

ОБ ЭВОЛЮЦИИ ОТНОШЕНИЯ АКМЕИСТОВ К НАСЛЕДИЮ СИМВОЛИЗМА

Олег Рамильевич Миннуллин

кандидат филологических наук, доцент Южного федерального университета (Ростов-на-Дону, Россия)

e-mail: minnullin@sfnu.ru

ORCID: 0000-0002-5805-3821

Аннотация. В статье анализируется ряд стихотворений акмеистов, репрезентативных для философско-эстетических оснований и поэтики представителей этого течения в отечественной поэзии Серебряного века. Исследовательское внимание сосредоточено на взаимосвязи творческих установок поэтов акмеистического направления с предшествующей поэтической практикой символизма. Акмеизм в исследовании осмысливается, прежде всего, как постсимволизм, для которого философско-эстетические и чисто художественные обретения старшего поэтического течения составляли основу собственных исканий и художественных свершений. Отталкивание акмеистов от символистов никогда не было абсолютным. Декларируемая оппозиция символизму оставляла большие возможности для притяжений, опоры на предшествующий опыт и непосредственное его использование в процессе культурной и поэтической трансмиссии. Художественные стратегии символизма всегда продолжали существовать внутри творчества акмеистов, а, начиная с 1920-х гг., порой и вовсе определяли характер их поэтического творчества. В работе подробно проанализированы стихотворения «Протертый коврик под иконой...» А. Ахматовой, «Капитаны» Н. Гумилёва, «Из облака, из пены розовой...» Г. Иванова, «Осенним вечером, в гостинице вдвоём...» Г. Адамовича. В статье установлено, что в среде «младших» акмеистов (Г. Иванова и Г. Адамовича) по сравнению со старшими поэтами-«цеховиками» (Н. Гумилёвым и А. Ахматовой) нарастает тяготение к творческим принципам, утвержденным поэтами-символистами. Представителей младшей акмеистической плеяды можно определить как «преодолевших акмеизм» (по аналогии с известной формулировкой заглавия статьи В.М. Жирмунского «Преодолевшие символизм»). Суть этого преодоления состоит в снятии принципиальной оппозиции эстетических установок и поэтик двух течений: символистского порыва к трансцендентному, поддерживаемого соответствующим поэтическим языком, и акмеистического требования к осязаемости, выпуклости, материальной и телесной «тяжести» художественного образа.

Ключевые слова: акмеизм, символизм, постсимволизм, эволюция акмеизма, Н. Гумилев, А. Ахматова, Г. Иванов, Г. Адамович

В классической работе «Преодолевшие символизм» (1916) В.М. Жирмунский обосновывает характер отношения нового течения в русской поэзии к отходящему: акмеизм шагнул дальше, предложил нечто принципиально новое, конкретное в сравнении с «мистическими просветами и падениями» своих предшественников [Жирмунский: 120]. Но это «преодоление», по-настоящему, никогда не было абсолютным: акмеисты учились у символистов, опирались на их язык, открытия в области стиха и эйдетики. В контексте современных культурологических и поэтологических теорий правильнее говорить не о каком-то категорическом и бесповоротном «преодолении», а о своеобразном творческом усвоении символизма представителями младшей поэтической группы, которые хоть и отличались своим художественным почерком и видением финальных целей и ценностей поэзии от предшественников, тем не менее наследовали их опыт, а в позднем творчестве непосредственно возвращались к заветам символизма, но уже обогащенные собственными художественными обретениями. Мера этого отличия была подвижной для разных авторов и для разных этапов творческого пути каждого поэта. В творчестве акмеистов по-разному трансформировались и получали преломление образно-мотивные ряды, характерный язык и другие элементы символистской поэтики.

Целью представленного материала является уточнение взаимоотношений между символизмом и акмеизмом, воплотившихся во внутреннем пространстве младшего поэтического течения. В статье мы рассмотрим несколько репрезентативных текстов поэтов-акмеистов и постараемся описать особенности этого культурно-поэтического диалога, определившего соприсутствие «традиции и новаторства» на уровне поэтики конкретных произведений Н.С. Гумилева, А.А. Ахматовой, Г.В. Иванова, Г.В. Адамовича. Выбор имен определяется их знакомостью и репрезентативностью для заявленной темы. Мы намеренно рассматриваем лирику двух «старших» и двух «младших» акмеистов, с тем чтобы выразительнее оттенить закономерную динамику внутри направления, заключающуюся в своеобразной реабилитации символизма в более поздней акмеистической поэтической практике. Можно сказать, что отдельные акмеисты оказались, опираясь на формулировку В.М. Жирмунского, «преодолевающими» акмеизм. Настойчиво манифестированное (в частности, в программных выступлениях поэтов-цеховиков) противопоставление символизму постепенно утратило актуальность.

К творческой работе внутри «Цеха поэтов», в котором зародился акмеизм, хорошо подходит предложенное М. Эпштейном слово «литературоводство» [Эпштейн: 29] – целенаправленная работа на поэтической ниве

с четкими намерениями и прогнозируемыми результатами культурного возделывания. Манифесты акмеистов (Николая Гумилева, Сергея Городецкого, Осипа Мандельштама) и природная склонность поэтов этого круга к занятиям «домашней филологией» – разбором и обсуждением своих и чужих произведений внутри сообщества, на квартирных посиделках или собраниях в «Бродячей собаке» – определили принципиальную установку на осознанность творчества в противовес символистской интуитивности и наитию. Вместо декларированного дионисийства, экстатической творческой одержимости, ведомой неким «таинственным», «нездешним» «мерцанием», утверждается точный и стройный «аполлонический взгляд на искусство», конкретность образа. На смену «одержимости духом музыки» приходит любовь к скульптурной пластике, приятие «тяжести недоброй» (выражение Мандельштама) и работа с ней. Осмысление этих особенностей акмеизма стало на сегодня уже общим местом, они подробно описаны в исследованиях акмеизма [Лекманов; Коростелев 2005; Коростелев 2009; Кихней 2005; Кихней 2017; Занегина].

