

# ЛИТЕРАТУРНЫЙ ГЕРОЙ

Е.Э. Фетисова

## СТРУКТУРА И ГЕНЕЗИС НЕОАКМЕИЗМА: ЭВОЛЮЦИЯ ИНДИВИДУАЛЬНОГО АВТОРСКОГО ПУТИ И ТИПОЛОГИЯ КУЛЬТУРНЫХ «КОДОВ»

**Аннотация.** Статья посвящена неоакмеизму как малоизученной культурной парадигме, феномену «русского Ренессанса» XX в., его истории, основанию, структуре и генезису, концепции «семантической поэтики» как его традиционного онтологического «ядра». Статья исследует мифопоэтику неоакмеизма в русле его философско-художественной платформы. Мифология рассматривается как онтологическое ядро «семантической поэтики». Представленная статья является попыткой построения философско-культурной парадигмы неоакмеизма, а также некоторой универсальной методологии герменевтического анализа поэзии в русле синергетического сосуществования философии и филологии (литературоведения) в пространстве единого онтологического дискурса. Самостоятельный статус методологии подразумевает то, что она включает в себя моделирующую мир онтологию. Этот фактор особенно важен для анализа поэтического текста, так как творчество акмеистов априори онтологично и создаёт авторскую миромоделирующую реальность. Методология имеет своей целью обеспечение научного (в том числе и гуманитарного познания) через использование специально выверенной нормативной системы апробированного анализа научного объекта – в данном случае, поэтического текста. Поэтому в данной статье на методологию возлагается задача изучить и классифицировать творчество всех неоакмеистов и через образцы, нормы, правила анализа поэтического текста привести неоакмеизм как масштабную философско-культурную парадигму к некоторому «общему знаменателю». При этом необходимо учитывать, что именно философия располагает методологическим инструментарием, служащим образцом (моделью) решения исследовательских задач литературоведения, и в данном случае успешно применяется к анализу поэтического текста.

В методологическом аппарате философии, филологии и культурологи необходимо описывать литературу как единый текст, если угодно, единый метатекст. Делается закономерный вывод о том, что индивидуальная авторская мифология и типология культурных «кодов» адептов акмеизма (Н. Гумилева и А. Ахматовой) создаёт мощное ассоциативное поле, позволяющее рассматривать попадающие в её орбиту произведения неоакмеизма и мировой литературы в целом как части единого смыслопорождающего механизма философии культуры и её грандиозного онтологического феномена – «Проекта “Акмеизм”». Обосновывается важнейший тезис о том, что в «семантической поэтике» единого акмеистического текста имеются некие устойчивые онтологические константы (антропоцентризм, субъективизм, возрождение культурных архетипов, память «ненапрасного прошлого»), иными словами, внутренний ментальный код русской культуры, учитывающий индивидуальность каждого отдельного поэта-творца, но одновременно позволяющий системе (философско-культурной парадигме неоакмеизма) не только не распасться, но и объединять в своей орбите порою содержательно и формально совсем непохожих художников, обеспечивая парадигме устойчивость и жизнеспособность на протяжении XX-XXI вв. Этот «код» становится аксиологической константой русской культуры и делает её уникальной. Исследовательская стратегия позволяет реконструировать данный ментальный код в новом историческом контексте. Автор также классифицирует «ахматовский миф», приходит к выводу, что «синхронно-реминисцентный хронотоп» создаёт «монолог на полифонической основе» и специфическую мифологию, которая формирует, в свою очередь, поэтическую модель мира.

**Ключевые слова:** мифология, акмеизм, онтологический концепт, антропоцентризм, филологическая герменевтика, культурная парадигма, русский Ренессанс, ментальный код, лирический герой, метауровень.

**Abstract.** The article is devoted to neoacmeism as an understudied cultural paradigm and phenomenon of the Russian Renaissance of the 20th century, its history, grounds, structure and genesis, and the concept of ‘semantic poetics’

