

Таврический национальный университет им. В. И. Вернадского  
Крымский центр гуманитарных исследований

**АННА АХМАТОВА:  
ЭПОХА, СУДЬБА,  
ТВОРЧЕСТВО**

**КРЫМСКИЙ АХМАТОВСКИЙ  
НАУЧНЫЙ СБОРНИК**

**ВЫПУСК 6**

Симферополь  
«Крымский Архив»  
2008

Издается по решению Научно-методического совета Крымского центра гуманитарных исследований от 8 августа 2008 года, протокол № 09

УДК: 821.161.1-82 Ахматова  
ББК: 83.3(2=Рус)7-84 Ахматова

д.ф.н., проф. **В. П. Казарин** (главный редактор), д. филос. н., проф. Д. С. Берестовская, д.ф.н., проф. Г. Ю. Богданович (заместитель главного редактора), д.ф.н., проф. Л. М. Борисова, д.ф.н., проф. В. И. Гуменюк, к.ф.н., доц. Г. А. Зябрева, д.ф.н., проф. О. Л. Калашникова, к.ф.н. доц. И. В. Александрова (ответственный секретарь), д.ф.н., проф. А. М. Меметов (заместитель главного редактора), д.ф.н., проф. М. А. Новикова, к.ф.н., доц. И. В. Остапенко, д.ф.н., проф. А. Д. Петренко (заместитель главного редактора), д.ф.н., проф. Ю. Ф. Прадид (заместитель главного редактора), д.ф.н., проф. А. А. Ховалкина, д.ф.н., проф. А. М. Эмирова, к.ф.н., доц. Ш. Э. Юнусов, д.ф.н., проф. Т. А. Яценко

Составитель и научный редактор сборника –  
к.ф.н., доц. **Г. М. Темненко**

*Видання внесено в перелік фахових видань філологічних наук з літературознавства (Постанова ВАК України № 1-05/6 від 02.07.2008).*

**Анна Ахматова:** эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник / Сост. и науч. ред. Г. М. Темненко. – Вып. 6. – Симферополь: Крымский Архив, 2008. – 276 с.

Научный сборник содержит статьи, посвященные жизни и творчеству А. А. Ахматовой.

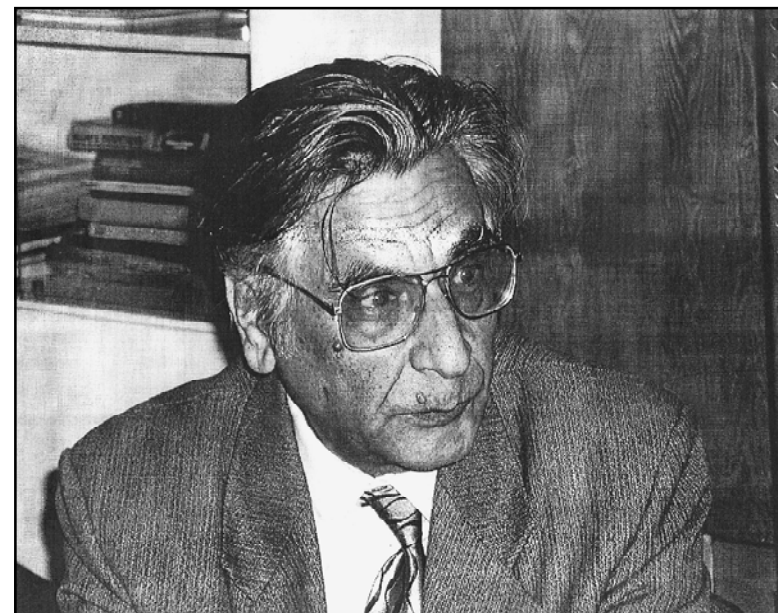
Для специалистов-литературоведов, преподавателей, студентов-филологов, искусствоведов, работников музеев, для всех почитателей творчества А. А. Ахматовой.

Выпуск посвящён 80-летию В. А. Черных.

**Адрес редакции:** 95007, Крым, Симферополь, просп. В. И. Вернадского, 4, Таврический национальный университет им. В. И. Вернадского, Крымский центр гуманитарных исследований.  
Тел.: +38 (0652) 63-30-26, (ф.) 63-30-28. E-mail: crch@mail.ru

© Крымский центр гуманитарных исследований, 2008

## К 80-ЛЕТИЮ ВАДИМА АЛЕКСЕЕВИЧА ЧЕРНЫХ



*От всей души поздравляем с юбилеем  
старейшину ахматоведения  
и желаем крепкого здоровья, бодрости,  
неиссякаемого вдохновения и  
дальнейших творческих свершений!*

*Друзья и коллеги*

# ПРОБЛЕМЫ БИОГРАФИИ А. АХМАТОВОЙ



УДК: 82.09

А. Немзер (Москва).

## Лекарство от цинизма. Описаны труды и дни Анны Ахматовой

Над «Летописью жизни и творчества Анны Ахматовой» (М., «Индрик») Вадим Черных работал долго. Первое издание составили четыре части, вышедшие в 1996–2003 гг. и быстро исчезающие с прилавков; часть заключительная (1957–1966) печатается впервые. Оценивать (рецензировать) эту огромную (48 печатных листов) работу – как и любую квалифицированно подготовленную Летопись – имеют право лишь весьма немногие специалисты. Дискуссий по частным вопросам, дополнений и уточнений, разумеется, не избежать, но и проигнорировать тот свод взаимообъясняющих «фактов» (и «фактов», противоречащих друг другу, а потому туго поддающихся интерпретации), который систематизировал Черных, едва ли сможет сколько-нибудь корректный историк русской словесности и культуры XX века (а не только филолог, изучающий наследие Ахматовой, Гумилева, Мандельштама или Пастернака).

Ни одна Летопись, по жанровой сути своей чуждая концептуальности, не может заменить биографии писателя. Но и биография (если это действительно жизнеописание, а не замаскированный под него

бульварный роман или площадной пасквиль) не «выстроится» без опоры на строгую информацию о трудах и днях. Строгую, не значит «внеэмоциональную» – как правило, «факты» из жизни большого человека весьма красноречивы. И не только потому, что свидетельствующие о них современники ощущают масштаб личности (не всегда и не все), но, в первую очередь, потому, что человеческое величие принадлежит не сфере фантазии (злокозненно дурачащей простецов и тешащей их слабые сердчишки), а объективной реальности. Как, впрочем, и завистливое (или игровое – хрен редьки не слаще) стремление «разоблачить» это самое величие (то есть для начала мотивировать его какой-нибудь гадостью, а потом к абсолютной мерзости свести).

Об Ахматовой за последние годы было наговорено немало вздора – как имитирующего академическое беспристрастие (посылочное «все сложнее» элегантно превращается на выходе во «все пошлее»), так и откровенно злобного. Лучшей панацеей от равно ядовитой клеветы как рафинированных (и почему-то при общем отрицании «морали» склонных к плоскому морализированию) «иванов карамазовых», так и вдохновенных ими истерично-тупых «смердяковых» может служить сквозное чтение Летописи. С мемуаристами и исследователями («апологетами») наши «разоблачители» разбираются тем же манером, что и с художниками: если последних аттестуют «деспотами», то первых – «рабами», бескорыстными (зомбированными гением-тираном) или расчетливыми (подыгрывающими «культу» за некие блага). Переключку разноголосых свидетельств и вырастающую из простого хронологического соположения фактов «логику судьбы» тотальному перетолкованию подвергнуть сложнее, хотя истинных артистов и их благодарных слушателей (тут, кроме прочего, играет важную роль восхищение «дерзостью» разоблачителей – сакраментальное во дает!), конечно, такая ерунда не остановит. Если некто убежден, что истины, добра и красоты не существует вовсе, что всякий художник – мерзавец по определе-

нию, а любые стихи, картины, симфонии – ложь, искусно и коварно маскирующая природное гнидство сочинителя, то его ничем не проймешь. Но речь идет не о них, а о просвещенной публике, которая пока еще в силах отличить сокола от цапли. Или хотя бы помнит, что птицы бывают разных пород. Такому читателю *Летопись*, которую с истинным тщанием и строгим тактом составил Черных, нужна не меньше, чем историкам и филологам.

От цитат на сей раз воздержусь. Совсем не хочется козырять «благородными» частностями, невольно выворачивая наизнанку стратегию обличителей, выискивающих и смакующих «темные сюжеты». Могу лишь заметить, что оторваться от чтения *Летописи* удаётся с трудом, а когда книгу все-таки откладываешь, глаза непроизвольно ищут ахматовский двухтомник 1990-го года. Кстати, готовил это – отнюдь не утратившее значения, и, наверное, остающееся лучшим для «обычного читателя» издание – будущий автор *Летописи* Вадим Черных.

22. 01. 08.

[http:// www.ruthenia.ru/nemzer/ ahmatova-letopis. html](http://www.ruthenia.ru/nemzer/ahmatova-letopis.html)

**УДК: 82.09**      **Е. Рубинчик** (Санкт-Петербург)

**Рецензия: В. А. Черных. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. 1889 – 1966. Издание второе, исправленное и дополненное. – М.: Индрик, 2008. – 768 с., илл. – Тираж 1000 экз.**

В конце 2007 г. в Москве вышла книга, которую можно без натяжек назвать и очень нужной, и очень интересной. Это «*Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой*», подготовленная известным ахматоведом Вадимом Алексеевичем Черных. Выхода книги Вадим Алексеевич ждал давно, но так получилось – знаменательная случайность! – что этим весомым и достойно оформленным томом В. А. Черных отметил

свой восьмидесятилетний юбилей. Так и надо встречать восьмидесятилетие!

За этот итоговый труд В. А. Черных взялся в начале 1990-х гг. В 1996 – 2003 гг. отдельными выпусками были опубликованы части I – IV. Эти части и являются «исправленными и дополненными». Пятая часть, включающая в себя последнее десятилетие жизни Ахматовой и из-за обилия источников самая обширная (200 страниц), опубликована впервые.

В предисловии В. А. Черных размышляет об особенностях работы над сводом событий ахматовской жизни, справедливо отмечая, что датировка произведений Ахматовой и биографических фактов нередко требует проведения специальных источниковедческих исследований: «Автографы подавляющего большинства ее ранних стихотворений не дошли до нас. Однако сохранились авторские экземпляры сборников, в которых рукой Ахматовой проставлены полные даты стихотворений, а также составленные ею перечни стихотворений с указанием дат. Эти источники в некоторых случаях противоречат друг другу. Вместе с тем <...> у Ахматовой дата под стихотворением не всегда соответствует времени его написания. Иногда таким образом фиксировалась дата события, послужившего поводом к написанию стихотворения. <...> В поздние годы <...> ей попросту порой изменяла память. <...> Известны и случаи, когда Анна Ахматова сознательно указывала под своими стихотворениями ложные даты. Иногда настойчивыми указаниями на то, что такое-то стихотворение было написано или такое-то событие произошло тогда-то и там-то, она по не всегда понятным причинам стремилась не дать возможности читателю догадаться, что в действительности это произошло не там и не тогда. Во многих случаях точные даты удается установить путем сопоставления нескольких источников. Но встречаются и случаи, когда дата (в том числе и указанная Ахматовой) явно противоречит известным фактам, однако уточнить ее не удается. Таково, например, дважды повторенное утверждение Ахматовой,

что она сожгла рукопись своей пьесы «Энума элиш» 11 июня 1944 г. в Фонтанном Доме. Эта дата и место уничтожения рукописи, по-видимому, не соответствуют действительности, поскольку в июне 1944 г. Ахматова жила не в Фонтанном Доме, а у своих друзей Рыбаковых <...>, и к тому же именно 11 июня выступала на митинге в городе Пушкине. Однако уточнить эту дату не представляется возможным, поскольку иных свидетельств об этом факте (если он вообще имел место) не сохранилось. <...> датировка многих произведений Ахматовой, писем и других документов конца 1910-х – начала 20-х гг. сталкивается со специфической трудностью: Ахматова, как и многие люди ее круга, “не приняла” советской реформы календаря, и еще много лет продолжала датировать свои произведения и частные письма по старому стилю <...> Постепенно, во второй половине 1920-х гг. это “неприятие” стало непоследовательным <...> Во многих случаях оказывается невозможным точно определить, по какому стилю датирован тот или иной факт или документ» (с. 9, 17 – 18).

Таким образом, в задачу составителя входит не только сбор фактов, но и необходимость разбираться в ахматовской тайнописи, в психологических ситуациях разного времени, а также просто распутывать запутанный клубок («изменяла память»). В. А. Черных с этим справляется, успешно обходя соблазн субъективных интерпретаций. Так, в связи с утверждением Ахматовой, что она сожгла архив 11 июня, можно было бы вспомнить, что эта дата символична: это день ее рождения по старому стилю.<sup>1</sup> Основываясь на этом, увлеченный ахматовед (каких немало) вполне мог бы предположить, что Ахматова-таки специально пришла в этот день в Фонтанный Дом, чтобы совершить акт сожжения, или наоборот, что указание Ахматовой имеет чисто символический характер и ничего она в этот день не сжигала. В. А. Черных не позволяет себе никакого произвола. Под датой «Июня 11 <?>» он приводит ахматовские слова, а под ними – свой комментарий: «Дата и место

уничтожения рукописи вызывают сомнение, поскольку...» (с. 382). Параллельно приводятся 2 свидетельства присутствия Ахматовой в этот день на митинге в Пушкине, а также, среди июньских – сентябрьских записей, ряд фактов (не вполне совпадающих друг с другом), свидетельствующих о проживании Ахматовой у Рыбаковых на набережной Жореса (Кутузовской) и о времени возвращения ее в Фонтанный Дом. Среди них: «19 июня. <...> Извещение из отделения милиции: “Ахматовой А. А. в прописке на наб. Жореса, 12, кв. 5 – отказано. Основание: ранее была прописана в г. Ленинграде, Фонтанка 34. Имела свою площадь”. – Ахм. сб. 2006. С. 22» (с. 383).

«Летопись» «закладывает надежную основу для биографии одного из крупнейших русских поэтов XX века», как указано в предисловии и аннотации. Можно сказать больше: в какой-то степени сама «Летопись» – биография, не повествование, но выразительный пунктир. Прежде всего потому, что она не является просто перечнем событий, но включает в себя фрагменты ахматовских записей и писем, ее высказываний, зафиксированных мемуаристами, а также фрагменты дневников, воспоминаний, писем, статей ее современников и т. д. Элементы взаимодействуют друг с другом и образуют как бы «химические соединения» – сюжеты.

Так, на с. 441 – 442 приводятся документы, способные вызвать недоумение, но пронзительные по своей сути: это копия письма Ахматовой Эренбургу от 21 декабря 1949 г. с просьбой помочь ответить «непрошенным опекунам» – «иным английским и американским изданиям», а также зарубежным «литературным организациям», которые уделяют ей без ее воли «чрезвычайно много внимания»; ахматовское письмо сопровождается письмом Фадеева секретарю ЦК ВКП(б) М. А. Суслову, Фадеев считает, что отвечать западным «писателям» не время, и посылает Сулову «для сведения ее новые стихи» – из цикла «Слава миру». Комментарий В. А. Черных ставит все на свои места: «Письмо А. А. – И. Г. Эренбургу

датировано, по всей вероятности, "задним числом", чтобы скрыть его связь с арестом Л. Н. Гумилева и стремлением А. А. облегчить его участь» (с. 442). Затем на страницах «Летописи» подробно разворачивается история с пресловутыми стихами «Слава миру» – единственным ахматовским циклом, где она славит сталинщину. Читатель видит, как мучительно долго тянулась история с написанием и публикацией этих стихов («Летопись» имеет возможность это продемонстрировать), как все это переросло в еще худший кошмар: должна была выйти книга Ахматовой с таким же названием (но не вышла). В. А. Черных приводит слова Н. Н. Пунина, находившегося в лагере (письмо М. А. Голубевой от 17 ноября 1950 г.): «Стихи в "Огоньке" я прочитал; я ее любил и понимаю, какой должен быть ужас в ее темном сердце» (с. 446). Жанр «летописи», где каждая запись должна быть приурочена к конкретной дате, не позволил привести комментарий Э. Г. Герштейн, называющей написание «Слава миру» «самоубийственным актом»: «Весь следующий год журнал "Огонек" печатал за ее подписью стихотворный цикл "Слава миру", который всю оставшуюся жизнь жег Анну Андреевну как незаживающая рана. <...> Она отреклась от нравственной чистоты ради спасения сына, а получила одни плевки с разных сторон и от того же сына. <...> Жертва Ахматовой оказалась напрасной.<...> Леву, как мы помним, не выпустили, а надломленной Ахматовой предоставили право говорить с кем попало непроницаемым тоном и переводить на русский язык стихи своих иноязычных подражательниц. Если кто-нибудь думает, что это не пытка, он ничего не знает о радостях и страданиях творческой личности».<sup>2</sup> Этих слов Герштейн в «Летописи» нет, но способный к анализу и сопереживанию читатель сделает выводы сам и сопоставит записи 1951 г.: «Мая 15. <...> Автобиография А. А., представленная в Ленинградское отделение ССП: "Исторические постановления ЦК ВКП(б) о литературе и искусстве помогли мне пересмотреть мою литературную позицию и открыли мне путь к

патриотической лирике. В настоящее время мной подготовлена к печати <книга> стихов «Слава миру» (1949 – 1951)..."»; «<Мая 22>. Москва. А. А. перенесла первый инфаркт» (с. 449).

Поскольку одним из беллетристических достоинств литературной «летописи», погодной, помесечной, когда есть материал – подневной, является то, что она может дать почувствовать протяженность события, мы видим, как на протяжении многих лет Ахматову преследует ждановское постановление – «От Либавы до Владивостока Грозная анафема гремит»; видим, как годы и годы не печатаются ее стихи, как много творческих сил она тратит на переводы (по словам Ахматовой, для поэта переводить – то же, что есть собственный мозг). Оптика постоянно меняется: составитель отмечает крупные события и мелкие детали жизни поэта.

«Летопись» содержит отсылки ко множеству источников, в том числе и малоизвестных, включая архивные. Их могло бы быть еще больше – несомненно, это признает и сам В. А. Черных, справедливо замечаящий: «Задача исчерпывающего выявления всех этих источников, рассредоточенных по многочисленным государственным хранилищам и частным собраниям в нашей стране и далеко за ее границами, выходит за пределы возможностей одного человека» (с. 7). Действительно, над подобными «летописями» зачастую работает не один человек, а целый авторский коллектив. Коллектива, который мог бы сегодня качественно выполнить такую работу, в ахматоведении просто нет.

Но, отметив своего рода героизм специалиста, взявшегося за огромный труд в одиночку, все-таки придется сказать и о недочетах, подавляющая часть которых, как ни странно, объясняется простой небрежностью.

Так, в предисловии сказано, что Пунин был фактически мужем Ахматовой с 1924 по 1939 г. (с. 5). Между тем в «Летописи» показано, что они расстались осенью 1938 г. (с. 306). Да и дату

«1924» не назовешь бесспорной, т. к. начало близких отношений Пунина и Ахматовой – это осень 1922 г. (см. с. 166), а выписалась Ахматова из Мраморного дворца, от Владимира Шилейко, и прописалась к Пуниным в Фонтанный Дом 16 ноября 1926 г. (с. 233) или 30 августа 1927 г. (с. 243) – это остается неясным, т. к. в «Летописи» под этими датами даны идентичные записи со ссылкой на один и тот же документ в РНБ.

В. А. Черных часто не использует материалы, находящиеся под рукой. Например, им не использованы некоторые подсказки для основного текста и для алфавитного указателя из рецензии Р. Д. Тименчика на первую часть «Летописи».<sup>3</sup>

Алфавитный указатель, весьма обширный (около 2 000 имен), неизбежно должен иметь лакуны, однако, проглядывая его, обнаруживаешь, что лакун и неточностей гораздо больше, чем могло бы быть. Начну с незначимых пустяков. Если указатель строится по принципу фамилия – имя (имя отчество) – даты жизни – род занятий, то почему одни античные авторы упомянуты с датами, а другие (например, Алкей, Плиний Младший, Плутарх) – без? В случае, когда точные даты неизвестны, известны приблизительные или хотя бы век. Конечно, у читателя есть множество возможностей из других источников узнать, когда жили эти авторы. Гораздо обиднее, если недостает сведений о тех, о ком читатель может ничего не знать, а эти люди зачастую были связаны с Ахматовой, а иногда и весьма значимы для нее.

Во многих случаях у персонажей алфавитного указателя отсутствуют профессии. Это относится, в частности, ко всей семье Горенко (с. 723). Женщины не служили, но мужчины-то служили, а не просто являлись «братом А.А.», «дедом А. А.» и т. д. Читателю интересно и важно знать, кем были эти люди. Профессии стоило бы назвать рядом с обозначением родства хотя бы для соблюдения единообразия, т. к. в некоторых других случаях указываются и родственные связи, и профессия.

Например: «Ливанов Борис Николаевич (1904 – 1972), актер <...> Ливанова Евгения Казимировна (1911 – 1978), художница, жена В. Н. Ливанова...» (с. 736).

Приведу еще примеры. «Златковская Ксения Александровна, жена И. М. Меттера» (с. 729). На самом деле, не Александровна, а Михайловна, даты жизни: 1917 – 2007. То, что она жена писателя Израиля Моисеевича Меттера, конечно, существенно, Ахматова дружила с этой замечательной парой; «Селики», как она их называла, были с ней рядом в самые трудные послевоенные годы. Но Ксения Михайловна, кроме всего прочего, была балериной Мариинского театра (тогда – театра имени Кирова) – не прямой, но все же... Узнать о Ксении Михайловне нетрудно, «Селики» бывали в Музее Ахматовой в Фонтанном Доме, там хранятся переданные ими материалы.

Да что музей – сведения о К. М. Златковской есть в Интернете! Это, кстати, можно сказать по поводу почти всех персонажей алфавитного указателя, сведения о которых неполны. Данные из Интернета, конечно, нуждаются в проверке, но проверить намного легче, чем отыскать самому, так что сегодня комментатор в гораздо более выгодном положении, чем был еще недавно. В. А. Черных работает на компьютере, пользуется Интернетом, но дарованные «всемирной паутиной» возможности почему-то использует не в полной мере.

«Кремшевская Галина Дмитриевна (1912 – 1996), искусствовед» (с. 734). Приводя дарственные надписи Ахматовой, В. А. Черных ссылается на статью о Г. Д. Кремшевской в «Неве» (2000 г., № 6), но называет Галину Дмитриевну искусствоведом, хотя она была балериной Мариинского театра и балетным критиком, женой артиста и режиссера того же театра Михаила Сергеевича Георгиевского. «Идеальные люди», – называли эту пару соседи по коммунальной квартире в Толстовском доме на Фонтанке. Материалы, свидетельствующие о дружбе Галины Дмитриевны и Михаила Сергеевича с Ахматовой (они познакомились

в 1933 г.), есть в Фонтанном Доме. Среди этих материалов – магнитофонная запись и расшифровка воспоминаний Георгиевского об Ахматовой. К. М. Златковская, Г. Д. Кремшевская, М. С. Георгиевский, наряду с Т. М. Вечесловой, составляют балетный сюжет в ахматовской жизни советского времени.

«Дубов Алексей Сергеевич» (с. 727) – 4 упоминания, а в записных книжках Ахматовой 22!<sup>4</sup> И никаких сведений! Алексей Сергеевич Дубов (р. в 1917) живет в Петербурге, метеоролог, кандидат наук. По его словам, познакомился с Ахматовой в 1961 – 1962 гг. И, когда она бывала в Ленинграде (в последние годы она много времени проводила в Москве), виделся с ней каждые две недели – месяц. Записал чтение Ахматовой стихов на магнитофон. Биографическая справка об А. С. Дубове есть в Фонтанном Доме.

«Рожанская (ур. Кинд) Наталья Владимировна, жена И. Д. Рожанского» (с. 750). Действительно, Наталья Владимировна была в то время женой физика, специалиста по истории античной науки и философии, переводчика Ивана Дмитриевича Рожанского, которого, по словам Н. Я. Мандельштам, Ахматова «упорно называла академиком, не веря <...>, что он просто служит в Академии» и к которому «с восторгом ездила <...> на званые обеды».<sup>5</sup> Но Наталья Владимировна Кинд (1917 – 1992) и сама была значительной фигурой, о чем можно, например, прочесть в статье В. А. Баскиной «О геологе Наталье Кинд»; Н. В. Кинд – доктор геологических наук, она открыла в Якутии «одно из крупнейших алмазных месторождений – трубку “Мир”. находку коренных алмазов называли в прессе открытием века».<sup>6</sup> Сведения о Н. В. Кинд и ее краткие записи об Ахматовой, полученные у московских родственников, есть также в Музее Ахматовой.

«Латманизов Михаил Владимирович (1905 – 1980)» (с. 735) – специальность Латманизова не указана, хотя известно, что он – специалист в области электрических машин, доцент Политехнического института.<sup>7</sup> Помета Ахматовой от 30 апреля 1963 г.: «В 2 часа – биограф» (с. 606). Ниже запись В. А.

Черных: «М. В. Латманизов посетил А. А. ...» Из пояснения неясно, что биограф и Латманизов – одно лицо. Стоит пояснить, что АА считала Латманизова своим биографом и библиографом.

«Гарри – см. Волков-Гинзбург» (так! С. 721); «Восков-Гинзбург Георгий Исаакович (р. 1934)» (с. 720). Г. И. Гинзбург-Восков – друг И. А. Бродского, отсюда запись Ахматовой от 29 июля 1965 г.: «Сегодня у меня был Гарри. Он едет к Иосифу» (с. 689). «С Анной Андреевной меня познакомил Анатолий Найман, по просьбе Иосифа Бродского, который был в это время в ссылке, – сообщил Восков в письме, адресованном в Музей Ахматовой. – Это произошло в 1964 году».<sup>8</sup> В 1965 г. Г. И. Гинзбург-Восков рисовал Ахматову. Два сохранившихся рисунка опубликованы.<sup>9</sup> Г. И. Гинзбург-Восков закончил Ленинградский Военно-механический институт; живописи не учился; занимался в жизни многими вещами (например, когда я в 2003 г. говорила с ним по телефону, его основным занятием было печь хлеб по собственному рецепту). Вероятно, в алфавитном указателе стоило бы написать: «кинженер, художник-любитель».

Часто в алфавитном указателе информация формально присутствует, но удивляет своей неполнотой. Например: «Габричевский Александр Георгиевич (1891 – 1961), искусствовед» (с. 720). Ср. воспоминания З. Б. Томашевской о друзьях Ахматовой: «Габричевский – замечательный художник. <...> Но Габричевский был, как папа говорил, homo universalis, т. е. он был музыкантом, переводчиком – он знал массу языков, в том числе, латынь. Анна Андреевна к нему часто обращалась за консультациями, потому что он, действительно, знал великолепно итальянский, латынь и французский язык <...> Габричевский переводил архитектурных классиков...»<sup>10</sup> Художник, искусствовед, архитектуровед, музыковед, литературовед, переводчик, философ – вот неполный список того, что можно было бы написать в указателе о Габричевском. Конечно, не обо всех нужно и можно писать так много. Но недостаточно написать о близком



друге Ахматовой Владимире Георгиевиче Гаршине, что он «врач, патологоанатом» (с. 721) – все-таки это был крупный ученый, академик АМН СССР, а также коллекционер. И мало сообщить, что Мария Сергеевна Петровых – поэтесса (с. 746), ведь она всю жизнь занималась переводами. Лаконизм был бы объясним, если бы соблюдался всегда. Тогда можно было бы подумать, что причина в том, что издательство выделило для указателя слишком мало места. Однако ср.: «Рипеллино Анджело Мария (1923 – 1978) – итальянский литературовед и переводчик» (с. 749), «Руманов Аркадий Вениаминович (1879 – 1960), журналист, коллекционер» (750); «Тарасенков Анатолий Кузьмич (1909 – 1956), критик, ответственный секретарь редакции журнала “Знамя”» (с. 755) и т.д.

Нехватка сведений иногда сопровождается путаницей. «Смирнова Татьяна Ивановна – дочь А. Б. Смирновой, соседка Пуниных в Фонтанном Доме»; «Смирнова Анна Богдановна (Аннушка), домработница в семье Пуниных» (с. 753). Ср. сведения в книге, указанной В. А. Черных в числе источников «Летописи»: «Многое изменилось и в жизни самой квартиры. В начале 30-х годов сын Аннушки Женя, Евгений Федорович Смирнов, привел в дом жену Татьяну Ивановну Смирнову. Первое, что она сделала, – отправила Анну Богдановну в дом престарелых. <...> Появление Татьяны Смирновой превратило квартиру Пунина в коммуналку...»; «Смирновы работали на заводе им. А. Марти (сейчас – Адмиралтейский завод). Евгений – энергетиком, Татьяна – электриком (сообщено нам их сыном Владимиром)». <sup>11</sup> Впоследствии Т. И. Смирнова работала также дворником. В Музее Ахматовой хранится магнитофонная запись беседы с Владимиром Ивановичем Бухоновым (после смерти отца Вова Смирнов получил фамилию и отчество отчима, так что в алфавитном указателе нужно сделать поправку: «Смирнов Вова (Бухонов Владимир Иванович, р. 1938) – сын Т. И. Смирновой, электрик»); В. И. Бухонов называет даты жизни Т. И. Смирновой: 1909 – 1988. «Таня, домработница» в указателе (с. 755) – то же лицо.