При этом симптоматично, что тезис об аполлоническом понимании задач искусства принадлежит символисту Михаилу Кузмину, осознавшему в статье «О прекрасной ясности» (1909) необходимость глубокого пересмотра символистских установок по-

этического творчества. Сами акмеисты вполне признавали за символизмом, своим «достойным отцом» [Гумилев: 43], поэтические заслуги и называли, например, символиста Иннокентия Анненского, с его точностью, чрезвычайной зоркостью и любовью к отысканной детали, своим предтечей. Главный же упрек акмеизма символизму заключался в нарушении равновесия между наличным материальным миром и порывом к трансцендентному. Слово «равновесие» настойчиво повторяется в манифестах Городецкого и Мандельштама: творчество – «благородная смесь рассудочности и мистики», «ощущение мира как живого равновесия» [Мандельштам:178]. Гумилев в уже цитированном манифесте, в свою очередь, поясняет, что «акмеистом быть труднее, чем символистом, как труднее построить собор, чем башню» [Гумилев, 1913: 43]. Разве собор лишен символического смысла? Нет, однако в отличие от башни (здесь намек и на конкретную «башню» символиста Вячеслава Иванова), лишь устремленной своим шпилем к запредельному, собор являет его доступное, зримое и даже осязаемое соприсутствие. Акмеисты не переставали быть символистами, но выдвигали дополнительные требования, настойчивость и обязательность которых, однако, со временем сильно ослабеет, а то и вовсе уйдет из поэтической практики.

Акмеизм допускал вполне ощутимый возврат к творческим установкам символизма;

продемонстрируем это на примере нескольких показательных лирических произведений поэтов-акмеистов.

Вначале рассмотрим известное стихотворение одного из отцов-основателей акмеизма Николая Гумилева «Капитаны», который одним из первых и в теории («Наследие символизма и акмеизм»), и на практике попытался обосновать самостояние нового утверждающегося течения в поэзии, преодолевая гегемонию предшествующего.

Капитаны

На полярных морях и на южных,
По изгибам зеленых зыбей,
Меж базальтовых скал и жемчужных
Шелестят паруса кораблей.

Быстрокрылых ведут капитаны –
Открыватели новых земель,
Для кого не страшны ураганы,
Кто изведаль мальстремы и мель.

Чья не пылью затерянных хартий –
Солью моря пропитана грудь,
Кто иглой на разорванной карте
Отмечает свой дерзостный путь

И, взойдя на трепещущий мостик,
Вспоминает покинутый порт,
Отряхая ударами трости
Ключья пены с высоких ботфорт,

Или, бунт на борту обнаружив,
Из-за пояса рвет пистолет,
Так что сыпется золото с кружев,
С розоватых брабантских манжет.

Пусть безумствует море и хлещет,
Гребни волн поднялись в небеса –
Ни один пред грозой не трепещет,
Ни один не свернет паруса.

Разве трусам даны эти руки,
Этот острый, уверенный взгляд,
Что умеет на вражьи фелуки
Неожиданно бросить фрегат,

Меткой пулей, острой железной
Настигать исполинских китов
И приметить в ночи многозвездной
Охранительный свет маяков?

1909

[Гумилев, 1998: 233]

«Капитаны» написаны в Коктебеле, на побережье Черного моря, когда поэт гостил у своего приятеля Максимилиана Волошина в 1909 г. Хотя этот цикл, состоящий из четырех стихотворений, был создан Гумилевым еще до организации им «Цеха поэтов» и объявления манифестов акмеизма, однако все компоненты будущей поэтической программы в «Капитанах» воплощены выпукло и ярко.

В присущей ему сочной колористической манере поэт воссоздает образы морской эк-

зотики и отважных капитанов. Таков герой первого стихотворения, одновременно и джентльмен, и флибустьер, с тростью, в высоких ботфортах и с пистолетами за поясом, гордо возвышающийся на «трепещущем» мостике. На момент написания «Капитанов» поэт еще не бывал ни в одном из своих знаменитых восточных путешествий, так что вся эта экзотика в тексте заимствованная, насквозь литературная, навеянная романами о морских странствиях, дерзких и благородных морских разбойниках.

Тема и образный ряд подчеркнута воспроизводятся в цикле именно в том виде, в котором все это представлено в популярной беллетристике (например, «Граф Монте-Кристо» Дюма). Образ лирического героя, моряков, их морского обихода и портового бурного досуга подчеркнута романтизированы. Моряки пьют сидр в окружении мулаток, играют в карты с «завитыми шулерами», устраивают драки в порту, продают иностранкам обезьянок «с медным обручем в носу» (спустя десятилетие Вера Инбер, явно не без влияния Гумилева, напишет свою знаменитую «Девушку из Нагасаки»). Мистический «Летучий голландец», корабль-призрак с капитаном-мертвецом, появляющийся в финальном стихотворении цикла, и байронический образ скитальца Каина также продиктованы романтической традицией, которая близка в первую очередь символизму.

