

УДК 821.161.1 – 1Ахм09

*О.В. Червинская*

## РЕЦЕПТИВНЫЙ ОБРАЗ АХМАТОВСКОГО ЦИКЛА «ТАЙНЫ РЕМЕСЛА»

*Презентується рецептивний літературознавчий погляд на поетичний цикл А.А. Ахматової „Таємниці ремесла”. Наголошується на тематичній тотожності цього циклу з жанром есе. Також підкреслюється, що в названій цикл імпліцитується вся творчість поета, однак за своєю тематикою його можливо сприймати як образ, адекватний цілісній парадигмі будь-якого іншого поетичного досвіду. Приділяється увага принципів науковій автономності визначень фрагментарності та цілісності, специфіці їхніх стосунків. Особлива цінність циклу пов’язується з онтологічним аспектом його тематики.*

**Ключові слова:** акмеїстичний текст, поетичний цикл, фрагментарність, цілісність, поетика рецепції.

Под видом знаменательно озаглавленного цикла «Тайны ремесла» [см. 1], скомпонованного из девяти как будто произвольно размещенных, но последовательно пронумерованных самим автором стихотворений разных лет 1936-59 гг. (хронология написания каждого из них автором указывается, хотя явно не принимается в расчет), Анна Ахматова по сути предложила своим читателям весьма необычное, безукоризненного художественного достоинства маленькое интеллектуальное эссе. В нем таится немало философских зерен именно о смысле словесного творчества, а также просматриваются многие иные рецептивные проекции (или, по-ахматовски, «тайны»). В этом свете и будет полезно рассмотреть весь цикл.

В своих размышлениях о комплексе идей «Тайн мастерства» подчинимся в первую очередь последовательно определенной самим автором тематической ритмике цикла. Итак, в «1. Творчестве», рисуя работу поэтического вдохновения как некое харизматическое состояние – как сужение «какого-то тайного круга», из которого неведомо как рождается «один, все победивший звук», влекущий за собой рифмы и слова, Ахматова дает представление о творческом опыте как опыте божественных подсказок – и этим раскрывает перед нами первую тайну.

Дальше, в безымянном следующем (2) («Мне ни к чему одические рати...»), она живописует невероятно целомудренный мир поэтического побуждения, не пересекающегося в своей природной чистоте с нормативностью и упорядоченной заданностью обычной жанровой меры. В этом мире все «не так, как у людей», и поэтому фактически безгрешное в своей чистоте (задорное, нежное, на радость всем) стихотворение становится маленьким творением, в котором может с зеркальной правдивостью и по-детски доверчивой необузданностью

отразиться мироздание, со всеми его простыми «одуванчиками», «лопухами», «лебедой», «сердитыми окриками», «запахом дегтя», «таинственной плесенью на стене» и прочим до бесконечности.

В весьма многосложном шестистишии «3. Муза» Ахматова позволяет себе очень многие вольности. Во-первых, она рифмует Музу с обузой (что для идолопоклонников поэтического цеха должно было бы прозвучать как кошунство!). Во-вторых, идя вслед Пушкину, придает образу Музы некоторую по-язычески пасторальную вольность (об их, автора и музы, отношениях говорят разное...). Дальше: Муза-обуза у нее связана с *Божественным лепетом* (при этом не объяснено, чей это «лепет»: автора? Музы? или же является результатом их невнятного никому другому диалога? – тоже есть над чем тут задуматься читателю). Затем на смену лепету приходит состояние «ни гу-гу», т.е. за этот лепет поэт расплачивается годовой «епитимией» – лишается дара слова. Таким образом, текст выглядит неприхотливым только на первый взгляд:

Как и жить мне с этой обузой,  
А еще называют Музой,  
Говорят: «Ты с ней на лугу...»  
Говорят: «Божественный лепет...»  
Жестче, чем лихорадка, оттреплет,  
И опять весь год ни гу-гу.

