168. Смирнова Н.Ю. О сакральном пространстве в лирике А. Ахматовой // Филологические штудии: Сб. науч. тр. – Иваново, 2004. – Вып. 7. – С. 102–107.

169. Смирнова Н.Ю. Символизм как текст культуры в творческом сознании Анны Ахматовой: Автореф. дис... канд. филол. наук. – Иваново, 2004.
170. Сонет серебряного века: Русский сонет конца XIX – начала XX века / Сост., вступ. ст. и comment. О.И. Федотова. – 2-е изд., испр. и доп. – М., 2005.
171. Сорокина Е.Р. Религиозные мотивы в поэзии Н. Гумилёва и А. Ахматовой // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник / Сост. и науч. ред. Г.М. Темненко. – Симферополь, 2008. – Вып. 6. – С. 234–245.
172. Степун Ф. Бывшее и несбыточное. – Лондон, 1990.
173. Столяров О.О. Библейская символика в творчестве Б. Пастернака, А. Ахматовой, А. Тарковского. – М., 2009.
174. Творчество Н. Гумилёва и А. Ахматовой в контексте русской поэзии: Материалы региональной научной конференции, посвященной 110-летию со дня рождения Анны Ахматовой (III Ахматовские чтения). – Тверь, 2002.
175. Темненко Г.М. Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество // Крымский Ахматовский научный сборник. – Симферополь, 2008. – Вып. 6. – С. 120–147.
176. Тименчик Р. Анна Ахматова в 1960-е годы. – М., 2005.
177. Тименчик Р.Д. Портрет Владыки Мрака в «Поэме без героя» // Новое литературное обозрение, 2001. – № 52. – С. 200–204.
178. Тименчик Р.Д. Текст в тексте у акмеистов // Тр. по знаковым системам. – Тарту, 1981. – XIV. – С. 65–75.
179. Топоров В.Н. Из истории петербургского аполлонизма: Его золотые дни и его крушение. – М., 2004.
180. Топоров В.Н. Ласточка // Миры народов мира: Энциклопедия: В 2 т. – М., 1982. – Т. 2. – С. 456–459.
181. Третьяков В. Светлой памяти Н.С. Гумилёва (К годовщине его смерти) // Сегодня. – Рига, 1922. – С. 5–11.
182. Тименчик Р.Д. Что вдруг: Статьи о русской литературе прошлого века. – Иерусалим; Москва, 2009.
183. Трифонова Н.С. Метафора в ранней лирике Анны Ахматовой («Вечер» – «Белая стая» – «Anno Domini»): Автореф. дис... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2005.
184. Троцьк О. Библия в художественном мире А. Ахматовой. – Полтава, 2003.
185. Троцьк О. Страдание как путь к богопостижению в гражданской поэзии А. Ахматовой // А.А. Ахматова и Православие: Сб. ст. о творчестве А.А. Ахматовой. – М., 2008. – С. 245–274.
186. Труды института мировой литературы им. А.М. Горького РАН. Библиографический указатель 1939–2000 / Составитель Е.Д. Лебедева; Отв. ред. д. ф. н. А.С. Курилов. – М., 2002.
187. Тугаева М.А. Язык поэзии А.А. Ахматовой (средства выражения пространства и времени): Дис... канд. филол. наук. – Краснодар, 2003.