Казалось бы, и сама тема, и ее подача, образный ряд и ассоциации, которые им вызываются, – все вторично. Но откуда же неподдельная свежесть гумилевского стихотворения? Дело в том, что тема и все ей сопутствующее, что дает традиция, – лишь поверхность, на которой Гумилев пишет свое оригинальное акмеистическое «живописное» полотно по принципу палимпсеста. Романтическая тема, можно сказать, дает только повод опробовать свою смелую и новаторскую творческую технику, обеспеченную не заимствованным, а собственным поэтическим даром.

Художественный избыток, чистая поэтическая «прибыль», «добавленная стоимость», заключена в мельчайших подробностях, благодаря которым «готовый» образ как бы выдвигается из своей рамки, выдается вперед в реальной объемности, весомости и достоверности своего бытия. Капитан как будто выходит из моря, выступает как сияние из окружающего пространства: от его сапог отлетают клочья морской пены, с «розоватых манжет» сыплется «золото кружев». Ходить в таком облачении по палубе среди матросов неудобно, капитан здесь кажется актером в пестром наряде. Он одновременно эфемерен (как Незнакомка Александра Блока) и избыточно материален в своей экзотической красочности.

Паруса кораблей у Гумилева не «белеют» в далеком тумане, как у Лермонтова или Бес-

тужева-Марлинского, а «шелестят» около нас. Карта, на которой капитан отмечает иглой свой путь (метафора судьбы), «разорвана», капитанский мостик – «трепещущий» (лицетворение). Образы, не переставая быть аллегориями или символами, при этом конкретны, почти осязаемы. Слово «трепещущий» органично устроится у Афанасия Фета или в символистском тексте, сигнализируя о мерцающем присутствии инобытия, скрытой жизни внутри неодушевленного предмета. У Гумилева же, не отвергающего такую смысловую перспективу, это еще и реальный пошатывающийся мостик. Слово «зыби» тоже как будто фетовское («как легко среди незримых зыбей»), его подхватил символист Бальмонт («звон оттуда... среди облачных зыбей»), но у Гумилева «зыби» зримые – зеленые и с четко просматриваемыми «изгибами». Даже «пыль затерянных хартий» – не просто метафора какой-то былой рутины, оставшихся в глубине истории серых будней в деловой капитанской жизни. Это пыль, от которой можно закашляться (звукоподражание в слове «хартий»).

Художественное воплощение акмеистской творческой программы в «Капитанах» осуществляется с помощью символов и аналогий (с внешней опорой на язык и приемы символистов). Сама любовь Гумилева к экзотике отчасти объясняется тем, что она позволяет совместить символистскую (или романтическую) устремленность к далекому,

даже недостижимому миру и его предметное визуальное воплощение. Экзотический мир можно понять как такое «нездешнее» существование, которое тем не менее можно весьма конкретно воссоздать, прочувствовать и артикулировать в ясном образе. Например, в облике отважного романтического капитана легко прочитывается аллегория художника, поэта, человека-первооткрывателя, способного твердой рукой направлять свой фрегат к неизведанному, новому. Символическое у Гумилева опредмечивается, и эта предметная сторона оказывается не менее существенной, чем намек.

Символистская «многозвездная ночь», в которой плывет капитан, отступает перед «охранительным светом маяков». Капитан не теряется в открывшейся бездне, а способен «приметить» спасительный ориентир, устремить свой «острый уверенный взгляд» не во всепоглощающую бесконечность надмирного существования, а к берегам твердой земли, куда он и направляет свой корабль. Для этого, действительно, нужна светлая голова, смелость и недюжинная творческая воля.

Влияние эстетики символизма, использование его поэтики намека и умолчания, характерное наделение предметных образов символическим смыслом наблюдается у Анны Ахматовой. Однако безусловна и существенная трансформация этих присущих символизму черт в ее акмеистской художественной системе. Рассмотрим стихотворе-

ние Ахматовой «Протертый коврик под иконой...», где две поэтические стратегии сосуществуют и противостоят друг другу.

Протертый коврик под иконой,
В прохладной комнате темно,
И густо плющ темно-зеленый
Завил широкое окно.

От роз струится запах сладкий,
Трещит лампадка, чуть горя.
Пестро расписаны укладки
Рукой любовной кустаря.

И у окна белеют пальцы...
Твой профиль тонок и жесток.
Ты зацелованные пальцы
Брезгливо прячешь под платок.

А сердцу стало страшно биться,
Такая в нем теперь тоска...
И в косах спутанных таится
Чуть слышный запах табака.

1912

[Ахматова: 107]

«Четки», куда вошло стихотворение «Протертый коврик под иконой...», посвящены, по слову самой поэтессы, «жизни тленной и прекрасной», всецело в духе акмеизма. Поэтому образ, давший заглавие книге стихов, предметен, осязаем – он не эфемерно-символический, а «четкий». Да, косточками

четок отсчитывают молитвы, но все же это действительно существующий предмет, а не только знак иной реальности. Акмеистская двупланность отличается от символистской своим направлением – не порыв “in blau” (в голубизну), а прорыв «к самим вещам!» (Э. Гуссерль). Внутри вещи у Ахматовой может ощущаться какая-то вселившаяся в нее жизнь, человеческое присутствие. Материальный мир как бы концентрируется вокруг лирического субъекта, одухотворяется им, в результате чего преодолевается дискретность этого мира. На данном принципе строятся многие стихотворения Ахматовой поры цветения акмеизма, в том числе и «Протертый коврик под иконой...».

