

Открытая кафедра

УДК 821.161.1-1

Р.Д. Тименчик

ПОЭТИКА РАННЕЙ АХМАТОВОЙ: «ПОВЫШЕННАЯ СУГГЕСТИВНОСТЬ»

Характерной чертой поэзии Анны Ахматовой, отмечаемой ее читателями 1910-х гг., был эффект передачи основных смыслов вне и поверх лексического уровня стихотворения. Лидия Гинзбург назвала это «повышенной суггестивностью». Как попытка раскрыть механизм возникновения подобного ощущения в статье рассматриваются семантические ореолы неклассических метров (дольника) в читательской среде начала века.

Ключевые слова: историческая поэтика, эффект «остроты», дольник, семантизация ритмики.

Первоначальное бытование термина «суггестивность» в российском литературоведении исторически связано с отзывами об Ахматовой: Б.В. Томашевский говорил о «суггестивной лирике» Ахматовой и Мандельштама [53. С. 193], может быть, вослед фразе Корнея Чуковского в статье «Ахматова и Маяковский»: «Для изображения всякого, даже огромного чувства она пользуется мельчайшими, почти неприметными микроскопически-малыми образами, которые приобретают у нее на страницах необыкновенную суггестивную силу» [61. С. 27]. Это явление было упомянуто Лидией Гинзбург в разговоре именно об ахматовской поэзии и увязано с поэтикой предшествующего этапа развития русской лирики: «Быть может, самым активным элементом символистического наследия явилась повышенная суггестивность поэтического слова, то есть способность его вызывать неназванные представления, ассоциациями заполнять пропущенное. <...> Символистический второй план отпал, но осталось поэтическое открытие повышенной суггестивности слова.<...> Говорю о повышенной суггестивности, потому что в той или иной мере суггестивно всякое поэтическое слово, никогда не означающее только то, что оно называет» [14. С. 363, 364].

На особое качество читательского переживания ахматовских стихотворений не раз указывала критика 1910-х гг., и уже в 1914 г. о них писалось: «Их содержание всегда шире и глубже слов, в которые она замкнута, но происходит это никак не от бессилия покорить слово себе, а, напротив, от умения вкладывать в слова и их сочетания нечто большее, чем то, что выражает их внешний смысл» [59]¹.

При рассмотрении причин такого рода ощущений существенным обстоятельством представляется то, что читатели связывали форсированную значимость ахматовского слова с особенностями ритмики. Корней Чуковский восклицал: «Ее ритмы многообразны и сложны. О ее пиррихиях и анакрузах можно бы написать статью. Пеонами она умеет пользоваться, как никто, кроме Блока: “затоптанные поля”, “степь трогательно зелена”, “а смертельные для меня”, “на требовательное люблю”, “отравительницы любви”. Эта затрудненная дикция придает особенное значение словам» [61. С. 27, 28].

Конечно, о пеонах, то есть о сочетаниях двух стоп в двусложном размере, на одной из которых пропущено ударение, можно было сказать только во втором примере.

«Степь трогательно зелена» – два пиррихия подряд на второй и третьей стопах. Такую форму четырехстопного ямба, более характерную для XVIII в., чем для послепушкинской поэзии, Б.В. Томашевский характеризовал как «взлет голоса в начале и в конце» [54. С. 359]. К. Чуковскому этот стих показался «беспокоящим»², по-видимому, из-за наличия сверхсхемного ударения – из-за спон-

¹ Ср. также о стихотворении «Вечером»: «Удивительные стихи! Из четырехстопного ямба, который “надоел” еще Пушкину, лира Ахматовой сумела извлечь какой-то новый, неслыханный во всей подлунной метр для этого стихотворения. Солью моря пропитаны эти стихи, и лед в блюде с устрицами не “рассказан”, а так вот, звуками “положен”, лежит и радуется своей жизни в первых строках стихотворения, и действительно стелется дым, заглушая голоса скрипок румын, — в последних. Но не это, недюжинное, мастерство стиха, ставящее А. Ахматову в самые первые ряды среди наших талантливых молодых поэтов, заслуживает особенного внимания в этом безукоризненном произведении. Гораздо значительнее то, как много выражено здесь в столь немногих словах, какой яркий фокус жизни изображен здесь художником слова» [42].

² Выражение Б.В. Томашевского о стихах, нарушающих ритмическую монотонию [55. С. 48]. См.: Разумеется, – забегая вперед, – эмоции дискомфорта связаны с проекцией ритмических «перебоев» на тематические раздра-