188. Файнштейн Э. Анна Ахматова. – М., 2007.
189. Федорчук И. Лирическая картина мира в творчестве Анны Ахматовой. – Черновцы: Рута: SZCECIN, 1999.
190. Фейерабенд П. Анархистская эпистемология // Степин В.В. Развитие философии науки во второй половине ХХ века. – М., 2007.
191. Финкельберг М. О герое «Поэмы без героя» // Русская литература. 1992. – № 3. – С. 207–224.
192. Франк В. Из статьи «Бег времени» // А.А. Ахматова. Стихотворения. Поэмы. – М., 2003. – С. 343–344.
193. Франк С.Л. Непостижимое // Из истории русской философской мысли конца 19-го – начала 20-го века. – М., 1965. – С. 57–61.
194. Хейт А. Анна Ахматова. Поэтическое странствие: Дневники, воспоминания, письма А. Ахматовой / Пер. с англ. – М.: Радуга, 1991.
195. Хлодовский Р.И. Анна Ахматова и Данте // Тайны ремесла: Ахматовские чтения. – М., 1992. – Вып. 2. – С. 75–92.
196. Хренков Д. Анна Ахматова в Петербурге – Петрограде – Ленинграде. – Л.: Лениздат, 1989.
197. Цивьян Т.В. Кассандра, Дионена, Федра: Античные героини – зеркала Ахматовой // Литературное обозрение. – 1989. – № 5. – С. 29–33.
198. Чаунина Н.В. Жанровое своеобразие лирики Анны Ахматовой: Дис... канд. филол. наук. – Нерюнгри, 2003.
199. Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой: 1889–1966. – М., 2008.
200. Черных В.А. Родословная Анны Ахматовой // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник 1992. – М., 1993. – С. 201–215.
201. Чуковская Л.К. Записки об Анне Ахматовой: В 3 т. – М., 2007. – Т. 1.: 1938–1941; Т. 2.: 1952–1962; Т. 3.: 1963–1966.
202. Чуковский К. Дневник, (1901–1902). – М., 1997.
203. Чуковский К. Дневник, (1930–1966). – М., 1997.
204. Чуковский К. Читая Ахматову // Литература и современность. – М., 1965. – Сб. 6. – С. 239–245.
205. Шевчук Ю.В. Трагическое в лирике А. Ахматовой: Автореф. дис... канд. филол. наук. – Самара, 2004.
206. Шилейко В. Последняя любовь: Переписка с Анной Ахматовой и Верой Андреевой. – М., 2003.
207. Шмеман А. Анна Ахматова // Найман А. Рассказы о Анне Ахматовой. – М., 1989. – С. 293–301.
208. Эйхенбаум Б. Анна Ахматова: Опыт анализа // Эйхенбаум Б. О прозе. О поэзии. – Л., 1986. – С. 374–440.

209. Эйхенбаум Б. Роман-лирика // Эйхенбаум Б. О литературе: Работы разных лет. – М., 1987.
210. Эрлих В. ХХ век и Ахматова // Русская литература. – 1990. – № 1. – С. 256–211. Эткинд Е.Г. Память и верность: Вместо предисловия // Жирмунский В.М. Творчество Анны Ахматовой. – Л., 1973. – С. 117–119.
211. Эткинд Е. Там, внутри: О русской поэзии XX века. – СПб., 1997. – 568 с.
212. «Я всем прощенье дарую...»: Ахматовский сборник. – М., 2006.
213. «Я не такой тебя когда-то знала...»: Анна Ахматова. Поэма без героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто: Материалы к творческой истории / Под ред. Н.И. Крайневой, О.Д. Филатовой. – СПб., 2009.

Теоретическая литература

1. Аникин В.П. Русское устное народное творчество. – М., 2001.
2. Барт Р. От науки к литературе // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1989. – С. 211–234.
3. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1979.
4. Бахтин М.М. Эпос и роман: Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – С. 134–145.
5. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
6. Белецкий А.И. В мастерской художника слова // Белецкий А.И. Избранные труды по теории литературы. – М., 1964. – С. 315–344.
7. Введение в литературоведение / Под ред. Г.Н. Поспелова. – М., 1988.
8. Веселовский А.Н. Три главы из исторической поэтики: Поэтика сюжетов // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М., 1989. – С. 25–37.
9. Гаспаров М.Л. Стих Анны Ахматовой // Гаспаров М.Л. Избранные труды: В 3 т. – М., 1997. – Т. 3. – С. 54–67.
10. Гинзбург Л.Я. О лирике. – 2-е изд. – Л., 1974.
11. Корман Б.О. Избранные труды по теории и истории литературы. – Ижевск, 1992.
12. Корман Б.О. Литературоведческие термины по проблеме автора. – Ижевск, 1982.
13. Корман Б.О. Практикум по изучению художественного произведения. Лирическая система. – Ижевск, 1978.
14. Критика русского постсимволизма / Сост., вступит. ст., преамбулы и примеч. О.А. Лекманова. – М., 2002.
15. Кулагина А.В. Русская народная баллада. – М., 1977.
16. Лешкевич Т.Г. Философия науки: Учеб. пособие. – М., 2006.
17. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. – 3-е изд. – М., 1979.
18. Лихачев Д.С. Текстология: Краткий очерк. – М.; Л., 1964.
19. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М., 1995.

