



Константин МОЧУЛЬСКИЙ

Поэтическое творчество Анны Ахматовой

Третий сборник стихотворений Анны Ахматовой «Белая стая» вышел в Петербурге в 1917 году. Несколько беглых газетных заметок — вот все, что могла дать критика последнего трагического четырехлетия. Художественная оценка и донныне не оформилась: она расплывается в туманности случайных и противоречивых мнений. В дальнейшем мы будем рассматривать только стихотворения сборника «Белая стая», тем более что предыдущие книги Ахматовой «Вечер» и «Четки» уже были оценены в нашей критической литературе*.

Группа поэтов, к которой принадлежит Анна Ахматова, сознательно отграничила себя от предшествовавшего направления и поэтике символизма противопоставила программу новой школы «акмеизма». Все эти столь непохожие друг на друга поэты — Гумилев, Мандельштам, Кузмин, Ахматова и другие — были объединены не только деструктивной частью своего задания — борьбой с символической традицией, но и каким-то новым принципом словесного творчества. Это «новое», внесенное ими в поэзию, было создано не только самими творцами и критикой, но и смутно воспринято читателями. Стихи «молодых» поражали своей неожиданностью, свежестью; после вялых перепевов Бальмонта и Брюсова они казались чистыми и острыми, преследовали воображение, оставались в памяти. Вместо туманного многословия символистов — сжатая точность новой школы, вместо темной торжественности — ясная простота, вместо абстракции мифотворчества — конкрет-

* Наиболее тонкой и оригинальной работой о «Четках» представляется нам статья Н. В. Недоброво в «Русской мысли». Интересны также статьи Б. М. Эйхенбаума «Анна Ахматова» и В. М. Жирмунского «Преодолевшие символизм».

ные слова почти разговорной речи. Разрыв с традицией полный; «акмеизм» строит свое искусство на противоположных принципах. Определить их — значит начертать поэтику «акмеизма», отделяя при этом задуманное от выполненного, теоретические заявления от стихотворной практики.

Исходя из непосредственного эстетического впечатления, попытаемся обосновать его критически.

Вот несколько взятых наугад стихов символической школы:

Не будь его — и в храме Пустоты
Любовь не повстречала б красоты
И Слово не прославило б Молчанья.

(Минский)

Или:

И Неизбежное зияет,
И сердце душит узкий гроб...
И где-то белое сияет
Над морем зол, над морем злób!
Но с помаваньем отрицанья,
Качая мглой, встает Ничто.

(Вячеслав Иванов)

А рядом поставим стихи Ахматовой:

Думали: нищие мы, нету у нас ничего,
А как стали одно за другим терять,
Так что сделался каждый день
Поминальным днем, —
Начали песни слагать
О великой щедрости Божьей,
Да о нашем бывшем богатстве.

Эти две стихотворные техники столь различны, что получается впечатление разных языков. Дело тут, конечно, не в сюжете и образе — и то и другое в лирике вещи вполне второстепенные. Коренное отличие лежит в самом отношении поэта к слову, в обращении с ним. Поэт-символист оперирует общими понятиями, стараясь вместить в них бесконечное содержание: отыскивая символы сверхчувственного, он впадает в холодную аллегорию, и бесплодные, безжизненные существа вроде Неизбежное, Молчание, Ничто с «помаваньем, качая мглой», бродят по обесцвеченной, опустевшей земле; мир вещей, форм и звуков превращен в «храм Пустоты»; взгляд поэта, устремленный в Вечность, слепнет от окружающей действительности.

Вместо четких очертаний и пластических масс — туманности. Как характерна эта неопределенность пространственного и зрительного изображения: «где-то белое сияет». Когда Бальмонт говорит:

Лик Луны, любовь лелея,
Мир чарует с высоты, —

он нанизывает эстетически не значащие слова, бесформенные легковесные клочья ваты только потому, что они мягки и переливаются на «л». Все эти «легкие листы, млеющие на лице в лунных лучах» подобраны по принципу аллитерации: музыкальный признак порождает произвольные сочетания бесцветных слов.