дея в первой ямбической стопе³. В четвертом примере, «на требовательное люблю», в четырехстопном ямбе допущен сбой силлабического счета. Первый, третий, пятый примеры – V форма трехударного дольника, в классификации М.Л. Гаспарова [10. С. 224, 225]. Третий пример, «а смертельные для меня», обратил на себя внимание К. Чуковского, по-видимому, еще и тем, что в этом стихе появляется двусложная, анапестическая анакруза на фоне всего стихотворения, написанного тем дольником, «дактиле-хореическим метром», который Н.В. Недоброво, В. Брюсов и В. Пяст находили в стихотворении «Углем наметил на левом боку...» [36. С. 54; 7. С. 123; 43. С. 297]. Вообще говоря, V форма дольника у Ахматовой не столь часта, как у поэтов последующих поколений. Именно об этой форме («трибрахоидной паузе») замечал С.П. Бобров в 1915 г.: «Самое утонченное изощрение стиха г-жи Ахматовой есть трехстопный трехдольный паузник, сбивающийся на амфибрахий. Но и в этом стихе <...> ничего особенно интересного г-жа Ахматова не дает (мы почти не встречаем, напр., трибрахических и трибрахоидных пауз)» [4. С. 223]. Между тем, как явствует из наблюдения К. Чуковского, именно редкие случаи могли остановить внимание читателя, и это же наблюдение является свидетельством, позволяющим внести поправку в утверждение М.Л. Гаспарова: «Вероятно, ритмическое единство дольниковых форм так велико, что контраст между ними не ощущается» [9. С. 74]. Это предположение верно для интерпретации общих тенденций эволюции дольника на обширном материале русской поэзии XX в., но для 1910-х гг., когда еще живо воспринималась новизна трехударного дольника, было свойственно ощущение «особости», по крайней мере, V формы, которую К. Чуковский за ее неполноударность назвал пеоном.

О стихотворной технике Ахматовой в те же годы высказывалось мнение, противоположное апологии К. Чуковского и ряда иных читателей. Владимир Келлер-Александров писал: «В ее стихах поминутно встречаются <...> неудачные ритмические формы, и напрасно Гумилев пытается отыскать какие-то достоинства в ритмике “Четок”»: “Я не нашел во всей книге ни одного примера ударения, стоящего на неударяемом слове, или, наоборот, слова, по смыслу ударного, без ударения”. Такие строки, как “Воздух силясь губами поймать”, “Грудь предчувствием боли не сжата”, “Смутный отрок бродил по аллеям”, говорят об обратном» [24]⁴. К этому упреку нам еще предстоит вернуться.

Связь, постулируемая К. Чуковским, между употреблением и сочетанием различных форм дольника и «особенным значением» слов в стихе, – эту связь устанавливал и Ю.Н. Тынянов [57. С. 112, 113] – объясняется историей восприятия дольника в читательской среде начала XX в. Внедрение его в стиховую практику середины XIX в. происходило в основном через переводы из Гейне, когда переводчики стремились воссоздать то «пренебрежение размера», которое поражало в стихе Гейне русского читателя, воспитанного на нормах русской метрики начала XIX в. Применение русского дольника «должно было давать эффект затрудненной, усложненной формы» [58. С. 269, 270]. После

жители. Ср. пример читательского комплимента ритмическому мастерству Ахматовой. «Разнообразнее, богаче и крепче стал самый стих поэтессы, достигающий подчас возможных пределов живописного и ритмического совершенства.

Уже кленовые листья
 На пруд слетают лебединый,
 И окровавлены кусты
 Неспешно зреющей рябины» [18].

Никаких выдающихся ритмических совершенств здесь нет, но, видимо, речь идет о совпадении скопления пиррихий в единственно двухударном стихе с беспокойством этой «окровавленной» строки (возможно, наследующей сдвоенный удар метафоры «Конец осенней сказки» Иннокентия Анненского и «Осенней любви» Александра Блока: «Там и сям сочатся грозди / И краснеют... точно гвозди / После снятого Христа»; «Когда в листве сырой и ржавой / Рябины заалеет гроздь, / Когда палач рукой костлявой / Вобьет в ладонь последний гвоздь...»).

³ В первом варианте стихотворения стих читался «Степь ядовито зелена». Негативный, «беспокоящий» оттенок, снятый в лексике, – предположим в духе ниже цитируемых наблюдений Н.В. Недоброво – компенсировался введением спондея.

⁴ Ср.: «Ритмика Ахматовой служит могучим подспорьем ее стилистике. Пеоны и паузы помогают ей выделять самые нужные слова в строке, и я не нашел во всей книге ни одного примера ударения, стоящего на неударяемом слове, или, наоборот, слова, по смыслу ударного, без ударения. Если кто-нибудь возьмет на себя труд с этой точки зрения посмотреть сборник любого современного поэта, то убедится, что обыкновенно дело обстоит иначе» [19. С. 183].

длинного ряда разрозненных опытов дольника в отдельных стихотворениях русских поэтов (Лермонтов, Ап. Григорьев, Тютчев, Фет, З.Гиппиус, Брюсов), в «Стихах о Прекрасной Даме» Блока «дольники становятся органическим явлением русского поэтического языка, стиховой формой, равноправной со старыми силлабо-тоническими размерами» [22. С. 196]⁵. И, как сформулировал М.Л. Гаспаров, «если Блок был зачинателем оформления русского дольника, то Ахматова по праву считается его завершительницей» [11]. Эта метрика стала фирменным знаком поэтессы, и именно на фоне ахматовских дольников усиленно семантизировались ее классические метры, как пятистопный ямб в стихотворении «Течет река неспешно по долине...»⁶ (здесь любимое ахматовское наречие в начальном стихе провоцирует эмоцию восприятия размера).