Итак, уже эти три первых стихотворения образуют некую новую, дополнительную совокупность и общую идею о творчестве как тайне, совмещающей звук и тишину, беззаботную природу и некие, изредка перепадающие поэту Божественные подсказки... По сути, автор уже этим раскрылся перед нами недвусмысленно. Он возжаждал нашего понимания, основанного не столько на сказанном, сколько на подсказанном его умолчаниями и аллюзиями. Не способный, или не готовый к такому прочтению текста читатель соответственно не является и читателем Ахматовой.

Следующее, написанное Ахматовой на склоне лет (в 1959 г.) стихотворение «4. Поэт», есть маленькая нелукавая исповедь о поэтической «работе» как «беспечном житье», есть осторожное приоткрывание тайны мастерства. Тайны, которая почти не удивляет, т.к. еще раньше нам давали понять, что поэтический «образ мысли» уравнивается с «образом жизни», совпадая как загадка с разгадкой, выражая себя как простое «подслушивание» у природы. Можно отметить, что все это очень созвучно античным толкованиям поэтического искусства как подражания природе, как искусства «миметического». Сказанное в целом может также восприниматься и как указание на неразрывность, природную преемственность всей накопившейся поэтической традиции от самого начала ее истории. Читатель обнаружит в этом и скрытое указание на истину, даруемую каждому из нас только жизненным опытом: все возвращается на «круги своя».

В завершающем из четырех катренов, выразительно насыщенных образом неопределенности источников вдохновения (все эти бросающиеся в глаза «что-то», «чье-то», «какие-то», которые заимствуются даже «у сосен, молчальниц на вид», – и все это вместе переплавляется в нечто

новое), поэт, пусть и сквозь «дымовую завесу тумана», но, тем не менее, внятно раскрывает еще одну из тайн:

Налево беру и направо,  
И даже, без чувства вины,  
Немного у жизни лукавой,  
*И все – у ночной тишины.*

Никак не случайным по-видимому является и то, что следующее за «4. Поэтом» стихотворение «5. Читатель» создавалось «в паре» с ним даже по времени (летом 1959). И по строфе, и стилистически оно как будто представляет собой продолжение предыдущего. Более того: из семи его катренов – два первых о поэте, а не о читателе, они как бы случайно перескакивают из предыдущего не в свою тему. И тем не менее – это не ошибка. Приведем их ниже:

Не должен быть очень несчастным  
И главное скрытым. О нет! –  
Чтоб быть современнику ясным,  
Весь настежь распахнут поэт.

И рампа торчит под ногами,  
Все мертвенно, пусто, светло,  
Лайм-лайта позорное пламя  
Его заклеило чело.

В этих двух строфах терпеливый реципиент может обнаружить целый сгусток авторских переживаний, признаний, аллюзий и реминисценций. Именно в них Ахматова предельно недвусмысленно касается двух вещей: должного и сущего, каким поэту положено быть и каковым становится он в силу обстоятельств. Речь об отношениях его с миром. Несомненно, что здесь по существу лаконично, но предельно четко наряду с личной установкой раскрывается общее представление о назначении всякого поэта «быть современнику ясным», быть «настежь распахнутым»; и ее неприятие лукавства очевидно. Но эта идеальная ситуация гармоничных отношений автора с собирательным образом «современника» никак не согласуется с жизненной правдой. С тем театром, с той эстрадностью, с той фотографической поднадзорностью, которые оборачиваются для поэта крестной мукой (обратим внимание, как срабатывает в стихотворении реминисценция на «Смерть поэта» Лермонтова):

И рампа торчит под ногами,  
Все мертвенно, пусто, светло,  
Лайм-лайта позорное пламя  
*Его заклеило чело.*

Для автора зритель-современник по сути есть страшное, гиблое «общее место», есть ничто. Альтернативой ему, а также оправданием поэтической медитации и драгоценной встречной «тайной» является только единственный *читатель*, Богом данный избраннык.