Творчество Анны Ахматовой определяется сполна понятием пластичности: все приемы ее техники, все эффекты словесной выразительности обусловлены им. Пафос ее стихов — в живом восприятии пространства, его измерений и отношений. В пространстве размещаются Предметы-вещи, замкнутые в своих объемах и ограниченные своими плоскостями. Поэт живет в мире конкретных форм, линий, масс и перспективы. Каждое явление внешнего мира возбуждает в нем мускульно-осозательное ощущение; впечатления локализируются в пространстве и времени. Кажется, что Ахматова притрагивается к вещам, осознывает и взвешивает их. Как художник-пластик, она чувствует своеобразие и характерный тон материала; зная его природу, она воздвигает устойчивые архитектурные композиции из слов-камней. Даже психические состояния, чувства и настроения — оформляет она пластически; так движения души вступают в царство зримых, осознанных форм.

Краски. Для художника-живописца краски являются самоцелью. Его задача — достижение определенных красочных эффектов, развитие известных цветовых гамм и колористических сочетаний. Для художника-пластика краски — только средство для воссоздания материала, ибо цвет говорит о глубине, весе и протяженности. Если поставить рядом, например, Веронезе и Мантеньи, различие в обращении с красками станет очевидным. Первый создает ослепительно-пышные колористические симфонии, второй сокращает свою палитру до трех-четырёх тонов; его серо-желтые, белые и черные оттенки служат созданию пространства и материала, т. е. *пластической вещиности*. Аналогия с техникой акмеистической школы — полная. Символисты упиваются блеском драгоценных камней, ярко-

стью тканей. Их палитра хаотически пестра; стихи их перегружены цветовыми эпитетами. Припомним «солнечного» Бальмонта и «семь цветов радуги» * Валерия Брюсова. После красочной насыщенности стихов символистов Ахматова поражает однотонностью колорита. Она вскрывает пластические стороны краски, поэтому ее гамма редко выходит из пределов *blanc et noir*; рисунок для нее важнее окраски; ее поэзия — прежде всего — графична.

Белый цвет, наиболее передающий плотность и непроницаемость материала и в то же время вмещающий сложное эмоциональное содержание, — любимый цвет Ахматовой.

В «Белой стае» мы находим: «белый дом» (неоднократно), «белые колонны», «белая яхта», «белый камень», «белая сетка инея» **, «белые матовые страницы» ***. Стремление к точности порождает выражения вроде: «дом почти что белый». В приведенных примерах эпитеты относятся к предметам и подчеркивают их пластическую природу. Преобладание эмоционального элемента замечается в сочетании эпитета с понятием нематериальным: «белая смерть», «белый рай», «белый, белый Духов день». Художественный смысл конкретизации через материальное определение — очевиден. Пластическая концепция восприятия особенно рельефна в следующем архитектурном сравнении:

Последняя зима перед войной.
Белее сводов Смольного собора,
Таинственней, чем пышный летний сад,
Она была.

Такой же плотностью и удельным весом обладает эпитет «черный»; он тоже применяется систематически: «черные поля», «чернеющие ветки», «черное небо», «черный узор оград» и т. д. Характерен для графической четкости Ахматовой, для техники *blanc et noir* образец:

В белом инее черные елки
На подтаявшем снеге стоят ****.

* Заглавие одного из последних его сборников.

** Графика!

*** Последнее выражение остро передает зрительно-осозательное ощущение материала.

**** Ту же функцию выполняют тональности черного цвета: «веночек темный», «темный город», «мрачные сады» и пр.

Красный цвет, более всех остальных насыщенный и плотный, встречается в сборнике во всех его оттенках. Такие выражения, как «красное горячее вино», «красные прутья лозы», «красный кленовый лист», «красногрудая птичка», не живописуют предметы, а определяют их. В данных сочетаниях цвет есть характерный и неотъемлемый признак их природы, свойство материала, а не особенность раскраски*. Из нюансов красного цвета отметим: «венец червонный», «костер багровый», «кровоые зарницы» и, наконец, оригинальные сочетания «малиновый свет» и «малиновые костры». Все они вполне соответствуют основному принципу пластического использования краски. Несомненно, «китайский желтый домик», «желтый мост» — не цветовые декоративные пятна, а словесные определения материала (желтый — деревянный). Невещественные, бесплотные тона — синий, голубой, зеленый — представлены исключительно малыми цифрами (3—4—1). Этим исчерпывается цветовая гамма Ахматовой.