В пору аккультурации в русской поэзии дольники на фоне общей силлабо-тонической стиховой культуры воспринимались как своего рода диссонансы, которые «уже сами по себе, произвольно, настораживают, рождают какую-то тревогу, неуверенность» [17. С. 108]. Это физиологическое ощущение читателя создавало ореол «неправильности» вокруг дольника, которому приписывалась функция запрещенного, эпатазирующего приема. Такой подход отразился в знаменитой своей бранчивостью [52. С. 511] рецензии Д.Л. Тальникова на «Четки»: «Стихосложение у Ахматовой, конечно, выдержано по указке ее “знаменитых современников” модернистов. Ахматова везде пользуется паузой, так несвойственной нашему стихосложению, основанному на чередовании ударяемых слогов, а не на длительности слогов, – паузой, нарушающей ритм, оставляющей в нем пустое место. Это дает впечатление ошибки против правил стихосложения, впечатление прозаической речи, лишает стих мелодичности.

На стоп–таных ка–блуках.

В третьей стопе этого ямбического стиха пропущен второй ударяемый слог» [50. С. 201].

В примере из стихотворения «Ты письмо мое, милый, не комкай...», конечно, не «ямбический стих», а V форма дольника с односложной анакрузой (стихотворение написано трехударным дольником на анапестической основе). Но существенно именно неприятие даже не столько дольника, сколько совмещения различных его форм в одном стихотворении.

В других случаях читателями начала прошлого века введение дольника в анапестические стихотворения могло оцениваться положительно, но ощущение «ошибки» продолжало быть основой интерпретации мотивированности совмещения разных метров. Как сказал один критик, «... во внешней форме стиха А. Ахматовой есть какая-то дразнящая дисгармония: чувствуется, что если бы поэтесса слагала свои стихи “по всем правилам искусства”, то это в значительной мере ослабило бы их впечатление» [62].

Невозможность обосновать логически какие-то моменты «несовершенства» стиховой формы приводила к поиску психологических обоснований и к дорисовке образа рассказчика (рассказчицы), например: «Иногда <...> ритм стиха замедлится, словно запнется» [13]. Речь идет о строфе из стихотворения «Прогулка»:

Безветрен вечер и грустью скован
Под сводом облачных небес,
И словно тушью нарисован
В альбоме старом Булонский лес⁷.

Развернутый пример психологизированной семантизации дольниковых форм находим в статье Иванова-Разумника «Поэзия М.Моравской»: «Важная дама нанимает бонну:

⁵ Ср. в пореволюционных лекциях Н.Гумилева: «Национальная поэзия пользовалась только дольником... Русский народный стих (былины) основан на счете ударных (тонический принцип). Концептуально и окончательно ввел в литературное употребление тонический стих А. Блок. Конечно, до Блока у нас были в поэзии дольники, но это были лишь подражания, не осмысливавшиеся, и только у Блока они привились» [20].

⁶ Ср.: «Характерно не только содержание приведенного стихотворения, но его плавный и спокойный ритм, отлично дополняющий этот идиллический помещичье-дворянский, полный глубоко лиризма, пейзаж. Настроения подобного рода можно условно характеризовать как пассивно-революционные...» [29. С. 23].

⁷ Ср. сегодняшний опыт «поэтического стиховедения»: «Дольники Некрасова, Блока, Ахматовой волнуют нас этими неожиданными переборами пульса. («Ты куришь черную трубку (и лишний звук – ю трубку задумчиво удлиняет), Так странен дымок над ней (лишние завитки дыма продвигаются к началу стиха во вторую уже стопу), и вдруг этот легкий сдвиг уже вначале, как легкое задыхание, лишний первый слог в третьей строчке: ”Я надела узкую юбку...” – невозможно не вздрогнуть, не увидеть всю себя под взглядом мужчины»)» [31. С. 291].

Говорила так плавно и звонко
 (было правилом каждое слово!),
 Как мне надо лелеять ребенка,
 Ребенка – мне чужого...

“Пауза” в последней строке (достигнутая введением “хорей” в анапестический размер) – является настолько же ритмической, насколько и “психологической”, и сделано это с большим умением. <...>

Я по лестнице грязной и липкой
 Возвращалась в томлении жутком
 И шептала с печальной улыбкой:
 “Как легко себя ранить шуткой!”

Эта неожиданная “пауза”, эти два хорей в анапестической строке – “ранить... шуткой”, – не случайны, не каприз поэта, они законны и необходимы по существу. Так достигается та “адекватность” формы и содержания, которая является основным условием художественного творчества» [23. С. 172].

В это время в стиховедении появляется термин «паузник» для обозначения дольника. Хотя сам С.П. Бобров, введший его, не склонен был связывать этот метр ни с какими контекстуальными мотивировками – «Пресловутое “оправдывается (или не оправдывается) контекстом” по отношению к тому, что касается ритма и метра, пора бы бросить» [3. С. 157] – и даже никогда не утверждал, что «паузник» произносится с временными перерывами [38. С. 216], другие стиховеды вступали в область семантической интерпретации «пауз». Божидар (Б.П. Гордеев), заменивший термин славянизированным псевдонимом, писал: «Вымолчание – это как бы задышка стиха, особенность болезненная, поскольку она становится движущим началом стиха, как у многих стихотворцев новейших. <...> неестественно прерывать части речи, тесно между собою связанные, немотствованием» [5. С. 42]. «Неровность дыхания» видели в ахматовском «ритме» – «изломанном», «нервном», «капризном» – (обычно не распознавая дольник как особую метрическую систему) почти все критики 1910-х годов, писавшие о ней. Суммировать этот круг утверждений можно тезисом Веры Клюевой: «...современные ломаные ритмы наиболее ярко выражают болезненный надрыв души» [25. С. 61]⁸.