20. Мещеряков В.П. Основы литературоведения: Учеб. пособие для филологич. ф-тов пед. ун-тов / Под общ. ред. В.П. Мещерякова. – М., 2000.
21. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – СПб., 1996.
22. Пропп В.Я. Морфология сказки. – Л., 1928.
23. Роднянская И.В. Художественное время и художественное пространство // Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987. – С. 67–89.
24. Современные философские проблемы естественных, технических и социально-гуманитарных наук / Под общ. ред. д-ра филос. наук, проф. В.В. Миронова. – М., 2007.
25. Степин В.С. Философия науки: Общие проблемы / Учебник для аспирантов и соискателей учен. ст. канд. наук. – М., 2007.
26. Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. – М., 2004. – Т. 2.
27. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. – М., 2001.
28. Топоров В.Н. Об индивидуальных образах пространства («Феномен» Батенькова) // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифоэтического. Избранное. – М., 1995. – С. 248–256.
29. Тынянов Ю.Н. История литературы: Критика. – СПб., 2001.
30. Тюпа В.И. Анализ художественного текста. – М., 2009. – 336 с.
31. Фрэзер Д.Д. Золотая ветвь: Исследование магии и религии. – М., 1983.
32. Хализев В.Е. Теория литературы: Учебник. – 4-е изд., испр. и доп. – М., 2005.
33. Чернец Л.В. Введение в литературоведение: Учебное пособие / Чернец Л.В., Хализев В.Е., Есин А.Б., Клинг О.А., Эсалнек А.Я.; Под ред. Л.В. Чернец. – М., 2000.
34. Ярхо В.Н. Античная драма: Технология мастерства. – М., 1990.

Архивные материалы

(указываются не материалы, хранящиеся в архивах или архивных фондах, а современные литературные источники)

1. Андерсен Л. По земным лугам. – Шанхай, 1940.
2. Ачайр А. Лаконизмы. – Харбин, 1937.
3. Ачайр А. Первая книга стихов. – Харбин, 1925.
4. Белошевская Л. Молодая эмигрантская литература Праги: Объединение «Сkit»: творческое лицо // Духовные течения русской и украинской эмиграции в Чехословацкой Республике (1919–1939). – Прага, 1999. – С. 164–203.
5. Белошевская Л. Пражский «Сkit»: Попытка реконструкции // Rossica. 1996. – № 1. – С. 234–267.
6. Бем А. Культ Пушкина и колеблющие треножник // Руль. – 1931. – 18 июня, № 3208. – С. 53–58.
7. Бем А. О стихах Эмилии Чегринцевой // Меч. – 1936. – 22 марта, № 12. – С. 5–8.