Формы. Художник-пластик создает предметы в их массах, протяженности и весе. Внешние очертания, движение линий, направление поверхностей, распределение плоскостей — вот что привлекает его внимание. Вещи должны ожить и непосредственно влиять на чувство. Ахматова говорит о «круглом луче», «круглом колодце», «круглом крыльце дома», о «косых дождях», «кривой стрелке», «мосте, скривившемся немного», о «покатой крыше», «гладком берегу» — и чувствуется, что на эти эпитеты падает патетическое ударение; они перестают быть случайным украшением, т. к. в них вскрывается движение масс, пластическая жизнь вещей. Этот жизненный пульс особенно ощутителен в образах «наклонный путь», «лесная пологая дорога». Направлением внушается ритм движения, а последний есть непосредственный возбудитель чувства. Передача поверхностей достигается формальными выражениями: «рыхлые поля», «затоптанные поля», «снег примятый» и др. Эмоциональное содержание прямой линии, ассоциирующейся в нашем воображении с представлением покоя, неподвижности, мертвенности, тонко использовано в стихотворении «Столько раз я проклинала это небо, эту землю»:

А во флигеле покойник,
Прям и сед, лежит на лавке,

* Вполне аналогичны выражения «сизый голубь», «серая зола» и др.

и дальше:

А раскрашенные ярко
Прямо стали георгины
Вдоль серебряной дорожки (с. 76)

Язык форм и линий слишком мало изучен, и воздействие пластических величин на наше художественное чувство остается тайной. Несомненно, однако, что в приведенном выше стихотворении слова «пряма», «прямо», «вдоль», «дорожка», «лавка» (= длинная прямая поверхность) играют большую роль в создании настроения безнадежной и мертвенной тоски. Шедевр словесной графики в следующем образе того же стихотворения:

Так же *влево* пламя клонит
 Стеариновая свечка.

Вес и протяженность. Эмоциональный тон легкости и тяжести (как радостного и угнетенного состояния) был осознан поэтическим восприятием еще в древности. В лирике Ахматовой он достигает полного развития. Например:

Горло тесно ужасом сжато.

 Только весла плескались мерно
 По *тяжелой* невской волне,
 (Побег)

или:

Столько раз я проклинала
 Это небо, эту землю,
 Этой мельницы замшелой
 Тяжко машущие руки.
 (с. 76)

Радостно-весеннее настроение выражается внутренне-телесным ощущением веса:

Перед весной бывают дни такие

 И легкости своей дивится тело,
 (с. 93)

Психическое состояние неизбежно уплотняется; грусть — это физическая тяжесть: два мира — чувственный и духовный — проницают друг друга, и все, к чему ни прикоснется по-

эт, становится пластикой. Если строка: «В недуге горестном моя томится плоть» — допускает еще чисто физическую интерпретацию «недуга» и «томленья», то в стихах:

Высоко небо взлетело,
Легки очертанья вещей,

или:

И уже не празднует тело
Годовщину грусти своей, —

(с. 94)

процесс конкретизации «грусти» завершается. Выражение «грусть тела» (вместо обычной грусти души), быть может, приводит нас к самому истоку новой поэтики*. Светлая настроенность души дана не в «лирических излияниях», а в пластической вещественности: «Легки очертанья вещей». Даже «тени» у Ахматовой наделены весомостью. Весьма характерно следующее сравнение:

Из памяти, как груз отныне лишней,
Исчезли тени песен и страстей.

Способ передачи пространственного положения и удельного веса достаточно иллюстрируется примерами:

И мельканье искусных проборов
Над приподнятой легкой рукой

(с. 49)

И *закинутый* профиль хищный
Стал так страшно *тяжел* и груб.

(с. 83)

В выборе метафор художественная апперцепция сказывается особенно отчетливо. В облаках, например, музыкант чувствует ритм, живописец — краски, пластик — форму, так, для Ахматовой

* То же телесное восприятие душевных состояний лежит в основе стихов:

В немилый город брошенное тело
Не радо солнцу, —

где тоска и угнетенность снова оформлены физиологически, а материальность тела усилена эпитетом «брошенное».

Облака
На свежем небе *вылеплены* грубо.

Размеры предметов и их объемы только на почве пластического мироощущения из величин, в художественном отношении нейтральных, превращаются в величины значимые. Отсюда небывалый пафос, которым наполняются у Ахматовой эпитеты «большой», «высокий», «широкий»:

И стоит звезда *большая*
Между двух стволов*,

или:

И две *большие* стрекозы
На ржавом чугуне ограды**,

или в «Четках»:

В лучах луны летит большая птица.