Семантизация ритмики была в ходу и среди непосредственного литературного окружения Ахматовой. Нарушение ямбического счета в стихе, отмеченном К.Чуковским – «На требовательное “люблю!”», перекликается с манерой интерпретации в Цехе поэтов, косвенным свидетельством о которой является, например, рассуждение С.М.Городецкого: «Блок нашел и применил новые методы художественного воздействия. Сюда относится свободное отношение к метрике отдельного стихотворения, как на эквивалент рождающему его переживанию, настолько полный, что если в каком-нибудь месте требуется выдать волнение, то для этого можно разрушить данный стих (напр., пятый стих следующей строфы:

Опять затепли свечи,
 Укрась мое жилье,
 Пусть будут те же речи,
 Привольное житье,
 Твои высокие плечи,
 Безумие мое.)» [15. Стб. 900].

⁸ В.Н.Клюева писала далее: «Возьмем Блока «Осень поздняя, небо открытое...» или Ахматову:

Углем наметил на левом боку
 Место, куда стрелять,
 Чтоб выпустить птицу, мою тоску,
 В пустынную ночь опять.

В соединении с чистым звуком ритм дополняет картину» [25. С. 61].

Идея иконического изображения предмета описания стиховой фактурой неоднократно дискредитировалась и подвергалась насмешкам в литературе нового времени, например, у того же Генриха Гейне: «...Он мог бы изобразить путем соответствия между формой и содержанием, водянистыми и неровными стихами – болота и скалистые тропинки Тевтобургского леса» [12. С. 71]), однако она не могла не возникать в литературном сознании эпохи символизма с его пафосом «соответствий». Так, например, В. Пяст писал по поводу стихов В.И.Нарбута –

Дул ветер порывисто-хлесткий,
Нес тучи кудрявого свитка
И хлопал отставшей калиткой,
А месяц – то сыпал вниз блестки,
То прятался... –

«Не правда ли, излишними для амфибрахия ударениями на словах “дул”, “нес”, “вниз” здесь отлично выражена вся неприятность и затрудненность порывов “хлесткого” ранневесеннего ветра» [40. С. 9].

В атмосфере принудительной семантизации метрических явлений складывался смысловой ореол дольника. Обрисовка контуров сего ореола предполагала обнаружение родственных размеров в русской словесности. Мария Моравская, активный член Цеха поэтов и адепт дольников [32. С. 39-41], в свете психологической концепции «паузника» разбирала частушки. В куплете «Когда я была маленька, / Качала меня маменька. / Она качала, величала: / “Спи, моя сударынька!”» она находила в первых двух стихах «однотонный мерный успокоительный» ритм, в третьем стихе – «волнистый», «расширяющийся». «И вдруг, после этих слов – пауза: в четвертой строчке выпущена стопа. <...> Это – психологическая пауза: словно человек вспоминает, как величала его в детстве мать. Здесь в плавном качанье колыбели слышен перебой. Словно останавливается рука женщины, убаюкивающей ребенка: она вспоминает собственное детство» [33. С. 9]. Очевидно, что сходная интерпретация легко могла быть приложена к чередованию форм дольника у Ахматовой. Это и имела в виду М. Моравская, когда утверждала, что стихи «Вечера» и «Четок» написаны «облегченным ритмом, роднящим их с современной народной песней» [34. С. 157]. В статье М. Моравской о частушке проводится еще одна аналогия, существенная для понимания комплекса литературных ассоциаций, в которые был погружен дольник: «Такое построение стиха придает необычайную выразительность словам, слова нужные, главные подчеркиваются, делаются выпуклыми. Ритм помогает образам, он порою становится сильнее образа, лучше передает содержание, чем это могут сделать слова. Прекрасные образцы такого ритма были у Тютчева. Все знают его избитое и все же прекрасное стихотворение “О, как на склоне наших дней...”. И здесь есть ритмические паузы, придающие необычайную выразительность ритму. Тютчев, такой далекий от народа, аристократ телом и душой, чутьем, ощупью встретился с народом в деле создания нового ритма. Даже больше: он был предтечей в этом деле, потому что свободный ритм получил широкое распространение только теперь. Но Тютчев был исключением. Всем известно, как варварски “исправляли” его друзья эти немногие стихи с освобожденным ритмом <...> И только недавно появились любители и знатоки ритма, например, Н.В. Недоброво, которые встали на защиту свободной музыки Тютчева и показали, что его бессознательные нововведения вполне в духе русского языка» [33. С. 19].