Придется вспомнить и о других соседях Ахматовой по Фонтанному Дому, 34, – из квартиры 46 (квартира Ахматовой и Пуниных – 44) . «Пересветова, управдом» (с. 745). Речь идет о Татьяне Андреевне Пересветовой (1908 – 1999), которая в годы войны исполняла обязанности коменданта дома, в послевоенные годы ее должность называлась «начальник объекта». Ее воспоминания, а также воспоминания о Фонтанном Доме ее дочери, народной артистки России Веры Александровны Карповой, хранятся в Музее Ахматовой в магнитофонной записи. Кроме того, необходимые сведения о Т. А. Пересветовой есть в примечаниях к воспоминаниям И. Н. Пуниной, на которые В. А. Черных ссылается. <sup>12</sup>

«Венцлова Томаш (р. 1937), литовский поэт» (с. 718). Надо: Томас. Ср. воспоминания Томаса Венцловы об Ахматовой: «Она сделала надпись на этой книжке <...> не Томасу, а Томашу, в польском варианте...». <sup>13</sup> Полезно было бы указать в основном тексте, что Венцлова переводил стихи Ахматовой и что она сделала надпись ему на своей книге, вышедшей в 1964 г. на литовском языке. <sup>14</sup> Обо всем этом говорится в издании, на которое В. А. Черных не раз ссылается.

«Шморгон Лев Наумович (р. 1929), художник, скульптор» (с. 763). Надо: Сморгон. Ахматова писала со слуха («Сегодня <...> в Комарове сделал мой портрет Лев Наумович Шморгон», с. 617). Сведения о Л. Н. Сморгоне и история создания им ахматовских портретов опубликованы. <sup>15</sup>

«Наталья Михайловна – см. Столярова Н. М.» (с. 742). Но Столярова, переводчица, литературный секретарь И. Г. Эренбурга, – Наталья Ивановна, как и сообщается в указателе на с. 754. Ср. с. 600: упомянута «Наталья Ивановна», а в алфавитном указателе эта страница не указана, хотя речь идет о Н. И. Столяровой.

Подобных примеров можно было бы привести много. Неполнота алфавитного указателя, неточности в нем, так же, как отсутствие необходимого порой краткого комментария в тексте книги, отчасти лишают

справочный аппарат той важной направляющей роли, которую он должен бы играть.

По поводу комментария. Иногда он есть. Вот удачный пример текста с комментарием, отнюдь не перегружающим книгу. 31 января 1914. Основной текст: «В журнале "Русская мысль" № 1 напечатана рецензия "О стихах Н. Львовой" за подписью: "Анна Ахматова"». Комментарий мелким шрифтом: «Авторство А. А. вызывает сомнение. См.: Черных В. А. // НЛО. 1995. № 14. С. 151 – 153». Другой пример: дарственная надпись Ахматовой, сделанная на «Бегах времени» 17 октября 1965 г.: «Милой Татьяне Ильиничне Коншиной на память о Той, кто всегда с нами. Дружески. Ахматова»; комментарий: «Имеется в виду сестра Т. И. Коншиной Н. И. Игнатова» (с. 696). Однако часто неясные места остаются без комментария.

Например, того же 17 октября 1965 г. Ахматова записывает: «Воскресенье. Ночь. Один из чернейших дней моей жизни» (с. 696). Почему «один из чернейших»? Перелистав всю «Летопись», я не нашла ответа. Видимо, не знает его и В. А. Черных. Загадка ждет своего решения.

Запись от 22 ноября 1957 г.: «Боюсь, что все, что я пишу здесь, относится к мрачному жанру <...> то есть все это попросту не существует...» (с. 518) – дана без всяких пояснений, для читателя она абсолютно непонятна. Либо не стоит приводить эти строки, либо надо хотя бы указать, что это фраза из мозаичного фрагмента автобиографической прозы. А лучше дать строки в контексте и прокомментировать фрагмент: «Боюсь, что все, что я пишу здесь, относится к мрачному жанру – "дочь Фауста" (см. Додэ "Жак"), то есть все это попросту не существует. И чем больше люди хвалят это убогое скудное бормотание, тем меньше я им верю. Это происходит оттого, что я сама вижу и слышу за этими словами так много, что оно совершенно стирает самые слова».<sup>16</sup>

2 июня 1954. «Телеграмма А. А. – Г. А. Шенгели (из Москвы в Керчь): "От всего сердца поздравляю сегодняшним днем поэта и друга"» (с. 471). Стоило

бы указать повод, по которому АА поздравляет Шенгели.

13 апреля 1964. «Художник Миша. Нат<аша> Горбаневская. Сберкасса. Вечером Миша, Аня, Т<оля>» (с. 638). В этой московской записи Ахматовой присутствуют два разных Миши. Но в алфавитном указателе Миша – только Ардов (с. 741, 713). Почему и в тексте, и в указателе «художник Миша» остается без комментария? Видимо, это Моисей Вольфович Лянглебен, который многократно рисовал Ахматову в конце 1963 – 1964-м году.<sup>17</sup> Ср. запись в начале знакомства, 5 декабря 1963 г.: «Четверг – 4 <часа> Лянглебен Моисей Вольфович» (с. 622). В ряде источников он – не Моисей, а в русифицированном варианте – Михаил. Именем «Михаил Лянглебен» подписаны его воспоминания о том, как он создавал графические портреты Ахматовой (Музей Ахматовой, ф. 1, оп. 4, ед. 40). Вполне вероятно, что Ахматова называла Лянглебена по имени, ведь ему не было еще и сорока. Это тем более похоже на правду, что, по его воспоминаниям, Ахматова с ним не церемонилась: «А вы рисуйте, – сказала она, – не прокиснет».<sup>18</sup>

В тексте и в указателе не только один Миша, но и одна Наташа: «Наташа – см. Ильина Н. И.» (с. 742), между тем Наташей Ахматова называла также Наталью Евгеньевну Горбаневскую и Наталью Александровну Роскину. 1963 г., «Февраля <23> Суббота (folle journée <безумный день – фр.>). Утром – Люба, в 3 часа – Оксман, в 5 часов – Юлия Нейман, в 6 – Эмма, Корниловы, Наташа, в 9 часов – Чуковская, – Юлия Живова» (с. 602). Здесь «Наташа», скорее всего, Горбаневская, а не Ильина (она на той же странице записной книжки «Наташа Ильина» – в числе тех, кому надо позвонить в Прощеное Воскресенье). Из контекста ясно, что приглашенных в это время Ахматова знакомит с «Реквиемом». За 2 страницы до этой записи Ахматова составляет список тех, кому «Реквием» предназначается. Горбаневская в этом списке есть (она размножала текст поэмы на пишущей машинке и распространяла), а Ильиной нет – Ахматова ей не доверяла. И в воспоминаниях Ильиной

о «Реквиеме» не говорится.

Кроме случаев контаминации персонажей друг с другом, встречается и противоположный вариант. Так, неведомый «Дзороковский, художник» (с. 726) и «Двораковский Валериан Дмитриевич» (с. 725) – одно и то же лицо.

Иногда персонажи вообще не попадают в алфавитный указатель. Особенно это касается персонажей «неясных». Вот, например, ахматовская запись от 29 декабря 1963 г.: «Спросить о тов<арище> Виктора с Вас<ильевского> о<строва>» (с. 625). Кто товарищ Виктора и сам Виктор, неизвестно, но, как бы то ни было, они должны быть упомянуты в указателе. Аналогичный случай – с записью от 17 августа 1965 г.: «Приходил Ник<олай> Вас<ильевич>» (с. 690).

В ахматовской записной книжке 1 сентября 1965 г. отмечено: «Перед вечером приехала парижская знакомая врач Лидия Абрамовна. Говорит, что меня ждут в Париже на какой-то съезд» (с. 692). В тексте к этой фразе нет никакого комментария. Лидии Абрамовны в указателе нет, есть «Бронштейн Лидия Абрамовна (1898 – 1976), врач – 692», но чтобы ее найти, читатель должен просмотреть указатель насквозь.

Перечень недочетов можно было бы продолжить. Книга нуждается в доработке и переиздании. Но закончить рецензию хочется возвращением к достоинствам.

«Летопись» – строгий жанр, но все же он подразумевает элементы субъективного подхода – в отборе материала, в комментарии. «Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой» составлена корректно, с большим уважением к поэту, с понимаем подлинного масштаба личности Ахматовой.<sup>19</sup> Между тем сегодня уважение и понимание масштаба в опусах об Ахматовой присутствуют отнюдь не всегда. «Летопись» самим своим существованием противостоит «желтым» «дамским романам» об Ахматовой (не всегда написанным женщинами) и проявлениям патологии под маркой литературоведения.<sup>20</sup>

Хочется сказать большое спасибо В. А. Черных за книгу, которая необходима ахматоведом и, несомненно, будет востребована читателями.

### Примечания

1. О ритуальном характере этой даты см.: Поберезкина П. Е. Из комментария к драме Анны Ахматовой «Энума элиш» // «Я всем прощение дарю...»: Ахматовский сборник. University of California, Los Angeles. Ucla Slavic Studies. New Series. Vol.V. М. – СПб., 2006. С. 466.

2. Герштейн Э. Г. Анна Ахматова и Лев Гумилев // Герштейн Э. Г. Мемуары. СПб., 1998. С. 323.

3. Тименчик Р. О трудах и днях Ахматовой // Новое литературное обозрение. № 29 (1 / 1998). Например, в «Летописи» 2008: «Гартман Ф. А. – » и больше ничего (с. 720), а в рецензии Р. Д. Тименчика: «В именном указателе следовало бы раскрыть композитора Форму Александровича Гартмана (1885 – 1956)» (с. 428).

4. См.: Записные книжки Анны Ахматовой (1958 – 1966). М. – Torino, 1996. Алфавитный указатель, с. 792.

5. Мандельштам Н. Я. Из воспоминаний // Воспоминания об Анне Ахматовой / Сост. В. Я. Виленкин, В. А. Черных. Комментар. А. В. Курт, К. М. Поливанова. М., 1991. С. 320.

6. Баскина В. А. О геологе Наталье Кинд // Природа. 2001. № 6 (<http://vivovoco.rsl.ru/VV/PAPERS/BIO/KIND.HTM>)

7. Об Анне Ахматовой. Л., 1990. С. 572.

8. Письмо хранится в Музее Ахматовой. Выдержки из него и сведения о Г. И. Гинзбурге-Воскове см. в статье: Рубинчик О. «Я здесь, на сером полотне». Анна Ахматова и художники // Toronto Slavic Quarterly. 2005. № 11 (<http://www.utoronto.ca/slavic/tsq/11>).

9. Они опубликованы в изд.: The Michigan Quarterly Review. 1978. № 4. Профильный рисунок опубликован также в изд.: Anna Akhmatova, Poems / Selected and translated by Lyn Coffin. Introduction by Joseph Brodsky. London, 1983. Републикация обоих рисунков – в вышеупомянутой статье О.

Рубинчик.

10. Петербург Ахматовой: семейные хроники. Зоя Борисовна Томашевская рассказывает. СПб., 2000. С. 65.

11. Попова Н. И., Рубинчик О. Е. Анна Ахматова и Фонтанный Дом. СПб., 2000. С. 68, 69.

12. Пунина И. Н. В годы войны (1942 – 1944) // «Я всем прощение дарю...», с. 22.

13. Анна Ахматова: последние годы. Рассказывают Виктор Кривулин, Владимир Муравьев, Томас Венцлова. СПб., 2001. С. 83.

14. См. там же, с. 86.

15. Там же, с. 20 – 21, 128 – 129.

16. Ахматова А. А. Сочинения: В 2-х тт. М., 1990. Т. 2. С. 283.

17. См., например: В ста зеркалах. Анна Ахматова в портретах современников. М., 2004. С. 164.

18. Там же.

19. В 2007 г. вышло еще две книги об Ахматовой, о которых можно сказать те же слова: В. В. Мусатов «В то время я гостила на земле...». Лирика Анны Ахматовой» и И. Служевская «Китежанка. Поэзия Ахматовой: тридцатые годы». Обе книги посвящены анализу творчества, при этом написаны не наукообразно и будут интересны не только специалистам, но и квалифицированным читателям. Книга В. В. Мусатова – посмертная, она осталась незавершенной и подготовлена к печати другом автора – литературоведом Е. М. Таборисской. Глубоко личное восприятие творчества Ахматовой в сочетании с профессионализмом позволяет В. В. Мусатову сделать целый ряд открытий, но с ними соседствуют и весьма субъективные выводы. Например, автор видит Блока в подтексте столь многих ахматовских произведений, что хочется сказать: да что мелочиться, берите все! В еще большей степени субъективность, необязательность утверждений свойственна, на мой взгляд, книге И. Служевской. Тем не менее обе книги воссоздают дух творчества Ахматовой. В них есть то, что высоко ценила она сама, – подлинная интонация. Так, И. Служевская пишет: «Слова, обращенные к тверской земле (“памятна до боли”), означают ту высоту чувства, которую на языке

двадцать первого века описать нелегко».

20. В 2007 г. в «желтом» ключе появилась книга Э. Файнштейн «Анна Ахматова» (пер. с англ.), изборающая интимными подробностями и ошибками – второе, как известно, всегда сопутствует первому. По сути же в этой книге нет ничего нового, как и в мозаике из фрагментов уже известных материалов под названием «Ахматова без лоска» – мозаика составлена даже деликатно, но непонятно зачем, а название выдает потуги издателей привлечь любителей разоблачений. Однако в смысле разоблачений гораздо ярче книга неведомой Т. Катаевой «Анти-Ахматова» – образец патологической ненависти к предмету описания. Автор рецензии на «Анти-Ахматову» так описывает структуру этой книги: Катаева «приводит огромное количество цитат, преимущественно из воспоминаний современников, а к цитатам дает свои издевательские, циничные комментарии, которые придают даже вполне нейтральным свидетельствам четкую антиахматовскую направленность (так же, как следователи и прокуроры в ежовских и бериевских застенках умели придать антисоветскую направленность вполне безобидным свидетельствам и фактам)». Рецензия принадлежит В. А. Черных и опубликована в 5-м выпуске издания, ежегодно выходящего в Симферополе: «Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество».

УДК: 82.09

Г. М. Темненко (Симферополь)

## **Летопись жизни и творчества А. Ахматовой: итоги и проблемы**

Вышла в Москве «Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой», созданная Вадимом Алексеевичем Черных. Это большая работа во всех смыслах, и писать о ней легко и трудно.

Легко – потому что радостные восклицания сами просятся на язык: давно назрела необходимость в такой

книге. Первые выпуски Летописи печатались небольшими порциями, а теперь, в 2008-м, наконец-то мы получили долгожданное полное издание, включающее и последнюю, пятую часть, которая отдельным выпуском ещё не выходила.

Многие годы длились кропотливая работа в архивах, проверка и анализ разноречивых сведений, изложенных в рукописях и в многостраничных печатных изданиях, уточнение, казалось бы, известных фактов. Удивление и преклонение перед долгим и упорным трудом – первое и главное чувство, которое вызывает Летопись. Собственно говоря, так и должно было быть – ведь этого требовал сам материал: большая жизнь великого поэта, страница сложной истории великой культуры.

Очень хочется хвалить автора и за то, чего он не сделал. Нет в этой книге желания изумить или эпатировать читателя, нет вообще никакой суеты, и уж тем более нет недобросовестности. Может, конечно, показаться, что повторять это немного неловко – как хвалить врача за то, что он не забыл вымыть руки. Но в наше время напоминать о необходимости давно известных принципов и выражать уважение человеку, который порядочен и тактичен там, где некоторые и слов таких не знают, – вполне законно. Ведь эти качества не подвержены девальвации, и цена их неуклонно возрастает. Тема потребовала высокого исследовательского уровня. Кроме того, понадобилась культурная адекватность личности учёного масштабу затронутых проблем. Согласимся, что простые требования бывают очень трудны в осуществлении. Книга В. А. Черных в этом отношении – счастливый случай.

Как ни странно, но и критиковать эту книгу тоже может быть легко. Творческий путь Анны Ахматовой связан со многими драматическими обстоятельствами. Слава пришла к ней рано, за нею и «бесславию» – сама она говаривала, что это в сущности одно и то же. Но внимание людей самых разных мировоззрений и интересов делало её жизнь настолько открытой судам и пересудам, что породило совершенно естественное с её стороны сопротивление, стремление спрятать всё нелитературное

личное от посторонних глаз или прикрыть выстроенными для этого более или менее приемлемыми легендами. Поэтому выделить все значимые дни и мгновения, охватить все важные человеческие контакты – пока просто неосуществимое намерение. Как изложить бесконечное количество обстоятельств и проблем в конечном и заведомо ограниченном по объёму тексте? Всегда что-то останется упущено или освещено недостаточно. Более того, противоречия эпохи и противоречивость источников делают просто неизбежными трудности в самом уязвимом пункте – в требовании к точности летописи.

Работа над нею начиналась в информационной пустыне, когда любой достоверный факт добывался преодолением множества препятствий, а завершалась в эпоху наводнения, несущего в своих водах всё, что только можно вообразить. Вероятно, уточнение истории этой необыкновенной жизни ещё даст работу не одному поколению исследователей, а тогда станет ещё труднее решать, что включить в летопись, что оставить за её пределами.

Может быть, для этого необходимо будет разделить материалы на те, что годятся для пока не существующей Ахматовской энциклопедии, и те, что нужны для её летописи (чётко разграничив при этом научные цели летописи и энциклопедии). Но это всегда будет связано с принципиальным положением, которое В. А. Черных, видимо, осознал изначально: написание летописи предполагает не только значительность предмета, но и необходимость постижения его судьбы. Вот откуда начинается другая тема – почему писать о «Летописи жизни и творчества Ахматовой» трудно.

Летопись – жанр странный и противоречивый. Это не биография, не библиографический справочник, не очерк творчества. И всё же ожидается, что в ней найдётся пища и для размышлений просто культурного читателя, и для представителей различных направлений науки. Только полное беспристрастие составителя может гарантировать объективность летописи. Однако, несмотря на дискретность изложения, мозаичность бесчисленного количества сведений, летопись неизбежно претендует на не-

кое единое представление о поэте и его времени, а значит, её составление требует личностного подхода, концептуальной основательности – без этого не разрешить конфликт набора фактов и их отбора. Ведь именно смысл того, что творил поэт, и того, что с ним при этом происходило, – смысл судьбы поэзии – тот главный вопрос, ответа на который мы склонны ожидать. Если не прямого ответа, то хотя бы оснований для его понимания.

Поэтому оценить объективно и по-настоящему такую работу, как «Летопись жизни и творчества Ахматовой», очень трудно. Ведь это значит участвовать в осмыслении явления в целом: как отдельной истории Анны Ахматовой, так и события в литературе, шире – в культуре целой эпохи. Однако всё же само появление «Летописи» требует осуществления хотя бы первых попыток в этом направлении. Не беря на себя смелость оценивать всю работу, попробуем обратить внимание на некоторые её аспекты.

Стереотипные представления о творчестве и о личности Ахматовой, при всей своей полярности, сосуществуют и поддерживают друг друга.

«Русская Сафо, которая прожила жизнь в сплошных любовных приключениях, писала стихи только об узколичных переживаниях, за что её и критиковала советская власть, стремившаяся видеть своих граждан политически сознательными». – «Гражданка и патриотка, сознательно и твёрдо противостоявшая сталинскому деспотизму, автор «Молитвы», «Мужества» и «Реквиема»».

«Представительница вольномыслящей, весьма сомнительной в нравственном отношении богемы «серебряного века», властная и эгоистичная до тиранства». – «Смирная мученица тоталитарного режима, выразительница христианской морали и стоической верности высоким идеалам».

«Отщепенка, осколок давно похороненного и осуждённого на забвение упадочного прошлого». – «Носительница вечных общечеловеческих ценностей, наследница лучших традиций классической русской и мировой литературы».

Свойственная ряду публикаций сенсационность дурного тона основана на наивном убеждении, будто материалы, противоречащие одному стереотипу, автоматически утверждают противоположный, а потому не требуют анализа и осмысления.

Летопись – противоядие от схематизма. В. А. Черных прослеживает ряд обязательных и неизбежных «сюжетных линий». Это, конечно, исторические события, вехи развития литературы, в частности – изменение представлений о месте Ахматовой в литературном процессе, о значении акмеизма и её творчества как такового, личные человеческие контакты и отношения, а главное – творческие усилия и свершения. Жанр летописи требует хронологического изложения, что приводит к совмещению различных планов. Важно, что сам летописец стремится к выпуклости, многомерности повествования.

Вот, например, один разворот страниц 196–197, охватывающий сентябрь–октябрь 1924 года. Здесь и Пушкинский праздник в Михайловском, и панихида по А. Сологубу, и Н. Пунин со своей личной драмой, и предчувствие нависающей над ним беды, и его полушуточный спор с Ахматовой об имени архитектора, строившего «дворец насупротив Елагина», и наводнение, после которого, по её словам, «Питер с вывороченными ... торцами походит на человека, с которого содрали кожу». Здесь и отъезд за границу О. Глебовой–Судейкиной, и угроза Лито уволить всех сотрудников «Русского современника», где Ахматову ещё печатали. Она читает Данте и смотрит «Саломею» в театре, а рядом денежные проблемы, и переезд на другую квартиру, и невесёлые известия о матери, и ласковое письмо от неё... Покупка на рынке книги Гумилёва «Жемчуга» – и афиша «Вечера памяти Ахматовой», состоявшегося в это же время в Симферополе... Как логично завершает разворот запись Пунина от 5 ноября: «Была у меня; какая тревожная женщина; как такому человеку жить?»

Всё это отражает не только ситуацию, но и свойство поэта, впоследствии так точно определённое Б. Пастернаком: «Её слова о женском сердце не были бы так горячи и ярки, если бы при взгляде на более широкий

мир природы и истории глаз Ахматовой не поражал остротой и правильностью» [с. 369–370]. Случайно ли В. А. Черных избирает стиль повествования, близкий к её творческому методу, где в одном стихотворении «кустрицы во льду» или «кирпичи за оградой» могли быть сплавлены воедино с пронзительным выражением внутреннего мира? И поэт, и летописец проявляют при этом, кроме зоркости и чувства меры, ещё и таинственное «шестое чувство», которое трудно поддаётся определению.

Меняются времена, сменяются точки зрения на творчество и личность Ахматовой, но чередой ракурсов и кадров даёт не только движущееся изображение, но и возможность благодаря этому увидеть неизменную основу, лицо, всякий раз узнаваемое и становящееся всё более живым.

Устарела ли поэзия Ахматовой с приходом революции? Как торопились некоторые критики с её похоронами! Летопись показывает противоречия между декларациями различных литературных и политических лидеров и чисто человеческим восприятием её стихов и личности – достаточно упомянуть Маяковского, хотя на самом деле такое повторялось неоднократно. Подробное рассмотрение этой линии на исходном материале Летописи само по себе может стать интереснейшим исследованием.

На страницах Летописи действуют и говорят исторические личности – и просто личности, жившие и дышавшие рядом с нею, придававшие смысл происходящему, те, о ком и для кого она писала, чьи заботы или укоры наполняли её существование, чей уход менял нечто в жизни поэта... Перед нами не мёртвая мозаика, а живой хор голосов. В. А. Черных подобрал их и выстроил, они звучат, перекликаясь и споря, не сливаются в единое сообщение, но создают напряжённые проблемные поля.

На странице 261 Ахматова показана глазами К. Федина: он в 1929 году сравнивает её с большим засыхающим деревом. Но в глазах Н. Пунина (через пять лет) она – сама жизнь: «Ты спишь, как ангел, тихо, как лежит снег; когда ты не спишь – ты как ливень, а когда читаешь, как спишь, так же кротко; чаще всего уподобляешься тишине» [с. 279]. В Летописи эта жизнь пред-

стаёт в единстве телесного и духовного.

Удивительная внутренняя сила – и столь часто проступающая слабость, бесконечные болезни, постоянное сознание близости смерти – и страстная, победительная любовь к «прелести милой жизни». Эти её свойства отмечены уже теми, кто видел и читал Ахматову до революции. Юношеская попытка самоубийства летом 1906 года в Евпатории («мама плакала, мне было стыдно» [с. 44]) остаётся без комментариев, но Летопись сообщает о стольких попытках самоубийства её сверстников и современников... Страх смерти и соблазны самоубийства идут рука об руку в 20-е годы (Пунин: «Мы – обречённые» [с. 214]; ср. запись их беседы на эту тему [с. 218]). Ещё более эти настроения усиливаются в 30-е. В 1934 году она для сына выписывает латинское изречение «Una salus nullam sperare salutem <Единственное спасение – не надеяться ни на какое спасение>» [с. 283]. «“Как долго погибать” – сказала Анна Андреевна. Это она позавидовала Ане, которая уже приближалась к тому берегу» [с. 305]. Находят они своё выражение и в «Реквиеме» («К смерти»). Но однажды на упрек Э. Герштейн в недостатке храбрости следует неожиданный ответ: «Но ведь и Христос молился в Гефсиманском саду – “Да минует меня чаша сия”» [с. 307]. Не жажда смерти, нет, но почти постоянная готовность к ней есть одна из важных составляющих трагического начала поэзии Ахматовой. И всё же, отрекаясь от счастья и даже надежды на спасение, она никогда не отрекалась от самой жизни.

Мы можем для себя отметить, что преследовавшие её в советские времена упреки в пессимизме, упадочничестве, которые нам цитирует Летопись, как ни странно, регулярно сопровождалась ещё и упреками в безверии. (Показательно написанное уже в 1963-м суждение Е. Книпович: «Слишком много смерти, так сказать, без воскресения» [с. 613]). Соотношение специфики трагического в советской эстетике и особенностей трагического начала у Ахматовой ещё ждёт глубокого анализа.

Вообще трагическое – категория весьма трудная, не всякая художественная эпоха с нею справляется, а уж

тем более – не всякий художник. А вот у Платона в «Пире» Сократ утверждал, что великий творец трагедий должен уметь сочинить и хорошую комедию. Удивительна у Ахматовой способность подмечать смешное, сохранять чувство юмора в самых, казалось бы, неожиданных ситуациях.

Например, в пересказе событий рокового для неё и Зошенко августа 1946 года: «Утром, ничего ещё решительно не зная, я пошла в Союз за лимитом. <...> Прихожу в комнату, где выдают лимит, и воочию вижу эпидемию гриппа: все барышни сморкаются, у всех красные глаза. Анна Георгиевна <Томан> меня спросила: “Вы сегодня, Анна Андреевна, будете вечером в Смольном?” Нет, говорю, не буду, душно очень. Получила лимит, иду домой. А по другой стороне Шпалерной, вижу, идёт Миша Зошенко. Кто же Мишеньку не знает? Мы с ним, конечно, тоже всю жизнь знакомы, но дружны никогда не были – так, раскланивались издали. А тут, вижу, он бежит ко мне с другой стороны улицы. Поцеловал обе руки и спрашивает: “Ну что же теперь, Анна Андреевна? Терпеть?” Я слышала вполуха, что дома у него какая-то неурядица. Отвечаю: “Терпеть, Мишенька, терпеть!” И проследовала. Я ничего тогда не знала» [с. 417-418].

Эта устная новелла была записана Л. Чуковской спустя семь лет после описываемых событий. На первый взгляд, время смягчило остроту восприятия и позволило заметить комизм положения. Самоирония Ахматовой обращена на уже сложившееся предание (оно помещено рядом на с. 418 в изложении С. Гитович) о её тогдашней величавой невозмутимости, которая оказывается простой неинформированностью. Модель поведения рекомендована для семейной ссоры, её пришлось и вправду использовать, но в ситуации совершенно чудовищной. Ирония судьбы: из её уст прозвучал единственный возможный ответ.

Однако остаётся ещё интонация: “Терпеть, Мишенька, терпеть!” – совсем не забавная и не ироничная. Летопись даёт нам возможность взглянуть на этот эпизод и по-другому. Таким ли уж полным было неведение Ахматовой? В воспоминаниях И. Пуниной, относящихся ко вре-

мени до 14 августа, приводится услышанный или подслушанный ею диалог: «Незадолго до нашего отъезда, поздно вечером Акума пришла к папе в кабинет, и они долго <...> разговаривали почти шёпотом: “Понимаете, Николаша, он предполагает... было совещание... – Ну, а что говорит NN? – Молчит. Совещание было. Не отрицает... Она говорит: не показывайтесь в Союзе, заболейте...”» [с. 416]. Возможно, был неизвестен масштаб надвигающейся беды, но понятна её неотвратимость. Что оставалось? Только терпеть. И интонация напоминает о другом ответе – протопопу Аввакуму. Когда жена его спросила, сколько же им ещё придётся терпеть несправедливые мучения, он, как известно, сказал ей: «Марковна, до самой смерти». Соединение смирения и твёрдости такого рода – с одной стороны, почти уникальное свойство личности, с другой – порождение и принадлежность великой культуры.

Однако что скрывалось за этим смиренным терпением? Ахматова рассказывала Л. Чуковской свою новеллу уже после смерти Сталина, но в лагерях в это время ещё томилась два очень близких человека: сын, Лев Гумилёв, и Николай Николаевич Пунин, последнему не суждено было дожить до освобождения. Отношения поэта со сталинщиной в Летописи изложены без декламационной напыщенности, с суровой простотой документальных свидетельств, которая всё же не исключает вопросов.