Пафос высоты: «Высоко небо» (с. 14); таящаяся в эпитете потенция движений раскрывается в другом стихотворении:

Высоко небо *взлетело*, —
(с. 94)

и тогда становится понятным эмоциональный взлет в торжественных строках:

Так много камней брошено в меня
.....
И стройной башней стала западня
Высоко среди высоких башен***.

Наконец, эпитет «широкий» применяется для пластического оформления световых и воздушных явлений:

Этот ветер — *широкий* и шумный
(с. 50)

-
- * Значительность слова «большая» подчеркнута здесь вынесением его за существительное (инверсия).
- ** Поэта-живописца, несомненно, привлекла бы окраска стрекозы, а не ее размеры.
- *** Знаменательно, что «высокий» ни разу не встречается у Ахматовой в переносном смысле. Выражение «высокие, чистые звоны» тоже конкретно; оно означает не «величественные звоны», а звоны, плавающие высоко в небе.

Широк и желт вечерний свет

(с. 102)*.

Материал. В нехудожественной речи слова так далеко ушли от образа, что конкретная основа их нами более не воспринимается. Мы оперируем ими как вполне абстрактными, алгебраическими значками. Кто теперь в слове «окно» почувствует глубоко поэтический первоначальный образ «око» — глаз дома? Такие названия предметов, стертые, окаменелые оболочки отлетевших образов не могут служить материалом словесному искусству. Поэт стремится к непроизводному и первоначальному; за словами он видит предметы, а в предметах — материал. Ахматова ощущает грузную силу и пластическую энергию металла и камня.

Как в ворота *чугунные* въедешь,
Тронет тело блаженная дрожь,

(с. 58)

или:

И чернеющие ветки
За оградой *чугунной*,

(с. 46)

или уже известные нам стихи:

И две большие стрекозы
На ржавом *чугуне* ограды.

(с. 44)

В стихотворении о Бахчисарае читаем:

Он слетел на дно долины
С пышных *бронзовых* ворот.

(с. 56)

В стихах о Павловске:

И на медном плече Кифареда
Красногрудая птичка сидит.

Вообще эпитеты Ахматовой вводятся главным образом для *пластического выражения* предмета. О материале же говорят и

* Из остальных пространственных эпитетов характерны: «дорога узкая, крутая», «низко небо *пустое*», «пустое жильё», «глубокое озеро», «маленький стол».

другие характерные для ее техники определения: «стеариновая свечка», «шелковое одеяло», «дубовая доска», «стеклянное крыльцо», «эмалевый образец», «дудочка из глины», «фарфоровый идол». Нередко центр тяжести переносится на материал, и получается пластическая метонимия:

Стал у церкви, темной и высокой,
На *гранит* блестящих ступеней,

и дальше:

А над *смуглым золотом* престола
Разгорался Божий сад лучей.

(с. 101)

Явления нематериальные овеществляются при посредстве эпитета, сравнения или метафоры.

Потускнел на небе синий лак,
(с. 17)

или:

Пустых небес прозрачное *стекло*,
(с. 65)

или:

Звезд *иглистые алмазы*.

Ощущение материала пребывает даже в основе самых смелых метафор.

Я не слыхала звонов тех,
Что плавали в лазури чистой,
Семь дней звучал то *медный смех*,
То плач струился *серебристый*.

(с. 29)

Эпитет «золотой» в стихах Ахматовой выходит из цветовой скалы и выражает плотность и звонкость металла. Например, «золотые стихи» (торжественные, звучные), «шум крыльев золотых» (тяжелые, важные взмахи крыльев). В стихе «Шумят деревья, весело-сухие» в последний эпитет вложено столь разнообразное содержание, что он может быть раскрыт тройко: графически (четкие линии сухих ветвей), пластически (распределение масс) и акустически (сухой шум); из этого комплекса вырастает эмоциональное действие (*весело-сухие*). Наконец, не-

которые формально-пластические эпитеты только передают мускульное ощущение («плотные, низкие облака»). Припомним, что символистам облака представлялись бестелесными теньями, неуловимыми снами. Они плотное делали расплывчато-воздушным, Ахматова воздушное наделяет плотностью. Даже ветер своеобразно материализуется в ее стихах: «Теплый ветер нежен и упруг».