Впервые это стихотворение было опубликовано в журнале «Жатва» в 1913 г. с опечаткой в первой же строчке, в первом слове: «Простертый коврик под иконой...». Опечатка привела к утрате неявленного, проступающего из глубины плана. В стихотворении это не безжизненная подстилка: коврик протерт от долгого стояния на коленях в молитвенной позе, лирическая героиня набожна, во всяком случае, в ней воспитана потребность в молитве, в том, чтобы поверять свои тайны Богу. Это, так сказать, очень красноречивый коврик, соединяющий в себе два плана: бытовой и горний («под иконой»).

Тем глубже может быть осознано неясное пока, неочевидное сначала душевное смятение лирической героини, которая почему-то

блуждает взглядом по комнате (характерная лирическая фокализация). Она поднимает глаза от коврика на икону, потом на окно, увитое проникающим внутрь дома плющом, рассматривает расписную укладку (сундук с нарядами и тканями), зацепляется взглядом за лампадку и пальцы... Все детали интерьера не только предметны, в них проступает обыкновенная жизнь героини, ее привычный уклад, повседневные занятия и чувствуется ее душевный строй, в котором и земные заботы, и духовные упования. Все предметы как бы наделены ее женской душой. Это блуждание взгляда лишено цели – действует какая-то бессознательная инерция...

Как и во многих других стихотворениях «Четок», художественный эффект построен здесь на контрасте спокойного, незыблемого, как бы приличного неодушевленного мира вещей (интерьера, одежды) и лирической героини – восприимчивой, живой и подвижной, встревоженной, иногда глубоко потрясенной. Героиня ранней Ахматовой – это чувственная молодая женщина. Соприкосновение ее с этим неподвижным миром заражает его тревогой, одушевляет: открывается подтекст, проступает неявное, скрытый смысловой план. В знаменитой «Песне последней встречи» это чувствуется в перепутанных от волнения перчатках, в «Сжала руки под темной вуалью...» – в «неприкосновенности» перил, когда бег вдогонку превращается практически в полет за возлю-

бленным. Есть это противостояние материи и духа и в «Протертом коврике». Подобно тому как в стихотворениях Николая Некрасова сквозь лирическую миниатюру проглядывает целый эпический мир, насыщенный жестокими драматичными бытовыми коллизиями, так сквозь лирический набросок ранней Ахматовой, такой же сценический, как у Некрасова, проглядывает целый сюжет женского бульварного романа.

Прерывание инерции блуждающего взгляда, поворот в лирическом сюжете происходит в последних двух четверостишиях, когда появляется местоимение «ты». Если до этого взгляд лирической героини, присутствующей внутри этой сцены, практически совмещался со взглядом субъекта сознания и речи, то после строки «Твой профиль тонок и жесток» этот субъект, и вслед за ним читатель, вдруг резко видит ее отдельно (словно сама женщина увидела себя со стороны, отразившись в стекле окна). И перед читателем мгновенно проносится любовная сцена, которая, по-видимому, завершилась и как бы вспоминается героиней. Мелькают зацелованные пальцы, которые женщина с брезгливостью прячет, в ее спутанных косах «таится» запах табака – близкое присутствие мужчины, с которым героиня была наедине. Ее чувства в отношении произошедшего очень смешанные, чисто женские: страсть («роз запах сладкий») и брезгливость, страх, тоска, разочарование, досада на себя. Вспомина-

ется и ее протертый молитвенный коврик – символ целомудренности. Таким образом, в стихотворении ранней Ахматовой утверждение собственной поэтической программы осуществляется с существенной опорой на опыт символизма, который, по-своему, преодолевается и преобразуется.

Нельзя обойти вниманием лирику «младших» акмеистов – Георгия Иванова и Георгия Адамовича, которая и по своей поэтике на удивление оказывается ближе к символизму, чем к собственно акмеистским творческим установкам. Рассмотрим вначале стихотворение Г. Иванова «Из облака, из пены розоватой...».

Из облака, из пены розоватой,
Зеленой кровью чуть оживлены,
Сады неведомого халифата
Виднеются в сиянии луны.

Там меланхолия, весна, прохлада
И ускользящее серебро.
Все очертания такого сада –
Как будто страусовое перо.

Там очарованная одалиска
Играет жемчугом издалека,
И в башню к узнику скользит записка
Из клюва розового голубка.

Я слышу слабое благоуханье
Прозрачных зарослей и цветников,

И легкой музыки летит дыханье
Ко мне, таинственное, с облаков.

Но это длится только миг единый:
Вот снова комнатная тишина,
В горошину кисейные гардины
И Каменноостровская луна.

1920

[Иванов: 220]

Георгий Иванов был принят в «Цех поэтов» еще в 1912 г., в пору его первоначально расцвета. После разногласия «синдиков» «Цеха» Гумилева и Городецкого именно он вместе с Георгием Адамовичем пытался возобновить работу этого петербургского кружка. Но Георгий Иванов не только (а, может быть, и не столько) акмеист! На поэта существенное влияние оказали символист Александр Блок и Михаил Кузмин.

Молодого Георгия Иванова отличает несколько суховатый поэтический стиль, легкая сдержанность, как бы поэтическая учтивость или, иногда, изящная холодность, сочетающаяся с конкретностью образа. Поэт обладал безупречным художественным вкусом, что особенно ценилось среди приверженцев акмеизма. Справедливым будет отметить и неосознаваемые заимствования у поэтов, с которыми Иванов соприкасается, в частности у акмеистов. Например, в этом стихотворении о Петербурге первая строчка повторяет грамматику и ритм мандельшта-

мовской «Ласточки»: «Не слышно птиц. Бес-
смертник не цветет...»:

Столица спит. Трамваи не звенят.
И пахнет воздух ночью и весною.
Адмиралтейства белый циферблат
На бледном небе кажется луною.