Образ читателя поднят на необыкновенную высоту, он не просто «неведомый друг» и ровня поэту, он – условие и оправдание его бытия, он (если мы очень внимательно посмотрим!) – теряет параметры

бренности: параметры пространства и времени и, таким образом, он фактически сакрализуется. В противопоставление собирательному «современнику» тут наличествует обобщенность иного порядка. Здесь «свой читатель» превращается в существо трансцендентное, по сути определения и измерений он именно «сообожествляется» поэту как вечное отражение того, что по своей тварной немощи подвержено тлению и не является вечным. При этом «обоожествление» читателя здесь не мифотворческой природы и это никак не мифологема. Читатель есть то таинственное «око», которое является неперенным онтологическим условием реализации поэта, а потому в этой именно фигуре скрыт залог постоянного воскресения поэтического слова. Стихотворение «Читатель» во всей общей тематической совокупности «Тайн ремесла» для всего цикла является тезисом необыкновенной важности, а, отсюда, и в прямом, и переносном смысле оно становится его ведущим стержнем. Следующие фрагменты поэтического текста подтверждают сказанное – не только читателю нужен поэт, но и, наоборот, поэту необходим читатель. Это паритет. Найти своего читателя-друга для поэта равнозначно неожиданной находке бесценного, чудесного, утоляющего жажду диалога таинственного «клада»:

А каждый читатель как тайна,  
Как в землю закопанный клад <...>.

Там все, что природа запрячет,  
Когда ей угодно, от нас. <...>

<...> Там те незнакомые очи  
До света со мной говорят,

За что-то меня упрекают  
И в чем-то согласны со мной...  
Там исповедь льется немая,  
Беседы блаженнейший зной.

Наш век на земле быстротечен  
И тесен назначенный круг,  
А он неизменен и вечен –  
Поэта неведомый друг.  
23 июля 1959  
Комарово.

Следующий за «Читателем» фрагмент цикла под названием «6. Последнее стихотворение» также содержит свою собственную «тайну» – и она не только о таинственной разнообразии мотивов поэтического вдохновения, щедро струящихся порой «как чистый источник в овраге». Но и о том, что не вымолвленное слово может оказаться смертоносным (жестокая беда); о том, что для поэта замолчать – значит умереть. В целом, наконец, о том, что последнее стихотворение остается на самом деле всегда *непроизнесенным* стихотворением.

А вот еще: тайное бродит вокруг –  
 Не звук и не цвет, не цвет и не звук, –  
 Гранится, меняется, вьется,  
 А в руки живым не дается.

Но это!.. по капельке выпило кровь,  
 Как в юности злая девчонка – любовь,  
 И, мне не сказавши ни слова,  
Безмолвием сделалось снова.

И я не знавала жесточе беды.  
 Ушло, и его протянулись следы  
 К какому-то крайнему краю,  
 А я без него... умираю.

Отнюдь не случайно сразу же за этой важной «исихастической» темой, развернуто воспроизведшей томления теряющего дар слова творческого духа, и помещена та знаменитая «7. Эпиграмма» на женщин, которую любят цитировать, как остроумный и самостоятельный спич:

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

Но почему бы не обратить внимание на весьма и весьма высокий лексический потенциал имеющей здесь место псевдо-синонимии: *творить*, *восславить*, *говорить*, противостоящей резко и нелюбимому *замолчать заставить*? Какие с какими из означенных слов на самом деле вступают в более близкие отношения? Текст свидетельствует, что Биче и Лауре полагается являться лишь молчаливыми субъектами творчества и восславления. Творчество не имеет обязательного отношения к «говорению» – сравним это слово с такими более выразительными синонимическими формами, уместными для данного контекста, как «празднословие», «словоблудие». На эти пороки и позволено нам расслышать намек в связи с говорящими женщинами, резко противопоставленными знаменитым и бессловесным итальянским музам. Так что мы можем здесь увидеть нечто менее прямозначное, а главное – снова отметить имеющуюся «тайну», которая содержится в самих сформулированных вопросах. Эта тайна открыта внутреннему уму Ахматовой и заключается в подразумеваемом категорическом отрицании «нет!» на ее риторические вопросы (никакая из воспетых жен сама не могла ни творить, ни восславлять, ибо жены, достойные похвалы, украшены молчанием). Творчество самой Ахматовой, как известно, породило целый поток женского поэтического эпигонства («я научила женщин говорить...»). Но остановить его она уже не в силах, слов нет, поэтому остается только молиться и смысл заключительного восклицания (Боже..!) отнюдь не риторичен.

Восьмистишие «8. Про стихи Нарбута» (1940) интересно и, безусловно, никак не произвольно в контексте цикла. Владимир

Иванович Нарбут (1888 – 1938) принадлежал к акмеистическому направлению и донныне все еще остается не расшифрованной, загадочной, но значимой литературной фигурой. Возможно также, что из многих в целом близких ей духовно акмеистов именно Нарбут общим для каждого из них и сближающим религиозным основанием своей души завоевывает свое место в этом цикле. Особенная роль «нарбутовского» фрагмента в той части необычного ахматовского «эссе», которая собой композиционно фактически завершает все «Тайны ремесла», – очевидна. В первую очередь здесь сам автор выступает именно в роли того самого друга-читателя, который призван воскрешать поэта. Любопытная рецептивная коллизия (поэт, читающий другого поэта) – особая ситуация, где напрямую реализуется мысль о том, что и сам читатель по своему мировидению также должен быть поэтом.

За каждой строкой этого стихотворения скрывается целая бездна умолченного, невысказанного, неназванного, графически выраженного знаменательной фигурой умолчания (...). Именуемая тут «мраком» тайна весьма предметна, и, думается, нарочито опосредована неизвестными нам «первоисточниками» творимых образов. Несомненно, что Ахматова весьма точно и без прибавлений передает общий репертуар нарбутовской лирики, искусно направляя тем и наше собственное рецептивное «отражение» истинного лирического облика ее сотоварища по поэтическому «цеху». В «нарбутовском» стихотворении каждое из пунктирно намеченных в соответствии с определенной тематической градацией ахматовское «это» должно получить завершение в собственном воображении читателя, так что графически начертанный ею образ поэта в полной мере открыт и нашим рецептивным ассоциациям:

Это – выжимки бессонниц,  
 Это – свеч кривых нагар,  
 Это сотен белых звонниц  
 Первый утренний удар...  
 Это теплый подоконник  
 Под черниговской луной,  
 Это – пчелы, это – донник,  
 Это пыль, и мрак, и зной.  
 Апрель 1949  
 Москва.

Таким образом, вникая в логику тематической преемственности и смысл всех этих чередующихся стихотворений, позволительно говорить о том, что «Тайны ремесла» не суесловно, а, напротив, в весьма экономных пределах раскрывают и исчерпывают свои идейные намерения, выразившись в целенаправленном многообразии взаимопереходов и переключек всего тематического репертуара цикла. Однако ни в коем случае по замыслу эти девять вместе рассматриваемых стихотворений не только не устраняют, а, совсем напротив, – намечают некую дополнительную внесюжетную перспективу. Поэтому завершающее и не случайно безымянное (9) стихотворение «Многое еще, наверно, хочет...» есть как раз тот самый фокус, в котором все наконец-то собирается в завершающее идейно-тематическое тождество, в своеобразный «эпилог».

Многое еще, наверно, хочет  
 Быть воспетым голосом моим:  
 То, что, бессловесное, грохочет,  
 Иль во тьме подземный камень точит,  
 Или пробивается сквозь дым.  
 У меня не выяснены счеты  
 С пламенем, и ветром, и водой...  
 Оттого-то мне мои дремоты  
 Вдруг такие распахнут ворота  
 И ведут за утренней звездой.  
 1942  
 Ташкент.