Пластика тела. Художник должен в точности знать природу своего материала. В смысле эмоциональной выразительности словесный материал не однороден и не од некачествен. Общими понятиями вроде «любовь», «страсть», «горе», «радость» нельзя вызвать соответствующих чувств у слушателя, сколько бы синонимов ни прибавлять к ним. Психическое состояние может быть передано, внушено только чувственным образом, объективацией в позе и жесте. Дело психологии — описывать душевные процессы; искусство не анализирует чувства, а создает их.

Поэтому пластика тела — один из самых могущественных художественных приемов; каждый аспект тела пробуждает зрителя к «вчувствованию», к безотчетному переложению языка форм на язык чувства.

Ахматова никогда не повествует о своих переживаниях и настроениях: она острым штрихом закрепляет их пластическое выражение, — и ритм душевной жизни непосредственно передается воспринимающему. В одном стихотворении сборника «Четки» она выражает смятение, замешательство, волнение словами:

Я на правую руку надела
Перчатку с левой руки.

В «Белой стае» подобных примеров множество. Стихотворение «Побег» насыщено тревогой, ужасом, почти отчаянием. А между тем — оно целиком выдержано в объективно-повествовательном тоне.

А черное небо светало,
Нас окликнул кто-то с моста.
Я руками обеими сжала
На груди цепочку креста.

Этот инстинктивный жест суеверной надежды и детской веры в минуту страшной опасности красноречивей криков и молитв.

Горе — безмолвно; слова, описывающие скорбь, всегда излишни, а следовательно, и нехудожественны. Поэт «закрывает лицо руками» — и в этот жест мы вкладываем глубокое эмоциональное содержание.

И только совесть с каждым днем страшней
Беснуется: великой хочет дани.
Закрыв *лицо*, я отвечала ей,
(с. 27)

или:

А я, *закрыв лицо мое*,
.....
Лежала и ждала ее
Еще не названную мукой.
(с. 29)

или:

Закрыв лицо, я умоляла Бога
До первой битвы умертвить меня.
(с. 90)

У Ахматовой мы находим пластические воплощения смирения молитвы: «Так я, Господь, простерта ниц» (с. 25),

На диване
Сидит и ждет меня,
И шпорою короткой
Рвет коврик пополам,
(с. 79)

смертельной тоски:

Теперь ты понял, отчего мое
Не бьется сердце под твоей рукою.
(с. 26)

В заключение проследим, как разработана поэтом банальная лирическая тема «разлуки». Вместо стереотипа — жалоб, уверений, «сердечных излияний» — сухой перечень фактов. Только в первой строке дается лирический лейтмотив:

Мы не умеем прощаться, —

а дальше запечатлеваются поступки и предметы («Все бродим плечо к плечу... ты задумчив, а я молчу... в церковь войдем... не взглянув друг на друга, выйдем... сядем на снег... легко

вздохнем»), и финал такой же безмолвный: вся глубина любовной тоски вмещена в жесте.

И ты палкой чертишь палаты,
Где мы будем всегда вдвоем.

Пластика действия. Лирика Ахматовой в основе своей драматична. Несколькими сдержанными словами она создает впечатление большого движения, борьбы, устремленности. В лапидарных сурово-спокойных строках закованы возможности драматической жизни и силы (Ср. «Белый дом», «Побег», «Бесшумно ходили по дому», «Мы не умеем прощаться» и др.). Действие в ее стихах всегда индивидуально-конкретно. Если слово не овеществлено эпитетом, глагол, относящийся к нему, берет на себя эту функцию. Так, например, «Из памяти твоей я выну этот день» (с. 106), или:

Из памяти *вынул*
Навсегда дорогу туда.
(с. 93)

Несомненно, глагол наделяет здесь существительное пластической плотностью (его можно «вынуть»).

Общее глагольное понятие обычно развертывается в ряде определенных поступков. Такой художественный прием можно было бы назвать «пластической дифференциацией действия». В сборнике «Четки» встречается такая разверстка понятия: «не будем жить вместе»:

Не будем пить из одного стакана
Ни воду мы, ни сладкое вино,
Не поцелуемся мы утром рано,
А ввечеру не поглядим в окно.