[Иванов: 114]

Со временем, уже со второй половины 1920-х гг., по верному наблюдению Георгия Адамовича, акмеистская ясность и вещественность образов у Иванова уступает место музыке: «Под пышностью образов, под плавной гладкостью размера в “Садах” впервые у Георгия Иванова послышалось пение...» (1926, журнал «Звено»; цит. по: [Адамович: 328]).

Стихотворение «Из облака, из пены розоватой...» отражает как раз переходный момент между живописной изобразительностью, присущей Иванову-акмеисту, и музыкальностью, унаследованной от Блока и символистов, которая столь стремительно развилась в эмигрантской поэзии Георгия Иванова. Попробуем разглядеть след акмеизма в этом, говоря по совести, символистском стихотворении.

Да, облик мистических восточных парадизов, порожденный фантазией поэта, на первый взгляд, совершенно эфемерен, но меланхолические подлунные сады «неведомого Халифата» воссозданы в настолько

яркой колористической манере, что их зримость и пестрота как бы противятся их явно символистскому происхождению. Образ ивановской наложницы, передающей записку узнику, можно сравнить с Незнакомкой Блока, сотканной из «дыма и света», «духов и туманов»:

Там очарованная одалиска
Играет жемчугом издалика,
И в башню к узнику скользит записка
Из клюва розового голубка.

[Иванов: 220]

И сама загадочность свернутого сюжета передачи записки от наложницы халифа к узнику, и переливающееся музыкальное наименование «одалиска», башня, фигура самого узника, «розовый голубок», и даже совершенно бесплотная скользящая записка – все это образы и мотивы, присущие поэтике символизма. Как справедливо писал литературовед О.А. Коростелев, «младшие акмеисты в зрелом возрасте уже не столько отталкивались от символизма, сколько тянулись к нему» [Коростелев 2005: 16].

Со стихотворением Блока произведение Иванова сближает также образ «страусового пера», с которым сравниваются очертания города грез (в шляпе блоковской Незнакомки и «в мозгу» лирического я тоже «перья страуса склоненные»). Можно попытаться возразить: но жемчуг-то, с которым играет обита-

тельница гарема-сада, конкретный предмет. Но это возражение легко парировать: и у блоковской Незнакомки почти скульптурная «в кольцах узкая рука». Невозможно совсем без предметности, все дело в самом ее характере. И приходится признать, что предметность у Иванова символистская. Вроде бы есть и заполняющее пространство благоухание цветников, дающее явственное чувство присутствия в этом мире, приближающее его к акмеистической осязательности. Но заросли растений оказываются «прозрачными», бесплотными, а летящая с облаков музыка – «таинственной» (а до этого были эпитеты «неведомый», «ускользающий», «очарованный»), что, кажется, сводит на нет наши поиски акмеистской поэтики полновесности образа в данном стихотворении.

С другой стороны, в упомянутой «Ласточке» Мандельштама «прозрачны гривы табуна ночного», а у Ахматовой голос певицы «загадочным одеяньем небывалых шелков шелестит» («Женский голос, как ветер несется...»). Все «преодолевшие символизм» навсегда остались немного символистами. Акмеизм вполне можно рассматривать как стадию в развитии символизма, причем стадию неокончательную (об этом пишет, в частности, еще Б. Эйхенбаум в книге об Ахматовой [Эйхенбаум]). Символист Вячеслав Иванов по-дружески говорил Гумилеву: «...да ничем вы от нас не отличаетесь» (цит. по: [Коростелев 2005: 13]). Многие поэты, пройдя школу

акмеизма, как бы спохватывались и пытались вернуться к канонам символизма, и уж точно Блок, в глубине души, для многих акмеистов сохраняет свое положение «первого поэта». Например, друг и товарищ Георгия Иванова Адамович, комментируя творчество «младших акмеистов» в свои поздние годы, отмечал: «...с акмеизмом и цехом в багаже, мы все-таки чувствовали, что не Гумилев – наш учитель и вожатый, а он [Александр Блок]» [Адамович 2005: 27].

Финал стихотворения Георгия Иванова «Из облака, из пены розоватой...» содержит, однако, акмеистское преодоление символизма. Лирический герой возвращается воображением в свою комнату. (Может быть, это темница того самого узника?) «Комнатная тишина» знаменует прекращение музыки. Герой видит на окне кисейные, тоже слегка прозрачные, но все же материальные, гардины в горошину: мещанский тупик для всякой символистской тайны и фантазии. Луна, овеянная поэтической традицией, определяется по названию петербургского проспекта, на котором проживал Иванов: Каменноостровская. Еще и камень (тоже вполне акмеистский, вспомним «Камень» Мандельштама) «торчит» из этого названия. И в кисейной прозрачности, и в луне хранится след недавнего путешествия, но сила реальности присутствия в своей квартире здесь решающая.

Последнего акмеиста, большая часть жизни которого прошла в эмиграции, Георгия

Адамовича следует считать наиболее чувствительным к наследию символизма, тем, кто сохраняет его первоначальные художественные приметы в своей лирической поэтике до самого позднего времени. Георгий Адамович – один из «младших» акмеистов, принятый в «Цех поэтов» в 1914 г., возрождавший его в 1916 г. и удержавший знамя «Цеха поэтов» в эмиграции. Перебравшись в Европу, литератор сначала работал в Берлине, где были выпущены четыре номера «Цеха поэтов» (1922–1923), а позже переехал в Париж. Здесь он основал свой знаменитый литературный салон «Парижская нота» – последний бастион акмеизма. Адамович обладал репутацией «тишайшего поэта», «мастера с негромким голосом» и «поэта для немногих». Больше он был известен как тонкий литературный критик, эссеист, обладающий абсолютным вкусом, наставник молодых авторов.