По идее это чрезвычайно обогащенная, а по виду нарочито бесформенная руда с ее актуальной открытостью, вопреки очевидной неопределенности будущего времени. Отсюда в дальнейшем можно добывать и добывать породу, в равной степени насыщенную как своим, так и чужим опытом, совмещением несовместимого (как, например, лже-оксюморон: «бессловесное, грохочет»). Можно также раскрывать и все возможные потенции так называемого интертекста (например, очевидная реминисценция, намекающая на Н. Гумилева и О. Мандельштама одновременно: «...во тьме подземный камень точит»). Однако не это в данном случае существенно. В перспективе целого – для поэта предчувствуются еще пресловутые «огонь, вода и медные трубы», испытания огнем, мечом и славою. И только лишь в завершение всего поэту видится остановка перед некими символическими воротами (райскими ли, адовыми ли?!), что распахиваются именно так называемыми поэтическими *дремотами* (ни что иное, как ироническая перелицовка поэтического штампа «грезы»). Идя на поводу у своего воображения, автор ощущает, что рискует утратить чистоту своего духа, а может быть даже и превратиться в падшего ангела (ибо эта самая *утренняя звезда* – скорее всего в лишенном случайностей ахматовском тексте и есть именно Денница – Венера).

Вот о каких дремотах и тайнах Ахматовой, имеющих место в преподнесенном ею читателям философско-рецептивном назидании под именем «Тайны ремесла», у меня, как ее постоянного читателя, возникла потребность думать. Вывод следующий: этот цикл не красного словца ради, а без всякого поэтического притворства, без какого-либо интеллектуального лицедейства указывает на одну важную вещь, закономерно вытекающую из всякого творческого дела, влияющую на творческий опыт и судьбу каждого без исключения мастера слова: до конца жизни открытую перспективу, непредсказуемость духовного финала художественной личности.

Со сказанным согласуется одна немаловажная особенность: в цикл «Тайны ремесла» удобно встраивается весь творческий опыт Ахматовой, более того, этот цикл может быть воспринят как определенная парадигма всякого творческого опыта как такового в целом. Бывает, что фрагментарное восприятие творчества писателя и целостная его

рецепция приводят к контрастным результатам. В спекулятивных историях литератур тоталитарной поры нарочито и систематически игнорируется принципиальная самостоятельность смысловых понятий фрагментарности и целостности объекта исследования. Целостность либо игнорируется, либо ее имитирует фрагментарность, позволяющая лепить какой угодно «целостный» образ писателя по усмотрению любого рода идейных заказчиков. Однако подобный социологический ракурс обозначен здесь лишь для того, чтобы определить более четко свою собственную, стоящую в стороне от таких исследовательских горизонтов, позицию. Особая ценность Ахматовского цикла содержится еще и в том, что содержит в себе онтологическое зерно, достойное внимания рецептивной поэтики.

1. *Ахматова А.А.* Соч.: В 2т. / Сост. и подгот. текста М.М.Кралина. – М.: Правда, 1990. – Т.1. – С.277-281.

### **Summary**

The article presents the receptive literary critical view to A.A.Ahmatova's cycle "Mysteries of Graft". The problem of thematic identity of this cycle to the genre of essay is stressed. The author of the article underlines that this cycle is implicated in all the poetic work of the poetess, but as to its theme it may be understood as an image adequate to the integral paradigm of some other poetic experience. Due attention is given to the principal scientific autonomy of definitions of fragmentarity and unity, and their specific relations. Most valuable characteristics of the investigated poetic experience are connected with ontological aspect of the theme of the cycle.

**Key words:** acmeist text, poetic cycle, fragmentarity, unity, reception poetics.

Стаття надійшла до редколегії 16.11.2006