as a traditional ontological 'core' thereof. In her article Fetisova analyzes mythopoetics of neoacmeism in terms of its philosophical-artistic platform. Within the framework of the research mythology is viewed as an ontological core of 'semantic poetics'. The given article presents an attempt to develop a philosophical and cultural paradigm of neoacmeism as well as to create some universal methodology of hermeneutical analysis within the framework of synergetic grounds of philosophy and philology (literary studies) through the unified ontological discourse. An independent status of methodology implies that it includes ontology which creates a model of the world. This factor is especially important for analyzing a poetic text because acmeists' creative work is a priori ontological and creates an author's 'world-forming' reality. Methodology has a purpose to provide scientific (including humanitarian) knowledge through using a precise normative system for an approved analysis of a scientific object or phenomena, in this case, a poetic text. This is the reason why the author of the present article uses methodology as a method to study and classify creative work of all neoacmeists and bring neoacmeism as a major philosophical and cultural paradigm to a common standard by analyzing samples, norms and rules of poetic analysis. Herein it is also necessary to take into account that it is philosophy that has the methodological tools which serve as a model for literary research and can be successfully applied in the course of analyzing a poetic text. In terms of philosophical, philological and culturological methodologies literature is described as a single text, or, if you like, a single meta text. Based on the results of her research the author concludes that individual mythology and typology of 'cultural codes' used by acmeism adepts (Nikolay Gumilev and Anna Akhmatova) creates a powerful association area that allows to view neoacmeist writings and world literature within its scope as a part of a single meaning-forming mechanism of the philosophy of culture as well as its grandiose ontological phenomenon, 'The Acmeism Project'. The author also proves an important thesis that there are certain ontological constants (anthropocentrism, subjectivism, revival of cultural archetypes, and the memory about the past that 'was not in vain) in the 'semantic poetics' of a single acmeist text. These constants create an internal mental code of Russian culture that takes into account individual traits of each poet, at the same time keeps the entire system (philosophical and cultural paradigm of neoacmeism) from falling apart and unites very different artists, thus enabling the paradigm to exist throughout the 20th – 21st centuries. This 'code' becomes an axiological constant of Russian culture and makes it unique. The research strategy allows to reconstruct the aforesaid mental code in a new historical context. The author also classifies 'Akhmatova's myth' and comes to the conclusion that 'synchronous reminiscence chronotope' creates a 'polyphonically based monologue' and specific mythology which forms, first of all, a poetic model of the world.

**Key words:** ontological concept, anthropocentrism, philological hermeneutics, cultural paradigm, Russian Renaissance, mental code, persona, meta-level, acmeism, mythology.

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

Неизбежно возникают парадоксы. Каким образом философско-культурная парадигма неоакмеизма, втягивающая в свою семантическую орбиту порою совершенно разных художников, не подвергается тотальному «растеканию» (термин Ю. Лотмана), сохраняя свою целостность и самостоятельность? Каким образом учесть и сохранить традиционный пиетет к индивидуальности творцов, объединённых рамками общей парадигмы?

При неизменном сохранении цементирующего философского ядра неоакмеизма, основанного на гегелевской сетке координат, преобразённых в онтологические концепты (принцип **всеобщей личностной связи**, авторитет божественного Слова-Логоса, художник-Демиург, пиетет к памяти «ненапрасного прошлого», ориентация на гармонию земного и загробного мира, неконъюнктурный историзм, цитатный диалог с классическими текстами, восстанавливаемый через культурные ассоциации и архетипы, дневниковые записи, воспоминания и т.п., обращение к имени Данте Алигьери), благодаря которому различные художники объединяются в единую парадигму, нельзя забывать об их индивидуальности, которая, однако, не выходит за рамки парадигмы, а лишь демонстрирует уникальность творчества поэтов на формальном уровне. Так, неоакмеисты-«шестидесятники» (Б. Ахмадулина, Ю. Мориц, А. Кушнер, О. Чухонцев) создали **романтическую эстетику**, – и в этом смысле Б. Ахмадулина действительно ближе к Е. Евтушенко и А. Вознесенскому, чем к Арс. Тарковскому, Д. Самойлову, С. Липкину. Вместе с тем, последовательно выстраивая свой лирический мир в диалоге с мирами

культурных традиций, Б. Ахмадулина создала романтический вариант неокhmeизма. В этом же направлении двигались и такие поэты, как Ю. Мориц, И. Лиснянская, Ю. Левитанский. Так что опыт Б. Ахмадулиной при всей его индивидуальности обладает и типологической значимостью.

Творчество акмеистов и неокhmeистов представляет собой на редкость уникальный вариант сознательного построения индивидуального творческого пути автора как отражения универсальной конструкции мировой культуры.

Неокhmeизм («русский Ренессанс») – один из основных ненормативных стилей русской литературы XX в., но лишь в той степени, в какой признаёт норму «эталонном». Провозгласив «преодоление» символизма и утвердив себя через это «преодоление», отказ от «мистических спекуляций», но, тем не менее, органично переработав некоторые его принципы, неокhmeизм не являлся отчётливо маркированным стилем. Выдвинув своим основным постулатом борьбу «за этот мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время, за нашу планету Землю» [1, с. 17], неокhmeизм, тем не менее, во многом продолжил миссию символизма: представление о «двомирии», о нераздельности двух планов бытия – феноменального и ноуменального, земного и небесного, которые трансформируются в поэтическом универсуме в дихотомию взаимоисключающих начал. Символизм и акмеизм также объединяло обращение к сфере подсознательного в творчестве, интеллектуальной интуиции (О. Лосский). И в символизме, и в неокhmeизме осуществлялся синтез порою весьма отдалённых временных планов – в поэзии И. Анненского, А. Блока, А. Ахматовой, О. Мандельштама время давнопрошедшее, плюсквамперфект соединялось со временем будущим через «зеркальную» композицию, амбивалентность памяти и пророчества («Поэма без героя» Ахматовой), дневниковые записи, заметки на полях мемуаров. Не случайно В.В. Мусатов, усматривая истоки ахматовской поэзии 1910-х гг. в лирике Ин. Анненского, утверждает, что символизм не только не был «преодолён» Ахматовой в ранний период её творчества, но и достиг своего апогея, кульминации в «зашифрованном» тексте «Поэмы без героя» (речь идёт, конечно, не о возврате к символизму как литературному направлению, а об определённом заимствовании и переработке его творческих приёмов). Определённым показателем «культурной» насыщенности, уплотнённости текста, обладающего безмерным смысловым потенциалом, является, по мысли исследователя, не только генезис образов-носителей авторского сознания (собираемый образ художника XX в.), но и «то самое слитно-разорванное “я”, о котором писал Ан-