Уже в рецензиях на первые публикации поэта отмечалось соприсутствие в его творчестве двух поэтик: символизма и акмеизма, ярко выраженная цитатность, влияния Анненского, Кузмина, Ахматовой, испытанные автором, но и способность сплавить весь этот разнородный опыт в единое целое, определяемое собственным оригинальным талантом. В.М. Жирмунский отмечал, что уже в «Облаках» (1916) Адамовича содержится привычный для поэтов «Гиперборея» прием выражения художественного настроения

зорко подмеченными и четко воспроизведенными образами внешнего мира, которые делают это настроение более законченным и определенным: «Явления душевной жизни передаются не в непосредственном, песенном, музыкальном выражении, но через изображение внешних предметов. Есть четкость и строгость в сочетании слов» (цит. по: [Адамович 2005: 18]). Установка на классичность, эмоциональная сдержанность, воплощающаяся в скупом до минимализма использовании тропов и образного ряда (выразительный аскетизм), стихи «без красок и почти без слов», совершенство формы – это узнаваемые приметы поэтического стиля Адамовича, его вариант акмеизма, отличающийся от насыщенной пестроты Гумилева.

Чтобы полнее раскрыть соприсутствие двух поэтик (символизма и акмеизма) в лирике Георгия Адамовича, рассмотрим подтекст в стихотворении «Осенним вечером, в гостинице, вдвоем...».

Осенним вечером, в гостинице, вдвоем,
На грубых простынях привычно засыпая...
Мечтатель, где твой мир? Скиталец, где твой дом?
Не поздно ли искать искусственного рая?

Осенний крупный дождь стучится у окна,
Обои движутся под неподвижным взглядом.
Кто эта женщина? Зачем молчит она?
Зачем лежит она с тобою рядом?

Безлунным вечером, Бог знает где, вдвоем,
 В удушьи духов, над облаками дыма...
 О том, что мы умрем. О том, что мы живем.
 О том, как страшно все. И как непоправимо.

1928

[Адамович: 87]

Стихотворение «Осенним вечером, в гостинице, вдвоем...» написано во Франции в 1928 г. Самое его начало обыгрывает стихотворение предсимволиста Шарля Бодлера из знаменитых «Цветов зла», которое называется «Туманы и дожди»:

Разве только вдвоем под рыданья метели
 Усыпить свою боль на случайной постели.

Этот текст Адамович хорошо знал и даже комментировал:

«Поэт говорит в нем о своей любви к северной природе, к нескончаемым туманам и дождям. Нет для него ничего слаще этих туманов, – пожалуй, только бывает так же сладко “безлунным вечером, с кем-нибудь вдвоем, на случайной постели, усыпить свою боль”. По-французски это неожиданное заключение удивительно: в каждом из медленно падающих слов его есть огромная тяжесть, и тяжестью этой читатель действительно “подавлен”» [Адамович 2005: 334].

В чем-то, по справедливому замечанию В.В. Вейдле, в своем стихотворении русский

поэт, действительно, «меланхолически перепевает дивные и страшные стихи Бодлера» [Вейдле: 3].

Герой стихотворения Адамовича близок своему французскому собрату: «мечтатель», «скиталец», он ищет какой-то «искусственный рай», способный избавить его от удушливости жизни, в которой все предопределено и безысходно. Он пытается обрести или хотя бы на время забыться в вульгарном подобии такого рая – в гостиничном номере с незнакомкой (учитывая контекст «Цветов зла» – с публичной женщиной).

Материальные подробности гостиничного интерьера (грубые простыни, обои с навязчивым узором, создающие ощущение подвижности при взгляде на них) подчеркивают чувство отчужденности, охватившее героя. Образ рисунка на обоях, наконец, «облака дыма», по всей видимости, отсылают к книге Бодлера «Искусственный рай», где поэт подробно рассказывает о своем опыте употребления наркотических средств (прежде всего гашиша). Так что можно предположить, что герой стихотворения Адамовича находится под воздействием марихуаны. Подробно описаны приступы панического страха, присущие некоторым стадиям наркотического воздействия гашиша на организм человека, так что экзистенциальное отчаяние, мгновенно охватывающее героя, сопряжено и с этим.

«Комнатный мирок» – такими словами определял ранние стихи Адамовича Алек-

сандр Блок, советуя ему «повыше раскачнуть-ся на качелях жизни», – тяготит и сковывает живое движение души лирического героя. Но и за окном «осенний крупный дождь», не позволяющий вырваться наружу. К тому же вечер «безлунный», так что поэту во мраке, лишенном присутствия главного поэтического светила, делать нечего. Финальные строки – составляют скупую квинтэссенцию обретенного опыта – о чем эти стихи?

О том, что мы умрем. О том, что мы живем.
О том, как страшно все. И как непоправимо.

Безусловно, есть в них и отголосок блоковского «Миры летят. Годы летят...» (1912):

Как страшно все! Как дико! – дай мне руку,
Товарищ друг! Забудемся опять.

[Блок: 25]

Можно было бы упрекнуть Адамовича в эпигонском заимствовании, но сказанное в его стихотворении – произнесено своим голосом, со своими обертонами и интонацией, обретенно собственным духом и, конечно, это не то же самое, что у Блока.