Свидетельство М.Л. Моравской о каком-то устном выступлении Н.В. Недоброво обрисовывает контекст, в котором возникали его интерпретации ахматовской ритмики, по-видимому, оказавшие влияние на формирование «стиховедческого сознания» Ахматовой. Приведем разбор дольниковых форм стихотворения «Настоящую нежность не спутаешь...»: «...первый стих – чистые анапесты. <...> Но вот, плавно перейдя во второй стих, речь сжимается и сечется: два анапеста, первый и третий, стягиваются в ямбы <...> ритм уже передал гнев, где-то глубоко задержанный, и все стихотворение напряглось им. <...> И нет ли иронии в словах: покорные, о первой? И не оттого ли ирония так чувствуется, что эти слова выносятся на стянутых в ямбы анапестах, на ритмических затаениях? <...> Последняя фраза полна <...> поэтического освобождения от всех горьких чувств и от стоящего тут человека; оно несомненно чувствуется, а чем дается? Только ритмом последней строки, чистыми, этими совершенно свободно, без всякой натяжки, раскатившимися анапестами; в словах еще горечь: “несытые взгляды твои”, но под словами уже полет» [36. С. 54]. В другом случае он рассматривает появление четырехударной формы дольника на неожиданном месте в стихотворении «Углем наметил на левом боку» как «перелом лирической волны», а «ритмическое перенасыщение» этой формы как усиление значительности стиха [36. С. 54]. По-видимому, в кругу явлений поэтики, интересовавших

Недоброво, было совмещение разнородных метрических форм в пределах одного стихотворения с вытекающим из перехода от одной из этих форм к другой смысловым усилением. В одном из своих стихотворений он связал подобный переход с мотивом «утихания», «смены волн штилем»:

В тиши, в покое уединенья,
Зарывшись в грудь книг,
Искал я жадно успокоенья -
И близится желанный миг:
Уже тревожно смятенные волны
Широкой ровной зыбью сменились,
И складки зыби, неги полны,
Разнеженные, утомились.
Моя душа утихнет вскоре,
Как под вечер стихает море,
И дремлет, серо-золотое,
И гаснет, розово-стальное... [48. С. 53]

М.Л. Гаспаров отмечал: «При всей тонкости звуковых различий между тем и иным подбором ритмических форм в дольнике различия эти уловимы на слух: это видно из того, что поэты то и дело используют разницу ритма, чтобы подчеркнуть ею разницу содержания. Конечно, здесь играет роль не столько статика, сколько динамика, не столько связь определенного ритма с определенной темой, сколько самый факт совпадения перемены ритма с переменной темы» [10. С. 284]. Далее там разбираются примеры из поэтов, принадлежавших к другим, нежели Ахматова, поэтическим направлениям и кружкам (Хлебников, Маяковский, Пастернак, Цветаева, Сельвинский и др.), отмеченным экспериментаторством и авангардизмом. Но хочется подчеркнуть, что сходные примеры можно найти у поэтов, составивших литературное окружение Ахматовой и числимых традиционно в «консерваторах», например, у М.Л. Лозинского, одно стихотворение которого начинается трехударным дольником с односложной анакрузой (как бы на амфибрахической основе), а затем «перебой ритма» в 6 и 9-10-м стихах (четырёхударный дольник в 6 и 9-м, двусложная анакруза – как бы «чистый» анапест в 10-м) подчеркнута связываются с тематическими пуантами – «широта» бега ночи, «расширяющая» акцентный объем стиха, и «ленивая», замедленная волна колокольного звона:

Проснулся от шороха мыши
И видел большое окно,
От снега белые крыши...
А мог умереть давно...
И кто бы вот этой ночи
Черный, широкий слушал бег,
И чьи бы спокойные очи
Увидели тихий снег?
С дальней башни волной ленивой
Всколыхнулся чугунный удар...
О великое, великое диво,
Нестерпимый и сладкий дар! [1. С. 78]

Три заключительных стиха окончательно отходят от инерции дольника с односложной анакрузой: солипсическая декларация автора завершается демонстрацией ритмической произвольности.

У Ахматовой представлены различные типы совпадения перемены ритма с переменной темы или с темой «перемены».

В стихотворении «Я пришла тебя сменить, сестра...» 11 строк пятистопного и шестистопного хорея сменяются анапестическим (в основе своей) дольником. По наблюдению современного стиховеда переход происходит в середине строфы и не выделен графически, отсюда возникает эффект ментального нарушения ритма строкой кажущейся прозой, а затем это нарушение утверждается как полноправный метр [63. Р. 49, 50]. Безусловно, в данном стихотворении резкий метрический слом соответствует теме «смены» лирических героинь.

Слом интонационной линии происходит в стихотворении «Я с тобой не стану пить вино...», где вторая часть, начиная со стиха «А у нас – тишь да гладь», выдержана в стиховом строе, приближенном к частушечному [10. С. 346, 347]. Образ героини меняется на глазах читателя, причем теме «смирения» контрапунктически сопутствует «озорная» частушечная дикция. Показательны и менее очевидные случаи, где имеет место более тонкая игра в смене ритмических форм⁹.

В стихотворении «Мы не умеем прощаться...» стих «Отчего все у нас не так» со всеми его семантическими ассоциациями в ритмическом контексте стихотворения являет собой один из образцов того, как смысловая атмосфера, окружавшая полиритмию дольника, вводится в текст и преломляется в стиховом «сюжете»¹⁰.

В этом стихотворении читатель встречал и другую установленную текстом связь между тематикой и ритмикой: 10-й стих, пятый в ряду приводимых к единообразию ритмических форм, венчает уже победившую однородную ритмическую тенденцию, и воплощается в нем «мысль», сходная с эмоциональным переживанием перехода к «устойчивой» ритмике: «легко вздохнем». Этот пример проливает свет на сквозной прием ахматовской поэтики – сопряжение определенных ритмических явлений с темой дыхания.