ненский как о единственно настоящем, и это “я” способно чувствовать за тех, кто оказался в Тобруке и Ленинграде, в Ташкенте и Нью-Йорке, по дороге в лагерь и в эвакуацию» [2, с. 433].

Время и память (память ненапрасного прошлого) – основные доминанты поэтического мировидения – служат ключом к постижению законов истории и современности. Смена художественных парадигм «символизм – адамизм – неокhmeизм» привела к тому, что лирический герой, «вечности заложник» (Б. Пастернак), оказался теперь «лицом к лицу с вечным временем и бесконечностью Мироздания, со Смертью, Любовью как метафизическим преодолением бренности Бытия, с Богом как образно-философским осуществлением абсолюта» [3, с. 12]. Неокhmeистическая парадигма предлагает новый синтез идентификации человеческой личности благодаря цементирующей идее «нового Адама», Данте Алигьери, ренессансной личности, одухотворяющего «плоть Мира», дающего предметам номинации, а также новое видение становящегося Бытия «русской Атлантиды» (России).

Акмеизм характеризуется пафосом мужественного преодоления разрывов в пространстве и времени, панхронической концепцией исторического «эона», культурцентричностью и христочцентричностью художественного мира, проникнутого божественным началом и пребывающего в ожидании «нового Адама», дарующего номинации вещам, предметам и образам (в этом смысле философия акмеизма есть философия номинализма), божественным могуществом Слова-Логоса, которое в акмеистическом тексте становится сакральным, молитвенным; поэт-акмеист предстаёт многоипостасным харизматическим лидером, в связи с чем на первый план выдвигается «ренессансная личность», фигура Данте Алигьери, а мотивы, аллюзии, образы, реминисценции «Божественной комедии» и «Vita nuova» пронизывают художественную ткань произведений акмеистов; утверждается единство сакрального (высшего) и профанного (низшего) бытия, амбивалентность памяти и пророчества, ориентация на классическую традицию.

Творчество акмеистов представляет собой уникальный вариант сознательного построения индивидуального творческого пути автора как отражения универсальной конструкции философии и мировой культуры. Основным структурообразующим концептом здесь выступает авторская мифология, конструирующая, в свою очередь, поэтическую миромодель.

Феномен «времени» у неокhmeистов исключает восприятие временной ленты как непрерывного

изменения состояний (А. Бергсон): прошлое, настоящее и будущее сопребывают как нечто «триединое», подобно формуле-триаде Августина Аврелия. Это близко к понятию времени Г. Лейбница («время – порядок сменяющихся друг друга явлений или состояний тел»), а ещё ближе к апокалиптическому, характеризующемуся формулой «начала конца»: «Времени больше не будет». Будучи отражением меняющегося на рубеже веков видения мира, хронотоп обрёл у неоакмеистов новые грани и смыслы, стал сквозной нитью бытия, своего рода неомифом, мифом Нового времени.

Время у Ахматовой и неоакмеистов – отнюдь не математическое понятие И. Ньютона, разрабатывающего положение об абсолютности и неизменности (неподвижности) времени и пространства. Феномен времени у неоакмеистов также исключает восприятие временной ленты как непрерывного изменения состояний, бесконечного становления (А. Бергсон): время у акмеистов и неоакмеистов не просто «длится»; прошлое, настоящее и будущее сопребывают, даны – в момент творческого озарения, в момент соприкосновения с Вечностью, как нечто «триединое», подобно формуле-триаде **Августина Блаженного Аврелия** (настоящее прошлого, настоящее настоящего, настоящее будущего).

На протяжении всего своего творчества неоакмеисты выстраивали хронотоп (термин М.М. Бахтина) как некую обобщающую образную категорию. Будучи порождением и отражением меняющегося на рубеже веков видения мира, он обрёл новые грани и смыслы, стал сквозной нитью Бытия, своего рода неомифом, мифом Нового Времени. В поэзии это проявилось в создании художественной реальности посредством знаков и символов пространства и времени, наполненных психологическим и онтологическим содержанием; в переосмыслении прежних мифологических схем на уровне авторского мифотворчества; в тяготении к всеобщему пространству Космоса (как божественному творению) и к большому эпическому времени.