Георгий Адамович был завершителем акмеизма – одного из последних и наиболее влиятельных течений русского поэтического модерна. Но даже тогда, когда эпоха давно была, по слову Ахматовой, «погребена» («Когда погребают эпоху...»), а сам поэт при-

ближался к своему 80-летию, он все же верил в какую-то неисчерпаемость и модерна, и исканий своей молодости, и в бесконечность бытия, порываясь в бесконечное по всем канонам символизма:

Нет, в юности не все ты разгадал.
Шла за главой глава, за фразой фраза,
И книгу жизни ты перелистал,
Чуть-чуть дивясь бессмыслице рассказа.

Благословенны ж будьте вечера,
Когда с последними строками чтенья
Все, все твердит – «пора, мой друг, пора»,
Но втайне обещает продолженье.

1971

[Адамович 2005: 192]

Подведем итоги. Принципиального разрыва между символизмом и акмеизмом в истории русской литературы не было. Акмеизм как поэтическое явление вполне может быть понят в качестве некоего закономерного этапа, пусть и высшего («акме»), завершающего, в развитии символизма, с присущей ему поэтикой, эйдетикой, стилистикой. Фундаментальные творческие установки, существовавшие в акмеизме, были ориентированы не на отрицание или «преодоление» символизма, а на некое его творческое усвоение. Символистская система поэтики и философской эстетики категорически не отвергалась акмеистами. В произведениях

поэтов-цеховиков можно увидеть развитие внутренних возможностей, заложенных в программе символистов, развитие, которое предполагает хоть и трансформированное, но продолжение программы, а не радикальный ее пересмотр. Символизм виделся акмеистам своеобразным плацдармом или трамплином для собственных художественных свершений и открытий. Сами же эти открытия связаны прежде всего с материализацией символа: не теряя своей смысловой глубины, многоплановости и даже метафизической перспективы, акмеистический образ стремится к конкретности, материальной осязаемости, ограниченности во времени и в пространстве, которые удостоверяют личностную определенность, неподдельность художественно-эстетического и воплощенного в нем духовного опыта. Причем «младшие» акмеисты ощущали свою связь с символизмом острее своих старших коллег по «цеху». Это связано с тем, что реальная борьба этих модернистских школ в русской поэзии уже была исчерпана исторически и подчеркнутые отталкивания от генетически родственного для акмеизма символизма были больше не актуальны.

Литература

- Адамович, Г.В. Полн. собр. стихотворений. СПб.: Издательский дом «Эльм», 2005.
- Ахматова, А.А. Собр. соч. В 6 тт. Т. 1 (Стихотворения 1904–1941). М.: Эллис Лак, 1998.
- Блок, А.А. Полн. собр. соч. и писем. В 20 тт. Т. 3 (Стихотворения и поэмы 1904–1908). М.: Наука, 1999.
- Вейдле, В.В. Рецензия на журнал «Современные записки» // Возрождение. 1929. № 1318 (10 декабря). С. 3–4.
- Гумилев, Н.С. Наследие символизма и акмеизм // Аполлон. 1913. № 1. С. 42–45.
- Гумилев, Н.С. Полное собр. соч. В 10 тт. Т. 1 (Стихотворения и поэмы 1902–1910). М.: Воскресенье, 1998.
- Жирмунский, В.М. Преодолевшие символизм // Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977. С. 106–134.
- Занегина, А.А. Эстетика акмеизма: к вопросу о природе художественного образа // Проблемы современного образования. 2019. № 2. С. 9–17.
- Иванов, Г.В. Собр. соч. в 3 тт. Т. 1 М.: Согласие, 1994.
- Кихней, Л.Г. Акмеизм: миропонимание и поэтика. М.: Планета, 2005.
- Кихней, Л.Г. Под знаком акмеизма. М.: Азбуковник, 2017.
- Коростелев, О.А. «Без красок и почти без слов...» (поэзия Георгия Адамовича) // Адамович, Г.В. Полное собрание стихотворений. СПб.: Академический проект, 2005. С. 6–64.
- Коростелев, О.А. От «Цеха поэтов» к «Парижской ноте» (Георгий Адамович о Николае Гумилеве) // Юность. 2009. № 2. С. 15–24.

Лекманов, О.А. Книга об акмеизме и другие работы. Томск: Водолей, 2000.

Мандельштам, О.Э. Утро акмеизма // Собр. соч. В 4 тт. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1999. Т. 1. С. 177–180.

Эйхенбаум, Б.М. Анна Ахматова. Опыт анализа. СПб.: Б. и., 1923.

Эпштейн, М.Н. От знания – к творчеству. Как гуманитарные науки могут изменять мир. М.; СПб: Центр гуманитарных инициатив, 2016.

References

Adamovich, G.V. (2005). *Polnoye sobraniye stikhotvoreniy* [Complete collection of poems]. Saint Petersburg: Izdatel'skiy dom "El'm".

Akhmatova, A.A. (1998). *Sobranie sochineniy v 6 tt. T. 1. (Stikhotvoreniya 1904–1941)* [Collection of works in 6 vols. Poems 1904–1941] (Vol. 1). Moscow: Ellis Lak.

Blok, A.A. (1999). *Polnoye sobranie sochineniy i pisem v 20 tt. T. 3 (Stikhotvoreniya i poemy 1904–1908)* [Complete collection of works and letters in 20 vols. Poems 1904–1908] (Vol. 3). Moscow: Nauka.