Мотив «задыхания» встречается у Ахматовой во многих стихах 1910-х гг. – «Неровно трудное дыханье», «В театре задыхаться», «И кажется, нечем дышать», «Задыханья, бессоницу, жар»¹¹ и т.д. Он был связан с темой болезни, имевшей реальное обоснование и, по замыслу Ахматовой, охватывавшей весь состав ее ранней лирики¹².

В этом контексте «неровным дыханием» должны были мотивироваться многие «затрудненные места» в стихе. Так, приводившийся В.Келлером-Александровым стих из стихотворения «Плотно сомкнуты губы сухие» – «Воздух силась губами поймать», в котором сверхсхемное ударение на первом слоге анапесте аномалией для русского стиха не является, но как мы видели, внимание читателя задержало, – связан с этой темой. То же отчасти относится и к другому примеру – «Грудь предчувствием боли не сжата» из стихотворения «По аллее проводят лошадок», содержащего сходный мотив: «Странно вспомнить: душа тосковала, задыхалась в предсмертном бреду».

Можно высказать предположения о семантизации некоторых других осязаемых ритмических явлений. Так, в стихотворении «Судьба ли так моя переменилась», которое обратило на себя внимание К.И.Чуковского своими, как он выразился, «пеонами», финальное пятистишие, вводящее примирительную тему посмертного существования души, выдержано целиком в пятистопном ямбе, в то время, как начало стихотворения дает сочетание пяти- и четырех-стопных ямбов. В общем ритмическом контексте стихотворения, подчеркивающего соотношенность темы и метра в своем конце, зачин его тоже может восприниматься «изобразительно»: переход от пятистопного ямба с женским окончанием («Судьба ли так моя переменилась») к четырехстопному с мужским окончанием («Иль вправду кончена игра») мог иллюстрировать тему «перемены судьбы». То же следует сказать и о стихе, выделенном К. Чуковским: «Степь трогательно зелена». Когда критик писал, что Ахматова пеонами «умеет пользоваться, как никто», он, по-видимому, имел в виду соответствие пеонизированного стиха «содержанию». Тема вступления на путь «облегчения», на тихий путь «смирения»¹³, тема «окрыленности» («посмертное блужда-

⁹ Например, «Муза ушла по дороге ...», где двусложная анакруза появляется во второй строфе, когда начинает «говорить» Муза: «Но сказала: “Ведь здесь могила ...”».

¹⁰ Ср. разбор этого стихотворения, где в смысловую ткань стиха введено и использовано первоначальное ощущения дольника как «намеренно-неправильного ритма», по формулировке С.А. Соколова-Кречетова, об ахматовском стихе [51. С. 213-226].

¹¹ Из стихотворений «На шее мелких четок ряд...», «Теперь прощай, столица...», «Как площади эти обширны...», «Молитва».

¹² Ср.: «Когда я сказал Анне Андреевне, что хочу писать о ней, она живо спросила:

– А о моем туберкулезе вы напишете?

Я поспешно ответил: “Да, да, конечно” (хотя совершенно об этом раньше не думал).

– Почему-то критика не обратила на это внимания» [21. С. 13].

¹³ Ср. в оде ямбу, сочиненной слушателями студии стихотворчества Н.Гумилева и М.Лозинского:

Одна строка совсем чиста,
А в следующей есть пиррихий;
Стих, где галоп, где шелк хлыста,
Переливается вдруг в тихий [20].

ние души»), содержащаяся в этом стихотворении, согласовывалась с представлениями эпохи символизма о семантическом ореоле пеонов. Так, Петр Потемкин, прошедший школу «Академии стиха», в которой читали лекции Вяч. Иванов и И. Анненский, говорил о пеоно четвертом: «Это самый сладкозвучный, самый легкий для слуха пеоно. В нем нет упрямства, поэтического каприза, твердой воли...» [39. С. 55]. В. Пяст писал об О. Мандельштаме: «... стихотворения легки и грациозны (в них преобладают “пэоны”, т.е. ударения поставлены редко)» [42], а Андрей Белый и Георгий Чулков утверждали, что пеоно «окрывает» стих. [2. С. 140; 26. Стб. 122].

Постоянное соотнесение мотивов «перемен», «изменений» с изменением стиховой формы на протяжении одного стихотворения приводило читателя к ощущению непрерывной процессуальности текста, перестраивающегося по ходу чтения. Как описывал последовательность восприятия стихотворения «Бесшумно ходили по дому...» один читатель: «В этих стихах нетрудно еще установить метрическую схему. Первые две строки являются чистым амфибрахийем и только третья, создающая паузу, путем отсечения последнего слога во второй стопе амфибрахия, превращает все четверостишие в дольник. Мы видим, что достаточно в данном случае одной паузы на целое четверостишие, чтобы оно потеряло старый метр» [30. С. 37].