В Летописи, разумеется, есть история встречи с английскими студентами, которые через год после смерти Сталина приехали в СССР и попросили показать им могилы Зошенко и Ахматовой. Когда им предъявили обоих писателей «живьём», – гости весьма бестактно, даже провокационно спросили их об отношении к ещё не отмечённому постановлению 1946 года. Летопись приводит несколько вариантов рассказа об этом событии. Зошенко пытался высказать своё неприятие оскорбительной «про-работки», Ахматова коротко сказала, что согласна с постановлением. Её ответ как будто не нуждается в комментарии: что ещё могла сказать женщина, знающая, что от её слов зависит жизнь сына? А вот из Летописи мы извлекаем некоторые важные оттенки смысла. Э. Гер-



штейн сообщает, «как сокрушалась Анна Андреевна, что не могла предупредить» Зощенко, что роковое постановление «сохраняет свою полную политическую силу» [с. 470] (то есть о бессмысленности и опасности протеста). А. Хейт записывает, что ответ Ахматовой был продиктован уверенностью, «что не дело иностранцев задавать подобные вопросы» [с. 470]. В обоих случаях отсутствие иных пояснений говорит о многом. Но был ли её ответ только видимостью раскаяния?

Статья Ахматовой о «Каменном госте» напечатана более чем через десять лет после этих событий. Летопись позволяет обратить внимание на авторскую дату на белой рукописи статьи ««Каменный гость» Пушкина» – 20 апреля 1947 года [с. 428]. Ранее, в письме к Н. Ольшевской от 19 февраля 1947 года, Ахматова упоминает о работе над пушкинскими «Маленькими трагедиями» [с. 427]. О связи этой работы с роковым постановлением можно задуматься, прочитав строки из «Записных книжек» Ахматовой, относящиеся к 1948 году: «Я в ту зиму писала работу о “Каменном госте”. А Сталин, по слухам, время от времени спрашивал: “А что делает монахиня?”» [с. 431]. Ахматова, начиная «пушкинские штудии» с изучения заимствований, постоянно проявляла интерес к тому, что сам поэт вкладывал в произведения, имеющие несомненные литературные источники. В «Каменном госте», по её мнению, Пушкин «карает самого себя – молодого, беспечного, грешного». Не было ли здесь важного пункта в самосознании Ахматовой, соединившего «Поэму без героя» с пушкинскими штудиями и с пересмотром – возможно, не без покаяния – и собственного прошлого «царскосельской весёлой грешницы»? Известно, как сурово отзывалась Ахматова впоследствии о своих ранних стихах.

Однако если уж и можно говорить о покаянии, то вряд ли оно было таким, какого от неё ожидали. Летопись обращает внимание, при всей сложности текстологической истории «Поэмы без героя», на немногие её вехи – и оказывается, в 1942 году «А. А. решила предпослать «Поэме без героя» эпиграф из Ф. Ларошфуко: «Tout le monde a raison» <<Все – правы>>» [с. 357]. Эпиграф не

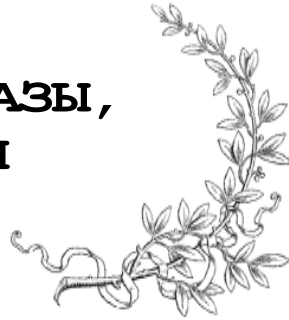
удержался в окончательном варианте, но, как известно, трагическая вина – важное и сложное свойство трагического героя, неотделимое от его высокой сущности. Мысли о вине и раскаянии неотступно соединялись с размышлениями о человеческой природе, о том, что в ней постоянно и изменчиво. «В мае 1944 года <...> Ахматова предложила Пастернаку отвлечься от “нового реализма” и написать “Фауста” XX века, нового “Фауста”. Тот с интересом выслушал её доводы и сказал: – Хорошо, Анна Андреевна. Непременно переведу. – Вы меня не так поняли, – возразила Ахматова. – Не перевести, а написать нового!» [с. 379].

Летопись позволяет продолжить пунктир. После первого инфаркта в 1951 году, вызванного невыносимой для неё ситуацией совсем иного типа «покаяния», выздоравливающая Ахматова находит отраду в размышлениях о «Каменном госте», в воображении деталей его возможной постановки [с. 450]. Ещё в 1924 году Н. Пунин обратил внимание на близость в ахматовской поэзии эстетического и морального начал [с. 190]. Отметим, что в этой близости, возможно, – ключ к пониманию важных свойств её творчества.

В Летописи нет «пустых», неинтересных страниц. Многие имена и события протягивают друг другу руки, создают смысловые переключки или позволяют увидеть под новым углом зрения давно знакомые стихи, давно известные обстоятельства. Однако есть в ней множество фактов, которые до сих пор не входили или почти не входили в круг обсуждаемых и которые требуют дальнейшего осмысления, новых исследований. Тем не менее «Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой» обладает внутренним единством. Цельность натуры Ахматовой – конечно, её собственная черта, но целостность представления о её жизни и творчестве – заслуга летописца.

В. А. Черных создал книгу, которую будут читать и перечитывать.

## ТЕМЫ, ОБРАЗЫ, СМЫСЛЫ



УДК: 801.73

В.А.Черных (Москва)

### «Дорога не скажу куда...» (Анализ стихотворения Анны Ахматовой «Приморский сонет»)

#### ПРИМОРСКИЙ СОНЕТ

*Здесь всё меня переживет,  
Всё, даже ветхие скворешни,  
И этот воздух, воздух вешний,  
Морской свершивший перелет.*

*И голос вечности зовет  
С неодолимостью нездешней,  
И над цветущею черешней  
Сиянье легкий месяц льет.*

*И кажется такой нетрудной,  
Белея в чаще изумрудной,  
Дорога не скажу куда...*

*Там средь стволов еще светлее,  
И всё похоже на аллею  
У царскосельского пруда.*

Комарово  
1958

Стихотворение «Приморский сонет» – один из несомненных шедевров поздней ахматовской лирики. Уже при первом чтении, до всякого анализа оно привлекает читателя глубиной содержания и совершенством формы. Вместе с тем, оно оставляет впечатление необычности, новизны – как в творчестве Ахматовой, так и в традиционной поэтике сонета.

Тема стихотворения ясна: это стихи о смерти, хотя смерть в них не названа прямо, сознательно убрана в подтекст. Тема смерти нередко присутствует в лирике Ахматовой<sup>1</sup>. Она принимает разные облики. Это и стихотворения, целиком посвященные этой теме, иногда так и озаглавленные: «Смерть» (212)<sup>2</sup>, «К смерти» (192); и стихи, посвященные памяти поэтов и друзей (частично объединенные в цикл «Венок мертвым» – 249–255); и мотив трагической насильственной смерти, неизбежный в стихах, написанных в годы войн, революций и государственного террора; и лирические мотивы ожидания смерти, желания смерти, страха перед ней.

Необычна не тема, а ее трактовка. В «Приморском сонете» нет ни страха перед смертью, ни стремления ее приблизить или отдалить, ни предсмертных мук, ни смертельной тоски, ни горечи расставания с земной жизнью, ни надежд на счастье за гробом – ничего того, что обычно сопровождает тему смерти и в лирике Ахматовой, и во всей мировой поэзии. Стихотворение лишено мрачного, трагического колорита. Оно решительно контрастирует со многими другими стихами Ахматовой на эту тему, в частности с написанным всего лишь за год до «Приморского сонета» стихотворением «Ты напрасно мне под ноги мечешь...» (347), где смерть предстает в присущем ей трагическом облики:

*... Смерть стоит все равно у порога.  
Ты гони ее или зови,  
А за нею темнеет дорога,  
По которой ползла я в крови...*

Как ни удивительно, такое спокойно-просветленное отношение к смерти можно встретить у Ахматовой не в стихах, близких по времени написания к «Приморскому сонету», а в юношеском ее стихотворении: «... Я молчу, молчу, готовая / Снова стать тобой земля...» («Я пришла сюда, бездельница...» 35; 1911 г.). В этих ранних стихах нетрудно разглядеть и некоторые образы, повторенные почти через полвека в «Приморском сонете» – и «легкий месяц», и пруд (и тополя, упомянутые в отвергнутом позднее варианте).

Образ смерти замещен в «Приморском сонете» образом ВЕЧНОСТИ.

Потустороннему, нездешнему миру, который дает о себе знать neodолимым голосом Вечности, противостоит покидаемый земной мир во всем его очаровании – и вешний воздух, и сиянье месяца, и цветущие черешни. Перед лицом Вечности как бы забыты, во всяком случае, вынесены за пределы данного стихотворения, не только трагедия смерти, но и все трагедии, все ужасы земного существования, о которых так много сказано в ахматовской поэзии.

Особую смысловую нагрузку несут в стихотворении наречия ЗДЕСЬ и ТАМ. Слово ЗДЕСЬ, которым начинается сонет, означает, конечно, не дачный поселок Комарово – место написания стихотворения, обозначенное под текстом. Истинный смысл это слово приобретает в оппозиции со словом ТАМ, которым открывается последняя строфа. Становится ясно, что наречия ЗДЕСЬ и ТАМ выступают в этом контексте синонимами земного и загробного мира.

ЗДЕСЬ, на пороге смерти, время остановилось, обратилось в математическую точку. В нем уже ничего не происходит. Даже вешний воздух свершил свой перелет и замер, а ветхые, готовые рассыпаться скворешни приостановили свое разрушение и, во всяком случае, переживут лирическую героиню, готовую переступить рубеж между земной и загробной жизнью. ТАМ времени тоже не существует, но оно превращается не в точку, не в ноль, а в математическую

бесконечность, в ВЕЧНОСТЬ. Это ключевое слово прямо названо в тексте стихотворения, другие смысловые доминанты, прежде всего ЖИЗНЬ и СМЕРТЬ, убраны в подтекст. Читатель домысливает их сам, и потому они приобретают в его сознании особую значительность и весомость.

Таков философский, экзистенциальный смысл этого короткого стихотворения. С поразительным лаконизмом он высказан уже в первом стихе: «Здесь всё меня переживет». Весь остальной текст является развитием этого тезиса. Все четыре слова, из которых состоит этот стих, несут колоссальную смысловую нагрузку, притом, что в нем отсутствует существительное, а одно за другим следуют наречие и два местоимения. О значении наречия ЗДЕСЬ мы уже говорили. Местоимение-подлежащее ВСЁ означает в данном контексте не больше и не меньше, как все вещи, предметы, явления природы, наполняющие покидаемый земной мир

Для того, чтобы оценить в полной мере смысл использованного в первом стихе глагола – сказуемого ПЕРЕЖИВЕТ, придется обратиться к контексту ахматовской лирики и даже к более широкому контексту русской классической поэзии. Это слово, чрезвычайно значимое и само по себе, приобретает еще большую весомость, если вспомнить стихотворение Ахматовой «Ива», написанное в 1940 году – за 18 лет до «Приморского сонета»:

*... Я лопухи любила и крапивицу,  
Но больше всех серебряную иву  
И – странно! – я ее пережила... ,*

а также хрестоматийно известные строки Пушкина:

*... Гляжу ль на дуб уединенный,  
Я мыслю: патриарх лесов  
Переживет мой век забвенный,  
Как пережил он век отцов...*

(«Брожу ли я вдоль улиц шумных...») и

... Нет, весь я не умру – душа в заветной лире  
Меня переживет и тленья убежит ...

(«Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»).

Один и тот же глагол выражает в этих стихах различное авторское отношение к смерти. В стихотворении «Ива» Ахматова поражена тем, что она пережила старое дерево. В первом из цитируемых стихотворений Пушкин думает о том, что его переживет древний могучий дуб; во втором – что его переживут его поэтические творения и земная слава. В «Приморском сонете» Анна Ахматова говорит, что ее переживут «даже ветхие скворешни» (а также связанные с ними сквозной рифмовкой «воздух вешний» и «цветущая черешня») и вовсе не задумывается о посмертной судьбе своих стихов.

Необычным для лирического стихотворения является отсутствие в «Приморском сонете» личного местоимения Я в качестве подлежащего – субъекта лирического переживания. В первой строке его заменяет местоимение МЕНЯ, употребленное не в именительном, а в винительном падеже, в качестве не субъекта, а объекта действия. Ахматова как бы отстраняется от активного вмешательства в свою судьбу, не противится неодолимому зову вечности.

Образу вешнего воздуха, свершившего морской перелет, автор тоже придает особое значение. Чтобы уяснить значение этого образа, надо, так же как и в случае с глаголом ПЕРЕЖИВЕТ, выйти за пределы контекста не только данного стихотворения, но и всего поэтического творчества Анны Ахматовой. Следует вспомнить последнее предсмертное стихотворение Федора Сологуба, которое Ахматова знала и высоко ценила: «Подыши еще немного / Тяжким воздухом земным...».

Одним из доминирующих мотивов в поэтическом творчестве Ахматовой является мотив ДОРОГИ<sup>3</sup>. Нередко это слово означает дорогу к смерти: «Я гошу у смерти белой / По дороге в тьму...» (91; 1915 г.); «Мне снится, что меня ведет палач / По голу-

бым предутренним дорогам...» (139; 1913 г.). Но только в данном стихотворении слово ДОРОГА употреблено в такой необычной синтаксической конструкции: «Дорога не скажу куда». Ахматова применяет здесь фигуру умолчания, не желая прямо сказать, куда ведет эта дорога. Вместе с тем этот оборот удивителен в стилистическом плане. Подчеркнуто разговорный, он резко контрастирует с глубоким философским содержанием стихотворения.

В «Приморском сонете» немногие слова, принадлежащие к «высокой» лексике (свершивший, вечность, неодолимость), сочетаются с обыденной лексикой, порой стоящей на грани литературной нормы (СКВОРЕШНИ вместо литературного СКВОРЕЧНИКИ). Никем из живых не пройденную дорогу к смерти Ахматова уподобляет с детства знакомой аллее у Царскосельского пруда. Именно эти смысловые, лексические и синтаксические контрасты лишают тему смерти присущего ей трагизма, подчеркивают ее обыденность и вместе с тем усиливают ощущение необычности, новизны «Приморского сонета».

Как известно, в русской классической поэзии XIX века форма сонета встречается редко. Пушкин за всю жизнь написал всего лишь три сонета, Лермонтов – один. Единицами насчитываются сонеты и в поэтическом наследии других крупнейших поэтов XIX века – Баратынского, Тютчева, Фета. Широкое распространение в русской поэзии сонет получил лишь на рубеже XIX – XX веков в творчестве старших символистов – Вячеслава Иванова, Константина Бальмонта, Валерия Брюсова, Максимилиана Волошина. Именно в их творчестве форма русского сонета канонизировалась и, как это нередко случается в поэзии, от чрезмерно частого употребления как бы омертвела. Поэтому уже младшие символисты – Александр Блок, Андрей Белый, а вслед за ними и акмеисты (в частности, Николай Гумилев) гораздо реже обращались к форме сонета, сохраняя при этом, как правило, его каноническую форму.

Классическая интернациональная форма сонета в

русском силлабо-тоническом стихе приобрела свои особенности. Обязательными требованиями, предъявляемыми к метрике и рифмовке в сонете, остались построение его из четырнадцати стихотворных строк, разбитых на два четверостишия (катрена) и два трехстишия (терцета). Катрены пронизывались, как правило, двумя сквозными четверными, попеременно мужскими и женскими рифмами. Рифмовка в катренах могла быть как опоясывающей (abba, abba или abba, baab), так и перекрестной (abab, abab или abab, baba), а в терцетах самой разнообразной (cdd, ccd; cdc, ddc; ccd, ddc; cse, dde и т.п.). Отсутствие в катренах сквозной четверной рифмовки, замена ее четырьмя двойными рифмами, ощущалось как нежелательное нарушение традиционной формы сонета. Что касается метрики, то сонеты в русской традиции, закрепленной поэтами-символистами на рубеже XIX–XX веков, писались почти исключительно пятистопным или шестистопным ямбом.

Из крупных русских поэтов рубежа XIX – XX веков, пожалуй, только Иннокентий Анненский, творчество которого Анна Ахматова высоко ценила, постоянно экспериментировал с формой сонета. Среди его стихотворений можно найти сонеты, написанные четырехстопным ямбом, хореем и даже анапестом при строгом соблюдении рифмовки, присущей классическому сонету.

Анна Ахматова довольно редко обращалась к форме сонета. До «Приморского сонета» ею в разное время были созданы лишь три стихотворения в этой традиционной форме: «Тебе покорной? Ты сошел с ума!..» (142; 1921 г.); «Художнику» (174; 1924 г.) и «Надпись на книге "Подорожник"» (187; 1941 г.). Все они написаны пятистопным ямбом.

О.И. Федотов в статье «Сонет в творчестве Анны Ахматовой»<sup>4</sup> и в предисловии к составленной им антологии «Сонет Серебряного века»<sup>5</sup> утверждает, что «в наиболее представительных собраниях ее сочинений <...> насчитывается 16 стихотворений, которые в той или иной мере (подчеркнуто мною –

В.Ч.) могут быть отнесены к сонетам». Но большинство из помещенных им в названной антологии стихотворений Ахматовой следует скорее отнести к категории quasi-сонетов, поскольку в них присутствует лишь какой-нибудь один из признаков сонета (например, 14-стишие), без соблюдения других (в частности, сквозной рифмовки в катренах).

В «Приморском сонете» – единственном своем стихотворении, которое в заглавии названо сонетом – Ахматова выполняет минимум требований, традиционно предъявляемых к форме сонета: в нем два катрена и два терцета; катрены соединены четверной опоясывающей рифмой (abba, abba), в терцетах применены три двойных рифмы (cse, dde). Но написано оно неканоническим для сонета размером – четырехстопным ямбом.

Ахматова сознательно и решительно объединяет строгую строфическую форму сонета с самым распространенным размером русской лирической поэзии. Поэтическое пространство в четырехстопном ямбе резко сокращено по сравнению с пятистопным или шестистопным. Это требует от автора экономии слов. Но в «Приморском сонете» парадоксальным образом сочетаются уже отмеченные нами лаконизм и эллиптические синтаксические конструкции («Дорога не скажу куда...») с неоднократными повторениями слов. Трижды повторено местоимение ВСЁ, чем подчеркнута его повышенная смысловая нагрузка в данном стихотворении; дважды – существительное ВОЗДУХ, чем привлекается внимание к не вполне явному особому значению этого слова; наконец, стихотворение накрепко сшито, превращено в единое развернутое поэтическое высказывание пять раз повторенным в начале строк соединительным союзом И. Наряду с буквальными повторениями слов, следует отметить синонимы, не полностью сходные по значению, но оттеняющие смысл ключевых слов: легкий месяц / нетрудная дорога, а также однокоренные слова, противоположные по значению: здесь / нездешней.

Как известно, в русской силлабо-тонической по-

эзии двухсложные размеры – ямб и хорей – крайне редко реализуются «в чистом виде», поскольку многосложные слова, в которых один ударный слог приходится на три-четыре безударных, не укладываются в двухсложный размер. Вследствие этого в стихах возникают пиррихии – пропуски ударений в метрически «сильных» слогах. Именно разнообразное расположение пиррихий, а также противоположного явления – словесных ударений на метрически «слабых» слогах (спондеев) и создают ритм стиха, его неповторимую интонацию.

Ритмический рисунок «Приморского сонета» довольно сложен. Вот его схема, в которой буквой Я обозначены слоги (стопы) ямба, буквой С – спондеи, а буквой П – пиррихии.

катрен 1	катрен 2	терцет 1	терцет 2
СЯПЯ	ЯЯПЯ	ЯПЯЯ	СЯЯЯ
СЯПЯ	ПЯПЯ	ЯПЯЯ	ЯЯПЯ
ЯЯЯЯ	ПЯПЯ	ЯПЯЯ	ПЯПЯ
ЯЯПЯ	ЯЯЯЯ		

Таким образом, полноударными (в которых словесное ударение совпадает с метрическим) во всем стихотворении являются только третий стих в первом катрене и последний во втором. В начале первой и второй строк первого катрена имеют место спондеи. 11 строк из 14 канонических строк сонета «украшены» разнообразными пиррихиями, в том числе в трех случаях – редкими в русской поэзии двойными пиррихиями по схеме ПЯПЯ.

Расположение спондеев и пиррихий в ритмическом рисунке сонета отнюдь не случайно. Спондеями выделены ключевые, наиболее значимые, противостоящие друг другу по смыслу слова ЗДЕСЬ в начале первого катрена и ТАМ – в начале второго терцета, а также слово ВСЁ во второй строке первого катрена. Пиррихии позволяют не только разнообразить ритмику стихотворения, но и ввести в текст такие многосложные слова как НЕОДОЛИМОСТЬЮ и ЦАРСКОСЕЛЬСКОГО.

Рифмы в «Приморском сонете» точные, но не тривиальные, поскольку в большинстве случаев рифмуются между собой разные части речи – глагол с существительным (переживет / перелет); существительное с прилагательным (скворешни / вешний; светлее / аллею); наречие с существительным (куда / пруда). Светлую, мажорную интонацию стихотворению придает решительное преобладание в ударном вокализме открытых гласных (О – 17 употреблений, Е-14, А-8) над закрытыми (У-4, И-2). Самая «грубая» гласная Ы не встречается в тексте ни разу.

История текста рассматриваемого стихотворения может быть прослежена достаточно полно благодаря сохранившимся черновым и беловым автографам и сопровождающим их записям Анны Ахматовой. Его черновой автограф находится в одной из записных книжек (рабочих тетрадей) Ахматовой, хранящихся ныне в Российском государственном архиве литературы и искусства<sup>6</sup>. Первоначальный текст, написанный карандашом и занимающий в тетради целую страницу (л. 22), таков:

1958. 16-17

Июнь. Комарово.

*Здесь всё меня переживет,  
Всё, даже старые скворешни,  
И этот воздух, воздух вешний,  
Морской свершивший перелет.  
И голос вечности поет  
С неотразимостью нездешней,  
И над цветущей черешней  
Сиянье свежий месяц льет.  
И кажется такой нетрудной  
Дорога в чаше изумрудной,  
Которая туда ведет,  
Где меж стволов еще светлее,  
И все похоже на аллею,  
Где в Царском тень моя живет.*

Затем в 5-й строке поэт заменено на зовет; рифмующиеся 11-я и 14-я строки изменены соответ-

ственно на Где заблудились тополя и Где в Царском бродит тень моя. И лишь на следующем этапе правки найден близкий к окончательному вариант пяти последних строк:

*... Белея в чаще изумрудной,  
Дорога не скажу куда,  
Где меж стволов еще светлее,  
И всё похоже на аллею  
У Царскосельского пруда.*

Еще позднее над автографом стихотворения рукой Ахматовой написано заглавие: СОНЕТ и над ним, видимо, еще позднее: ПРИМОРСКИЙ.

На соседних страницах рабочей тетради записаны тексты, свидетельствующие о том, что «Приморский сонет» возник в творческом сознании Анны Ахматовой не спонтанно, а явился результатом осознанного желания облечь стихотворение в форму сонета. Работая над черновиком, она набросала на полях (видимо, в качестве образца) схему рифмовки строк стихотворения «Надпись на книге "Подорожник"». На следующей странице (лист 22 об.) запечатлена попытка Ахматовой восстановить текст «Сонета, сочиненного в Первом Цехе поэтов в 10-ых годах»: «Valire Brussov не презирал сонеты...»<sup>7</sup>. Этот «коллективный сонет», вспомнить который до конца Ахматова так и не смогла, представляет собой шуточную пародию на известный сонет Пушкина «Суровый Дант не презирал сонета...».

Все эти записи Анны Ахматовой в своей совокупности позволяют с высокой степенью вероятности восстановить ход ее мыслей накануне и во время создания «Приморского сонета»; проследить протянувшуюся в ее сознании нить от сонетов Данте к сонету Пушкина и далее – к поэтической практике ее соратников по петербургскому «Цеху поэтов» начала 1910-х годов, к их (пусть и шуточной) попытке осознать эту практику, к месту сонета в ее собственной поэзии и, наконец, к судьбам сонета в современной русской и мировой поэзии.

Можно с уверенностью сказать, что Анна Ахматова с беспокойством и огорчением следила за решительным оттеснением в мировой поэзии рифмованного, метрически упорядоченного стиха и, в частности, строгой формы сонета (которая представлялась Ахматовой несомненной культурной ценностью) – верлибром. Об этом свидетельствует двустишие, написанное, а потом зачеркнутое на полях черновика:

*И возникает мой сонет  
Последний, может быть, на свете.*

Об этом же свидетельствуют колебания Ахматовой в определении названия рассматриваемого стихотворения. Одно время она предполагала назвать его «Последний сонет», но потом отказалась от этой мысли. Это название фигурирует в беловых автографах, которые Ахматова вписывала на шмуцтитулах экземпляров своего сборника стихотворений, изданного в Москве вскоре после создания рассматриваемого стихотворения<sup>8</sup>. Таковы, в частности, автографы, вписанные в экземпляры сборника, подаренные в декабре 1958 г. Л.К.Чуковской и М.С.Петровых. Текст этих беловых автографов полностью соответствует тексту первой публикации стихотворения в газете «Литература и жизнь» 5 апреля 1959 г. и последующим его перепечаткам в прижизненных и посмертных изданиях произведений Ахматовой. Варьировалось только его название. При первой публикации и в сборнике «Стихотворения» (М., 1961) оно озаглавлено подчеркнуто нейтрально: «Летний сонет»; в последнем, наиболее полном прижизненном издании «Бег времени» (М.-Л., 1965) и во всех последующих изданиях – «Приморский сонет». Это окончательное название стихотворения перекликается с его текстом: «...Воздух вешний, / Морской свершивший перелет...» и с указанным под текстом местом его написания – дачный поселок Комарово на берегу Финского залива.

Упомянутые беловые автографы на дарственных экземплярах сборника 1958 года свидетельствуют,

во-первых, о том, что текст стихотворения окончательно сложился к декабрю 1958 года, во вторых, о том, что Ахматова высоко оценивала это свое стихотворение, была удовлетворена результатами своего настойчивого труда.

Отмечу в заключение, что в «Приморском сонете» выражено скорее должное, наиболее достойное, по мнению Анны Ахматовой, отношение к смерти, чем ее бытовое, житейское отношение. Насколько можно судить по другим ее стихотворениям, прозаическим высказываниям и мемуарным свидетельствам, в реальной жизни Анне Андреевне Ахматовой не были чужды страх смерти и трагическое переживание ее приближения. Таким образом, в этом стихотворении существует определенная дистанция между личностью автора и лирического героя, хотя она почти не ощущается благодаря исповедальному тону стихотворения.

#### Примечания

1. По подсчетам Т.Патера, слово смерть встречается в поэтических текстах А.Ахматовой 79 раз, смертный – 23, смертельный – 13, гибель – 18. (См.: *Patera T. A Concordance to the Poetry of Anna Akhmatova*. Ardis, Dana Point, 1995.

2. Здесь и далее – ссылки на страницы книги: *Анна Ахматова. Сочинения. Том первый: Стихотворения и поэмы*. Москва, «Художественная литература», 1990.

3. Слово дорога встречается в ее стихах 54 раза, его синоним путь – 51 раз.

4. *Федотов О.И.* Сонет в творчестве Анны Ахматовой. // Проблемы творчества и биографии А.А.Ахматовой. Одесса, 1989. С. 17–20.

5. Сонет серебряного века: Русский сонет конца XIX – начала XX века. М., 1990. С. 392–399.

6. РГАЛИ. Ф. 13. Оп. 1. Ед. хр. 97. Л. 22. Опубликован в кн.: *Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966)*. Москва – Torino, 1966. С. 13.

7. Этот текст А.Ахматова позднее полностью включила в свои воспоминания об О.Мандельштаме «Листки

из дневника» – см. *Анна Ахматова. Сочинения. Том второй*. М., 1990. С. 200–201.

8. *Анна Ахматова. Стихотворения*. Москва, 1958. Подписан в печать 18 июля 1958 г.

УДК 801.73

Л. Г. Кихней, Н.В. Шмидт  
(Москва)

#### Городской текст поздней Ахматовой как завершение петербургского мифа

Множество конкретных лирических воплощений городской темы в поэзии Анны Ахматовой 1930–1960-х годов объединяется в сложное семиотическое единство, в некий сверх-текст, пронизанный, как и положено всякому тексту, системными связями и соотношениями. Этот сверх-текст парадигматически объединяет комплекс образов, мотивов, сюжетов, которые воплощают специфическую модель городского бытия в эпоху страшных социальных потрясений и характеризуются единой системой средств художественного выражения (например, антропоморфной метафоры, символического уподобления города и лирического героя, онтологических антитез и т. п.).

Город в творчестве Ахматовой предстает как некое «хронотопическое» образование, существующее одновременно в культурно-историческом прошлом, настоящем и будущем. Вместе с тем, городское пространство предстает как некий мифогенный топос, в силу чего вполне конкретные городские реалии становятся одновременно сюжетно-образными элементами городского мифа. Этот метасюжет неразрывно связан с предшествующей литературной традицией («петербургским мифом»), но в то же время включает в себе новую модель городского пространства, которая «голографически» отражает современное – апокалипсическое и постапокалипсическое – состояние



мира и человека.