В «Белой стае» вопрос «как ты можешь жить» воплощается в двух рельефных действиях:

Как ты можешь смотреть на Неву,
Как ты можешь всходить на мосты?
(с. 34)

Понятие «любить» расчленяется пластически:

Ждут свиданий, боятся разлуки
И любовные песни поют, —

точно так же наиболее абстрактный глагол «жить» неожиданно распадается на «гулять, целоваться, стареть».

Незначительные на первый взгляд действия вдруг создают исчерпывающую полноту картины: «Я не была нежной матерью» в переводе на пластический язык Ахматовой означает:

Не бранила, не ласкала,
Не водила причащать*.

Пластические мотивы. Наиболее близкий по технике к Ахматовой поэт — Мандельштам назвал сборник своих стихов «Камень». Это название знаменательно для школы «акмеистов». Все они — зодчие; камень с его энергическими изломами, грузностью и силой — символ их архитектурной поэтики. Все они повторяют слова Мандельштама:

Из тяжести недоброй
И я когда-нибудь прекрасное создам!

Для Ахматовой характерно влечение к пластике камня, любовь к зданию-дворцу, церкви, дому, к его стенам, окнам, ступеням. Рассмотрим архитектурные темы ее лирики в направлении возрастающей сложности: камень — дом — город.

В стихотворении 1916 года (с. 110) разрабатывается один из канонических мотивов любовной лирики: она ждет милого издалека.

Нынче другу возвратиться
Из-за моря крайний срок.

Шаблонно требуется, чтобы она вспоминала милого, его лицо, голос и т. д. У Ахматовой ничего подобного: ей снится «дальний берег», но не живописно, а только пластически. Эмоция возбуждается массами и формами:

Все мне дальний берег снится,
Камни, башни и песок.

Ассоциация: милый — дальний берег — камни поражает своей неожиданной остротой. Образ любимого материализует-

* Не только пространство и его отношения, но и время оформляется пластически. Фиксация времени и временная перспектива служат фоном почти всех стихотворений Ахматовой. Ее не удовлетворяет обозначение времени года и дня; она чувствует эмоциональный тон месяцев и часов. Отсюда «тихий день апреля», «полдень январский», «ветер мартовский», «сентябрьский вихрь», «молитва воскресная», «предвечерний тихий час»; характерно начало стихотворения: «Двадцать первое. Ночь. Понедельник».

ся, оттого предмет так волнует: все они лики одной любви; их пластическая явь — голос Его:

Зачем притворяешься ты,
То ветром, то *камнем*, то птицей?

Так «недобрая тяжесть» камня пронизывается трепетом чувства, и в этом — объяснение эстетической действительности пластической техники Ахматовой. Вчувствование в природу материала делает метафору — поэтической реальностью и развивается в целый миф-фабулу. Древний мотив вражды людей к поэту, формулированный Лермонтовым:

В меня все ближние мои
Бросали бешено камня, —

У Ахматовой приобретает своеобразное раскрытие в архитектонике:

Так много *камней* брошено в меня,
Что ни один из них уже не страшен,
И стройной *башней* стала западня,
Высокою среди высоких башен.
Строителей ее благодарю.
.....
Отсюда раньше вижу я зарю...

и т. д.

Эта концепция легко может показаться искусственной тому, кто не поверит в подлинную реальность «камней»; конечно, из алгебраических значков нелепо строить «высокую башню»; но для поэта — камень — плотная весомая величина, и притом эмоционально-выразительная.

Легко проследить процесс овеществления на стихотворении о воспоминании. Автор исходит из затертого выражения «во мне сохранилось воспоминание»; это «воспоминание» конкретно локализуется; оно «лежит», как лежат предметы; оно лежит глубоко в душе.

Так подготовлен переход к сравнению:

Как белый *камень* в глубине колодца,
Лежит во мне одно воспоминанье*.

* Тем же поэтическим сознанием создан финал другого стихотворения («Четки»):

Пусть камнем надгробным ляжет
На жизни моей любовь.

Сравнение здесь не *ornement poétique*, а непосредственное выражение эмоционального тона души. Камень-воспоминание так реален, что

Мне кажется, что тот, кто близко взглянет
В мои глаза, его увидит сразу, —

но воспоминание — это сам любимый, и поэт верит в подобные превращения:

Я ведаю, что боги превращали
Людей в предметы, не убив сознанья
.....
Ты превращен в мое воспоминанье.