Суммарное читательское ощущение от стихов Ахматовой выработало тезис о параллелизме «формы» и «содержания» в них. Конечно, речь идет скорее о взаимоотношении дополнительности между разными уровнями текста. К такому выводу пришел Н.В. Недоброво, анализируя конкретные стихотворения: «бережение средств таково, что сделанное ритмом уже не делается, например, значением». Однако для понимания предощущения, с которым читатель подходил к каждому новому для него ахматовскому произведению, важно учесть именно менее четкое, менее разработанное, но более устойчивое и распространенное убеждение. Оно высказано в многочисленных формулировках: «стих являет соединение женственно текучей гладкости с женственно капризными переборами, что, в общем, представляет хорошую формальную оправу к данному содержанию» [60. С. 50]; «Ритмически <...> стихи Ахматовой равноценны ее ощущениям и мыслям» [16. С. 28]; «Ритм стиха, ломающийся и нервный, тонко оттеняет и подчеркивает содержание» [6. С. 19]; «вкрадчивая убедительность ритмов» [28. С. 176]; «какой неизъяснимой печалью дышит самый ритм стихов Ахматовой»; «в прерывистом ритме <...> чувствуется страдание» [37. С. 15]; «она находит какие-то особенные отсветы в замедленных, прерывающихся строках, чтобы ими передать свое волнующее чувство» [46]; «бесконечно насыщенная содержанием, углубленно-оконченная форма стиха» [45. С. 8]; «размер до такой степени слит с внутренним содержанием пьес, что не представляешь себе то или иное стихотворение, написанное каким-либо другим размером ...» [35. Стб. 12]; «своеобразная горькая гримаса была в ее чертах отражением душевного излома и передавалась стихами в виде особого ритма, творимого перебивающимися размерами» [44. С. 2]; «Здесь, в этой краткости, в этом внутреннем дрожании, ритме стиха, в нервном пульсе, слышимом в изящных строчках, откровение стиха и откровение могучей женственности, прочувствованной эмоциональной стороной духа» [47]; «в том, волнующем своим ритмом, любовном горении женщины, которое создало ей ее “горькую славу”» [8] и т.д.

Взаимоналожение двух читательских ощущений: ощущения процессуальности всего текста и ощущения двойной и взаимной мотивировки любого элемента («формальной», ритмической и «содержательной», сюжетной) привело к специфическому переживанию каждого вновь встречаемого ахматовского слова. Возникал эффект присутствия при установлении словом (лексемой, словосочетанием, стихом) своего семантического объема в данном контексте, эффект *повышенной* суггестивности слова.