Если судить по обилию реминисцентных отсылок, то основным литературным прецедентом при построении собственного городского мифа для Ахматовой стала поэма Пушкина «Медный всадник», положившая начало литературной мифологии Петербурга. Но дело не только в литературной преемственности. Ахматова ощущала с Пушкиным «тайное родство» в мистическом восприятии родного города. Ведь в поэме «Медный Всадник» Петербург мифопоэтически интерпретирован автором как «Град Божий» и одновременно как «Град обреченный». Так, во «Вступлении» строительство Петербурга ассоциируется с процессом миротворения, соответственно царь Петр предстает как демиург, не случайно Евгений назовет его «строителем чудотворным», а его город («град Петров») предстаёт как величественное и чудное «творенье», возникшее как *ex nihil*, как некогда божий мир – по желанию Создателя. А в «Части первой» и «Части второй» Петербург явлен в совершенно иной ипостаси – как город, обреченный на гибель. Картина его затопления при всей ее бытовой конкретике и исторических отсылках к наводнению, затопившему город 7 ноября 1824, пронизана апокалипсическими проекциями (ср.: «Гроба с размытого кладбища / Плывут по улицам!»<sup>1</sup>) и апелляциями к народной трактовке происходящего (ср.: «Народ / Зрит божий гнев и казни ждет»<sup>2</sup>). В итоге в подтексте поэмы «проступает» народное предание о предсказании царицы Авдотьи, жены Петра, проклявшей город. Отсюда грянувшая природная катастрофа в авторской интерпретации предстаёт как сбывшееся пророчество. Обречённость Петербурга, а точнее, его жителей, подчеркнута фантастическим мотивом погони «медного всадника» за Евгением.

Это литературно-мифологическое «ядро» подспудно присутствует и в ахматовском городском тексте 1930–1960-х годов. Хотя и Петербурга-то уже нет. Есть фактически иной город – Ленинград. Смена имени символизирует, по Ахматовой, изменение духовной природы города. Причем Ленинград в разных ис-

торических ситуациях обретает разные мифологические коннотации. Так, если в эпоху сталинского террора образ Ленинграда восходит к архетипу Града обреченного, то в годы Великой Отечественной войны он не только город «мертвых» (что соответствовало реалиям блокадного Ленинграда), но и город-герой, в облике которого явственно проступают черты Града Божьего.

\*\*\*

В эпоху Большого террора в стихотворениях 1930-х годов («Немного географии», «Кому и когда говорила...») и прежде всего в поэме-цикле «Реквием» возникает совершенно особый тип города – города-тюрьмы, города-застенка.

В семиотическом плане мы здесь сталкиваемся с нарушением, а точнее, с инверсией классической модели городского пространства. Эта смысловая инверсия заключается в том, что центр и периферия меняются местами: тюрьма, всегда бывшая знаком границы и маргинальности городского пространства (тюрьмы и прочие «нехорошие» дома всегда строились на краю города) становится теперь страшным организующим центром; в то время как бывший пространственный центр (собственно город!) оказывается на дальней периферии: «И ненужным привеском болтался / Возле тюрем своих Ленинград»<sup>3</sup>.

При этом город-тюрьма осмысливается не только как категория «частного» или общественно-политического бытия, а как некий глобальный мифопоэтический символ Апокалипсиса, наступившего здесь и сейчас (ср.: «Перед этим горем гнутся горы, / Не течет великая река...» 1, 196). Именно поэтому в поэме-цикле происходит своего рода реорганизация старой пространственной модели мира<sup>4</sup>.

Главная особенность этого города – его «запертость» и «безжизненность». Здесь возникает противопоставление «запечатанного» тюремного пространства – пространству внешнему и открытому – последнее при этом маркируется аксиологически положительно. Оппозиция двух типов пространств обуслов-

ливаает и оппозицию людей, в этих местах обитающих: «Для кого-то веет ветер свежий, / Для кого-то нежится закат - / Мы не знаем, мы повсюду те же, / Слышим лишь ключей постылый скрежет...» (1, 197).

Город-застенок, город-каземат становится магистральным мотивом «Реквиема», несущим гибель и смерть. Это, по сути, - анти-город, который, соответственно, противостоит обжитому пространству, городу в прямом, исконном смысле этого слова, как огороженному (ср. с внутренней формой слова), структурированному пространству мира-космоса, исполненному энергии жизни. Ленинград эпохи Большого террора - это мёртвое пространство, где жилой дом оказывается семиотической периферией, а тюрьма - центром.

В стихотворении «Немного географии», посвященном О<сипу> М<андельштаму>, образ Ленинграда как анти-города развивается и конкретизируется. Тема стихотворения - изменение природы города: Ленинград кардинально поменял свой облик. Ахматова прибегает к приему смыслового отождествления, в результате которого «город этот» предстает перед героиней «не столицей европейской», а филиалом «архипелага Гулага», точнее, его собирательным локусом, кажущимся одновременно «душной ссылкой енисейской, / Пересадкою на Читу, / На Ишим, на Иргиз безводный, / На прославленный Акбасар, / Пересылкою в лагерь Свободный, / В трупный запах прогнивших нар...» (1, 255).

Такой образ родного города является авторским продолжением «петербургского мифа» (суть которого, напомним, - в изображении «приневской столицы» как города-призрака, с размытыми, туманными очертаниями, который может в любое мгновение растаять, исчезнуть с лица земли. В стихотворении «Немного географии» Ленинград-Петербург уже почти исчез, растворился, а на его месте возник огромный пересыльный пункт. Но специфика петербургского мифа в ахматовском изводе в том, что последний - благодаря каскаду конкретных названий ссылок и лагерей

усиленного режима - воспринимается не в статусе метафорического иносказания, а в статусе логически выстроенного тождества. Автор знает, о чем говорит: город-тюрьма - столица, центром которого является тюрьма (опять же с конкретным названием - «Кресты») едва ли чем-то существенным отличается от периферийных тюрем и лагерей - разве что запоры прочнее...

Образ города-тюрьмы связан у Ахматовой не только с пространственной экспансией. Анти-город ассоциируется автором с inferнальным мотивным комплексом, в который входят мотивы подземелья, заперттого пространства, «каторжных нор» (1, 196), вызывающих в памяти пушкинское стихотворение «Во глубине сибирских руд...». Эта ассоциация в свою очередь вызывает другую - с античным Аидом - через отсылку к именам героинь древнегреческих мифов, которых автор «переселяет» в современную действительность (ср.: «Обезумевшие Гекубы / И Кассандры из Чухломы», 1, 338).

В «Эпиллоге» «Реквиема» появляется мотив памятника («...А если когда-нибудь в этой стране / Воздвигнуть задумают памятник мне...», 1, 203). Всякий памятник, воздвигнутый в городе на Неве, архетипически соотносится с памятником Петру - семиотическим и духовным центром Петербурга. Но у Ахматовой этот мотив связан с мотивом окаменения, который, очевидно, восходит к петербургскому мифу Ин. Анненского. Ведь именно в его «Петербурге» мотив окаменелости трансформируется в пространственный образ города мертвых. Ср.: «Да пустыни немых площадей, / Где казнили людей до рассвета». Не случайно эти строки Ахматова возьмет эпиграфом к «Эпиллогу» «Поэмы без героя» (см. об этом ниже). Город Ахматовой застыл, омертвел; некая каменная сила творит расправу над его жителями.

Характерно, что подобная трактовка городского топоса как «лобного места», места казни притягивает к себе иные исторические ситуации, связанные прежде всего с древней (и новой) столицей - Моск-

вой, воплощающей мотивы смертоносной – апокалипсической – власти (ср. образную контаминацию апокалипсической звезды и кремлевских звезд в «Реквиеме»: «Звезды смерти стояли над нами» (1, 197) и страшного безличия. Не случайно в «Реквиеме» появляется образ Москвы Петровских времен, а точнее, эпохи подавления стрелецкого бунта (ср.: «Буду я, как стрелецкие женки, / Под кремлевскими башнями выть» (1, 198). Образ города, концентрирующего в себе тоталитарные исторические эпохи, появляется также в стихотворениях «Стансы», где Москва эпохи стрелецких казней (метонимически данных в эпитете «стрелецкая луна») сопряжена с «древними зверствами» московских царей (ср.: «Бориса дикий страх и всех Иванов злобы, / И Самозванца спесь взамен народных прав», 1, 195).

А мифологическим архетипом Ленинграда «страшных лет ежовщины» становится библейский Иерусалим I-го века нашей эры. Ведь именно в этом городе свершилась мировая драма, ставшая центральным событием священной истории христиан. Об этом событии повествует X глава поэмы, целиком построенная на евангельских аллюзиях. Удивительно, что эта глава помечена римской цифрой X, начертание которой знаменует крест, сакральная семантика которого подчеркнута в названии главы – «Распятие». С этой ситуацией «распятия», в котором пребывает город, символически соотносится названием главной ленинградской тюрьмы для политзаключенных «Кресты», стоящей на берегу Невы. Ср.:

*Показать бы тебе, насмешнице  
И любимице всех друзей <...>  
Как трехсотая, с передачей,  
Под Крестами будешь стоять  
И своей слезою горячую  
Новогодний лед прожигать* (1, 198).

Не случайно Ленинград Ахматова называет «столицей распятой» (1, 235).

«Выморочному» городскому топосу соответствует и трансформация лирической героини, превращённой в городскую сумасшедшую: «Любо мне, городской сумасшедшей, / По предсмертным бродить площадям» (1, 245). Сам же образ «городской сумасшедшей» в отношении Петербурга имеет одну чрезвычайно важную религиозную ассоциацию – со знаменитой юродивой Ксенией Петербургской, пророчествовавшей о бедах города и государства Российского<sup>5</sup>, – о чем, разумеется, Ахматовой было известно.

\*\*\*

Начиная с 1940-го года, в связи с началом Второй мировой войны в городском тексте Ахматовой усиливаются трагические коннотации, и город еще более явно обретает черты «Града обреченного». Причем речь идет не только о Петербурге-Ленинграде, но и о других европейских столицах – Париже и Лондоне, пострадавших в результате немецко-фашистской агрессии. Так, в цикле со знаковым названием «В сороковом году» (1940) бомбежкам Парижа<sup>6</sup> и Лондона трактуется Ахматовой в апокалипсическом ключе. Дело в том, что разрушение известных мировых столиц воспринималось автором как знак распада гармонического бытия, обжитого человеком макрокосма. В стихотворении «Лондонцам» эсхатологическое осмысление Второй мировой войны задается уже эпиграфом «Апокалипсиса» («И сделалась война на небе», 1, 205).

Сам 1940-й год автор трактует как некий исторический рубеж, воспринимая его как завершение, причем в европейском масштабе, очередной исторической эпохи. И на фоне разрушения реальных городов, воспринимаемом Ахматовой как разрушение мировой культуры, самого мирового порядка, в ее творчестве актуализируется тема памяти, которая в городском тексте обретает своеобразное преломление. Так, в том же 1940 году Ахматова пишет поэму «Путем всея земли», смысловым центром которой становится образ «града Китежа» Неслучаен подзаголовок поэмы – «Китежанка» (ср. также в тексте поэмы самоотожде-

ствление лирической героини с китежанкой: «Меня – китежанку / Позвали домой», 1, 233). Напомним, что китежанка – жительница мифологического города Китеж, который во время нашествия татар якобы чудесным образом опустился на дно озера Светлояр<sup>7</sup>.

Героиня сравнивает себя с девой Февронией, стремится в Китеж, исчезнувшее с лица земли пространство которого воспринимается ею как родной дом. Но возвращение в Китеж, то есть в город, который остался в прошлом, – это путь к смерти. Н. Е. Тропкина, комментируя поэму, пишет: «Сама идея воскресить явление через его название, «сохранение» в слове знаменательна. Она актуализирует одну из существенных граней мифологемы невидимого града Китежа, связанную с тем, что Китеж-град – место, существующее в первую очередь в предании, в легенде, т.е. в слове. И этот мотив слова как единственного вместилища исчезнувшего реального пространства оказывается очень значимым для русской поэзии XX века»<sup>8</sup>.

Мифологический облик чудесного града – полу-Петрограда – полу-Китежа сквозит и в раннем стихотворном фрагменте «В городе райского ключаря» (1917):

*В городе райского ключаря,  
В городе мертвого царя  
Майские зори красны и желты,  
Церкви белы, высоки мосты..  
Вольно я выбрала дивный Град,  
Жаркое солнце земных отрад,  
И все мне казалось, что в Раю  
Я песню последнюю пою (2, 32).*

Образ Китежа в поэме «Путем всея земли» – это не только символ Петербурга, ушедшего в небытие, погружившись в темные воды «Леты-Невы», но и метафора идеализированного прошлого, противопоставленного в контексте поэмы трагическому настоящему – потрясённому и обречённому миру кануна 1940-х го-

дов. При этом исчезнувший топос изображается Ахматовой как пространство не только идеальное, но и – реальное пространство памяти. С. В. Бурдина отмечает, что Ахматова «актуализирует оба «пласта» китежской легенды: символику гибельности и символику утопии, чудесного. Прошлое, указывает она, ассоциируемое в семантическом поле поэмы с исчезнувшим пространством фантастического града, «оказывается и более жизненным, нежели настоящее, отмеченное в произведении устойчивой семантикой смерти»<sup>9</sup>.

Магистральным мотивом, на котором держится сюжет поэмы, становится мотив возвращения домой, понимаемого как погружение в глубины исторической и личной памяти (едва ли не ценой смерти). Этот спуск оказывается семантически родственным мифологическому путешествию в страну мертвых («Прямо под ноги пулям, / Расталкивая года, / По январям и июлям / Я проберусь туда...», 1, 233). Град Китеж в таком контексте оказывается пространством памяти, что обуславливает в первой части поэмы «раздвоение» художественного времени и пространства: «давние пожарища» и «обугленный склад» (реальное время) уступают место «острову», «яблочному саду», «закату» (время памяти).

В этом контексте апокалипсические мотивы, связанные с разрушением времени (ср. эпитафия из Апокалипсиса: «...и Ангел поклялся живущим, что времени больше не будет», 1, 232) актуализируются во второй части поэмы:

*Окопы, окопы,  
Заблудишься тут.  
От старой Европы  
Остался лоскут,  
Где в облаке дыма  
Горят города (1, 233).*

В поэме возникает мифологический мотив призрачного возврата домой – в родной Китеж. Но путь

домой оказывается крестным путем страдания: «Столицей распятой / Иду я домой» (1, 235).

В конечном итоге, град Китеж оказывается не только топосом памяти, но и пространством посмертного инобытия, поэтому он ассоциируется с последним покоем, понимаемым как смерть. То есть, в своем путешествии «домой», сквозь глубины памяти, героиня подходит к последнему пределу, отделяющего царство живых от царства мертвых (града Китежа). Именно так можно интерпретировать заключительные стихи поэмы:

*За древней стоянкой  
Один переход.  
Теперь с китежанкой  
Никто не пойдет. <...>  
В последнем жилище  
Меня упокой (1, 236).*

\*\*\*

Особого разговора заслуживает городской текст времён Великой Отечественной войны. Блокадный Ленинград показан в стихах Ахматовой как гигантский некрополь, в котором жилые дома превращались в могилы, в которых были погребены ленинградцы. Процесс смерти и разрушения захватывает пространство города уже не в символическо-эсхатологическом плане, а в самом реальном смысле.

Автор оплакивает погибших в блокаду. Особенно невыносима для нее мысль о самых юных жителях города, погибших в блокаду. Разрушенный город в «Ленинградском цикле» (впоследствии вошедшем в цикл «Ветер войны») прямо связывается с гибелью ребенка, который становится «сиротой» и обретает страшный дом-могилу.

В стихотворении «Постучись кулачком – я открою...», посвященном памяти «ленинградского мальчика Вали Смирнова», ребенок как бы стучится в дом лирической героини из пространства прошлого и – одновременно – из блокадного Ленинграда как из мира мертвых:

*Постучись кулачком – я открою.  
Я тебе открывала всегда.  
Я теперь за высокой горою,  
За пустыней, за ветром, за зноем,  
Но тебя не предаю никогда...  
Твоего я не слышала стоны,  
Хлеба ты у меня не просил <...>  
Принеси же мне горсточку чистой,  
Нашей невской студеной воды,  
И с головки твоей золотистой  
Я кровавые смою следы (1, 209).*

Образные мотивы ребенка, детства, родственников, семейных уз, а также – хлеба находятся в жесткой оппозиции к блокадной семантике войны и гибели, создавая новый виток «петербургского мифа» в его апокалипсическом изводе. Так, первый артобстрел в стихотворении «Первый дальнобойный в Ленинграде» осмысливается именно с той позиции, что этот обстрел «равнодушно гибель нес / Ребенку моему» (1, 208). Ту же оппозицию мы видим в стихотворении «Птицы смерти в зените стоят...» (1941): «Как из недр его вопли: «Хлеба!» – / До седьмого доходят неба... / Но безжалостна эта твердь. / И глядит из всех окон – смерть» (1, 208).

Одним из символических знаков беды, наступившей Ленинград, становится статуя «Ночь» в Летнем саду, которой посвящено одноименное стихотворение. Реальная ситуация закапывания статуй, украшавших Летний сад, становится и символом погребения и запустения Ленинграда (ср.: «Пусты теперь Дионисовы чаши / Заплаканы взоры любви», 1, 210) и знаком печали, траура, тотальной ночи, тьмы, мрака, простершегося над Ленинградом (ср.: «Это проходят над городом нашим / Страшные сестры твои», 1, 210).

При этом эсхатологический петербургский миф описан в стадии завершения, как уже свершившееся, сбывшееся предсказание. Поэтому и смерть в «ленинградских стихах» глядит не в окна (то есть не только угрожает дому и его обитателям извне), она

исходит изнутри – глядит из мертвых окон (ср. подобный мотив в поэме «Путем всея земли»: «Знакомые зданья / Из смерти глядят». 1, 235).

В стихотворении «Победителям» Ленинград предстает как город, скованный смертью, однако эти оковы разрушаются. Так, в тексте возникает мотив героизма, тесным образом, связанный с топосом Ленинграда. Не случайно стихотворение, написанное 29 февраля 1944 г. – вскоре после снятия блокады (в январе 1944), – открывается образом Нарвских ворот, которые, по свидетельству Т. Андроникова, стали неким «смертным рубежом»<sup>10</sup>:

*Сзади Нарвские были ворота,  
Впереди была только смерть...  
Так советская шла пехота  
Прямо в желтые жерла «Берт»,  
Вот о вас и напишут книжки:  
«Жизнь свою за други своя»,  
Незатейливые парнишки –  
Ваньки, Васьки, Алёшки, Гришки, –  
Внуки, братики, сыновья! (1, 210)*

Однако сама адресация стихотворения, заданная в заглавии, является, на наш взгляд, амбивалентной – это и гимн победителям, и их поминовение, ибо освобождение Ленинграда достигнуто ценой гибели защитников, их «соборной жертвой». В этой связи представляется закономерным появление в стихотворении фонетического комплекса «желтые жерла Берт», который анаграмматически восходит к звукообразу «жертва». Подтверждением справедливости нашей догадки является введение в дальнейший текст стихотворения цитаты из евангелистского текста, гласящего: «Жизнь свою за други болши сея любве никтоже имать, да кто душу свою положит за други своя» («Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за друзей своих» (Ин., 15 : 13). Ведь в «Победителях» речь идет не просто о почивших воинах, но о стоявших насмерть защитниках Ленинграда. Их жертва – высшее проявление любви к городу, России,

народу. Отсюда и открытая отсылка к заповеди Иисуса Христа перед его искупительной жертвой.

Блокадная трагедия Ленинграда стала для Ахматовой страшной болью, ведь многие ее друзья погибли в «городе мёртвых». По возвращении из Ташкента поэтесса пишет «Причитание» как поминовение о погибших ленинградцах:

*Ленинградскую беду  
Руками не разведу,  
Слезами не смою,  
В землю не зарюю.  
<...>  
А земным поклоном  
В поле зеленом  
Помяну... (1, 211)*

Но «Граду обреченному», героическому и жертвенному, противопоставлен иной, жизнеутверждающий городской топос. Это Ташкент, который стал для Ахматовой временным прибежищем, спасшим ее от смерти в блокадном Ленинграде. Ахматова пишет о городе, приютившем ее, с огромной благодарностью и теплотой. Ташкент связывается у неё с древним восточным укладом, не подвластным внешним разрушительным изменениям. Отсюда мотивы прочности, нерушимости, жизненной силы, природного обновления, пронизывающие «Ташкентский текст», что контрастно противостояло реалиям блокадного Ленинграда. Ташкент, выступая в статусе «прочного», «азиатского» прадома, становится символом гармонического миропорядка и, в конечном итоге, «милости Божьей». На этой концепции построены, например, стихотворения «Я не была здесь лет семьсот...», «Ташкент зацвевает» и цикл «Луна в зените»:

*Все те же хоры звезд и вод,  
Все так же своды неба черны,  
Все тот же ветер носит зерна,  
И ту же песню мать поет.  
Он прочен – мой азийский дом... (1, 215).*

\*\*\*

Городской текст в «Беге времени» (1965) и «Поэме без героя» (1940–1965) имеет свою специфику преломления. Это уже не столько реальный город, сколько город-миф. Но это миф особого рода: это, скорее, квинтэссенция «петербургского мифа», спроецированного на биографическую и историческую память поэта.

Так, в стихотворении «Я над ними склонюсь, как над чашей...», посвященном памяти Осипа Мандельштама, появляется образ города, ассоциирующего с загробным (залетейским) царством теней. Причем в одной из теней лирическая героиня узнает себя. Ср.: «Это наши проносятся тени / Над Невою, над Невою, над Невою» (1, 250).

Стихотворение спроецировано на петроградские реалии рубежа 1910–1920-х годов (когда Ахматова и Мандельштам были особенно дружны), пропущенные сквозь художественную образность сборника Мандельштама «Tristia», написанного в тот же период (1916–1922):

*Я над ними склонюсь. Как над чашей  
В них заветных заметок не счесть –  
Окровавленной юности нашей  
Это черная нежная весть (1, 250).*

Помимо биографического плана в стихотворении Ахматовой есть ещё эстетические символы, характеризующие петербургскую культурную жизнь этой эпохи (постановка оперы Глюка; популярная картин Серова «Похищение Европы»), впрочем, также отразившиеся во втором мандельштамовском сборнике, также воссоздавшем свой вариант «петербургского мифа». Поэтому стихотворение написано не только в память Осипу Мандельштаму, но оно ещё и памятник Петербургу–Петрограду конца 1910-х – начала 20-х годов.

Образ Невы, «плещущей о ступени...», символизирует вполне конкретный питерский топос. Вместе с тем

в ореоле Петербургского мифа Нева обретает и мифологический смысл. В «Поэме без героя» Нева ассоциируется с Летой, рекой мертвых, рекой забвения (ср.: «...Там, у устья Леты–Невы»). Вот почему финал ахматовского стихотворения «Я над ними склонюсь, как над чашей...» как раз и отсылает нас к летейскому сюжету: «Это голос таинственной лиры, / На загробном гостящей лугу». Однако финал стихотворения – опять-таки скрытая отсылка к «Tristia», где мы можем найти цикл стихов, который сам поэт называл «Летейским» («Ласточка», «Когда Психея – жизнь спускается к теням...»).

Мотив личной, родовой, исторической памяти превалирует в трактовке города в цикле «Северные элегии» (которые имели и топографически более определённый вариант названия – «Ленинградские элегии»!). В первом стихотворении цикла со знаковым названием «Предыстория» Ахматова отмечает приметы времени 1880–90-х годов и описывает облик зданий, связанных с исчезнувшей городской культурой:

*Торгуют кабаки, летят пролетки,  
Пятиэтажные растут громады  
В гороховой, у Знаменья, под Смольным (1, 259).*

Вместе с тем образ города и мотив прошлого в контексте стихотворения обретает другое – литературное измерение, которое задается уже в первой строке стихотворения: «Россия Достоевского...» (1, 259). Таким образом, можно говорить о том, что Ахматова реплицирует «петербургский миф» в «достоевском» и шире – литературно-классическом изводе. Отсюда имена Некрасова, Салтыкова-Щедрина, Толстого, каждый из которых не только топтал «торцы площадей» Петербурга, но и создал свой петербургский миф (даже в таком гротескном варианте, как «История одного города»). Отсюда и городские здания, появляющиеся в стихотворении, – места абсолютно реальные и в то же время литературные ме-

мориалы («А визави меня живут – Некрасов / И Салтыков... Обоим по доске / Мемориальной. О как было б страшно / Им видеть эти доски!», 1, 259).

Мотив смерти привносит совершенно особенную тональность в развитие городской темы. Он знаменует невозвратимость прошлого и наступление новой эпохи. Однако этот город отмечен печатью обречённости, свидетельством чему – мрачные и унылые детали городского пейзажа (ср.: «И в садиках подгнившие беседки, / И стекла окон так черны, как прорубь...», 1, 259).

В целом северная столица, плывущая сквозь временные завихрения и потоки, – центральный объект изображения в «Северных элегиях». Динамичный и многослойный образ «града обречённого» как бы впитал в себя «катастрофичность» бытия Петербурга-Петрограда-Ленинграда. Городской топос становится резервуаром памяти, навеки сохранившим вещные приметы бесследно ушедшей истории, культуры и как бы законсервировавшим само время. Не случайно «элегическая» топонимика Петербурга оказывается тесно связанной с «теневыми» образами (тьма, эхо, отраженье), которые в поэзии Ахматовой всегда символизируют феномен «воспоминаний».

Итак, в лирических контекстах поздней Ахматовой вычлняются антиномичные ипостаси города: город умирающий («град обреченный»), имеющий такие семантические варианты, как город-тюрьма / лагерь / сумасшедший дом; город-некрополь / могила / загробное царство. И город провиденциальный («Град Божий»), воплощающийся в мифопоэтической модели «Китежа». Этим антиномичным моделям города соответствуют и типы лирических героев. Это пророк, предвещающий последние сроки; тюремный заключенный, городская сумасшедшая, «залетейская» тень, герой-изгнанник (воссозданный в архетипе Данте (в одноименном стихотворении), изгнанного из Флоренции), герой-воин, жертвующий жизнью ради спасения умирающего города, «китежанка».

\*\*\*

В «Поэме без героя», самом значительном произ-

ведении поздней Ахматовой, городской текст играет поистине ключевую роль. Лев Лосев даже выдвинул любопытную гипотезу, о том, что Петербург – главный герой ахматовской поэмы, закодированный в её названии, первые буквы которого (ПБГ) совпадают с аббревиатурным начертанием имени города<sup>11</sup>.

Несомненно, сама Ахматова придавала «Триптиху» (подзаголовок «Поэмы без героя») статус именно «петербургского текста». Об этом свидетельствует посвящение «Моему городу» к «Эпиплогу» поэмы, а также подзаголовок к «Части первой» – «Петербургская повесть». Если в заглавии первой части «Триптиха» обозначается время действия – «Девятьсот тринадцатый год», то в подзаголовке уточняется место действия – это Петербург. Почему Ахматова прибегает подзаголовке к старому, дореволюционному именованию города? Думается, потому, что ей важно реанимировать «петербургский миф». Ведь вся поэма по сути дела была замыслена как его последний, завершающий виток.

Поэтому подзаголовок «Петербургская повесть» не только обозначает жанровые и хронотопические особенности первой части поэмы (озаглавленной «Девятьсот тринадцатый год»), но и вызывает у читателя ассоциации с пушкинским «Медным всадником», положившим начало литературному мифу о Петербурге и имеющим тот же подзаголовок. Ахматовский подзаголовок, отождествляясь с пушкинским, обретает парадигматическую функцию «собирания» разных мифов о Петербурге в единый метасюжет (реминисцентно воссозданный в тексте), начиная от народных преданий о гибели Петербурга, кончая поэтическими мифами, созданными современниками Ахматовой<sup>12</sup>.

Так, автор дважды вводит в текст мотив проклятия Петербурга, приписываемого народной молвой жене Петра, Евдокии (которую называли в народе Авдотьей и Евдохой). В «Части первой», повествующей о Петербурге 1913-го года, говорится о «заклятии» царицей города (ср.: «И царицей Авдотьей заклятый, / Достоевский и бесноватый, / Город в свой уходил



туман» (1, 332). А в эпиграфе к заключительной части «Триптиха» Ахматова анонимно воспроизводит само проклятие: «Быть пусты месту сему... / ...?».

В свете блокадной трагедии Ленинграда, отражённой в «Эпиплоге», Авдотьино проклятие воспринимается как сбывшееся пророчество. Ср. образ мертвого города в «Эпиплоге»: «А не ставший моей могилой, / Ты, крамольный, опальный, милый, / Побледнел, помертвел, затих / <...> И стоит мой город зашитый... / Тяжелы надгробные плиты / На бессонных очах твоих» (1, 343).