Пластический принцип от художественного мотива «камня» приводит к теме здания, дома, жилья. Дом в стихах Ахматовой не только место действия, не только декорация; она говорит о нем с какой-то торжественной важностью, как о большом и сильном существе. Эмоциональный тон, как воздух, обливает его стены, крышу и окна; ударение падает то на наружный вид, архитектурный ансамбль, то переносится внутрь, в комнаты, «палаты», «горницы». Дом, в котором живет человек, — запечатлен его духом, согрет его сердцем; он — как бы пластическое отражение человека. Отсюда эстетическая сила стихов:

Твой белый дом и тихий сад оставлю, —

вместо «тебя оставлю», или:

Красный дом твой нарочно миную,
Красный дом твой над мутной рекой.

Последние строки как будто внушают образ таинственного обитателя; смутно угадывается связь души с этим «красным домом».

В стихотворении «Утешение» поэт говорит о юноше, убитом на войне:

Он Божьего воинства, новый воин,
О нем не грусти теперь.
И плакать грешно, и грешно томиться... —

слишком спокойные, почти официальные выражения, но вот в следующей строке проливается вся сдержанная нежность и ласка. Прочтем эти строки рядом:

И плакать грешно, и грешно томиться
В милом родном дому.

Впечатление совершенно иное — предыдущие слова вдруг согреваются и смягчаются. В доме умирает человек (стих. «Бесшумно ходили по дому»); у постели умирающего происходит сцена примирения. Он спрашивает ее, может ли она простить, она отвечает «могу» и тогда:

Казалось, стены сияли
От пола до потолка*.

В восьмистишья (на с. 35) настроение сосредоточенного покоя и отречения воспроизводится сухим перечислением фактов: место, где поэт живет, книги, которые он читает. В первой же строке сконцентрирована вся эмоциональная сила стихотворения:

Под *крышей* промерзшей пустого *жилья*
Я мертвенных дней не считаю.

Даже любовная тоска воплощена в четких линиях и стройных формах:

Из памяти твоей я выну этот день,
Чтоб спрашивал твой взгляд беспомощно-туманный,
Где видел я персидскую сирень
И ласточек, и домик деревянный?

В художественном восприятии произошел резкий сдвиг; обстановка, аксессуары заняли передний план, мелочи декораций приобрели небывалый пафос и заслонили собой людей, но не кажутся ли они новым «превращением» личности, новой личиной чувства?

Еще один шаг — и мертвая каменная громада оживет, станет чистым источником эстетического волнения. Дом, как живое существо, тончайшими и сокровеннейшими нитями связан

* Любопытную аналогию эмоционализации *interieur*'а находим у другого поэта той же школы, М. Кузмина:

Любовь сама вырастает
Как дитя, как малый цветок...
.....
Не следил ее перемены,
И вдруг, О Боже мой,
Совсем другие стены,
Когда я пришел домой...
.....
Как от *милой* детской печки
Веет *родным* теплом.

с сердцем поэта; его размеры, линии, краски созвучны с его песней. Ему посвящается шесть строк стихотворения «Белый дом»:

Здесь *дом* был почти что белый,
 Стеклоанное *крыльцо*.
 Сколькo раз рукой помертвелое
 Я держала звонок — *кольцо*

 ...я мой дом отыщу
 Узнаю по *крыше покато́й*,
 По вечному плющу.

В этих деталях — глубокое лирическое содержание; за архитектурными деталями скрыта целая повесть о любви. Но дом таинственно исчез — возврата к прошлому нет:

И видно, никто не знает,
 Что белого дома нет.

В переводе на язык романтизма это звучало бы приблизительно так: «И никто не знает, что здесь разорвалось любящее сердце».

Понятно, что комната, в которой живет поэт, становится частью его души, его *etat d'ame*. И в горестном изгнании на «диком берегу», в «немилом городе» воспоминания о былом, о счастье и любви пронизывают стены «светло-синей комнаты», где «тьнь моя осталась и тоскует»; оттого-то

В доме том не все благополучно.