Наряду с монументально-обобщающим концептом «ахматовского мифа» возникает и грандиозный концепт акмеистического творчества – «Книга Судьбы» (судьба в греческой трагедии означает «рок») – **единый метатекст интегрирующего типа и смыслопорождающей семантики – своего рода аналог онтологического «Проекта “Акмеизм”» [4].** Рассмотрим семантику «Проекта “Акмеизм”» на примере творчества А. Ахматовой. Индивидуальный авторский миф осмысливается А. Ахматовой не только как построение некоей иерархической культурной парадигмы, но и как способ расшифровки, ключ к пониманию собствен-

ного творчества. Способность к самоописанию (саморефлексии) и переводе себя на метатекст заложена в самой природе философско-культурной парадигмы. Творчество А. Ахматовой демонстрирует результативность герменевтического анализа поэтического текста в русле «Проекта “Акмеизм”», благодаря чему рождаются полисемантические жанры на стыке нескольких жанровых «валентностей»:

- 1) Циклы «Тростник», «Шиповник цветет» (*Из сожжённой тетради*), «Полночные стихи» (*Семь стихотворений*), «Венок мёртвым» – яркие образцы обращения автора к античному мифу, поэтической культуре Средневековья, символизму (так, стихотворению «Пусть кто-то ещё отдыхает на юге...» из цикла «Шиповник цветёт» предпослан эпиграф «Ты опять со мной, подруга осень...» Ин. Анненского), поэзии Пушкина и Лермонтова;
- 2) Поэма «У самого моря» (1915) – ранний образец обращения к синтетическому жанру, ориентированному на жанровый канон фольклорной (волшебной) сказки; в роли специфических «кодов» выступают элементы плача-причитания, фантастической баллады, магического предсказания, евангельской притчи, средневековой утопии, христианской молитвы. Жанровая полифония поэмы определит последующее развитие лиро-эпоса, достигнув кульминации в итоговой «Поэме без героя»;
- 3) В дальнейшем происходит трансформация поэтической системы в «огромный лирический роман», переход от лирики к эпосу, от монолога к романной «полифонии» (термин М.М. Бахтина). Параллельно с этим процессом идёт интенсивное нарастание элементов драматизации событийного ряда;
- 4) В «Реквиеме» к лиро-эпическому повествованию (по мнению С.И. Кормилова, «“Реквием” одновременно и лирический цикл, и эпическая поэма» [5, с. 93], а И.Я. Лосиевский считает, что «это произведение обрело черты лиро-эпической жанровой формы – поэмы» [6, с. 98]) – впервые подключается в качестве одной из неявных жанровых «валентностей» античный классический театр, от имени которого говорит героиня, что, в свою очередь, станет доминантой композиционного построения «Поэмы без героя», где драматическое действие в соответствии с канонами древнегреческой трагедии развивается в промежутках между партиями хора (хоровой песни – *стасима*). В композиции «Реквиема» с прозаическим «Вместо предисловия» (1957) имплицитно содержится следующий замысел автора