Было бы поспешным утверждать, что весь эффект суггестивного слова коренился только в особом читательском восприятии ритмических новаций Ахматовой. В таком случае пришлось бы считать, что слово в тех ее стихах, которые не содержали метрических и ритмических «странностей», отмечавшихся читателями, переживалось как менее суггестивное – по-видимому, так и считал Ю.Н. Тынянов, связывающий «исчезновение оттенков» с переходом Ахматовой от «паузника» к классическим метрам [56. С. 174]. Между тем читатели в лице критиков говорили о «полновесности» ахматовского стиха, приводя примеры из текстов с привычными размерами и не содержащих метрических перепадов. Так, Александр Слонимский разбирал «поразительную смысловую насыщенность» слов в стихах пятистопного хоря «А над смуглым золотом престола / Разгорался Божий сад лучей» [49. С. 405]. В лирической системе Ахматовой были созданы условия для того, чтобы «давно знакомые» слова звучали «ново и остро» [28. С. 176], то есть для создания ощущения сиюминутного преобразования слова в контексте и иными, внетрическими средствами, вернее, сочетанием последних с определенными жанрово-стилевыми чертами, которые требуют отдельного рассмотрения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аполлон. 1916. № 9-10.
2. Белый А. Ритм и смысл // Труды по знаковым системам. Т. 12. Тарту, 1981.
3. Бобров С. Записки стихотворца. М., 1916.
4. Бобров С. Русская поэзия в 1914 году // Современник. 1915. № 1.
5. Божидар. Распевочное единство. М., 1916.
6. Брюсов В. Год русской поэзии // Русская мысль. 1914. №7.
7. Брюсов В. Основы стиховедения. М., 1924.
8. Воинов О. Подарок Петербурга // За свободу. 1921. 12 нояб.
9. Гаспаров М.Л. Русский трехударный дольник XX в. // Теория стиха. Л., 1968.
10. Гаспаров М.Л. Современный русский стих: Метрика и ритмика. М., 1974.
11. Гаспаров М. Стих Ахматовой // Литературное обозрение. 1989. №5.
12. Гейне Г. Путевые картины // Гейне Г. Избранные сочинения; пер. В.А. Зоргенфрея. Пг., 1920. Т.5.
13. Генсиорский А. Литературная хроника. Ахматова. «Четки» // Русь. 1921. 28 нояб.
14. Гинзбург Л.Я. О лирике. М.;Л., 1964.
15. Городецкий С. Блок А.А. // Новый энциклопедический словарь. СПб., 1912. Т.6.
16. Городецкий С.М. Рец. на кн.: Ахматова А. Вечер // Гиперборей. 1912. № 2.
17. Громов П. А. Блок, его предшественники и современники. М.; Л., 1966.
18. Гроссман Л. Год замирающей культуры // Одесский листок. 1919. 1 янв. Особое приложение к № 1 «Одесского листка» 1919 г. «Итоги 1918 г.».
19. Гумилев Н. Письма о русской поэзии. М., 1990.
20. Гумилев Н., Ахматова А. По материалам историко-литературной коллекции П. Лукницкого. СПб., 2005.
21. Добин Е. Поэзия Анны Ахматовой. Л., 1969.
22. Жирмунский В. Теория стиха. Л., 1975.
23. Заветы. 1913. № 10.
24. Келлер В. Поэзия Анны Ахматовой // Огни. 1919. 5 мая.
25. Ключева В. Образ в поэзии // Новое дело. 1922. № 3.
26. Кремнев Б. [Чулков Г.] Рец. на кн.: Гумилев Н. Жемчуга // Новый журнал для всех. 1910. № 20.
27. Кречетов С. Половодье // Утро России. 1914. 26 апр.
28. Л.К. [Каннегисер Л.А.] Рец. на кн.: Ахматова А. Четки // Северные записки. 1914. № 5.
29. Майзель М. Краткий очерк современной русской литературы. М.; Л., 1931.
30. Малахов С. Как строится стихотворение. М.; Л., 1928.
31. Машинская И. Рец. на кн.: Полищук Д. Страннику городскому. Семисложники. М., 1999 // Новый журнал (Нью-Йорк). 2001. №222.
32. Моравская М. Волнующая поэзия // Новый журнал для всех. 1915. № 8.
33. Моравская М. Поэзия миллионов людей // Русская мысль. 1915. № 11.
34. Моравская М. Рец. на кн.: Ахматова А. Четки // Ежемесячный журнал. 1914. № 4.
35. Нагель В. [Вольпин В.И.] Анна Ахматова: Литературный силуэт // Буревестник. 1917. № 1.
36. Недоброво Н.В. Анна Ахматова // Русская мысль. 1915. №7.
37. Огинская О. О поэзии Анны Ахматовой // Женское дело. 1914. №10.
38. Павлова В.И. Исследование стиха методами экспериментальной фонетики // Теория стиха. Л., 1968.
39. Потемкин П. Рец. на кн.: Иванов Г. Сады // Новости литературы. 1922. № 1.
40. Пяст В. По поводу последней поэзии // Gaudeamus. 1911. № 5.
41. Пяст В. Рец. на кн.: Ахматова А. Четки // Отклики. 1914. 17 апр.
42. Пяст В. Рец. на кн.: Мандельштам О. Камень // День. 1916.
43. Пяст В. Современное стиховедение: Ритмика. Л. 1931.
44. Рафалович С. Анна Ахматова // Arg. 1919. №1.
45. Рожицын В. Птица – тоска // Сириус. 1916. № 1.
46. Рыбинцев Г. Мариэтта Шагинян и Анна Ахматова // Курортное эхо (Пятигорск). 1916. 11 апр.
47. Сахновский В. О современной женщине в современной литературе // Новь. 1914. 23 мая.
48. Северные записки 1913. № 3.
49. Слонимский А. Рец. на кн.: Ахматова А. Белая стая // Вестник Европы. 1917. № 9/12.
50. Современный мир. 1914. №10.
51. Тименчик Р. Автометаописание у Ахматовой // Russian Literature. 1974. № 10-11.
52. Тименчик Р.Д. Из «Именного указателя» к «Записным книжкам»: «Завистницы, соперницы, враги» // «Я всем прощение дарую...». Ахматовский сборник. М.; СПб., 2006.
53. Томашевский Б. Теория литературы: Поэтика. Л., 1925.
54. Томашевский Б. Стилистика и стихосложение. Л., 1959.

55. Томашевский Б. Стих и язык. М; Л., 1959.
56. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
57. Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Статьи. М., 1965.
58. Федоров А. Русский Гейне // Русская поэзия XIX века: сб. ст. Л., 1929.
59. Ходасевич В. Рец. на кн.: Ахматова А. Четки // Новь. 1914. 5 апр.
60. Чудовский В. По поводу стихов Анны Ахматовой // Аполлон. 1912. №5.
61. Чуковский К. Ахматова и Маяковский // Дом искусств. 1921. №1.
62. Ю – н [Н.Н. Вентцель]. Муза с лица необщим выраженьем // Новое время. 1914. 19 июля / 1 авг. Иллюстрированное приложение №13775.
63. Thomson R.D.V. The anapaestic dol'nik in the poetry of Akhmatova and Gumilev// Russian Language Journal (Michigan State University). 1975.

Поступила в редакцию 18.04.10

R.D. Timenchik

The Poetics of early Akhmatova: the “increased suggestiveness”

The typical quality of Anna Akhmatova's poetry noted by her readers of 1910's was its ability to express some additional meanings beyond the contents of words used in the poems. This property was called “the increased suggestiveness” by Lidia Ginzburg. As an attempt to trace the machinery of this impression the article debates the side effects of Akhmatova's non-classical metre, the three-stress dol'nik as well as the tendency of her readers to invent some content-rich (‘psychological’) reasons for the choice of a rather unaccustomed cadency.

Keywords: historical poetics, the effect of “acuity”, dol'nik, rhythmic semantization.

Тименчик Роман Давидович, профессор
Еврейский университет в Иерусалиме
Mount Scopus, Иерусалим, 91905, Израиль

Timenchik R.D., doctor of philology, professor
The Hebrew University in Jerusalem
Mount Scopus Jerusalem, 91905, Israel