 Не оттого ль хозяин пьет вино,
 И слышит, как за тонкою стеною
 Пришедший гость беседует со мною.
 (с. 108)*

Наконец, в стихах, стилизованных в народно-православном духе, Ахматова пользуется архаизмами: палаты, светлица, горница. Например:

* Стихотворение «Побег» исключительно динамично. Беглецы задыхаясь мчатся «туда, где темно». И все же, в этом вихре движения, пластическая зоркость не покидает поэта. Он видит, что они бегут:

Мимо зданий, где мы когда-то
 Танцевали, пили вино,
 Мимо белых колонн Сената.

Как от блеска дивной ризы
Стало в горнице светло.

Город, как пластическое целое, как архитектурная индивидуальность — вот вершина, до которой поднимается творческий путь Ахматовой. Не напрасно называет она свою жизнь «странствием» (с. 119). Профили городов, очерченные немногими уверенными штрихами, проходят перед нами. Художественное впечатление создается преимущественно архитектурными красками. Вот «древний Киев»:

Над рекой своей *Владимир*
Поднял черный *крест*
(с. 38)

Вот Новгород:

Большой тюрьмы белесое строенье
И хода крестного торжественное пенье.

Вот Царское Село:

И отсюда вижу городок,
Будки и казармы, у дворца,
Надо льдом китайский желтый *мост*.

Но первое место в ее стихах, несомненно, принадлежит Петербургу. Поэт, обычно столь сдержанный, в отношении к нему расточает эпитеты. Благородная простота лирического стиля сменяется торжественностью славословия. Слова звучат более важно, громко и полновесно. «Чудесный город Петров», «град угрюмый», «дивный град» — славянизмы здесь усиливают величие и возвышенность образа царственного Петербурга. Высоким пафосом полны строки:

...Пышный,
Гранитный город славы и беды,
Широких рек сияющие льды,
Бессолнечные мрачные сады
И голос музы еле слышный.

И этот «город-марев», эти очертания столицы во мгле наполнены такой напряженной любовью, что пластическая тема развивается чисто лирически. Стихи Ахматовой о Петербурге — любовные песни:

Оттого мы любим строгий,
Многоводный, темный город.

Наибольшая законченность словесного мастерства достигнута в стихотворении о Петербурге на странице 30-й. Чеканка слов, замкнутость композиции и величавая плавность ритма свидетельствуют о близости Ахматовой к пушкинской школе.

Был блаженной моей колыбелью
 Темный город у грозной реки
 И торжественной брачной постелью,
 Над которой держали венки
 Молодые твои Серафимы,
 Город, горькой любовью любимый.

Не только по поэтическому заданию, но и по словесной формулировке ахматовская концепция Петербурга близка к пушкинской. Вспомним:

Люблю тебя, Петра творенье,
 Люблю твой *строгий*, стройный вид,
 Невы державное течение,
 Береговой ее гранит,

(*Медный всадник*)

или:

Город пышный, город бедный,
 Дух неволи, стройный вид,
 Свод небес зелено-бледный,
 Скука, холод и гранит.

(*А. А. Олениной, 1828 г.*)

Аналогия простирается не только на эпитеты, но и на отдельные выражения; так, пушкинскому «оград узор чугунный» соответствуют у Ахматовой «ограда чугунная» и «чугун ограды».

Резюмируя наш анализ, мы приходим к заключению, что новая поэтическая школа, представителем которой является Ахматова, вполне определяется принципом пластичности. Тем самым она возвращается к «пластической» традиции в русской поэзии. Через шумные «революции» символистов, через 60—80-е годы она перебрасывает мостик к пушкинской поэтике — к благородной простоте и спокойной ясности школы 20—30-х годов. Формальный и все оформляющий гений Пушкина непосредственно влияет на Ахматову, Кузмина, Мандельштама и др. Пушкинистам предоставляется провести эту параллель более систематически, распространив ее на ритм, синтаксис и композицию. Называть акмеистов «неоклассиками» (соответственно наименованию символистов «неоромантиками»), одна-

ко, преждевременно, так как до сих пор понятие «классицизм» остается метафизической туманностью. Когда в него будет вложена реальная совокупность художественных приемов и средств определенной школы, только тогда мы будем иметь право некоторые стихи Ахматовой именовать «классическими». Например, разве строфа:

Иди один и исцеляй слепых,
Чтобы узнать в тяжелый час сомненья
Учеников злорадное глумленье
И безразличие толпы, —

разве эта строфа не звучит «по-пушкински»?