- создание пьесы «Пролог, или Сон во сне» (в античной трагедии «прологом» именовалась вступительная часть, разыгрываемая актёрами). Героиня получает право «говорить от имени всех» – многоголосного хора страдальцев – своих современниц. Кроме того, прозаическая интродукция «Реквиема» («Вместо предисловия»), написанная автором уже после завершения работы над поэтическим текстом (1935-1940) – в 1957 г., являясь важнейшим элементом драматизации, представляет собой развёрнутый диалог и может рассматриваться в качестве «Пролога» – вступительной части древнегреческой драмы;
- 5) В поэме «Путем вся земли» одной из дополнительных художественных кодировок впервые выступает кинематограф эпохи Блока. Фрагментарно-эпизодический тип повествования, редукция сюжета и ведущая роль лейтмотивов (как в «Двенадцати» Блока), соединяющих «внешне разрозненные мгновения жизни», отдельные, мелькающие объекты-кадры, способствуют созданию устойчивого эффекта кинематографического монтажа (на это указывают и быстрота смены главок-эпизодов, и преобладание движения над изображением, и мелодраматизм ситуаций). Однако здесь наблюдается не массовое, народное действо ярмарочно-балаганного типа, а некий монтаж визуальных картин, выстраивается лирический сюжет с зафиксированной точкой зрения автора и «художественно-кумулятивным центром» повествования, соединяющим дискретные фрагменты в единое образное «полотно» поэмы. Таким образом, жанр «Путём вся земли» является своего рода смыслопорождающей моделью для возникновения киносценария психологического детектива «О лётчиках, или Слепая мать», в то время как жанровая «валентность» утопии «заимствована» из ранней поэмы «У самого моря», а элементы античной театрализации – из «Реквиема», дополняясь, однако, инвариантами романтической сказки (образ Гофмана), видения, древнерусского жития, эсхатологической лирики и острсюжетного детектива (нерасследованное загадочное убийство в главе третьей: «И в груди потёмок / Зарезанный спал» [7, с. 34]).
- 6) «Поэма без героя» – наглядный пример обращения к эллинистической мифологии, культуре Средневековья и Возрождения (важнейшим «кодом-шифром» выступает «Божественная комедия» Данте), западноевропейскому романтизму (драмам Шекспира), символизму (ориентация на творчество И. Анненского, А. Блока), отечественной литературной традиции, в основе которой – «петербургский миф» (А. Пушкину, М. Лермонтову, Ф. Достоевскому), музыке, танцу, балету, живописи (в основном – портретной), скульптуре, частично – архитектуре, а главное – технике киносценария, какой она представлена в XX в. Синкретизм всех форм искусства лаконично отражён в двух самых важных, но противоположных по смыслу суждениях – В. Жирмунского («“Поэма без героя” – исполненная мечта символистов» [8, с. 237]) и М. Зенкевича, провозгласившего: «Слово крепкое, акмеистическое» [8, с. 222];
- 7) «Проза о Поэме» – историко-литературный комментарий, который Ахматова представляла себе включённым в структуру «Поэмы» в виде неких театральных реплик, дивертисментов и ремарок;
- 8) «Pro domo mea» – своеобразный диалог с читателем, и «Pro domo sua» – автобиографическая проза, в её основе – творимый художником «миф о себе»;
- 9) Фрагменты либретто балета по первой части поэмы «Тринадцатый год» (Ахматова работала над ним с 1958 по 1962 г.). Одновременно возрождается её интерес к искусству современного кинематографа, отчётливо заявивший о себе ещё в «Путём вся земли» и «Поэме без героя»;
- 10) Сценарий психологического детектива «О лётчиках, или Слепая мать»;
- 11) Трагедия «Энума Элиш. Пролог, или Сон во сне» (1957), лаконично названная Ахматовой «Прологом» и, по словам С.А. Коваленко, «вобравшая в себя опыт мировой поэзии от древнеавилонского эпоса до абсурдистской литературы нашего века» [9, с. 336]. Пьеса «Энума Элиш. Пролог, или Сон во сне» (по определению Ахматовой, «ташкентская попутчица» «Поэмы без героя») в целом воспроизводит композицию «Триптиха»: наличествует «Интермедия», лирические отступления (театральные ремарки), три драматических действия, «Вместо предисловия», повествующее об истории создания произведения, подстрочные и авторские «Примечания» (Пасха. 1943. Ташкент), двухчастное «Вступление» (««Большая исповедь Вступление» – по аналогии с имплицитно двухчастным «Вступлением» к «Триптиху»), авторские реплики, точно маркирующие время и место действия («Место действия «Пролога», по видимому, Ташкент. Время – вторая мировая война. 20 век»). Однако грандиозный комментарий (своего рода аналог «Pro domo mea»), предпосланный пьесе, в отличие от структу-

ры «Поэмы без героя», предшествует основному тексту, обнаруживая, тем не менее, тождественность своих значимых компонентов («План “Прозы о Поэме”» в «Pro domo mea» – «План» в двух вариантах, «Ещё План»; «Кстати о Путанице» – «Буфетчица Клава»; «Примечание Автора. Предисловие [о] к примечаниям Автора» – «Примечание»; «М.Б., из Дневника» – «Из Ташкентского Дневника»; «К “Прозе о Поэме”» – «В “Пролог”»; «Строфы, содержащие трагическое» – «Три отрывка из [“Пролога”]»; «В Поэме» – «Из “Пролога”»; «Из примечаний Автора» – «Из финала»; «П<оэма> б<ез> Г<ероя>» – «Пролог») и т.п.

Разумеется, данная классификация условна и крайне схематична. Важно подчеркнуть, что в поэтической системе Ахматовой осуществляется не только синтез древнейших родов искусства – эпоса, лирики и драмы, но и постепенное нарастание и усложнение культурных «кодов» и жанровых «валентностей», вступающих друг с другом в сложные диалогические отношения и отношения взаимозамещения. Каждый предыдущий жанр какого-либо произведения встраивается в другие жанры произведений, созданных впоследствии, выступая в функции смыслопорождающей модели («протожанрового образца», согласно Л.Г. Кихней) и способствуя созданию эффекта межтекстовой и жанрово-видовой полифонии, ознаменовавшейся созданием произведения по сути беспрецедентного жанра – «Поэмы без героя». Именно через творчество А. Ахматовой возможно привести неокhmeизм как масштабную культурную парадигму к «общему знаменателю».

Итак, композиционно-временной принцип соотносённости прошлого, настоящего и будущего положен в основу смыслопорождающей жанровой семантики единого «ахматовского текста», и шире – эволюции творческого пути, изначально ориентированного самим автором на принципиальную тождественность синтетическому единству искусства и художественно-историческому опыту всего человечества.