Важнейшими «точками сборки» «петербургского мифа» выступают эпиграфы к «Главе третьей» «Девятьсот тринадцатого года». Они в силу своего метасемантического статуса (как элементы заголовочного комплекса) служат шифровальными «ключами» к «петербургскому тексту», развернутому в первой части поэмы, и одновременно метонимически представляют «петербургский миф» в поэзии Серебряного века. Первый эпиграф – «И под аркой на Галерной...» – автореминисценция из стихотворения «Сердце бьется ровно, мерно...» из цикла со знаковым названием – «Стихи о Петербурге» и знаковой датой написания – 1913 год. Собственно, соединительной «скрепой» этого цикла становится двоящийся образ Петра, выступающий и в ипостаси памятника – символа Петербурга (ср.: «Стынет в грозном нетерпении / Конь Великого Петра», 1, 68), и в живом облике императора (ср.: «Ах! своей столицей новой / Недоволен государь», 1, 69). Эта двойственность предполагает и смешение времен: «новая столица», вызывающая недовольство Петра Первого, и Петербург 1913 года объединены в некую панхроническую целостность (как и положено в мифе). Во втором стихотворении архитектурные реалии Петербурга оказываются сплавлены с глубоко личным мотивом любовного разрыва, освобождения от любовного томления (ср. «Мне не надо ожиданий / У постылого окна / И томительных свиданий. Вся любовь утолена», 1, 69). Впрочем, разрыв и разлука оказываются мнимыми: «Ведь под аркой на Галерной /

Наши тени навсегда», 1, 69). Ахматова творит свой миф о Петербурге, и ядром его становится идея нераздельности временных пластов петербургского топоса, неустранимости из петербургского ландшафта духовных эманаций людей, когда либо «топтавших торцы» его площадей. При этом и Петербург становится сам неким магическим средоточием жизни души, хранилищем памяти о «блаженном миге чудес». Вот почему «под аркой на Галерной» всегда пребудут «наши тени». Не случайно в финале стихотворения вновь возникает знаковый образ «императора Петра», взирающего с «улыбкою холодной» на людские дела и страсти.

Посредством этого эпиграфа Ахматова вводит в текст поэмы собственный ранний вариант «петербургского мифа», сотворенного ею в 1913 году. Свидетельство тому – повторение в Поэме тех же пейзажных деталей, что и в стихотворении 1913 года. Ср. во 2-м стихотворении цикла «Стихи о Петербурге»: «...над Летним садом / Месяц розовый воскрес...» (1, 69) и в Поэме: «В Летнем тонко пела флюгарка, / И серебряный месяц ярко / Над серебряным веком стыл» (1, 332). А главное, в поэме повторяется та же ситуация запечатления «тени» на стенах города, как доказательства «мнимости» разлуки (правда, уже не с человеком, как в «Стихах о Петербурге», а с самим Городом:

*Разлучение наше мнимо:  
Я с тобою неразлучима,  
Тень моя на стенах твоих... (1, 343).*

С помощью второго эпиграфа в текст вводится «петербургская» эсхатология Осипа Мандельштама, также отчасти восходящая к «Медному Всаднику». Эпиграф заимствован из мандельштамовского стихотворения «В Петербурге мы сойдемся снова...» (1920), центральный образ которого – «блаженное, бессмысленное слово», противостоящее «всемирной пустоте» – преобразуется в третьей главе Поэмы в «победив-

шее смерть слово». Третий эпитаф «То был последний год...» – из стихотворения М. Лозинского – корреспондирует – как элемент заголовочного комплекса – с названием Части первой. В итоге 1913 год должен восприниматься, по замыслу Ахматовой, в эсхатологическом ключе – как канун социально-исторической катастрофы.

Тот же механизм «собираания» разных граней «петербургского мифа» в единый смысловой «пучок» прослеживается и в семантике эпитафов к Части третьей – «Эпилогу». За анонимным эпитафом, воспроизводящим уже упомянутое проклятие «царицы Авдотьи» (ср.: «Быть пусту месту сему... »), следуют эпитаф из «Петербурга» Ин. Анненского, развивающий заданный первым эпитафом эсхатологический мотив гибели и запустения города (ср.: «Да пустыни немых площадей, / Где казнили людей до рассвета. / Анненский») <здесь и далее подчеркнуто нами – Л. К., Н. Ш.>.

Заметим, что в тот же ряд попадает и эпитаф к «Решке», заимствованный из стихотворения Н. Клюева «Клеветникам искусства» (из фрагмента, посвященного Ахматовой). Семиотически значимой представляется намеренное искажение автором клюевской цитаты (если у Клюева: «...Где Данте шел и воздух густ», то у Ахматовой: «...Где Данте шел и воздух пуст», 1, 335). Эта замена была обусловлена логикой «петербургского мифа», в котором (как следует из эпитафов к «Эпилогу») изначально заданная идея «запустения» (восходящая к царицыному проклятию) разворачивается в пространстве Поэмы в ряде семантических мотивов, связанных с семантикой пустоты.

Однако третий эпитаф к «Эпилогу» диссонирует с первыми двумя – (ср.: «Люблю тебя, Петра творенье! / Пушкин»). Он представляет иную, креативно-созидательную ипостась «петербургского мифа», заданного «Вступлением» к «Медному Всаднику».

Эти три эпитафа к «Эпилогу» знаменуют три времени бытования Петербурга: 1-й эпитаф отсылает к далекому (едва ли не мифологическому) прошлому

основания города (не случайно эпитаф заимствован из народного предания); 2-й эпитаф символизирует настоящее и отражает новейшую – постреволюционную – историю города (периода гражданской войны, Большого террора, блокады). И, наконец, 3-й эпитаф символизирует некое будущее, а точнее – время вечности, в которой пребывает Петербург. Он обращает читателей к контексту заключительных строф «Вступления» к «Медному всаднику», где утверждается неколебимое величие Петербурга как символа России (ср. у Пушкина: «Красуйся, град Петра, и стой / Неколебимо, как Россия»).

Таким образом, блокадная трагедия воспринималась Ахматовой как пик «петербургских ужасов», напророченных царицей Авдотьей. Однако в будущем<sup>13</sup>, по глубокому убеждению Ахматовой, гибель города обязательно обернется его воскрешением. Это убеждение как раз и запечатлено в третьем, последнем эпитафе, который репрезентирует иную, креативно-созидательную ипостась «петербургского мифа», заданного «Вступлением» к «Медному Всаднику».

Эти три эпитафа к «Эпилогу» поэмы в совокупности метонимически представляют разные грани и разные стадии развития «петербургского мифа». В таком случае текст «Эпилога» воспринимается как финальный «аккорд», в прямом смысле эпилог литературного мифа о Петербурге, возвращенного к его начальной, исходной точке – предсказанию Евдохи<sup>14</sup>.

Таким образом, «петербургский миф» развернут в «Поэме без героя» в некий метасюжет – с завязкой, кульминацией, развязкой и эпилогом. Поразительно то, что он оказывается структурным стержнем не только последней поэмы Ахматовой, но и всего её позднего творчества, ибо собирает исторические и экзистенциальные мотивы в единый семантический «пучок», в центре которого мистически-провиденциальный город-символ, воплощающий «топографию духа» поэта, его визионерское путешествие сквозь слои времени и пространства.

### Примечания

1. Пушкин А.С. Сочинения. – М.: «Олма Пресс», 2002. С.323.

2. Там же. С.323.

3. Ахматова А. Соч.: В 2 т. Т.1. – М.: «Правда», 1990. С.197. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием тома и страницы.

4. Вместе с тем реорганизуется и временная модель. См. об этом: Эткинд Е.Г. Бессмертие памяти. Поэма Анны Ахматовой «Реквием» // Эткинд Е.Г. Там, внутри. О русской поэзии XX века. – СПб., 1997. С.343–368; Лейдерман Н.Л. Бремя и величие скорби. «Реквием» в контексте творческого пути Анны Ахматовой // Лейдерман Н.Л. Русская литературная классика XX века: Монографические очерки. – Екатеринбург: Изд-во Уралского пед. ун-та, 1996. С.184–216.

5. См.: Горбачева Н. Ксения Петербургская. – М., 1999. С.40–49.

6. Развязка стихотворения «Август 1940» («Так вот – над погибшим Парижем / Такая теперь тишина», 1, 204) отсылает читателя к оккупации Парижа немецкими войсками в августе 1940 года.

7. См.: Шешунова С.В. Легенда о граде Китеже в контексте символизма и постсимволизма // Постсимволизм как явление культуры. Вып. 4. Материалы международной научной конференции. –М.: РГГУ, 2003. С.57–63.

8. Тропкина Н.Е. Русская поэзия 1917–1921 гг.: Художественные искания поэтов серебряного века. – Волгоград, 1995. С.147

9. Бурдина С.В. Поэмы Анны Ахматовой: «Вечные образы» культуры и жанр. – Пермь: Изд-во Пермского ун-та, 2002. С.115

10. Ср.: «Мимо триумфальной арки двинулись на фронт воины Ленинградского гарнизона, батальоны народного ополчения и танки, возвращавшиеся после ремонта на огненные рубежи. Когда фашистские армии подступили к городу и на девятьсот дней его охватило кольцо блокады, Нарвские ворота оказались недалеко от переднего края обороны. <...> Все 900 блокадных дней и ночей, ничем не защищенные, три-

умфальные ворота героически выстояли вместе с мужественными ленинградцами. Защитники Ленинграда, танки и артиллерия проходили под аркой, направляясь на фронт, чтобы отстоять родной город» (Андроников Т. А. Нарвские ворота. – М.: «Московский рабочий», 1971. С. 165, 240)

11. См.: Лосев Л. Герой «Поэмы без героя» // Ахматовский сборник. – Париж, 1989. С. 109–122.

12. Ср. со старинным значением понятия «повесть» («весть о некоем событии»), указывающим на то, что этот жанр вбирает в себя устные рассказы, события, виденные или слышанные рассказчиком.

13. Фактически это будущее, как она отмечала в преамбуле к поэме – «Вместо предисловия» (1, 319) относилось и к биографическому настоящему – т.е. ко времени написания третьей части поэмы – «Эпилога». В таком случае первая часть («Девятьсот тринадцатый год») повествует о далеком прошлом (собственно, это прошлое конкретизировано в названии), а вторая часть – «Решка» – повествует о настоящем (ср. указание в преамбуле времени действия – 5 января 1941 года).

14. Не случайно Ахматова ставит к «Решке» эпиграф из Т.-С.Элиота: «In my beginning is my end» (в пер.: «В моем начале мой конец»).

УДК: 82(091)

Е. И. Орлова (Москва)

### На границе живописи и поэзии

Ахматова, как известно, считала, что «парижская живопись» в начале XX века «съела французскую поэзию» [1, 196]. Так ли это – выяснение этого вопроса могло бы стать темой отдельного исследования, но, как бы то ни было, нам представляется, что едва ли Ахматова могла сказать что-либо подобное о поэзии русской, хотя взаимодействие искусств наблюдается и в этот период и происходит, может быть, даже более активно, чем когда-либо раньше. Саморефлексия искусства, вероятно, вообще является одной из отличительных черт художе-

ственного сознания XX века. Мощный взрыв в развитии теории стиха (а вскоре – в 20-е годы – и прозы), размышления о границах прозы и поэзии мы видим в филологии; при этом огромная роль здесь принадлежит самим поэтам (теоретические изыскания В. Брюсова, А. Белого). В самой же поэзии, как кажется, увеличивается удельный вес «стихов о стихах», восходящий, конечно, к опытам Пушкина, но нарастающий в начале века XX. И в то же время возникает потребность выйти за границы своего «ремесла»: саморефлексия лирического героя, появление автопортрета в лирике (черты, новые в русской поэзии) приводят к соблазну отрефлексировать себя через живописное изображение. Может быть, случай Ахматовой – самое яркое тому подтверждение, спровоцированное (или вдохновленное) еще и тем, что она сама становится предметом изображения многих художников уже в 1910-е годы: вышедшая в 1925 г. антология «Образ Ахматовой» включала и стихи, обращенные к ней, и ее изображения в живописи, графике,

Но этот мотив (холст как зеркало), особенно ярко проявившийся в лирике Ахматовой, характерен и для ее современников, например, для старшего по возрасту, но немного позднее входившего в литературу и значительно менее известного Николая Владимировича Недоброво (1882 – 1919). Вчитываясь в его сонет «Е. М. М.», написанный, по всей вероятности, до знакомства с Ахматовой и посвященный не ей, мы видим, однако, что его отзвуки появляются в ахматовских стихах 1910-х годов и более поздних (например, «Все, кого и не звали, в Италии...»). Не раз возникает образ ожившего портрета. Вообще пересечение, взаимодействие реальности жизни и реальности искусства – мотив, актуализирующийся в искусстве начала XX века, – восходит у русских поэтов к Оскару Уайльду, но одновременно и к художественному опыту эпохи романтизма.

Приведем сонет Н. Недоброво.

*Е. М. М.*

*Во взгляде ваших длинных глаз, то веском,  
То зыбком, то пощем об обмане,  
Вдруг тайный свет затеплится в тумане  
И воссияет углубленным блеском.*

*Не так ли в зачарованном лимане  
Плывет луна, заслушиваясь плеском?  
Ах, вас бы подвести к леонардескам  
В музее Польши-Пеццоли в Милане.*

*Себя, смотрясь, как в зеркала, в полотна,  
Вы б видели печальной в половине,  
А в остальных – жестокой беззаботно.*

*А вас, живую, с вами на картине  
Сличая, я бы проверял охотно  
Больтраффио, Содому и Луини.*

Это стихотворение было написано, как следует из рукописи, 21 февраля – 7 марта 1913 г., то есть, как уже было сказано, скорее всего до знакомства с Ахматовой. Кому оно посвящено, так до сих пор и остается невыясненным. Но Ахматовой оно было известно, более того: в стихах конца 1950-х годов мы видим прямой отзвук сонета Недоброво.

*Все, кого и не звали, в Италии, –  
Шлют с дороги прощальный привет.  
Я осталась в моем зазеркалии,  
Где ни Рима, ни Падуи нет.  
Под святыми и грешными фресками  
Не пройду я знакомым путем  
И не буду с леонардесками  
Переглядываться тайком.  
Никому я не буду сопутствовать,  
И охоты мне странствовать нет...  
Мне к лицу стало всюду отсутствовать  
Вот уж скоро четырнадцать лет.*

Под стихотворением стоят даты: 26 сентября 1957, 7 февраля 1958. Поводом к его созданию стала, как считает Е. Солонович, поездка группы советских

писателей в Италию. Не включенная в эту группу, Ахматова и написала стихотворение, навеянное, таким образом, обидой [7]. Но нельзя не увидеть в нем явной переключки с сонетом старшего друга: Больтраффио, Джованни Антонио Бацци (по прозвищу Содома) и Вернардино Луини, названные у Недоброво, – ученики Леонардо да Винчи; их работы и стали называть впоследствии леонардовскими.

Но, как это часто бывает у Ахматовой, есть, кажется, в этом стихотворении и другой источник – книга П. П. Муратова «Образы Италии», несомненно, известная Ахматовой. В ней читаем: «Величайший соблазн Леонардо был в том, что он ввел в итальянскую живопись лица не только выразительные, но и выражающие нечто вполне определенное... Это было целым открытием. Для всяких посредственностей обозначилась новая цель живописи... Лицо не осталось, само собой разумеется, на том высоком уровне духовности, на котором умел давать его Леонардо... Взывая к милостивому вниманию толпы, родились тысячи то свято, то грешно улыбающихся ломбардских и флорентийских головок» [6, 322] (курсив мой. – Е.О.).

Ср. у Ахматовой: «Под святыми и грешными фресками...» [3, 180]

Конечно, можно сказать, что эта антитеза вполне «ожидается» и появилась вне всякой связи с книгой Муратова. Но переключка с сонетом Недоброво несомненна. Для Ахматовой вообще характерен жанр «поздних ответов» («Поздний ответ» – так названо одно из ее стихотворений, обращенное к М. Цветаевой), в том числе и адресованных Недоброво. К некоторым мы еще вернемся. А теперь укажем на другой случай – не сознательной переключки, а совпадения, однако, как представляется, характерного.

Напомним строки из сонета Недоброво:

Себя, смотрясь, как в зеркала, в полотна...

У Ахматовой во втором стихотворении из цикла «Эпические мотивы» читаем:

.....

Там комната, похожая на клетку,  
Под самой крышей в грязном, шумном доме,  
Где он, как чиж, свистал перед мольбертом,  
И жаловался весело, и грустно  
О радости небывшей говорил.

Как в зеркало, глядела я тревожно  
На серый холст, и с каждой неделей  
Все горше и страннее было сходство  
Мое с моим изображеньем новым.  
Теперь не знаю, где художник милый,  
С которым я из голубой мансарды  
Через окно на крышу выходила  
И по карнизу шла над смертной бездной,  
Чтоб видеть снег, Неву и облака, –  
Но чувствую, что Музы наши дружны  
Беспечной и пленительной дружбой,  
Как девушки, не знавшие любви.

«Эпические мотивы» датированы 1914 – 1916 годами, это стихотворение опубликовано впервые в Anno Domini, а «художник милый», как указывают комментаторы, – Натан Исаевич Альтман, в 1914 году писавший портрет Ахматовой, который теперь хранится в Русском музее (в начале 1915 г. был выставлен). Любопытно, что эпические мотивы потребовали прошедшего времени, о событиях почти вчерашних говорится как о давно прошедших, да и «художник милый» продолжал жить с поэтом в одном городе. Но интереснее другое: музы поэта и живописца дружны (и здесь, конечно, неявная отсылка к пушкинскому образу), а мотив «холст – зеркало» оказывается общим для Ахматовой и Недоброво. Но для них ли только?

Вероятно, конечно, нет. Как уже было сказано выше, это взаимопроникновение искусства и жизни, влияние искусства на жизнь становится одним из литературных мотивов уже в эпоху романтизма (Гоголь и мн. др.), а ближайшим источником для русских литераторов имеет Оскара Уайльда. И так, у Ахматовой модель принимает (перенимает) черты портрета. Но и мотив изменяющегося портрета позднее появляется в ее стихах («Когда человек умирает, /

Изменяются его портреты»).

Одно из впечатлений Недоброво от Ахматовой было «живописное». Он писал своему другу Борису Васильевичу Анрепу, отказавшемуся от поприща юриста и ставшему художником-мозаистом, а кстати и поэтом (строку из его поэмы «Человек» Ахматова взяла эпитафией к «Эпическим мотивам»: «Я пою, и лес зеленеет»): «Простому красивой назвать ее нельзя, но внешность ее настолько интересна, что с нее стоит сделать и леонардовский рисунок и генсборовский портрет маслом и икону темперой, а, лучше всего, поместить ее в самом значущем (так. – Е.О.) месте мозаики, изображающей мир поэзии. Осенью, приехав сюда (в Петербург – Е.О.), я думаю, ты не откажешься ни от одной из этих задач» [4, 463]. Это письмо датировано мартом 1914 г. Николаю Недоброво не суждено было дождаться, чтобы друг-художник изобразил Ахматову: Б. Анреп выполнил это пожелание много лет спустя после смерти Н. Недоброво, лишь в послевоенные годы, когда поместил изображение Ахматовой в качестве фигуры «Сострадание» в напольной мозаике Национальной галереи в Лондоне. Но уже в 1914 г. Ахматову пишут и рисуют многие. Вера Александровна Знаменская вспоминает: «У Недоброво в январе 1914 г. на рауте в честь В. И. Иванова я познакомилась с А. А. Ахматовой. В этот вечер она была такая, как на портрете О. Делла-Вос-Кардовской, и такая, как нарисовал ее А. А. Блок в его стихотворении «“Красота страшна” – вам скажут» [9, 68]. (Делла-Вос-Кардовской Ахматова позировала в октябре 1914 г.) В январе – марте 1914 г. Недоброво пишет статью об Ахматовой и стихи, посвященные ей. А Делла-Вос-Кардовская 1 ноября записывает в дневнике: «Были у нас Гартман и Ахматова, я показывала портрет – очень нравится, и мне наговорили кучу комплиментов. Я рисовала в альбом Ахматовой: изобразила статую в парке – ее двойник. Примечание Е. Д. Кардовской: «Эта статуя стояла недалеко от Камероновой галереи, в парке перед левой частью дворца. Анна Андреевна уверяет,

что они похожи друг на друга» [9, 79]. Можно увидеть сходство изображения скульптур в двух стихотворениях Ахматовой о статуе в Царском Селе. В триптихе 1911 г., названном «В Царском Селе»:

*...А там мой мраморный двойник,  
Поверженный под старым кленом,  
Озерным водам отдал лик,  
Внимает шорохам зеленым.*

*И моют светлые дожди  
Его запекшуюся рану...  
Холодный, белый, подожди,  
Я тоже мраморною стану.*

И в стихотворении 1916 г. «Царскосельская статуя», посвященном Н. В. Недоброво:

*Уже кленовые листья  
На пруд слетают лебединый,  
И окровавлены кусты  
Неспешно зреющей рябины,*

*И ослепительно стройна,  
Поджав незябнувшие ноги,  
На камне северном она  
Сидит и смотрит на дороги.*

*Я чувствовала смутный страх  
Пред этой девушкой воспетой,  
Играли на ее плечах  
Лучи скудеющего света.*

*И как могла я ей простить  
Восторг твоей хвалы влюбленной...  
Смотри, ей весело грустить,  
Такой нарядно обнаженной.*

Для Ахматовой кажется вообще особенно характерным взаимопроникновение искусства и действительности: художественное пространство наделяется чертами реальности, скульптура «ранена» («запекшаяся рана»), а героиня ревнует героя к статуе. Нечто

сходное можно увидеть еще в одном стихотворении, посвященном «Н. В. Н.»:

*Все мне видится Павловск холмистый,  
Круглый луг, неживая вода,  
Самый томный и самый тенистый,  
Ведь его не забыть никогда.*

*Как в ворота чугунные въедешь,  
Тронет тело блаженная дрожь,  
Не живешь, а ликуешь и бредишь  
Иль совсем по-иному живешь.*

*Поздней осенью свежий и колкий  
Бродит ветер, безлюдю рад.  
В белом инее черные елки  
На подтаявшем снеге стоят.*

*И, исполненный жгучего бреда,  
Милый голос как песня звучит,  
И на медном плече Кифареда  
Красногрудая птичка сидит.*

Как отметил еще В.М. Жирмунский, Кифаред – это Аполлон, играющий на кифаре (лютне), статуя в Павловском парке. Но этот образ «был связан в сознании современников Ахматовой с «вакхической драмой» И. Анненского «Фамира-кифаред». Согласно сюжету драмы, слепого певца сопровождает в его скитаниях мать, обращенная богами в птичку за кровосмесительную страсть к сыну, – мотив, перенесенный в этом стихотворении на статую в Павловске» [2, 464]. Но тут у Ахматовой тоже, как и в других стихах, пересекаются, взаимно проникаясь, две реальности: «медная» статуя кифареда – и живая птичка из «нашей» действительности конкретного павловского сада соединились, чтобы вызвать ассоциацию не только с драмой Анненского, но и с искусством эпохи Возрождения, в котором красногрудая птичка «обозначает» страсть. И это придает дополнительные смысловые обертоны мотиву, связанному с героем стихотворения, с «милым голосом» (об особой манере

Недоброво читать стихи вспоминали многие, в первую очередь О. Мандельштам): поверх изображенного прямым словом, этот смысловой обертон говорит о невысказанной близости героев стихотворения.

В уже упоминавшемся письме к Анрепу Недоброво писал об Ахматовой: «Я всегда говорил ей, что у нее чрезвычайно много общего, в самой сути ее творческих приемов, с Тобю и со мною, и мы нередко забавляемся тем, что обсуждаем мои старые, лет 10 тому назад писанные стихи, с той точки зрения, что, под Ахматову или нет, они сочинены» [4, 463]. В этом высказывании можно увидеть не только увлеченность старшего поэта ахматовской лирикой, не только чуть заметную «профессиональную» ревность, но и другое: Недоброво одним из первых осознал и в статье об Ахматовой высказал мысль, что, вероятно, ее поэзии суждено будет стать выразителем целого поколения, вобрать множество других голосов. Об этом он еще раньше написал в стихах, посвященных ей:

*И скольких жизней голосом твоим  
Искуплено ничтожество и мука...  
Теперь ты знаешь, чем я так томим? –  
Ты, для меня не спевшая ни звука.*

Опубликованное в 1916 г., оно было написано в 1913. К моменту опубликования Ахматова уже «спела» немало стихов к «Н. В. Н.» – большая часть их вошла в книгу «Белая стая». Но и после смерти Недоброво продолжался ее диалог с ним. Р. Тименчик убедительно показал, что образ тени, профиля на стене связан у Ахматовой в первую очередь с Недоброво. В ее поэзии разных лет, в том числе и поздних, встречаем явление, которое можно было бы назвать изображением ситуаций пограничных: как бы на границе искусства и жизни. С Недоброво напрямую связаны строки:

*Но, мнится мне: в сорок четвертом,  
И не в июня ль первый день,*

Как на шелку возникла стертом  
Твоя страдальческая тень.

(«Вторая годовщина», 1946)

Как пишет Р. Тименчик, «то, что "тень"... возникает на "стертом шелку", требует реального комментария. Теневой силуэт Недоброво был необычайно красив, – зная это, он повесил в кабинете, где принимал гостей, сбоку от рабочего стола, парчовую занавеску, на которую падало отражение его профиля...» [8, 52].

Изображение профиля на стене появляется еще в одном стихотворении Ахматовой, но уже вне связи с Недоброво и в ироническом контексте. Тот профиль появляется неведомо откуда и пугает жителей дома:

.....

Но вот сейчас, сейчас  
Все кончится, и автор снова будет  
Бесповоротно одинок, а он  
Еще старается быть остроумным  
Или язвит, – прости его Господь! –  
Прилаживая пышную концовку,  
Такую, например:  
...И только в двух домах  
В том городе (название неясно)  
Остался профиль (кем-то обведенный  
На белоснежной извести стены),  
Не женский, не мужской, но полный тайны.  
И, говорят, когда лучи луны –  
Зеленой, низкой, среднеазиатской –  
По этим стенам в полночь пробегают,  
В особенности в новогодний вечер,  
То слышится какой-то легкий звук,  
Причем одни его считают плачем,  
Другие разбирают в нем слова.  
Но это чудо всем поднадоело,  
Приезжих мало, местные привыкли,  
И, говорят, в одном из тех домов  
Уже ковром закрыт проклятый профиль.

(«А в книгах я последнюю страницу...»)

Г. Л. Козловская вспоминает о встречах с Ахматовой в Ташкенте во время эвакуации: «Когда вече-

рами Анна Андреевна обычно сидела на своем любимом месте, ее профиль необычно четко возникал на белой стене. Однажды Алексей Федорович (Козловский. – Е.О.) обвел, сначала карандашом, а затем углем, ее великолепный профиль. Мы с ней шутили, что когда она уходит, то профиль ее живет своей странной ночной жизнью... В жизни двух домов не было. Был только наш. Потом, после ее отъезда, когда профиль начал исчезать, я завесила это место куском парчи. При встрече в Ленинграде я об этом рассказала ей. И она воскликнула: «Боже, какая роскошь, и всего-то для бедной тени!» [5, 393 – 394].

Дважды (по меньшей мере) встречается у Ахматовой и мотив ожившей картины: в «Поэме без героя» изображенная на одном из трех портретов Путаница – образ одной из ролей героини поэмы – «оживает, сходит с портрета». В четвертом стихотворении цикла «Cinque» появляется «...вышедший вдруг из рамы / Новогодний страшный портрет».

Итак, мы можем сказать, что русская живопись не «съела» русскую поэзию. Может быть, автопортрет в поэзии в начале XX в. и возникает под влиянием живописи. А с другой стороны, тот же Альтман изобразил Ахматову в 1914 году в платье «из лиловеющего шелка», хотя и без четок и муфты, но тоже не без связи с ее собственным стихотворным автопортретом, написанным в 1913 г.:

На шее мелких четок ряд,  
В широкой муфте руки прячу,  
Глаза рассеянно глядят  
И больше никогда не плачут.

И кажется лицо бледней  
От лиловеющего шелка,  
Почти доходит до бровей  
Моя незавитая челка.

И непохожа на полет  
Походка медленная эта,  
Как будто под ногами плот,



*А не квадратики паркета.*

*А бледный рот слегка разжат,  
Неровно трудное дыханье,  
И на груди моей дрожат  
Цветы небывшего свиданья.*

Правда, автошаржа в ранней поэзии Ахматовой мы не находим. Альтман же, помимо портрета маслом и автолитографии к стихотворению «Божий ангел, зимним утром...», в том же 1914 г. сделал несколько рисунков, в том числе шуточный карандашный набросок сидящей Ахматовой. Автоирония в ее стихах появляется в более поздние годы: «А в зеркале двойник бурбонский профиль прячет / И думает, что он незаменим...» Вообще трудно сказать, поэзия ли Ахматовой провоцировала живописцев на портреты или ее необычная внешность (возможно, и то и другое). Но в изобразительном искусстве начала XX века ее образы стали как бы выражением представления о «женщине 1910-х годов», а в ее поэзии мотивы зеркала, холста прослеживаются как постоянные.

### Примечания

1. Ахматова А. Амедео Модильяни // Ахматова Анна. Соч. В двух тт. – М., 1986. Т. 2. С. 196.
2. Ахматова Анна. Стихотворения и поэмы. Библиотека поэта. Большая серия. 2-е изд. – Л., 1977. С. 464.
3. Не только в Италии можно было увидеть работы Луини, которого называют «более даровитым и самостоятельным из числа ломбардских последователей Леонардо». В Эрмитаже хранится его «Св. Екатерина» «с улыбкой "леонардовски"». – См. Всеобщая история искусств. – М., 1962. Т. 3. С. 180.
4. К истории русской литературы 1910-х годов. Письма Н. В. Недоброво к Б. В. Анрепу. Публикация Г. В. Струве // Slavica Hierosolymitana. = Slavic Studies of the Hebrew University. / The center for the study of slavic languages a. literatures at the Hebrew Univ. of Jerusalem. – Jerusalem: The Magnus Press: The Hebrew Univ., 1981, Vol. V – VI.