8. Бем А. Скит поэтов // Своими путями. – 1926. – № 12–13. – С. 47–49.
9. Вокруг «Скита» / Публ. О.М. Малевича // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1994 год. – СПб., 1998. – С. 112–117.
10. Волин М. Гибель Молодой Чураевки // Новый журнал. – 1997. – № 209. – С. 218–220.
11. Иваск Ю. Поэзия «старой» эмиграции // Русская литература в изгнании: Сб. статей / Под ред. Н.П. Полторацкого. – Питтсбург, 1972. – С. 46–51.
12. Круzenштерн-Петерец Ю. Чураевский питомник // Возрождение. – 1968. – № 204. – С. 47–48.
13. Лебедев В. Звездный крен: Стихи 1926–1928 / Под общ. ред. А.Л. Бема. – Прага, 1929.
14. Лекманов О. «ПУСТЬ ОНИ ТЕПЕРЬ СЛУШАЮТ...» О статье Ал. Блока «Без божества, без вдохновенья» (Цех акмеистов) // Новое литературное обозрение. – 2007. – № 5. – С. 215–227.
15. Новоржевский период Георгия Адамовича / Сост. и предисл. О.А. Коростелева // Русская провинция. – 1999. – № 1 (29). – С. 87–90.
16. Перелешин В. Русские дальневосточные поэты // Новый журнал. – 1972. – № 107. – С. 262–275.
17. Рафальский С. За чертой: Стихи / Предисл. Э.М. Райса; Послесл. Р.Ю. Герра. – Париж: Альбатрос, 1983.
18. Резникова Н. В русском Харбине // Новый журнал. – 1988. – № 172–173. – С. 385–430.
19. Сентянина Е. Харбинские писатели и поэты // Рубеж. – 1940. – 8 июня, № 34. – С. 5–16.
20. Скит. Прага. 1922–1940: Антология. Биографии. Документы / Вступ. ст., общ. ред. Л.Н. Белошевской; Сост., биографии Л.Н. Белошевской, В.П. Нечаева; Славянский институт АН ЧР. – М.: Русский путь, 2006.
21. Слоним М. О молодых поэтах // Воля России. – 1929. – № 10–11. – С. 112–115.
22. Струве Г. Заметки о стихах. Парижские и пражские «молодые» // Россия и славянство. – 1929. – 22 июня, № 30. – С. 4–13.
23. Тименчик Р.Д. Неопубликованное письмо Георгия Адамовича Николаю Гумилёву // Philologia: Рижский филологический сборник. Русская литература в историко-литературном контексте. – Рига: Латвийский университет, 1994. – Вып. 1. – С. 109–112.
24. Цех поэтов // Богомолов Н.А. Материалы к библиографии русских литературно-художественных альманахов и сборников: 1900–1937. – М., 1994. – Т. 1. – С. 197–209.
25. Чуковский об Ахматовой: По архивным материалам / Публ. и примеч. Елены Чуковской // Новый мир. – 1987. – № 3. – С. 228–232.
26. Чураевка: Ежемесячная литературная газета Кружка искусств, науки и литературы «Чураевка» ХСМЛ в Харбине. – 1933. – № 4 (10). – С. 1–17.

Словари и энциклопедии

1. История всемирной литературы: В 9 т. – М., 1987. – Т. 6.
 2. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин; Ред. коллегия: М.Л. Гаспаров, С.И. Кормилов, А.Е. Махов, В.М. Толмачев, Е.А. Цурганова, Г.В. Якушева. – М., 2001.
 3. Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М. Кожевникова и П.А. Николаева. – М., 1987.
 4. Мифологический словарь / Гл. ред. Е.М. Мелетинский. – М., 1990.
 5. Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. / Отв. ред. С.А. Токарев. – М., 1982.
 6. СЛОВАРЬ РИФМ Анны АХМАТОВОЙ / Сост. А.Л. Бабакин; Вступ. ст. Н. Рогачевой. – Тюмень, 2003.
 7. Умников С.Д. Краткая ахматовская энциклопедия: От А до Я. – Л., 1991. – 112 с.
 8. Философский энциклопедический словарь. – М., 1983.
- .

Е.Э. Фетисова

**НЕОАКМЕИЗМ КАК СИСТЕМА ПРОГРАММНЫХ
И ЛАТЕНТНЫХ ТЕЧЕНИЙ XX ВЕКА**

Монография

Оформление обложки И.А. Михеев
Компьютерная верстка Н.В. Афанасьева
Корректоры И.Б. Пугачева, А.А. Чукаева

Адрес редакции: 117997, г. Москва, Нахимовский проспект 51/21.
ИНИОН РАН. Отдел политической науки. E-mail: politnauka@inion.ru

Гигиеническое заключение
№ 77.99.6.953.П.5008.8.99 от 23.08.1999 г.
Подписано к печати 26/XII – 2016 г. Формат 60x84/16
Бум. офсетная № 1. Печать офсетная Свободная цена
Усл. печ. л. 21,0 Уч.-изд. л. 19,0
Тираж 300 экз. Заказ № 82

**Институт научной информации по общественным наукам РАН,
Нахимовский проспект, д. 51/21, Москва, В-418, ГСП-7, 117997
Отдел маркетинга и распространения информационных изданий
Тел.: +7 (925) 517-3691
E-mail: inion@bk.ru**

**E-mail: ani-2000@list.ru
(по вопросам распространения изданий)**

Отпечатано в ИНИОН РАН
Нахимовский проспект, д. 51/21
Москва, В-418, ГСП-7, 117997