Epshteyn, M.N. (2016). *Ot znaniya – k tvorchestvu. Kak gumanitarnyye nauki mogut izmenyat' mir* [From knowledge to creativity. How the humanities can change the world?]. Moscow: Tsentr gumanitarnykh initsiativ.

Eykhensbaum, B.M. (1923). *Anna Akhmatova. Opyt analiza* [Anna Akhmatova. Analysis experience]. Saint Petersburg: B & i.

Gumilev, N.S. (1913). *Naslediye simvolizma i akmeizm* [The legacy of symbolism and acmeism]. *Apollon* [Apollo], 1, 42–45.

Gumilev, N.S. (1998). *Polnoye sobranie sochineniy v 10 tt. T. 1. (Stikhotvoreniya i poemy 1902–1910)* [Complete collection of works in 10 vols. Poems 1902–1910] (Vol 1). Moscow: Voskresen'ye.

Ivanov G.V. (1994). *Sobranie sochineniy v 3 tt. T. 1.* [Collection of works in 3 vols.] (Vol. 1). Moscow: Soglasie.

Kihnej, L.G. (2005). *Akmeizm: miroponimanie i poetika* [Acmeism: worldview and poetics]. Moscow: Planeta.

Kihnej, L.G. (2017). *Pod znakom akmeizma* [Under the sign of acmeism]. Moscow: Azbukovnik.

Korostelev, O.A. (2005). "Bez krasok i pochtibez slov..." (*poeziya Georgiya Adamovicha*) ["Without colors and almost without words..." (poetry by Georgy Adamovich)]. In G.V. Adamovich, *Polnoye sobranie stikhotvoreniy* [Complete collection of poems]. Saint Petersburg: Akademicheskij proyekt, 6–64.

Korostelev, O.A. (2009). Ot "Tsekha poetov" k "Parizhskoy note" (Georgiy Adamovich o Nikolaye Gumileve) [From the "Workshop of Poets" to the "Parisian Note" (Georgy Adamovich about Nikolai Gumilyov)]. *Yunost'* [Youth], 2, 15–24.

Lekmanov, O.A. (2000). *Kniga ob akmeizme i drugiye raboty* [A book on acmeism and other works]. Tomsk: Vodoley.

Mandel'shtam, O.E. (1999). *Utro akmeizma* [Morning of acmeism] (In 4 Vols., Vol. 1). Moscow: Art-Biznes-Tsentr, 177–180.

Veydle, V.V. (1929). Retsenziya na zhurnal “Sovremennyye zapiski” [Review of the journal “Modern Notes”]. *Vozrozhdeniye* [Revival], 1318, 3–4.

Zanegina, A.A (2019). *Estetika akmeizma: k voprosu o prirode hudozhestvennogo obraza*

[Aesthetics of acmeism: on the nature of the artistic image] *Problemy sovremennogo obrazovaniya* [Problems of modern education], 2, 9–17.

Zhirmunskiy, V.M. (1977). *Preodolevshiye simvolizm* [Overcoming symbolism]. In *Teoriya literatury. Poetika. Stilistika* [Theory of Literature. Poetics. Stylistics]. Leningrad: Nauka, 106–134.

Для цитирования: Миннуллин, О.Р. Об эволюции отношения акмеистов к наследию символизма // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2022. Т. 7. № 4. С. 161–178. DOI: 10.18522/2415-8852-2022-4-161-178

For citation: Minnullin, O.R. (2022). The legacy of symbolism: on evolution of its reception by acmeists. *Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies*, 7(4), 161–178. DOI: 10.18522/2415-8852-2022-4-161-178

THE LEGACY OF SYMBOLISM: ON EVOLUTION OF ITS RECEPTION BY ACMEISTS

Oleg R. Minnullin, PhD in Philology, Associate Professor at Southern Federal University (Rostov-on-Don, Russia); e-mail: minnullin@sfedu.ru

Abstract. The article analyzes a number of poems by Acmeists, representative for the philosophical and aesthetic foundations and poetics of this movement in the Russian poetry of the Silver Age. The research attention is focused on reception dynamics, in particular, the legacy of symbolism, by the poets of the acmeistic direction. Acmeism in the study is interpreted, first of all, as post-symbolism: philosophical-aesthetic and purely artistic achievements of the older poetic movement of Symbolists became a foundation for their own artistic achievements. The Acmeists' break up with the Symbolists was never absolute. The declared opposition to Symbolism left great opportunities for attraction and reliance on previous practices and their direct use in the process of cultural and artistic transmission. Creative strategies of Symbolism have always continued to exist within the frame of the Acmeists' activity, and since the 1920s sometimes they even determined the nature of their art. The article analyzes in detail the selected poems by A. Akhmatova, N. Gumilev, G. Ivanov, and G. Adamovich. In the article it is established that among the "younger" acmeists (G. Ivanov and G. Adamovich), compared with the older 'Guild poets' (N. Gumilev and A. Akhmatova), the attraction to the creative principles approved by the Symbolist poets is increasing. Representatives of the younger acmeist group can be defined as "those who overcame Acmeism" (in analogy with the well-known title of the article by V.M. Zhirmunsky "Those who overcame Symbolism"). The essence of this overcoming consists in removing the fundamental opposition of aesthetic attitudes and poetics of two movements: the symbolist impulse to the transcendent, supported by the corresponding poetic language, and the acmeistic requirement for the tangibility, convexity, material and bodily "heaviness" of the artistic image.

Key words: acmeism, symbolism, post-symbolism, evolution of acmeism, N. Gumilev, A. Akhmatova, G. Ivanov, G. Adamovich