С.463.

5. Козловская Г.Л. «Мангалочий дворик...» // Воспоминания об Анне Ахматовой. – М., 1991. С.393 – 394.
6. Муратов П.П. Образы Италии. – М., 1994. Т. II – III. С. 322. Печатается по полному изданию в трех томах (Лейпциг: Изд-во З.И. Гржебина, 1924).
7. См.: Солонович Е. К истории двух стихотворений А. Ахматовой // Вопросы литературы. 1994. № 5.
8. Тименчик Р.Д. Ахматова и Пушкин. Заметки к теме. // Учен. Зап. Латвийского гос. ун-та. Т. 215. Вып. 2 – Пушкинский сборник. –Рига, 1974. С. 52.
9. Черных В. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. Часть 1. – М., 1996. С. 68.

УДК: 82.2

Т. А. Пахарева (Киев)

### «Невстреча»: Анна Ахматова и Жан Кокто в мифопоэтическом пространстве

«Двойников своих она может считать дюжинами. Они появляются в разных пунктах земного шара и так же быстро отцветают, как расцветают, не успев принести особого вреда. По словам ее старых и кое-где «уцелевших» друзей, она сама считает [не то] <себя> чьим-то уцелевшим двойником – не то (чьим-то) эхом – но чьим – старики и старухи забыли» [1].

Мифопоэтическая природа позднего ахматовского творчества уже давно и успешно изучается, в том числе в аспекте интертекстуальности. Благодарное (и в добром смысле слова тоже уже почти ритуально-мифологическое) упоминание имен исследователей, открывших и плодотворно развивших это направление в ахматоведении, – имен Р. Д. Тименчика, В. Н. Топорова, Т. В. Цивьян, Вяч. Вс. Иванова, Л. К. Долгополова, О. А. Седаковой, М. Б. Мейлаха, К. Вержейла, Е. Фарыно и др. – представляет собой пример

принципиально незавершеного перечня, поскольку исследования ахматоведов, активно включившихся в поток мифопоэтических исследований уже в 90-х гг. и продолжающих эти штудии сегодня (работы Л. Г. Кихней, П. Е. Поберезкиной, С. В. Бурдиной), демонстрируют неистощимость этого русла.

Разговор о мифопоэтике Ахматовой и ее интертекстуальной составляющей мы попытаемся продолжить сквозь призму проблемы автора и его бытия внутри собственного мифа о поэте. Сопоставление двух поэтических систем, глубинное родство которых не носит контактного характера, как представляется, позволит нагляднее проиллюстрировать разговор о специфике воплощения исходно лирического авторского «я» в мифопоэтической художественной системе. Разумеется, тема сложного взаимоотражения автора в героях-двойниках и адресатах поздней «странной лирики» Ахматовой является одной из лейтмотивных в исследованиях, посвященных ее «тайнописи» и, прежде всего, «шифрам» и «зеркалам» «Поэмы без героя». Поговорим о таких отражениях, которые самим автором явно не были запланированы и которые, в силу своей типологической природы, очевидно, воплощают объективные механизмы преломления лирического авторского «я» в мифопоэтическом тексте.

Имя Жана Кокто ни разу не упоминается в текстах Ахматовой, хотя, как известно, к французской литературе ее взоры были обращены в течение всей жизни, так что эпитафии, скрытые и явные цитаты из французских авторов, упоминания имен французских писателей в прозе составляют постоянный «галльский» контекст ее творчества вплоть до последних дневниковых записей 1966 г. о совпадениях «Пролога» с «В прошлом году в Мариенбаде» А. Роб-Грийе. В этих записях зафиксирована симптоматичная ситуация типологического сходства, поразившего саму Ахматову: «*L'anne derniere a Marienbad*» – оказалась убийцей моего «Пролога». Это и плохо, и хорошо. Читаю его с болью в сердце.

Боже мой! там тоже театр. Кто поверит, что я

писала «Сон во сне», не зная эту книгу.

И откуда эти зловещие совпадения?» [2]. Последний «сакраментальный» вопрос возникает и при сравнении «Энума элиш» и «Поэмы без героя» с некоторыми текстами Ж. Кокто<sup>14</sup>.

Приступая к сопоставлениям, отметим, что первый слой «рифм» образуется в биографическом пространстве поэтов. Кокто родился 5 июля 1889 г., и если учесть, что Ахматова утверждала, что она родилась в Иванову ночь, то Кокто оказывается буквально «без пяти минут» ее «кастральным близнецом». Их биографический опыт был не просто разным, но во многом противоположным, однако годы до русских катастроф 1917-го и последующих лет дают ряд закономерных пересечений. Так, оба, хотя и в разное время, были дружны с еще не прославившимся Модильяни, и оба оставили воспоминания об этой дружбе, звучащие местами в унисон. Наиболее значимое совпадение обнаруживается не в плоскости собственно воспоминаний (здесь закономерно ждать таких совпадений, и они есть – и в тоне рассказов Ахматовой и Кокто о «благородной странности» этого художника, и в упоминаниях обоих мемуаристов о его красоте и о тогдашней непризнанности), а в проскользнувшей на страницы воспоминаний об этом не дожившем до своей славы гении мысли о том мифе, в который превратится сама эпоха начала века. «Мы беспечно относились к будущей легенде, и в результате она сложилась сама собой» [3], – констатирует Кокто; «Три кита, на которых ныне покоится XX век, – Пруст, Джойс и Кафка – еще не существовали как мифы, хотя и были живы как люди» (т.5, с. 15), – резюмирует, «как с башни», Ахматова. Дистанция долгой жизни, отпущенная и Ахматовой, и Кокто, направила логику их воспоминаний в русло размышлений о претворении жизни в миф, но для того, чтобы вызвать к жизни эту логику, недостаточно одного ощущения длинной временной перспективы – нужна еще внутренняя настроенность художника на миф, нужно мышление мифотворца, безошибочно «опознающего»

материал для мифологизации.

Еще один совпадающий сегмент духовного мира Ахматовой и Кокто – это музыка Стравинского и эстетика русских балетов начала века. «Петрушкина маска» и «наш лебедь непостижимый» Анна Павлова вошли в число тщательно отобранных знаковых примет Серебряного века в «Поэму без героя», а тяга к «выводу» своего творчества в балет проявилась у Ахматовой уже на излете Серебряного века, когда в 1921 г. ею было написано балетное либретто по «Снежной маске». Создавая его для А. Лурье, Ахматова рассчитывала, что эту вещь «Дягилев поставит в Париже» (т. 3, с. 712), так что, если бы это случилось, в репертуаре дягилевской труппы почти одновременно оказались бы балеты и Ахматовой, и Кокто (напомним, что премьеры у Дягилева его балета «Парад» на музыку Э. Сати и с декорациями П. Пикассо стала громким и неожиданно скандальным событием сезона 1917 г.). Об успехе «Русских сезонов» в Париже как существенной детали, передающей атмосферу времени, Ахматова не забывает упомянуть и в очерке о Модильяни. И в целом представление о «трагическом балете» как форме, адекватно выражающей дух эпохи «1913-го года», является в ахматовском творчестве весьма устойчивым.

Одной из ключевых фигур не только Серебряного века, но и всего столетия, был для Ахматовой и «заставивший зазвучать по-своему весь XX век великий Стравинский» [4], о котором сохранились строки-спутники «Поэмы без героя»:

*...театр Мариинский  
Он предчувствует, что Стравинский,  
Расковавший недра души,  
Ныне юноша обрученный  
С девой Музыкой. Обреченный  
Небывалое совершать* (т. 3, с. 206)

Кокто узнал русский балет в самом начале своей творческой жизни. В 1909 г. он познакомился с Дягилевым, и одна из первых фраз, обращенных мэтром

к молодому поэту, стала для Кокто неотъемлемой составляющей его мифа о поэте. О судьбоносной роли этой фразы Кокто напишет в «Трудности бытия»: «Первый удар колокола, отметивший для меня в 1912 году начало нового периода, который закончится только с моей смертью, прозвучал однажды ночью, на площади Согласия, благодаря Дягилеву. ... Дягилев забавлялся моими нелепостями. Я спросил его, почему он так сдержан (я привык, что меня хвалят). Он остановился, поправил монокль и произнес: “Удивите меня”» (т. 3, с. 50). Эту фразу Кокто не только запомнил на всю жизнь, но вставил в сценарий кинофильма «Орфей», снятого в 1949 г. С этими словами к его Орфею обращается в «Кафе поэтов» некий «довольно расхристанного вида господин» [5], воплощающий что-то вроде «голоса правды», направляющего Орфея на подлинный путь поэта.

Внимания достойна и многолетняя дружба Кокто со Стравинским, которая началась в 1910 г. С 1913 г., когда появилась «Весна священная», поразившая поэта своей неподдельной новизной, своей «организованной дикостью» (с. 765), Кокто становится единомышленником Стравинского, которому посвящает свою созданную в 1913 г. книгу «Потомак» и о котором в 1926 г. напишет очерк, полный глубокого понимания природы его дара.

Общение со Стравинским и с труппой Дягилева вызовет к жизни и дар Кокто-либреттиста – он создаст целую вереницу балетных либретто (в том числе «Синего бога»). И здесь, так же как и в кино, его логика распространения поэзии на сопредельные сферы искусства близка ахматовской. И балет, и кино он видит как «прекрасное средство доставки поэзии» (т. 1, с. 402), когда «ты убиваешь смерть, убиваешь литературу и заставляешь жить поэзию напрямую» (т. 1, с. 318); ахматовские попытки «вторым шагом» своей «Поэмы без героя» сделать трагический балет или перенести на язык кино устойчивые мифологемы своего поэтического мира в неоконченном сценарии о летчиках лежат в той же области.

Общность мышления Ахматовой и Кокто проявляется и в отдельных суждениях, оставленных ими по разным поводам, и в поведенческих штрихах. Например, оба они называли себя ровесниками Эйфелевой башни («Я – ровесник Эйфелевой башни!» [6]; «Я родилась в один год с Чарли Чаплином и «Крейцеровой сонатой» Толстого, Эйфелевой башней и, кажется, Элиотом?» (т. 5, с. 164)). Оба были отличными рассказчиками, но их устные новеллы отличались не столько импровизированным характером, сколько «каноничностью», так что и в случае Кокто, и в случае Ахматовой получили название «пластинок» – только Ахматова так окрестила свои рассказы сама, а за Кокто это сделали его слушатели («Говорят, блеск Кокто был искусственным, а его устные рассказы быстро превращались в затверженные «номера», которые он менял как пластинки», – свидетельствует А. Моруа (с. 808)). Оба поэта испытывали стыд за громкий успех своих ранних произведений. Ахматова, назвав свою раннюю лирику «бедными стихами пустейшей девочки» (т. 5, с. 176) и вспоминая о чувстве «огорчения», охватившем ее при выходе «Вечера» из печати, по обыкновению, не столько фиксирует свои реальные эмоции, сколько создает «благоуханную легенду», автобиографический миф, но акцент, проставленный ею по отношению к своему творчеству 1910-х гг., тем более показателен. Расхваленный доброжелателями юный Кокто триумфально дебютировал в 17-летнем возрасте, когда в театре «Фемина» был устроен его вечер, на котором, как написал потом А. Моруа, «опьяненный похвалами, слушал он, как знаменитые актеры превозносят его скверные стихи» (с. 811). «Моя жизнь уйдет на то, ...чтобы заставить забыть этот дебют», – так потом сформулирует поэт роль раннего периода в своей «творческой эволюции» (с. 811). Кокто, как и Ахматова, остро чувствовал ужас «бега времени», и оставил высказывание, которое резонирует не только с известными ахматовскими строками на эту тему, но и с мандельштамовскими мотивами стихов о «страхе пустоты» и «детских книж-

ках» и «детских думах» как способах его победить: «Что делать... против этого страха пустоты? Он меня иссушает. Нужно забыть о нем. Я стараюсь. Даже читаю детские книжки. Избегаю контактов, которые дали бы мне почувствовать бег времени» (с. 824). Пересекаются и суждения поэтов о «тайнах ремесла». Оба высоко ценили способность найти настолько точные слова, чтобы сказать о многом в нескольких строках. Этот лаконизм Ахматовой, при «струнной напряженности переживания» и смысловой стуженности ее стихов отметил одним из первых еще Н. В. Недоброво; аналогичные суждения можно найти и о «технике» Кокто. Моруа пишет: «Всегда стремительный и суровый, он экономен в словах и украшениях и долго целится, чтобы попасть в самое яблочко, чего бы это ни стоило» (с. 826–827). Культивируя в своей поэтике этот стуженный лаконизм, Ахматова и Кокто вторят друг другу, поясняя некоторые свои произведения. Ахматова пишет о «Поэме без героя»: «Сложнейшие и глубочайшие вещи изложены не на десятках страниц, ... а в двух стихах, но для всех понятно» (т. 3, с. 238); Кокто аналогичным образом высказывается о программной для своего творчества поэме «Роспев»: «Просто выразить самые сложные вещи, для которых понадобилась бы целая глава книги. Выразить их в четырех стихах» (т. 1, с. 21). Как видим, поэты разошлись только в количестве стихов.

Примеры можно было бы продолжить, но главным пространством переключек этих не встретившихся впрямую голосов является, конечно, художественная реальность. Автор внутри собственного мифа о поэте, во взаимоотношениях с персонажами и с самим текстом – здесь Ахматова и Кокто оказываются особенно созвучны.

Первая и главная параллель относится к самой концепции поэта, его природы и природы творчества. Природа поэта мифологизируется как природа умирающего и воскресающего бога, или, в иной образной интерпретации, как природа Феникса, сторающего на костре собственного творчества и восстающего за-

тем, чтобы снова стореть. У Кокто сюжет смерти-воскрешения проходит красной нитью сквозь трилогию о поэте, который назван в «Завещании Орфея» «экспертом в фениксологии», т.е. «науке, что дает возможность умирать по многу раз и возрождаться» (т. 1, с. 410). Кинематографически идея возрождения передана у него приемом обратного воспроизведения пленки, когда, например, растерзанный цветок в руке поэта вновь соединяет лепестки и оживает («Гибискус» поэта как его талисман здесь выступает функциональным аналогом шиповника в позднем творчестве Ахматовой), или когда брошенный в огонь и сторевший портрет молодого поэта Сежеста невредимым извлекается из пламени воплощающей судьбу цыганкой. У Ахматовой эта идея звучит и в стихах («Забудут? – вот чем удивили!..», «Мне с Морозовою класть поклоны...»), и особенно в драме «Энума элиш», где способность поэта реализовать свою природу только в череде гибелей и возрождений, в ощущении проницаемости границ жизни и смерти образно представлена в максимальном количестве вариантов. Знаменательно, что аналоги каждому из них находим и у Кокто в его трилогии о поэте («Кровь поэта», «Орфей» (в двух версиях – ранней театральной и поздней кинематографической), «Завещание Орфея»).

Первый из этих вариантов – это умножение жизни поэта (выступающего одновременно и героем мифопоэтического сюжета) в двойниках. О двойниках в поэтическом мире и мифе Ахматовой сказано достаточно, поэтому обратим внимание только на этот мотив у Кокто. Если говорить не об общей необъятной парадигме мотива двойничества, включающей имена большинства романтиков и продолжателей романтической традиции, а о специфическом преломлении этого мотива у Ахматовой и Кокто в связи с мифологизацией образа поэта, то у обоих следует выделить особую разновидность двойничества поэтов по отношению друг к другу. В силу этого поэтического двойничества можно заставить «чужое слово» зазвучать сквозь свое, и если Ахматова строит на этой идее существенный

сегмент своей интертекстуальной стратегии, то Кокто обыгрывает ситуацию поэтического двойничества сюжетно: его Орфей начинает говорить словами погибшего Сежеста, буквально улавливая их в эфире некоего мистического радио (кстати, радио, мистическим образом говорящее голосом вождя, становится яркой гротескной деталью в «Энума элиш», а «эфир» как пространство переключки голосов «на воздушных путях» фигурирует в стихах Ахматовой («Истлевают звуки в эфире...», «Нас четверо»)). Со своим двойником встречается поэт и в финале «Завещания Орфея», причем эта встреча непосредственно соседствует со встречей со слепым Эдипом. Полученная цепочка «Поэт – Двойник – Эдип» вновь коррелирует с поэтической мифологией Ахматовой, сравнившей Музу в посвящении Пастернаку с «дочкой слепого Эдипа», а самого поэта сопоставившей с этим мифологическим персонажем.

Персонажи классической мифологии и литературы, а также мифологизированные исторические личности – это особая категория «двойников» поэта, и в «личном пантеоне» Кокто и Ахматовой и здесь обнаруживаются совпадения. На страницах его трилогии мы встречаемся не только с Орфеем, Эвридикой, Эдипом, но и с Тристаном и Изольдой, Юдифью и Олоферном (Кокто отсылает в одной из сцен «Завещания Орфея к своему гобелену на этот сюжет). Кроме того, в «Трудности бытия» Кокто говорит об особой значимости для его личной мифологии Жанны д'Арк и Антигоны, которых он называет своими святыми (т. 3, с. 44-45). О кострах Жанны и Дидоны как мифологических проекциях «фениксоподобной» природы героини-автора ахматовской поэзии мы уже вспоминали, так же как и о «дочке слепого Эдипа». В «Прологе» встречаем также поставленные рядом имена Орфея и Олоферна, причем именно в контексте мифологического двойничества как возможности героини и героя поменяться функциями:

*Сколько раз менялись мы ролями,  
Нас с тобой и гибель не спасла,*

*То меня держал ты в черной яме,  
То я голову твою несла.  
Оттого, что был моим Орфеем,  
Олоферном, Иоанном ты,  
Жесткою мечтой своей лелеем  
И своей не зная красоты (Т. 3, с. 353).*

Наконец, об Орфее и орфической теме у Ахматовой сквозь призму нервалианских мотивов писали В. Н. – Топоров и Т. В. Цивьян [7]; Л. Г. Кихней и Н. В. Чаунина, анализируя поэтику эпитафических текстов Ахматовой, обращались к образам Орфея и Эвридики в ее посвящении Мандельштаму [8]; О. Е. Рубинчик вспоминала об образе Орфея у Ахматовой в контексте темы «А. Ахматова и А. Лурье» [9]. Таким образом, круг мифологических имен, актуальных для индивидуального мифа о поэте Ж. Кокто, оказывается близок и Ахматовой.

Но множественность жизней означает и множественность смертей, и мысль об особом опыте смерти поэта звучит у Ахматовой и трагедийно («С дымом улетать с костра Дидоны, / Чтобы с Жанной на костер опять»), и гротескно – в упоминании о восемнадцати способах самоубийства (т. 3, с. 311), к которым, как гласит молва, прибегла героиня ее пьесы. (Заметим в скобках, что в тексте перечислены три способа, один из которых – кухонный газ; в «Орфее» (1925 г.) Кокто смерть от кухонного газа выступает модернизированной версией смерти Эвридики). Опыт умираний и возрождений как основное условие бытия поэта концептуализируется уже в первой пьесе трилогии Кокто, а затем окончательно оформляется в «Орфее», идею которого автор формулирует так: «Чтобы родиться, поэт должен несколько раз умереть» (т. 1, с. 325).

Если ядром мифа о поэте у Ахматовой и Кокто считать «фениксологический» мотив, то в художественном мире, выстроенном вокруг этого центра, должно актуализироваться пространство перехода между жизнью и смертью. И, так же, как и поздняя Ахматова, Кокто из достаточно широкого круга традицион-

ных мифологем с семантикой перехода между мирами (окно, корабль, лес и т.д.) в наибольшей степени концептуализирует образы зеркала и лестницы. Так, пространство дома Орфея в одноименном киносценарии центровано вокруг лестницы, которая «ведет через люк в потолке в спальню Орфея и Эвридики» (т. 1, с. 343). Если учесть, что, как и у Ахматовой, в семантике сна у Кокто подчеркнута пограничность этого состояния как переходной зоны между жизнью и смертью и как состояния, в котором поэту открываются тайны вневременного бытия, то такая конфигурация пространства в доме Орфея сигнализирует о том, что дом поэта – это воплощенное «пограничье». У Ахматовой «двоемирие» героини пространственно репрезентировано лестницей, так же, как и у Кокто, служащей центром хронотопа пьесы (в трех ее частях, как известно, действие должно было происходить «на лестнице» и, после «Пролога», «под лестницей»).

Еще более, чем лестница, значимому для мифопоэтического пространства поздней ахматовской поэзии мотиву «зазеркалья» у Кокто соответствует лейтмотив прохода сквозь зеркало, постоянно совершаемого поэтом, Смертью, ее подручными и теми, кого она забирает. Поэт впервые проходит сквозь зеркало уже в «Крови поэта», и этот способ выхода за пределы обычного человеческого опыта и мира сохраняется за ним и в обеих версиях «Орфея», и в «Завещании Орфея». И, как и у Ахматовой, у Кокто опыт «зазеркалья» распространяется не только на поэта, но и на слово: «зеркальное письмо» включается обоими авторами в число реалий мифического инобытия поэта (напомним, что у Кокто Орфей получает написанное зеркальным алфавитом письмо, предвещающее его смерть). Особые обертоны обретает и у Кокто, и у Ахматовой символика сна. Пространство сновидения маркировано как пространство поэзии – Орфей Кокто постоянно пребывает будто во сне, особенно в моменты совершения перехода из одного мира в другой:

*«Принцесса. Вы спите на ходу? (Поднимается по лестнице.)*

*Орфей. Пожалуй...»* (т. 1, с. 338).

Поэтический сомнамбулизм Орфея Кокто, естественно, коррелирует с существованием ахматовской Сомнамбулы в пространстве чистой поэзии как пространстве «сна во сне». В творчестве Кокто отражена соприродность сна, поэзии и «великой иллюзии» кино: «Привилегия кинематографа состоит в том, что он позволяет большому числу людей совместно видеть общий сон» (т. 1, с. 402). Ахматова не оставила суждений о метафизике кино, но бесспорная кинематографичность ее поздней поэтики очевидным образом связана с ее «гипнографичностью».

Однако отметим, что исследователями семантический комплекс «зеркало – тишина – сон – невестрача – смерть» связывается у Ахматовой с нервалианским контекстом [10], естественно, актуальным и для Кокто, поэтому совпадение их мифопоэтического кода смерти, конечно, следует связывать и с общими «претекстами».

Трагический пафос, сопровождающий миф о гибнущем и возрождающемся поэте, и у Ахматовой, и у Кокто порождает сходное переосмысление образа Пегаса. Зловещий «демон в облике лошади» (с. 318) является едва ли не центральным образом в «Орфее» 1925 г. Эта белая лошадь, диктуя поэту ложные слова, губит его. А затем зловещие черные «люди-лошади», подручные убивающей поэта Минервы, заманивают поэта к гибели в «Завещании Орфея». С их действием в мифологии Кокто явно связан мотив самостоятельного и подчас зловещего для автора бытия его произведений: «Конечно, все произведения искусства создаются сами, они хотят убить своих отца и мать» (т. 1, с. 411), и демонический «Пегас» воплощает своеволие и губительную власть творений над творцом. Ахматова эту же мысль развивала в иной образности – у нее фигурирует «тайный хор»

ненаписанных стихов, готовых задушить поэта, – но и зловещий «Пегас» тоже встречается в ее текстах: «И принявшая опыт этих лет – страха, скуки, пустоты, смертного одиночества – в 1936 я снова начинаю писать, но почерк у меня изменился, но голос уже звучит по-другому. А жизнь приводит под уздцы такого Пегаса, который чем-то напоминает апокалипсического Вледного Коня или Черного Коня из тогда еще не рожденных стихов» (т. 5, с. 201–202). Как и у Кокто, у Ахматовой окрас зловещего коня складывается из приведенных к общему знаменателю контрастных белого и черного цветов, актуализируя в обоих семантику смерти. Попутно заметим, что генеалогия ахматовского Черного Коня, весьма вероятно, находится в поэзии И. Бродского: в марте 1963 г., когда Ахматова сделала процитированную запись, стихотворение Бродского «В тот вечер возле нашего огня...», написанное 28 июня 1962 г., уже могло быть ей известно, ведь с осени 1962 г. Бродский жил в Комарово, и именно на эти месяцы приходится период его самого интенсивного общения с Ахматовой. В 1936 г., естественно, эти стихи, были «еще не написанными» – и в этой формулировке тоже сквозит характерное также и для Кокто убеждение в автономном существовании произведения задолго до его словесного воплощения поэтом.

Автономность произведения и непривileгированный характер пребывания автора в пространстве собственных произведений – это еще один мотив, объединяющий художественные миры Ахматовой и Кокто. Ахматова в ипостаси автора в его бытии внутри своего поэтического мира выстраивает, в частности, в «Поэме без героя» и в сопутствующих ей стихах и прозе разветвленную драматургию отношений с героями и с самой поэмой. Поэма, самостоятельно «пришедшая» к автору, может «спасти» поэта, не пустив его «в клокочущую тьму», она может многозначительно молчать, уходить и возвращаться. Ее персонажи пытаются «диктовать» что-то автору, вести с ним диалог, почти насильно возвращать к воспоминаниям о мучи-

тельных для совести событиях, заставляя его вновь пройти по «зазеркалью» прошлого. Поэт в «Завещании Орфея» тоже проходит через ситуацию встречи автора со своими героями в поэтическом инобытии по ту сторону зеркала. Персонажи становятся его проводниками по этому «аду» (Сежест) и его судьями (Принцесса и Эртебиз). И в конечном итоге миф Кокто о поэте, так же, как и ахматовский миф, оказывается в определенных аспектах ориентированным на дантовскую модель: поэт-человек не столько создает свое поэтическое иномирие, сколько свидетельствует о своем пребывании в нем, а произведения и персонажи выступают полноправными обитателями этого пространства, по своему усмотрению подвергаясь поэту испытаниям, оказывающими ему помощь в его странствии, либо подвергаящими его своему суду.

В целом Кокто, как и Ахматова, акцентирует в своем художественном мире вневременность бытия поэта, поэтому категории пространства-времени, жизни-смерти, встречи-невстречи ощутимо релятивизируются в поэтической мифологии обоих художников. Исходя из тезиса о том, что, чтобы родиться, поэт должен несколько раз умереть, Кокто заставляет своего Орфея искать в загробном мире не столько Эвридику, сколько Принцессу-смерть. Но видение бытия поэта как многократного перехода из одного мира в другой дискредитирует саму смерть как однократное по определению событие окончательного исполнения судьбы поэта: «Притворитесь, что плачете, друзья мои, потому что поэты только притворяются, что умирают» (т. 1, с. 342). В итоге в поэтической реальности, по Кокто, действительно, «смерти нет» (Ахматова) – вместо нее остается только самоотверженная влюбленная принцесса, жертвующая собой ради возвращения поэта к жизни и к любви, и возможно движение «во времени вспять», «чтоб больше не было того, что было» (т. 1, с. 396). Излишне напоминать, что мотивы движения по времени вспять («Путем всея земли»), вневременного бытия («Над столькими безднами пела / И в стольких жила зеркалах») и

творчества как преодоления времени-пространства («Я помню все в одно и то же время...»), «прапамяти» как припоминания того, что лежит за пределами опыта единичной человеческой жизни – это и ключевые мотивы позднего творчества Ахматовой.

Отмеченные параллели, конечно, обусловлены, прежде всего, наличием нескольких претекстов, равно актуальных для выстраивания «мифа о поэте» и Ахматовой, и Кокто: это и не упомянутые в нашей статье Вийон с его «Большой исповедью» и Расин с его классицистической реинтерпретацией мифа, и Ж. де Нерваль с его орфическими мотивами, и Бодлер, и, в целом, французские «проклятые» поэты. Общими источниками, очевидно, обеспечивается сходство деталей, некоторых формулировок и акцентов, передающих дух времени и культуры, общих для Кокто и Ахматовой (при всей разности их социального бытия). Более же глубинное родство, как представляется, обусловлено логикой развития процесса поэтического мифотворчества в XX в. Ее можно определить как логику преодоления личностных границ, размыкания, трансцендирования «я» в интересующее пространство, в пространство коллективной культурной памяти, которое Ахматова предпочитала называть «прапамятью». О преодолении индивидуализма в поэтическом мифотворчестве и о поэте как «органе народного воспоминания» писал еще в начале XX века Вяч. Иванов, утверждая, что «истинное мифотворчество – соборно» [11]. Развитие индивидуального мифотворчества в русле выхода за личностные границы в позднемодернистских поэтиках Ахматовой и Кокто до известной степени коррелирует не только с символистскими мечтами о соборном творчестве, но и с общим процессом трансформации субъектного строя лирики в XX в. в сторону интересующей, что облегчает процесс мифологизации лирики и перерождения лирического героя в целую систему мифологических героев. При этом в типологически родственных поэтических системах сами поэты в их ипостаси героя-автора до известной степени испытывают на



себе закон мифологического дублирования персонажей, внезапно «узнавая» себя в другом поэте, а свой поэтический мир – в чужом, и поражаясь «зловещим совпадениям».