В схематичном виде эволюция основополагающих культурных кодов, определяющих, в свою очередь, движение жанра, мыслится как поэтапная смена давнопрошедшего времени – Plusquamperfect’a (архаического мифа) посредством сопряжения всех временных пластов (панхронизма) в непреходящем настоящем музыки, её полифоническом звучании («духовном теле мира», по А. Блоку), «не календарным Двадцатым Веком» (А. Ахматова), – предельным будущим кинематографа, реализующая на практике мандельштамовское: «Акhmeизм – тоска по мировой культуре». Иными словами, триада «миф –

музыка – кинематограф» в поэтическом мире Ахматовой соответственно трансформируется в триаду «откровение (прошлое) – преображение (вневременное настоящее) – воплощение бытия (ожидаемое будущее)» посредством памяти, которая ещё в понимании символистов предстала как феномен органического целого, способного к живой, спонтанной и «высокоинтеллектуальной интуиции» (термин М. Лосского) и органично встроенного в память культуры.

На современном этапе развития науки культурная парадигма поэтического текста выступает прежде всего как смыслопорождающая модель (структура) и как своего рода семиотическая монада (Г. Лейбниц), функционирующая на всех уровнях поэтического универсума, в том числе на уровне авторской миромодели.

Применительно к герменевтике и анализу единого «неокhmeистического текста» и его мифологии целесообразно говорить об особом «синхронно-реминисцентном хронотопе», смещённом относительно границ реального пространства и времени, благодаря чему каждый персонаж восходит сразу к нескольким прообразам, а каждая описываемая ситуация архетипически проецируется в контекст бесчисленного множества подобных ей ситуаций-аналогов как отечественной, так и зарубежной литературы, образуя семантически насыщенные «кумулятивные центры» повествования и высвечивая в произведении новые смыслы. Данная установка как нельзя лучше соответствует акhmeистическому пониманию авторского текста как механизма, аккумулирующего и художественно преобразующего достижения различных культурных эпох и столетий. Чрезвычайно важное значение приобретает онейросфера – сфера поэтических сновидений, служащих окном в потусторонний мир. В совокупности категория времени в поэзии акhmeизма ориентирована на концепцию В. Дильтея, создателя «философии жизни», согласно которой время рассматривается как особого рода категория духовного мира, постигаемого Демиургом в момент поэтического экстаза.

Поэзия акhmeизма и её концепт – «Проект “Акhmeизм”» – представляет собой уникальный вариант синтеза традиций отечественной и мировой литературы и индивидуального творчества поэта-Демиурга. Открытие «подвижного», фантазмагорического пространства и «апокалиптического» времени, синтез «реального» и «призрачного» в категории пространственных реалий, введение в повествовательную структуру «трёхслойного» времени, движущегося ретроспективно (назад, в прошлое) и перспективно (вперёд, в будущее), в соответствии с чем на первый план выдвигается лирический ге-

рой – историк-летописец и пророк-предсказатель, а также разработка особой техники «мысленного диалога» с непосредственной апелляцией к сознанию адресата, «зеркальный» композиционно-временной принцип принадлежат к числу поэтических «инноваций» акмеизма.

Память в поэзии акмеизма предстаёт как смыслообразующий элемент пространственной категории; она обладает своей специфической временной приуроченностью, позволяющей осмыслить сразу три пласта реального времени в их неразрывной связи, воссоздать целую историческую эпоху в рамках сравнительно небольшого произведения. Помимо функции «аккумулятора» переживаний героя, механизм памяти выступает связующим звеном поколений и наделяется функцией воссоздавать «ненапрасное прошлое», наибольшей диалогичностью, апелляцией к сознанию адресата.

В поэтической системе акмеизма прослеживается не только синтез литературных родов – эпоса, лирики и драмы, имманентный искусству в целом, но и постепенное усложнение культурных «кодов» и жанровых «валентностей», вступающих друг с другом в сложные диалогические отношения и отношения взаимозамещения.

Произведения акмеистов и их последователей (прежде всего учеников Ахматовой и Гумилева – Е. Рейна, Д. Бобышева, А. Наймана, И. Бродского, Г. Адамовича, Г. Иванова), находясь в сложной системе интертекстуальных связей как с текстами предшествующей и современной литературы, так и с другими произведениями, входящими в структуру единого «акмеистического текста», ориентированы сразу на несколько жанровых образцов-канонов различных культурных эпох и столетий – художественных констант разных литературных традиций (так, жанровая семантика «Поэмы без героя» А. Ахматовой и «Реквиема» Р. Рождественского ориентирует произведения одновременно на эстетику античной драмы, пушкинских «маленьких трагедий», потенциально сценической *Lesedrama* и современный кинематограф с введением «закадрового» авторского голоса в «Главе второй» и «Эпilogue»), являясь примером художественного синтеза нетрадиционного типа. Однако здесь имеет место не буквальное заимствование жанровых «валентностей», а их творческое «преображение».

Применительно к единому «акмеистическому тексту» целесообразно говорить об особом «синхронно-реминисцентном хронотопе», смещённом относительно границ реального пространства и времени, благодаря чему каждый персонаж восходит сразу к нескольким прообразам, а каждая описываемая ситуация архетипически проецируется в контекст бесчисленного множества подобных ей

ситуаций-аналогов как отечественной, так и зарубежной литературы, образуя семантически насыщенные «кумулятивные центры» повествования и высвечивая в произведении новые смыслы. Так, неустановленная цитата «Решка» в «Поэме без героя» А. Ахматовой – «По ту сторону ада мы» [8, с. 198] – имеет философско-литературную родословную, восходя одновременно к трактату Ф. Ницше «По ту сторону добра и зла» (1885), и ассоциативно – к роману Шервуда Андерсена «По ту сторону желаний». Возможны также конкретно-исторические реалии 1930-х гг. – женщины под тюремными стенами «Крестов».

Данная установка соответствует неоакмеистическому авторскому тексту как механизму, аккумуляющему и преобразующему достижения разных культурных эпох.

Поэзия неоакмеизма определяется александрийской поэтикой раннего эллинизма и стилевыми тенденциями римского классицизма. Мифология (античная и новейшая) пронизывает разные уровни организации авторского текста, способствуя его сакрализации. В основе неоакмеистической переработки мифа – мотив «вечного возвращения времён», идея циклизации и цементирующей творческой памяти.

Творимый художником «миф о себе» (индивидуальный «ахматовский миф») имеет разветвлённую полисемантическую структуру (собственно «авторский миф», противоположный ему «анти-миф», подразумевающий демифологизацию, фиксацию на негативной стороне «ахматовского мифа» и породивший в современном дискурсе эпатажную книгу «Анти-Ахматова» Т. Катаевой [10] – вторичный процесс переосмысления авторской индивидуальности, своего рода повторение Постановления 1946 г.; «миф-зеркало» или «миф-двойник», в котором лишь частично, какой-либо своей гранью отражается личность автора или его биография; «миф-диалог», возникающий в рамках тесного творческого контакта Ахматовой с поэтами-современниками, – так, можно говорить об объединённом «ахматовско-гумилевском», «ахматовско-цветаевском» мифе, которые рассмотрены в работах сопоставительного характера; авторский концепт-некий устойчивый «миф-константа» («Ахматова – не поэтесса, Ахматова – поэт»), способный существовать независимо от личности и творчества поэта, и концепт лирической героини), и, понижая все уровни организации «ахматовского текста», формирует столь же неоднозначную, во многом имманентную себе образную систему, взаимодействие между компонентами которой может быть охарактеризовано как «монолог на основе полифонии».

С одной стороны, «ахматовский миф» осмысливается как структура, тождественная самой себе (творимый художником эстетический миф «о себе»), что предполагает бескомпромиссное отрицание попыток переосмысления данного мифа. Известно, что Ахматова не позволяла касаться легкомысленно её биографии. С другой стороны, «ахматовский миф» с его акмеистической ориентацией на традицию мировой литературы максимально диалогичен и экстрополируется на разветвлённую систему персонажей – авторских двойников-дубликатов (О. Глебова-Судейкина выступает двойником лирической героини в «Поэме без героя»), восходящих к единому прообразу, – способствуя воссозданию множества зеркальных метатекстов, помогающих расшифровать главный гипертекст – «ахматовский миф». Парадокс «ахматовского мифа» – во взаимной соотнесенности этих начал, единства (онтологической цельности) и полифонической «щедрости».

Наряду с монументально-обобщающим концептом «ахматовского мифа» возникает и грандиозный концепт акмеистического творчества в целом – «Книга Судьбы» («Фаты либелей» Анны Ахматовой» Н. Гончаровой [11]) и впоследствии «Проект “Акмеизм”» – единый «метатекст интегрирующего типа и смыслопорождающей семантики. Кроме того, изначально присутствующий в «неоакмеистическом тексте» неоднозначный авторский миф, выступающий одновременно «кодом-шифром» к авторским же произведениям, способен моделировать и пространство их интерпретаций – заголовочный комплекс, структуру, композицию, стиль посвящённых им исследований.

В связи с резким увеличением в современной критике исследований-путеводителей, проецирующих творчество акмеистов в широчайший контекст искусства – живописи, архитектуры, скульптуры, в сферу бытования «вечных образов» культуры, и возникает масштабный художественно-эстетический феномен «Проект “Акмеизм”» (Ю. Иваск) – акмеистическая творческая стратегия, отразившаяся в «ста зеркалах» литературоведения, культурологии и публицистики и включающая в себя целостный «акмеистический текст», вышедший за пределы собственной интерпретации во внетекстовое культурное пространство. Подобная ситуация соотносится с введённым самой Ахматовой для характеристики

своего творчества определением «Царственное Слово», подразумевающим концептуальное осмысление поэтического универсума, своеобразный аналог единого «ахматовского текста».