### Примечания

1. Анна Ахматова. Собр. соч.: В 6-ти т. – Т. 3. – М., 1998. – С. 317. Далее ссылки на это издание даются в тексте в круглых скобках с указанием тома и страницы.
2. Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966). – М. – Torino, 1996. – С. 711.
3. Ж. Кокто. Модильяни // Кокто Ж. Петух и арлекин. – СПб., 2000. – С. 725. Далее ссылки на это издание даются в тексте в скобках с указанием страницы.
4. Записные книжки Анны Ахматовой. – С. 207.
5. Кокто Ж. В трех томах с рисунками автора. – М., 2001. – Т.1. Проза. Поэзия. Сценарии. – С.330. Далее ссылки на это издание даются в тексте в круглых скобках с указанием тома и страницы.
6. Маре Ж. Непостижимый Жан Кокто. – М., 2003. – С. 10.
7. Топоров В.Н., Цивьян Т.В. Нервалианский слой у Ахматовой и Мандельштама (Об одном подтексте акмеизма) // Ново-Басманная, 19. – М., 1990. – С. 434–435.
8. Кихней Л.Г., Чаунина Н.В. Анна Ахматова: Сквозь призму жанра. – М., 2005. – С. 136–137.
9. Рубинчик О.Е. В поисках потерянного Орфея: композитор Артур Лурье // Звезда. – 1997, № 10. – С. 198–207.
10. Топоров В.Н., Цивьян Т.В. Указ. соч. – С. 432.
11. Иванов Вяч. Ив. Родное и вселенское. – М., 1994. – С. 72.

УДК: 821.161.1.09 «19» Ю. В. Шевчук (Уфа)

### Тема судьбы поэта и истории отечества в поздней лирике Анны Ахматовой

После постановления ЦК ВКП(б) «О журналах «Звезда» и «Ленинград» (1946) неопределенность будущего закономерно вызвала у А. Ахматовой желание подвести итоги жизни и творческой деятельности. В лирике последнего этапа она выступает не только как поэт, но и как «скрытый» исследователь своего творчества. А. Ахматова настойчиво обращается к идее итоговой книги, задуманной еще в 1946 году, а впоследствии возникшей в планах как «Бег времени». Масштабность замысла требовала соответствующей формы. Сборник строится на циклах (из стихотворений разных лет), через структуру которых автор стремится передать движение времени, логику судьбы, идею победы художника над властью. А. Ахматова строго подходит к отбору вариантов стихотворений, композиционно выверяет поэтические сборники прошлых лет. Она выстраивает в трагический «сюжет» все пережитое и написанное. С помощью «большой» формы А. Ахматова создает художественный вариант исследования собственной жизни и событий отечественной истории XX века.

В поздней лирике автор указывает на то, что важными датами для судьбы героини и пути России были 1913 год (предвоенный), 1921 (год смерти А. Блока и Н. Гумилева, а вместе с ними, по мысли поэта, и «серебряного века») и 1946 (послевоенный).

Исторические события 1910-х годов анализируются как «предыстория» судьбы поэта. Граница, отделившая одну жизнь героини от другой, проведена А. Ахматовой точно – 1913-й год, предвоенный. «Настоящий» XX век не предупреждает о своем наступлении, однако, спустя полстолетия, художник убежден, что знаки приближающихся бед тогда можно было угадать во всем. Воспоминание о городе, которому уже со-

всем недолго оставалось зваться Петербургом, поэт облакает в форму зловещего сна. В стихотворении «Петербург в 1913 году» (1961) автор погружает читателя в бытовую атмосферу того времени:

*За заставой воеет шарманка,  
Водят мишку, пляшет цыганка  
На заплеванной мостовой.  
Паровик идет до Скорбящей,  
И гудочек его щемящий  
Откликается над Невой [1, т. 2 (2), с. 97].*

«Экскурсия» по рабочим окраинам столицы заканчивается на подходе к Горячему Полю (название городской свалки в районе Невской заставы). Во сне лирическая героиня демонстрирует свою способность свободно перемещаться во времени, стремясь опередить его бег: «Тут мой голос смолкает вещей, / Тут еще чудеса похлеще. / Но уйдем – мне некогда ждать». В последней строке А. Ахматова передала настроение героини своих ранних стихов, с вещим голосом, нетерпеливой; той, которая с пугающим восторгом предвкушала грозное будущее, нищету и смерть. Накануне мировой и гражданской войн ждали беды и чуда.

*О, как сердце мое тоскует!  
Не смертного ль часа жду?  
А та, что сейчас танцует,  
Непременно будет в аду.  
(«Все мы бражники здесь, блудницы...», 1913).*

*Так много нищих. Будь же нищей –  
Открой бесслезные глаза.  
Да озарит мое жилище  
Их неживая бирюза!  
(«Я видел поле после града...», 1913).*

*Мне снится, что меня ведет палач  
По голубым предутренним дорогам.  
(«Косноязычно славивший меня...», 1913).*

В том же 1913 году Н. Гумилев высоко оценил ахматовское стихотворение «Вижу выцветший флаг над таможей...» (1913), в нем были строки: «Все глядеть бы на смуглые главы / Херсонесского храма с крыльца / И не знать, что от счастья и славы / Безнадёжно дряхлеют сердца» [1, т. 1, с. 117]. К мотиву пытки счастьем поэт вновь обратится в 1955 году в «Северной элегии» №2, которую в композиции цикла можно характеризовать как «предысторию» личной судьбы (данное автором название – «О десятых годах»). Молодая героиня обладала даром предвиденья национальной трагедии и переживала драму Кассандры, так что внешнее благополучие и похвалы только усиливали боль. Тревожила еще не наступившая страшная судьба, поэтому и не было «никакого розового детства»: «Уже я знала список преступлений, / Которые должна я совершить» [1, т. 2 (1), с. 172].

Судьба неуловимо угадывалась даже в облике дореволюционной героини. В стихотворении «Рисунок на книге стихов» (1958) речь идет о рисунке Е. Лансере на фронтисписе сборника «Вечер», изображающем задумчивую девушку (вероятно, Музу) с книгой, у дерева на берегу, в ней отчетливо угадываются черты Ахматовой. Заглавие произведения о себе в молодости поэт выбирает долго, в некоторых вариантах подчеркивалось, что имеется в виду самое начало творческого пути, первая книга, ранний портрет: «Портрет автора в молодости», «Рисунок на первой книге стихов», «В старом зеркале, или Надпись на книге «Вечер» 1912». В итоге А. Ахматова отказалась что-либо уточнять в названии, поэтический портрет получился загадочным, «многомерным»: деталь, привлекающая внимание, – «черно-белый легкий веночек» – указывает на любовную драму в жизни и стихах; под ним – профиль и челка, ставшие знаками изысканной и изломанной эпохи модерна. У героини – глаз Кассандры, чутые на беду, на трагические события истории.

*Он не траурный, он не мрачный,  
Он почти как сквозной дымок,*

*Полуброшенной новобрачной  
Черно-белый легкий веноч.  
А под ним тот профиль горбатый,  
И парижской челки атлас,  
И зеленый, продолговатый,  
Очень зорко видящий глаз [1, т. 2 (1), с. 204].*

Спустя годы художнику кажется, что смертельное будущее было предначертано и в имени (А. А. А.). «Ахматова» – псевдоним, выбранный в 1911 году добровольно. Горе героиня буквально накликкала.

*Татарское, дремучее  
Пришло из никогда,  
К любой беде липучее, –  
Само оно – беда.  
(«Имя (А. А. А.)», 1958).*

В творчестве 1950 – 1960-х годов снова звучат темы эмиграции, сталинских лагерей, послевоенных репрессий. Благодаря авторской установке на обобщение и подведение итогов складывается образ времени на примере индивидуальной судьбы лирической героини, не раз по причине исторических обстоятельств переживавшей трагедию любви и творчества. А. Ахматовой сделан главный вывод: вся жизнь прошла в молчании, страхе, нищете, разлуке, зато нравственная позиция героини безукоризненна, нет претензий ни к себе, ни к веку. Предсказанное горе сбылось, изначальная установка на страдание выдержала проверку судьбой – путь к Богу и творческому бессмертию действительно проходит через трагедию.

К теме эмиграции А. Ахматова с новой мыслью обратилась в 1950-е годы, потому что была убеждена, что время все расставило по своим местам, – высшая правда на стороне оставшихся в России. Считая, что это теперь ясно всем, она пишет об эмигрантах: «Кроме того, они не могли простить нам нашей гибели. Они жили в полной безопасности, и единственной их заслугой была тоска по родине. А

мы (в сталинское время) были окружены опасностями всякого рода, и наша жизнь почти всегда кончалась трагически. Примеры излишни» [1, т. 2 (2), с. 377]. Автограф оказался на одном листе с поэтическим наброском «...горчайшей смерти чашу...» (1960), в котором, возможно, А. Ахматова пыталась художественно воплотить ту же мысль.

*...горчайшей смерти чашу  
(нам не простили ничего)  
Что ничего нам не простит  
И даже гибель нашу [1, т. 2 (2), с. 93].*

А. Ахматова вступает в диалог с теми, кто когда-то «звал утешно», предлагал оставить свой край (см. «Когда в тоске самоубийства...», 1917 и др.). К уехавшему из страны возлюбленному давних лет – А. Лурье или Б. Анрепу – обращен цикл «Из черных песен». В стихотворении №1 «Прав, что не взял меня с собой...» (1961) спокойно говорится об исключительности состоявшейся судьбы героини. «Бестелесный» образ в первой строфе («песня и судьба», «бессонница и вьюга») связан с мотивом бессмертия, открывшегося мученику в страданиях на родине. Пришло время, когда все варианты жизненного пути, кроме прожитого, кажутся человеку чужими, ошибочными, несмотря на их сравнительное благополучие (строфа вторая):

*Меня бы не узнали вы  
На пригородном полустанке  
В той молодящейся, увы,  
И деловитой парижанке [1, т. 2 (2), с. 107].*

Тему эмиграции в своем творчестве А. Ахматова «закрыла», создав стихотворение «Родная земля» (1961). Л. Чуковская, которая впервые услышала его в 1962 году, сочла произведение «невероятным, немыслимым, сверхгениальным». Она записала: «Такой силищей не обладала молодая Ахматова <...> ни «Поэмы», ни «Северных элегий», ни «Родной земли» мо-

лодой Ахматовой не написать бы. Хвори, бедствия и даже немота пошли ее Музе на пользу. И как затянулся ее диалог с эмигрантами! Не затянулся, а вспыхнул снова, потому, вероятно, что до нас стали с недавнего времени долетать голоса западных людей – среди них эмигрантские» [3, т. 2, с. 484 – 485]. А. Ахматова пережила все беды века и написала на гражданскую тему стихотворение глубокого неполитического содержания. Поэт утверждает: можно наслать на человека любые несчастья, но нельзя насильно отнять у него родину, потому что она – это просто земля, почва, чернозем («грязь на калошах», «хруст на зубах»). Непосильные земные труды закаляют характер и волю, но притупляют чувство любви к земле. Саму жизнь человек у земли отвоевывает, поэтому она и «не кажется обетованным раем», о ней не вспоминают в пути даже праведники («Хворая, бедствуя, немотствуя на ней, – / О ней не вспоминаем даже»). Только смерть открывает настоящую цену вещей. «Родной» человек называет ту землю, в которой ему предстоит обрести вечный покой.

*Да, для нас это грязь на калошах,  
Да, для нас это хруст на зубах.  
И мы мелем, и месим, и крошим  
Тот ни в чем не замешанный прах.  
Но ложимся в нее и становимся ею,  
Оттого и зовем так свободно – своею* [1, т.2 (2), с.120].

В списках «Бега времени», кроме прочих, значатся циклы «Из стихотворений 30-х годов», «Черепки», «Венок мертвым»; входящие в них стихи в основном создавались в годы сталинских репрессий. Думается, они попали в итоговый сборник по двум причинам: во-первых, появилась слабая надежда на их публикацию; во-вторых, А. Ахматова таким образом напоминает о самой страшной трагедии в судьбе лирической героини и, возможно, в истории России XX века. Открыто в позднем творчестве автора лагерная тема не звучит, она становится важным компонентом более широкой темы страшной жизни поэта,

полувекового пребывания его «под крылом у гибели». А. Ахматова и ее современники писали, что вся жизнь прошла как в тюремной камере, ощущение изолированности от мира, страха было особенно напряженным в 1930-е годы, после войны, в начале шестидесятых. Атмосферу и нравы тоталитарного государства поэт передает через мотивы страшной памяти, чужой судьбы, несправедливого судилища, зазеркалья; героиня появляется перед читателем в образах «каторжаночки», подсудимой, прокаженной, сумасшедшей. В отличие от тематически схожих стихотворений периода 1920 – 1940-х годов, в лирике итогов заметно большее стремление художника к обобщениям.

И в жизни, и в творчестве А. Ахматова признавалась, что забыть многочисленные смерти друзей и близких, страдания сына, всеобщий страх сталинского времени она не в состоянии; считала забвение предательством. О тех, кто оправдывал убийц, написала в стихотворении «Защитникам Сталина» (1962), назвав их «любителями пыток», «знатоками в производстве сирот» [1, т. 2 (2), с. 138]. В лирике в связи с воспоминанием о пережитом ужасе возникает мотив памяти-мучительницы, отчуждения от прошлого.

*В прошлое иду я – спят граниты,  
Не до шуток мне, увы, теперь.  
Что там – окровавленные плиты  
Или замурованная дверь,  
И зовет меня последним криком  
Кто-то.....*

(«Отрывок», 1954).

*И по собственному дому  
Я иду, как по чужому,  
И меня боятся зеркала.  
Что в них, Боже, Боже! –  
На меня похоже..  
Разве я такой была?*

(«И по собственному дому...», кон. 1950-х – 1960-е гг.).

С середины 1950-х годов начинается новый этап осмысления поэтом событий, имеющих отношение к Постановлению. А. Ахматова была убеждена, что и у любой «незабвенной», «проклятой» даты должна быть «предыстория». Запрет 1946 года обрушился на поэта непосредственно вслед за случайной встречей с сэром И. Берлином – английским литературоведом и дипломатом. После войны он находился в СССР с дипломатической миссией, целью которой было изучение настроений российской интеллигенции, в частности писателей. Встречи в Фонтанном Доме в конце 1945 – начале 1946-го, по словам А. Ахматовой, изменили не только ее личную судьбу, но и ход истории, ускорив начало холодной войны. И. Берлина она считала очень влиятельной на Западе фигурой, впоследствии уверяла друзей, что «Таормина и мантия», то есть итальянская литературная премия и оксфордское почетное докторство, «его рук дело» и что это «кон сейчас о нобелевке хлопочет» [2, с. 105]. Правда, знаменитый англичанин это отрицал. Как бы то ни было, циклы стихов «Cinqe», «Шиповник цветет», 3-е Посвящение «Поэмы без героя» и некоторые другие произведения связаны с полулегальными ахматовскими встречами середины 1940-х и «несостоявшейся» встречей через десять лет, совпавшей с годовщиной Постановления.

И. Берлин становится героем любовно-политического мифа А. Ахматовой. В жизни намеками на роман с прославленным иностранцем она интриговала свое окружение, порой вводила в недоумение, заставляла догадываться о чем-то недосказанном, но важном. Сам И. Берлин впоследствии подробно рассказал о ночном осеннем свидании, не содержащем никаких признаков реальной любовной истории [2, с. 267 – 293]. В творчестве А. Ахматова высказалась яснее, чем в разговорах с друзьями, хотя это была, разумеется, ясность художественного вымысла. Фабула любви-разлуки становится «наглядным материалом» осмысления поэтом истории и личной судьбы. В драматической ситуации разлученности «я» и «ты» в

стихотворениях не равноправны, герой находится во власти героини и лишь играет роль участника драмы, а не участвует в ней полноценно.

В стихотворениях, посвященных И. Берлину, тема любви подчеркнута сопряжена с мотивом творческой фантазии и сновидения («Во сне», 1946; «Сон», 1956; «Ты выдумал меня...», 1956 и др.). В поздние годы А. Ахматова не раз признавалась в том, что произведения ей снятся («Поэма без героя», «Пролог»). Сон – метафора творческого акта – не имеет никакого отношения к психоанализу (З. Фрейда она называла «врагом искусства»). В стихотворениях поэт противопоставляет пространство «наяву» и «во сне», таким образом ставится проблема истинного и мнимого в человеческой жизни, в судьбе творческой личности. В результате тяжких страданий героиня отстаивает собственное понимание предназначения поэта и поэзии, свой взгляд на настоящую славу и свободу. Она вступает в непримиримый конфликт с силой, которая прямо не называется «тоталитарной системой», но эксплицируется в «говорящих» датах написания стихов (в основном 1946 и 1956 годы).

Лирическую героиню, сделавшую свободный выбор в пользу роковой встречи, тяготит не столько личная боль наступившей разлуки, сколько нравственная вина, ответственность перед историей и культурой. Она прозорлива, дальновидна, опытна в «трагических» делах.

*<...> Свою посмертную славу  
Я меняла на вечер тот.  
Теперь меня позабудут,  
И книги стгнут в шкафу.  
Ахматовской звать не будут  
Ни улицу, ни строфу.*

(«И увидел месяц лукавый...», 1946).

*Ты отдал мне не тот подарок,  
Который издалека вез.  
Казался он пустой забавой  
В тот вечер огненный тебе.*

*А он был мировую славой  
И грозным вызовом Судьбе.*

(«В разбитом зеркале», 1956).

Мотив казненных (сожженных) стихов, образы Дидоны в аду и хоровода теней связаны с темой казни поэта, биографическая основа которой – Постановление ЦК («Посвящение цикла «Из сожженной тетради», 1959; «Сонет-эпиграмм», 1960 – 1962; «Сожженная тетрадь», 1961). Героиня «наяву» несвободна и одинока, она в том времени и пространстве, где оказалась не по своей воле. Свою чужую судьбу А. Ахматова позднее назовет «зазеркальем» («Все, – кого и не звали, – в Италии...», 1963; «В Зазеркалье», 1963). Путь в него другим был закрыт всегда, личное пространство героини наполняют Бог, природа, «вечные» образы культуры. Герой не допускается в «опустошенный дом» возлюбленной, все встречи с ним – плоды ее сновидений, творчества. В «друзья» были выбраны холодная природа Севера, «подруга осень», траурный август. Ощущение «безлюдия» мира – существенная черта трагического чувства жизни ахматовской героини, пребывающей «наяву» в чужом времени и пространстве.

*Живу, как в чужом, мне приснившемся доме,  
Где, может быть, я умерла,  
И, кажется, тайно глядится Суоми  
В пустые свои зеркала.*

(«Пусть кто-то еще отдыхает на юге...», 1956).

Внешней несвободе существования А. Ахматова противопоставила внутреннюю свободу человека, его духовную жизнь, которую не может отнять ни история, ни любовь. Творец свободен в своем творчестве. Художник способен заставить страдание «благоухать» («Шиповник так благоухал, / Что даже превратился в слово...»), терновник цвести (цикл получил название «Шиповник цветет»), «невстречи» в поэтическом пространстве оборачиваются встречами

(«Несказанные речи / Я больше не твержу, / Но в память той не встречи / Шиповник посажу», [1, т. 2 (1), с. 185]). А. Ахматова прославляет внутреннюю свободу творческой личности, иронизирует над тем читателем, которому не открывается «тройное дно» ее стихов.

*Шиповник Подмосковья,  
Увы! при чем-то тут...  
И это все любовью  
Бессмертной назовут.*

(«Первая песенка», 1956).

По-настоящему свободен только сильный духом – слава должна быть выстрадана. Мотив истинной награды за подвиг А. Ахматова связала с образом привыкшей к смерти героини («Смерть стоит все равно у порога, / Ты гони ее или зови. / А за нею темнеет дорога, / По которой ползла я в крови...» [1, т. 2 (1), с. 195]). Герою при этом не доступно понимание того, что путь к победе не бывает «без палача и плахи». В стихотворении «Сонет-эпиграмма» Дидона рассказывает о мнимо славном пути Энея: «Создан Рим, – плывут стада флотилий, / И победу славословит лесть» [1, т. 2 (2), с. 81]. Понимая, что оказалась сильнее, героиня совершает жест жалости и милосердия по отношению к тому, кто обрек ее на костер, – она дарит герою для очищения души свой настрадавшийся образ («Не страшай меня грозной судьбой...», 1959) и прощение («Пою эту встречу, пою это чудо...», 1956 <?>). Последнее стихотворение А. Ахматовой, связанное с И. Берлином и написанное уже после встречи с ним «наяву» в июне 1965 года, на любовное не похоже и вовсе.

*Не в таинственную беседку  
Поведет этот пламенный мост:  
Одного в золоченую клетку,  
А другую на красный помост [1, т. 2 (2), с. 231].*

Осмысляя развязку многолетней истории, А. Ахматова итоговое произведение пишет в форме предсказания. Не вошедшее ни в один цикл, оно воспринимается в одном ряду с четверостишиями философского содержания разных лет, которые она успела включить в книгу «Бег времени» («Вереница четверостиший»). Одна из трагических закономерностей судьбы героини состоит в том, что ее переживание любовного горения не совпадает с распространенным представлением об этом чувстве («не в таинственную беседу»). В судьбе «мост» соединяет жизнь «до» и «после» рокового события встречи. Героиня прошла над «пылающею бездной» («В разбитом зеркале», 1956), горела на костре Дидоны, сжигала рукописи, скрывала стихи – любовь привела ее на казнь («на красный помост»). Герой шел тем же путем, однако оказался в «золоченой клетке», т.е. в достатке, благополучии. Вообще, стихотворение было задумано А. Ахматовой после посещения дома И. Берлина и его супруги близ Оксфорда. По свидетельству хозяина, слова «Золотая клетка!» гостя произнесла, войдя в холл особняка и оглядывая стены, увешанные картинами великих художников [1, т. 2 (2), с. 495]. Любовь – всегда событие, испытание, «грозный вызов Судьбе»: для героя она стала дорогой к мнимой свободе и славе, а для героини – путем в бессмертие, «очищением» в огне страданий.

*Сюда принесла я блаженную память  
Последней невстречи с тобой –  
Холодное, чистое, легкое пламя  
Победы моей над судьбой.*

(«Пусть кто-то еще отдыхает на юге...», 1956).

Итак, исторические катастрофы, в эпицентре которых оказывается героиня, становятся благодатной почвой для возвышающего трагизма. Продолжая после Постановления обращаться к темам страшных лет, А. Ахматова так или иначе проводит мысль о благодарности за состоявшуюся судьбу, полную бед и лише-

ний. Она считала, что забрать сына, друзей, свободу и при этом не арестовать, не заточить, не сослать ее – изощреннейшая пытка со стороны власти. Однако «преступнице» и в этом положении хватило сил жить, писать, даже шутить. Горькая ахматовская ирония выражает насмешку над «смелыми» и «счастливыми», но никогда она не связана с ощущением бессилия героини.

В позднем творчестве поэта важен образ без вины виноватой подсудимой и бредового судебного процесса. Разработка темы страшного земного судилища в драматургии («Энума элиш. Пролог, или Сон во сне», 1942 – 1966) привела А. Ахматову к художественным открытиям, близким поэтике театра абсурда. В прозе ею написаны полемические заметки, приуроченные к полувековому юбилею творчества и озаглавленные «К пятидесятилетию лит<ературной> деятельности. Лекции «Ахматова и борьба с ней». Поэт пытается как можно подробнее воссоздать историю своего уничтожения в отечественной прессе, а вторая часть посвящена судилищу, устроенному над личной и творческой жизнью художника на Западе. А. Ахматова считала, что там ее положение всегда было еще более безнадежным, чем на родине (сплетни множились, а стихи отсутствовали), она писала: «Кроме того, вин у меня набралось порядочно. Кто-то обвиняет меня в том, что я не символика. Кто-то противопоставляет меня «новаторам» и непрерывно сдает в архив. Шацкий утверждает, что Г<умилев> считал мои стихи «времяпровождением жены поэта» (вопреки всем печатным отзывам Н<иколая> С<тепановича>). Георгий Иванов всю жизнь под диктовку Одоевцевой старался как-нибудь уколоть меня, начиная со своих бульварных «Петербургских зим» [1, т. 5, с. 197]. Постоянно возвращаясь к образу подсудимой, А. Ахматова создает «протокольный» вариант судьбы своей героини в лирике.

Некоторые произведения написаны в форме реплики из протокола, последней речи подсудимой, так и не получившей права говорить. Лирическая героиня без-

молвно участвует в процессе не один десяток лет, меняются лица обвинителей, но неизменен приговор – единогласное признание ее вины. Наказанием (запрет на творчество и заточение сына) она доведена до отчаяния, до сумасшествия. Эпиграфом из стихотворения испанского поэта Леона Фелипе «Дознание» («И кто-то приказал мне: «Говори, / Припомни все...») предваряет А. Ахматова монолог преступницы «Кому и когда говорила...» (1958).

*Кому и когда говорила,  
Зачем от людей не таю,  
Что каторга сына стгноила,  
Что Музу засекали мою.  
Я всех на земле виноватей,  
Кто был и кто будет, кто есть.  
И мне в сумасшедшей палате  
Валяться – великая честь [1, т. 2 (1), с. 207].*

Вообще, стихотворения о судьбе вечной обвиняемой, быть может, являются самыми неоптимистическими в творчестве поэта 1950 – 1960-х годов. Так и осталась незавершенной последняя («Седьмая») из «Северных элегий», в которой описан судебный процесс. В лирике А. Ахматовой это произведение занимает особое место – по содержанию, по своему значению (финала в композиции цикла о судьбе), по длительности работы над ним и его трудности для автора. Возможно, «Седьмая» не соответствовала ахматовскому замыслу «победного» финала «Северных элегий»: не лирическая героиня, а сама смерть в результате должна была стоять у позорного столба, но непреодолимыми в реальной действительности были страх, отчаяние и одиночество. Началу работы над элегией предшествует набросок:

*Одичалая и немая,  
Это близилась ты, Седьмая!  
..... [1, т. 2 (1), с. 208].*

Двустрочие в дальнейшем было использовано А.

Ахматовой в строфе «Поэмы без героя», где прозвучало еще страшнее:

1: *Рядом с ним и моя «Седьмая»,  
[После всех вступает «Седьмая»]  
2: Озверелая и немая,  
3: [И ее обугленный рот]...  
5: Но он черной закрашен краской  
[Но он самой сухой замазкой]  
6: И могильной землей набит [1, т.3, с.614 – 615].*

«Седьмая» является безобразным двойником героини, лишенной свободы, слова, собственной судьбы; портрет напоминает фантастическое описание восставшего из могилы покойника. Мотив двойничества важен и в чистовой записи 1964 года под рабочим заглавием «Из Седьмой Северной элегии» («...А я молчу – я тридцать лет молчу»). Героиня в зале суда видит и слышит свое Молчание. Образ монстра заключает в себе намек А. Ахматовой на многолетний запрет ее поэзии. Героиня видит, как ее мертвая тень, Молчание, покоряет мир и постепенно сжирает ее живую душу, выжигает сердце, каменной тяжестью теснит дыхание. Столкновение творца и порожденного им чудовища перекликается с судьбой Франкенштейна, по вине своего произведения потерявшего близких людей и душевный покой. Всепроникающее зло распространяется по свету со страшной силой, оно обладает завидной активностью.

*Мое молчанье слышится повсюду,  
Оно судебный наполняет зал,  
И самый гул молвы перекричать  
Оно могло бы и, подобно чуду,  
Оно на все кладет свою печать.  
<...> Мое молчанье в музыке и в песне  
И в чьей-то омерзительной любви,  
В разлуках, в книгах... В том, что неизвестней  
Всего на свете [1, т. 2 (1), с. 209].*

Монстр, отделившийся от живого тела и голоса и давно ставший неуправляемым, – это образ художника и человека, созданный толпой клеветников. Героиня



беспомощна. Беспрепятственно кем-то была сочинена ее судьба – с песнями, «омерзительной любовью», разлуками, книгами. Сборники, не дающие никакого представления о творчестве поэта, которые редко, но все же выходили в СССР, только подогревали всеобщий интерес.

Образ бредового судебного процесса возникает в стихотворении «Подражание Кафке» (1960 – 1961). Лирическая героиня, с приметам советской политзаключенной, как будто оказывается в абсурдной прозе Франца Кафки и кинематографической трагикомедии «великого немого» Чарли Чаплина. В стихотворении А. Ахматова подчеркнута внеклассовый и вненациональный гуманизм западных художников. О писателе, к творчеству которого отсылает название произведения, она сказала И. Берлину на церемонии в Оксфорде: «Он писал для меня и обо мне» [2, с. 277]. В октябре 1959 года А. Ахматова, как свидетельствует Л. Чуковская, «пересказала нам весь роман Кафки «Процесс» от начала до конца. Отозвалась же о романе так: «... Когда читаешь, кажется, словно вас кто-то берет за руку и ведет обратно в ваши дурные сны». Рассказала тут же и биографию Кафки. На Западе он гремит, а у нас не издается» [3, т. 2, с. 363]. В стихотворении «Подражание Кафке» окружающая жизнь не поддается логике бодрствующего человека.