Предпринятый анализ акцентирует универсализм феномена акмеизма как культурной парадигмы в новом дискурсе, что, в свою очередь, предоставляет широчайшее поле для научного диалога данного исследования с основными тезисами целого ряда монографий и статей. В этом смысле можно говорить не об акмеистической традиции в современной поэзии, а о непрерывном развитии принципов «Проекта “Акмеизм”» в творчестве целого ряда современных поэтов, т.е. о **становлении поэтической практики акмеизма** на протяжении всего XX столетия, причём без принципиального изменения идеологических и семиотических предпосылок, которое и маркирует смену поэтических систем. С одной стороны, есть вполне законченная история существования течения акмеизма, которое в перспективе могло бы рассчитывать на продление своего влияния на позднейшую поэзию только в виде включения определённых элементов поэтической системы прошлого во вполне автономную от неё новую поэтическую систему, исходя из своих нужд востребовавшую те или иные элементы своей предшественницы. Однако, с другой стороны, в реальном историко-литературном процессе с акмеизмом этого как раз не происходит – его поэтика не наследуется как традиция, а продолжает развиваться как живая функциональная составляющая литературного процесса, исходя из тех принципов, которые были сформулированы Гумилевым и Мандельштамом.

Итак, в рассматриваемом феномене «русского Ренессанса» имеются устойчивые и гармонично сочетающиеся черты, образующие ментальный код русской культуры (индивидуализм, антропоцентризм, пронизанность творчества поэтов божественной «созидающей» Софией Вл. Соловьёва, универсализм поэтических исканий). Данный код становится её ценностно-смысловой константой, обуславливая преемственность и уникальность её развития как целостной исследовательской стратегии, позволяющей вновь и вновь реконструировать культурную парадигму акмеизма в постоянно обновляющемся историческом контексте.

#### Список литературы:

1. Городецкий С. Некоторые течения в современной русской поэзии // Критика русского постсимволизма / Сост., вступ. ст., преамбулы и примеч. О.А. Лекманова. М.: Олимп; АСТ, 2002. 379 с.
2. Мусатов В.В. «В то время я гостила на земле...»: Лирика Анны Ахматовой. М.: Словари.ру, 2007. 496 с.
3. Эткинд Е. Там, внутри: О русской поэзии XX века. СПб.: Око, 1997. 568 с.
4. АКМЕИЗМ: Антология петербургской поэзии эпохи акмеизма / Сост. и предисл. G. Ivask and H.W. Tjalsma. Париж: YMCA-Press, 1973.



5. Кормилов С.И. Поэтическое творчество Анны Ахматовой. М.: МГУ, 2000. 112 с.
6. Лосиевский И. Анна Всея Руси: Жизнеописание Анны Ахматовой. Харьков: Максима, 1996. 368 с.
7. Ахматова А. Собр. соч.: в 6 т. Т. 1. М.: Эллис Лак, 1998. 640 с.
8. Ахматова А. Собр. соч.: в 6 т. Т. 3. Поэмы. Pro domo mea. Театр. М.: Эллис Лак, 1998. 768 с.
9. Коваленко С.А. Анна Ахматова / Под общ. ред. А.Н. Николюкина; вступ. ст. Л.С. Калужной. М.: Молодая гвардия, 2009. 347 с.
10. Катаева Т. Анти-Ахматова / Предисл. В. Топорова. М.: ЕвроИНФО, 2007. 560 с.
11. Гончарова Н.Г. «Фаты либелей» Анны Ахматовой. М.; СПб.: Российская государственная библиотека, 2000. 680 с.

### **References (transliterated):**

1. Gorodetskii S. Nekotorye techeniya v sovremennoi russkoi poezii // Kritika russkogo postsimvolizma / Sost., vstup. st., preambuly i primech. O.A. Lekmanova. M.: Olimp; AST, 2002. 379 s.
2. Musatov V.V. «V to vremya ya gostila na zemle...»: Lirika Anny Akhmatovoi. M.: Slovare.ru, 2007. 496 s.
3. Etkind E. Tam, vnutri: O russkoi poezii XX veka. SPb.: Oko, 1997. 568 s.
4. AKMEIZM: Antologiya peterburgskoi poezii epokhi akmeizma / Sost. i predisl. G. Ivask and H.W. Tjalsma. Parizh: YMCA-Press, 1973.
5. Kormilov S.I. Poeticheskoe tvorchestvo Anny Akhmatovoi. M.: MGU, 2000. 112 s.
6. Losievskii I. Anna Vseya Rusi: Zhizneopisanie Anny Akhmatovoi. Khar'kov: Maksima, 1996. 368 s.
7. Akhmatova A. Sobr. soch.: v 6 t. T. 1. M.: Ellis Lak, 1998. 640 s.
8. Akhmatova A. Sobr. soch.: v 6 t. T. 3. Poemy. Pro domo mea. Teatr. M.: Ellis Lak, 1998. 768 s.
9. Kovalenko S.A. Anna Akhmatova / Pod obshch. red. A.N. Nikol'yukina; vstup. st. L.S. Kalyuzhnoi. M.: Molodaya gvardiya, 2009. 347 s.
10. Kataeva T. Anti-Akhmatova / Predisl. V. Toporova. M.: EvroINFO, 2007. 560 s.
11. Goncharova N.G. «Faty libelei» Anny Akhmatovoi. M.; SPb.: Rossiiskaya gosudarstvennaya biblioteka, 2000. 680 s.