*И там в совещаниях важных,  
Как в цепких объятиях сна,  
Все три поколения присяжных  
Решили – виновна она.  
<...>Я гложу от злых проклятий,  
Я ватник сносила дотла.  
Неужто я всех виноватей  
На этой планете была? [1, т. 2 (2), с. 94 – 95].*

Другой образ земного судилища с прежними участниками (преступницей, судьями и стражей) появится в ахматовском стихотворении 1965 года «Для суда

и для стражи незрима...». Написано оно в триумфальный период жизни, датируется по местоположению в тетради среди записей, связанных с поездкой в Оксфорд.

*Для суда и для стражи незрима,  
В эту залу сегодня войду  
Мимо, мимо, до ужаса мимо... [1, т. 2 (2), с. 229].*

Героиня будто ускользает от всего земного, она теперь там, откуда одинаково «мертвыми», неразличимыми кажутся судебный процесс и церемония вручения докторской мантии. К смерти или бессмертию там приговаривает Бог, а перед Его судом смешаются в человеческой массе преступники и лауреаты.

Итак, обратившись к далекому и близкому прошлому своей героини, А. Ахматова «закрывает» тему судьбы поэта некоторыми значимыми обобщениями.

В творчестве последнего периода мотивы и образы судилища, одиночества, мертвой славы свидетельствуют о том, что зримый путь героини не увенчался оптимистическим финалом, тогда как духовная победа ею была одержана, логика судьбы разгадана. Торжество наступает после трагических переживаний, когда героине, понимающей, что она осталась в живых случайно, открывается истинная цель выпавших на ее долю страданий.

*Чтоб я не предавалась суесловью.  
А между ними маленькая дверь,  
Железная, запачканная кровью.  
(«Чтоб я не предавалась суесловью...», 1963).*

В итоговых стихотворениях о судьбе звучит мотив тяжбы с веком. Процесс выигран, жизнь прожита за свой счет: героиня чужого не взяла, заплатила сполна за великую биографию, которую дала ей эпоха. Горькую чашу с испытаниями она готова была бы принять снова, потому что только таким, трагическим, видится ей единственный путь к «живой» славе, к сво-

боде.

*И я не имею претензий  
Ни к веку, ни к тем, кто вокруг.  
(«И я не имею претензий...», 1963 <?>).*

Для А. Ахматовой, уверенной в том, что век, принесший столько страданий, «кроваво обвенчал» интеллигенцию с народом, было важно, что ее героине досталась не исключительная, а типичная судьба.

*Оставь, и я была как все,  
И хуже всех была,  
Купалась я в чужой росе  
И пряталась в чужом овсе,  
В чужой траве спала.  
(«Оставь, и я была как все...», 1963 <?>).*

Разделить судьбу со всеми А. Ахматова считала обязательным условием существования художника: только тогда он получает возможность сказать о главном и право сделать это от имени народа. Сам факт создания поэтом произведения осмысливается А. Ахматовой как проявление им гражданского мужества.

*Моею Музой оказалась мука.  
Она со мною кое-как прошла  
Там, где нельзя, там, где живет разлука,  
Где хищница, отведавшая зла.  
(«Моею Музой оказалась мука...», 1960).*  
*Вы так вели по бездорожью,  
Как в мрак падучая звезда.  
Вы были горечью и ложью,  
А утешеньем – никогда.  
(«К стихам», 1961 <?>).*

В 1960-е годы А. Ахматова постоянно шутила по поводу небывалого ажиотажа вокруг своей персоны, мантию, которую ей вручили англичане, называла «мое ученое мантио» [4, с. 252]. Таким образом в жизни она старалась на расстоянии от себя держать земную славу, иронически подчеркивая, что Гумилеву, Ман-

дельштаму, Ахматовой судьбу «кое-кто» сделал, а теперь делает ее Бродскому. Поэт пишет, что в «фабульном» – богатом трагическими событиями – столетии жизнь превзошла беспредельные возможности даже авторского воображения.

*Я тебя сама бы увенчала  
(И бессмертного коснулась лба).  
Да за это Нобелевки мало,  
Чтоб такое выдумать, Судьба!  
(«Сонет», 1963).*

А. Ахматова понимала: «нерукотворным» памятником художнику в XX веке будет не только творчество, но и судьба. Завершает тему в лирике мотив исчерпанности личного страдания героини, преодолевшей боль и готовой к смерти. Вверху страницы, на которой заметки А. Ахматовой 16, 17, 18 февраля 1966 года, дней ее пребывания в Боткинской больнице, записаны и последние поэтические строки. В них героиня наблюдает за судьбой, находясь уже «по ту сторону» смерти.

*Сама Нужда смирилась наконец,  
И отошла задумчиво в сторонку.  
(«Сама Нужда смирилась наконец...», 1966).*

### Примечания

1. Ахматова А. Собрание сочинений: В 6 т. / Сост., подгот. текста, коммент. и статья Н.В. Королевой. – М., 1998 – 2002.
2. Найман А.Г. Рассказы о Анне Ахматовой. – М., 1989.
3. Чуковская Л.К. Записки об Анне Ахматовой. Т. 1, 2. – М., 1997.
4. Щеглов А. Фаина Раневская. Вся жизнь. – М., 2003.

## «...ЧТО ДЕЛАЕТ САМА ПОЭМА...»



УДК: 82.14

Г. Р. Ахвердян (Ереван)

### Портрет Героини «Поэмы без героя»

Анны Ахматовой

(К проблеме «И кто автор и кто герой?»)

Второе посвящение «Поэмы без героя» находится в очевидном соответствии со второй главой «Петербургской повести», как обозначила Анна Ахматова жанр, назвав и «гения места» Первой части своего полотна-Триптиха, в свою очередь названной ею по Времени действия – «Девятьсот тринадцатый год». Так Действо Поэмы имеет свое Время и свое Место, а Герой, выбирающий гибель от «любви, измены и страсти» и покидающий «для белой смерти» Героиню в «главе четвертой и последней» и есть тот Герой, без которого остаётся Поэма.

Но кто же Она сама, эта Героиня? Вот три грани преломления взгляда-луча: Портрет Героини глазами Героя – поэта, влюбленного в нее; «Портрет Эпохи» (по определению Анны Ахматовой) и Портрет Героини глазами Автора (и тоже Героини) Поэмы. Все эти три ракурса дают воедино сотворенный (створенный – три створы триптиха!) ответ: какова сама Поэма-Героиня, т. е. собственно сама Поэма. Автор в таких живых отношениях с этим Творением, что зовет Поэму (в «Прозе о Поэме») именно так – с большой буквы, называя, как Лермонтов своего героя Демона –

именем, названием. Так и Поэма –Героиня Ахматовой вырвалась за рамки жанра, портрета, действия. Само творение ищет и находит своего творца, неожиданно и «ниоткуда» приходя к Поэту, дарующему «отлетевшей тени» живую жизнь в Слове.

Какова она глазами Героя, в неа влюбленного, «На чьем сердце палевый локон, / У кого пред глазами тьма?» Это идеальная возлюбленная, та, которую он назовет на предсмертном пороге: «Ты – Голубка, солнце, сестра!» Но эти его слова прозвучат в Поэме впервые в памяти Автора, в лирическом отступлении, по существу звуча в Поэме дважды, как заклинание Героя Поэмы – самой Поэме-Героине.

«Петербургская повесть» – первое полотно Триптиха соткано из лирических ситуаций по стихам Вс. Князева. Р. Д. Тименчик одним из первых прочел и распознал этот «лирический сюжет» стихов Вс. Князева, значимых для Анны Ахматовой – Автора Поэмы. Посмертное петербургское издание книги «Стихов» 1914 года с предисловием издателя Гавриила Князева, отца поэта, с неразгаданным ключом-эпиграфом из Дж. Китса к сборнику стихов – «*Heard melodies are sweet, but those unheard / Are sweeter ...*» «*John Keats* («Слышимые мелодии сладкозвучны, но те неслышимые / Нежней...») соответствует в своем образе неизреченности с ремаркой Автора в Поэме в Четвертой главе: «говорит сама Тишина». Посмертная книга стихотворений забытого поэта, по которой воссоздан образ его любви, ставится во главу угла «петербургской повести» Ахматовой, и Поэма говорит устами забытых страниц. Принцип повествования в луче-взгляде Памяти – возвращение слов по совести и любви – раскрыт во Второй створе триптиха: о них, музах поэтов, о возлюбленных, этих обликах самой Любви, «про это / Лучше их рассказали стихи». Так пела Лаура, воплощение юности, подруга поэта Дон Гуана из «Каменного гостя» его стихи – голосом «памяти сердца». Стихи, дочитанные эхом голоса, произнесенные устами Тишины. Помнятся и не раз вспомнятся последние слова Гамлета: «ДАЛЬШЕ –

ТИШИНА». В памяти – другой ахматовский эпиграф – ключ с загадочным ответом: «Иль того ты видишь у своих колен, / Кто для белой смерти твой покинул плен?» В этом сквозном ряду восстает другая Тишина: «Нет ответа. Тишина» – уже из «Шагов Командора» Блока, рифмующаяся с именем-звоним – «Анна». Какая Тишина глубже? «Тишина тишину сторожит» в таком колодце с эхом соответствий, полуночного зеркального гадания, и это «дворца сквозные галереи», где «ветер, не то вспоминая, не то пророчествуя, бормочет», – та архитектоника Воздуха Фонтанного Дома, его Тишина Памяти, в которой что-то совпадает и сливается воедино, что-то зияет пустотой утраты, но одно усиливает другое и возвращает его, повторяясь в ахматовском ключе «встречи-разлуки»: «Разлучение наше мнимо: / Я с тобою неразлучима, / Тень моя на стенах твоих». Когда Ахматова ищет и находит созвучия слов любви и гибели поэта, она вслушивается в Тишину, о которой скажет: «Тишину дослушала до дыр» (строка из записной книжки). Что это – графическое кружево Обри Бердслея, веющий черно-белый воздух петербургской белой ночи?

В высшей реальности – Памяти, воссоздающей и усиливающей бытие по принципу эха, бытие утраченное и вспомненное не может не граничиться – оно и двоятся и троится... Память – это Другой Автор, еще один «высший судия» и Alter ego поэта. И если память становится однажды, в роковой час, «страшной книгой грозных вестей» по Слову Всевышнего, то это уже остаётся на всю жизнь, и свойство это лишь обостряется к поздним летам поэта, и мы становимся свидетелями поэтического самораскрытия Анны Ахматовой в свете ее Памяти, в луче ее взгляда. Так проявляется природа Памяти – Второго Автора Поэмы.

И неспроста первая книга Ахматовой «Вечер» (1912) могла быть названа первым названием – «Могила Эхо», только название не исчезло, а ушло в глубину «Вечера», осталось значимым. Да и все «дневниковые строки» ранних стихов Ахматовой, отверстые времени, стали значимы, всё проросло и взошло, стало

восхождением и памятным символом в позднем творчестве Анны Ахматовой.

В предисловии к стихам сына Гавриил Князев, безутешный отец поэта, сказал так: «мне хотелось остановить хоть несколько в неудержимом беге времени, закрепить в некотором реальном явлении тот милый сон, которым он «цвел и дышал», пока жил на земле...» Ему припоминались стихи Блока: «Когда я уйду на покой от времен...», которые он приводит, с такой последней строкой:

*Ты вспомнишь, когда я уйду на покой,  
Исчезну за синей чертой, –  
Одну только песню, что пел я с тобой,  
Что ты повторяла за мной...*

В этой посмертной книжке есть строка Вс. Князева: «Я сердца памятью неразлучим с тобой».

У Полонского, которого любил и знал Блок, в стихотворении «Саят-Нова» по мотивам ашугских газелл поэта из его любви и песен соткан такой ковер:

*Если погибну я, знаю, что мир мои песни забудет;  
Но для тебя, нежный друг мой, другого певца уж  
не будет.  
.....  
Ты только вспомнишь те песни, под звуки которых  
цвела ты.*

Разве не возникает сквозной строй и ряд из так подхваченных песен – в соответствии единого лирического мотива о памяти и забвении сердца?

Автор, словно гадая в заветный час, вопрошает о своем Герое (как о себе) у самой Поэмы: как будто творец вопрошает у творения! Вспоминается тютчевское – в поисках смысла – вопрошение, которое сродни пушкинскому – «Дар напрасный, дар случайный!»

**Портрет Героини глазами Героя,  
или грань преломления первая**

Черты возлюбленной Героя идеальны, это черты

её портрета, её образа, будь Она в окне ли, в раме ли, печатью на сердце – все ЗА ОДНОЙ ЧЕРТОЙ, ЗА ПОРОГОМ, ЗА УГЛОМ... Недостижимость романтического идеала, мечты – «Как одно виденье соблазна / Тот загадочный силуэт». Таков образ любви Героя – юного поэта, «драгунского корнета со стихами / И бессмысленной смертью в груди». Лирическая ситуация Действа: ночь, он ждет ее, но остается за чертой – за порогом, за окнами. «Померкшие окна». Окно – око дома.

Вс. Княев

А. Ахматова

*Сколько раз проходил мимо окон, Кто застыл у померкших окон?  
Где головка и плечи ея...*

.....

*Сколько раз видел палевый локон, На чьем сердце палевый локон?  
Сколько раз его видеть желал! У кого пред глазами тьма?:*

.....

*А сегодня прелестной рукою           И зачем эта струйка крови  
Ярче крови мне роза дана...           Берedit лепесток ланит...*

июнь 1911 (стих 65).

Черты Её идеальны – и ничто не гипербола и не стереотип в этом священнодействии слов стиха:

*Вы прекрасней всех женщин, которых я видел в старинных  
рамах,*

*Прекрасней женщин Бруллова, которых с Вами кто-то  
осмелился равнять...*

.....

*Ваша красота необъяснима, и ее никто не смеет  
объяснять!..*

*Ее нельзя ни петь, ни играть на цитрах, потому что она  
необъяснима...*

*Поставить Ваш портрет в храме,  
и пусть перед ним горит свеча, –  
Безмолвная, как безмолвна будет теперь  
наша пантомима –  
Арлекин, Коломбина... и я – Пьеро,  
плачущий у Вашего плеча!..*

(стих. 71)

*Правда, забавно – есть макароны  
и быть влюбленным как Данте?*

(стих. 85)

Газэла

*Стремишь, о солнце, ты свой бег к одной черте!  
Часы и дни, за веком век – к одной черте!  
Вослед тебе иду с венком из белых роз,  
Любовью полн, – весной и в снег, – к одной черте...  
Пленен чуть видною чертой у милых глаз,  
Несу все песни роз и нег – к одной черте!..*

(стих.80)

1 января 1913 г.

*За раскрытую розу – мой первый бокал!  
Тайным знаком отмечена роза!  
Рай блаженный тому, кто ее целовал, –  
Знаком нежным отмечена роза...*

.....

*За таинственный знак и улыбчивый рот,  
Поцелуйные руки и плечи*

(стих.104)

*Сияло солнце, солнце рая,  
Два неба милых её глаз...*

Это строки из того же стихотворения декабря 1912 – «И нет напевов, нет созвучий / Созвучных горести моей...», откуда Ахматова возьмёт две строки для эпиграфа к последней главе своей «петербургской повести», по сути самые трезвые и окончательные в последних стихах Всеволода Князева:

*Любовь прошла, и стали ясны  
И близки смертные черты.*

Любовь прошла, и с нею – жизнь. Цвет заветного «палевого локона» Голубки на сердце того, кто «всех влюбленных в тебя суеверней» оказывается знаком «белой смерти», забвения... Взгляд Автора на Неё как на погибель: «В бледных локонах злые рожки.»

**«Портрет в тени»,  
или Портрет Героини глазами Автора,  
или грань преломления вторая**

Воссозданный Памятью Автора портрет Героини Ахматова назовет по праву «портретом Эпохи». У этого «портрета Эпохи» есть еще один незримый Герой и Автор Действия Поэмы – Враг ли, Соперник ли Поэта – Время. Участник, готовящий участь, а может, месть, свой Срок, Роковой час. Образ Времени у Ахматовой – это еще и взгляд «с башни сорокового». «Двадцать четвертую драму Шекспира / Пишет время бесстрастной рукой». Рука Музы, дописывающая незаконченную поэтом страницу, – «божественно спокойна и легка», но рука Времени – и «костлявая», и «бесстрастная» – подобна руке Рока, вершащего свой суд. Соперничество Поэта со временем извечно, но существует ли соавторство со временем?..

Есть и такой Портрет Той, к которой обращается другой Поэт, – сам Автор Поэмы, которой предназначено Второе Посвящение: «Ты ли, Путаница-Психея...» Адресат этого посвящения – Ольга Глебова-Судейкина, чьи инициалы не были-таки раскрыты Автором в принципиально безымянной Поэме. «О. Г.-С.» – адресат единственный и конкретный, но и не единственный, «двойник, но светлый» (как рассказала о ней Ахматова Георгию Глекину), поскольку многогранность Героини Поэмы не сводима только к одному прототипу. Диапазон Героини глазами Автора велик – от «петербургской куклы, актеры» до заявленного Автором: «Ты один из моих двойников». Такова глубина и кристалличность символа ГЕРОИНИ-ПОЭМЫ. В «портрете Эпохи» отразились черты «красавиц тогдашних» (по слову О. М.), «подруг поэтов», чьи «возлюбленные тени» – сквозная галерея портретов современниц – «красавиц тринадцатого года». Таков облик одной из красавиц – Саломеи Андрониковой-Гальперн в стихотворении «Тень»: «Всегда нарядней всех, всех розовой и выше, / Зачем всплываешь ты со дна погибших лет?» В том же цикле стихотворений есть и «Портрет автора в молодости» («Надпись на книге «Вечер»), с другим возможным

названием – «В старом зеркале», воссоздающем облик самого автора во времени и сквозь время во взгляде назад – во время юности, в «первые лета» – «aetas prima» (как обозначены «младые лета» первой любви в «Евгении Онегине»), обращенном из единовременного с создаваемой Поэмой потока – из поздних лет.

Не единство ли творческого Действия в этой призме луча-взгляда Памяти, что сливает воедино грани кристалла? Впрочем, во взгляде Автора на Героиню решено, где главная ось Действия времени, текущего вспять: это взгляд и действие живой памяти и совести. «Не тебя, а себя казню», – скажет Автор о Героине-Подруге.

Эти портреты сквозят друг в друге, как волна набегая на волну, отражением на отражение – то сливаясь и скрываясь друг в друге, то наплывая и отличаясь в пересечении своих черт и свойств. Здесь важно одно: эти портреты – подвижны и отсвечивают друг в друге и создают кристаллические отсветы соответствий в памяти ...

Вопрос о Героине можно заострить и так: КОМУ посвящена Поэма, КТО возникает ЗА инициалами О. С., но это не то же самое, если задаться вопросом: кто же на «ПОРТРЕТЕ ЭПОХИ», кто эти «КРАСАВИЦЫ ТРИНАДЦАТОГО ГОДА» и кто же она – ГЕРОИНЯ-ЭПОХА глазами Автора, очевидца и свидетеля, «дочери своего века», как перефразирует Мюссе Ахматова.

Глава вторая «петербургской повести» с известным эпиграфом о тени, которая «телесней / Живых» (из стихотворения «Всегда и в пурпуре и в злате...» Боратынского) заманчива тем прочтением образа, который таит «портрет в тени». «Тень», падающая на портрет, может быть понята двояко: это может быть Тень того, кто стоит в этот миг в Спальне Героини (место действия второй главы), и его живая тень падает в сей час действия-встречи на упомянутый портрет. Это может быть тень Героя, это может быть тень Автора в молодости – Подруги Героини, а значит, Alter ego и Двойника. Если эта тень – из настоящего времени действия, то тень кого-то близкого,

допущенного в покои, где «в круглом зеркале постель отражена» (из стихотворения О. М. «Когда соломинка...»), где, кстати, не «зеркало», как помнится Ахматовой, а «омут»). Счастливый влюбленный или близкая подруга?

Но если это тень из будущего, того неведомого и неизвестного, которое, как пишет Ахматова, вспоминая Модильяни, посылает, приближаясь, задолго до своего прихода свою вестницу-тень, то это тень того, что будет, та самая предыстория Поэмы, и такое прочтение «портрета в тени» (который к тому же двоятся и кажется, как подсказано Автором в ремарке), на наш взгляд, точнее всего соответствует замыслу – всему духу предчувствий и канунов Поэмы: «Не предчувствием ли рассвета / По рядам пробежал озноб?» Или: «Непонятный таился гул, / Но тогда он был слышен глухо, / Он почти не касался слуха / И в сугробах невских тонул». Или еще: «А по набережной легендарной / Приближался не календарный – / Настоящий двадцатый век.»

В «Защите поэзии» (1821) Шелли, небезызвестном Ахматовой, есть подобный образ Поэта: «Поэты – это жрецы непостижимого вдохновения; зеркала, отражающие исполинские тени, которые грядущее отбрасывает в сегодняшний день». Не к нему ли восходит ахматовский «портрет в тени»?

Тогда портрет в такой тени – из воздуха будущего (курсив наш. – Г. А.), которое еще только поступает в самой Поэме, то, что пока не произошло и потому и не разглядеть. И потому этот портрет пока двоятся двумя известными ролями и Героини – Коломбины и Донны Анны. Не портрет ли это Героини в молодости, не таится ли в этой тени портрет самого Автора?

Но во время Действа Поэмы оживает и сходит с одного из трех портретов, того, что посередине, та самая Путаница-Психея, разговор с которой начинается уже во Втором Посвящении, и Автор продолжает вести свою исповедь с ней же во Второй главе. Всю исповедь – голос совести и по-ведь («сожженную повесть»)

– голос памяти – слушает именно Она, «черно-белым веером вея».

В Ее образе есть пересечение – сходство в теме Весны, первой поры цветения и первой любви: «Ту, что люди зовут в е с н о ю, / Одиночеством я зову...» (в посвящении) или о самой героине глазами Автора: «Вся в цветах как В е с н а Боттичелли...» (во второй главе). Тому есть другое соответствие: герой, БЕЗ которого Поэма, – сама юность, он «прожил лишь двадцать лет...»

Она – для Автора, ныне ее вспоминающего, все-таки ТЕНЬ, но, по Боратынскому, она – антитеза «юных граций», поскольку Она в бессмертии памяти и в «памяти сердца», в памяти любви.

У Ахматовой иная антитеза: не образ юности как вечно цветущей весны, а образ юности как ранней смерти, смерти в юности – «майского снега». И тогда юность – время любви – сама квинтэссенция существованья и цельный срок любви и жизни, которые тем «целокупней» (по слову О. М.), как заклиние юного поэта: «Я оставлю тебя живую, / Но ты будешь моей вдовой, / Ты – Голубка, солнце, сестра!» Для «Пьеро по смерти» она Голубка – Коломбина, солнце – сердце, сестра – возлюбленная, та, что сродни Герою, «Иванушке древней сказки», которую он зовет перед гибелью...

Но отзывается на его зов – сама возможная его Поэма этой жаждущей существованья любви и повести о ней, «сожженной», жертвенной, и будь то пепел, будь то талый снег, «снежинка на руке» – этот жертвенный образ прозрачной, растворенной во всем любви – в лучах – покорного солнцу исчезновенья, сродни любви Снегурочки (Снегурки), для которой любовь и весна – таянье, растворенье в ней самой, в сердце полюбившем солнце. И у такой Любви – образ несказанного ее слова, неизреченного в талой тайне любви – «чужого слова», которое «проступает» и тает, становясь прозрачным, растворяясь в лучах весны.

Есть в раннем стихотворении Мандельштама образ

«тетрадки бедной» («Качает ветер тоненькие прутья...»): «И пятна снега – яркие лоскутья / Все, что осталось от тетрадки бедной.» От него в «Камне» осталось только это четверостишие:

*О небо, небо! Ты мне будешь сниться!  
Не может быть, чтоб ты совсем ослепло.  
И день сторел, как белая страница –  
Немного дыма и немного пепла.*

Вот, на наш взгляд, куда восходит образ Поэта и его Черновика, будь он что тающий снег на земле, что пепел и дым сожженного дня – «сожжённой повести» невозможной любви и тайной памяти о ней, и все же та к существующей, прозрачной и не исчезающей, хотя словно забытой и не бывшей (не у Ин. Аннеского ли можно встретить источник такой любви – «Только утро любви не забудь!» – из стихотворения «В марте»).

Отброшенная строфа, забытая и незабвенная, тот отброшенный камень – не он ли становится тем краугольным камнем веры? Только уже сохраненного Другом – Другим я – и «подругой поэтов» – Анны Ахматовой. Интересно, что в первоначальном замысле «Камень» Мандельштама был назван «Раковиной», по ключевому стихотворению «Раковина» с зачином: «Быть может, я тебе не нужен, / Ночь, из пучины мировой / Как раковина без жемчужин / Я выброшен на берег твой» (курсив наш. – Г.А) Не отсюда ли твердь живого «Камня»? «И хрупкой раковины стены, / Как нежилого сердца дом» – разве он исчез в «Камне»?

Разве он не аукнулся, может быть, и в самом имени Шелли («раковина») в «Поэме без героя» в одной из таких строк: «И на берег, где мертвый Шелли / Прямо в небо глядя, лежал»... Многогранность соответствий в Поэме, её раковинная гулкость – от присутствия в ней Друга – двойника Автора – («На чьем черновике я еще могу писать?») – поэта Мандельштама, лирического Я его воссозданных строк...

Об энергии сохранения черновика Мандельштам высказался в «Разговоре о Данте». Более того, именно в названном стихотворении Мандельштама есть строка «Я только петь и вспоминать (вариант – умирать) умею», с которой совпадает ахматовская: «Я только петь и вспоминать умею, / А ты меня и вспоминать не смей» («А ты теперь тяжелый и унылый...»). Совпадает и «беличья распластанная шкурка» из уже упомянутой «Снегурки» Ахматовой («Высоко в небе облачко серело...»), что было замечено еще в начале пути обоих поэтов, с мандельштамовским «Как беличья распластанная шкурка / Склонясь над воском, девушка глядит...» – о гадании: «Нам только в битвах выпадает жребий, / А им дано гадая умереть...» Совпадения, столь значимые для Ахматовой.

#### **Возникает третий слой портрета Героини,**

с прихода которой по существу начинается для Автора все. Но та, что когда-то вдохновляла Князева, теперь вызывает Музу Ахматовой. Это третий, особый для Автора слой Портрета – его Воздух. Автор, по признанию Ахматовой, тоже троится – и третья грань Автора – это присутствие Музы, диктующего, творящего начала, это именно она во втором посвящении возникает за обликом Психеи: «Ты ли, Путаница-Психея, / Черно-белым веером вея, / Наклоняешься надо мной? ... Не диктуй мне, сама я слышу...» Это Ей, Музе, собственно нимфе Воздуха, свойственно сквозить, и звучать, и творить ауру, воздух Поэмы. Это ей отдана «роль рокового хора», принимаемая Автором, ибо хор и есть тот воздух Поэмы, сотканной из «тайного хора голосов». И эта принятая роль сродни данной именно Музе клятве в другой, «маленькой поэме» «Путем всея земли» – «Я плакальщиц стаю/ Веду за собой.»

«Поэма без героя» – это по сути энциклопедия Серебряного века, воздух его «великих утрат», где пустоты именно им заполнены, живым дыханием и речью, ощущением только что сказанного слова. «А в воздухе



жила мучительная фраза...» (Ин. Анненский). «Как одну музыкальную фразу/ Слышу шепот: «Прощай! Пора». И этот эпиграф – того же порядка: «Где Данте шел и воздух п у с т» (курсив наш. – Г.А.) И опять пушкинский источник: «Слышу божественный звук умолкнувшей эллинской речи...» Зияние, «воздушная яма», «бездна эфира» и несказанный Дух, «некий Дух» прозвучавшего только что слова. Сама идея Черновика – и воздуха-«свидетеля», «воздуха-слуги» (О. Мандельштам), шекспировского Ариэля («Господина Никто»)...

Теперь во главу угла Поэмы станет другая книга-призма – «Эмали и камеи» Теофиля Готье, и «русские «Эмали и камеи» в переводе Николая Гумилева, вышедшие в свет в Петербурге в 1914 году, тогда же, когда и посмертные «Стихи» Всеволода Князева – книга, знаковая для поэзии Серебряного века и глубоко лично преломленная в понимании ее читательницы Анны Ахматовой. В ней есть стихотворение «Le Poeme de la Femme» – «Поэма женщины» (как перевел название Н. Гумилев) или «Женщина-Поэма» (как перевел В. Бенедиктов). Переключка лирической ситуации второй главы Поэмы Ахматовой и «Поэмы женщины» Готье – любовного свидания поэта с любимой женщиной – очевидна. Сама установка на создание ее портрета – в замысле встречи: возлюбленная женщина приходит к поэту и говорит ему, что она и есть его Поэма, которую велит воссоздать во всей своей красоте её любви и страсти. Она – его тема для импровизации её Образа, бессмертной и незабвенной в Любви.

В переводе В. Бенедиктова:

*«Поэт! пиши с меня поэму! –  
Она сказала. – Где твой стих?  
Пиши на заданную тему:  
Пиши о прелестях моих!»  
.....  
Алмаз без грани, без оправы –  
Прекрасный образ без любви.  
.....*

*Она мертва от упоенья.  
На смерть похож восторг земной.  
К ее могиле путь недалкий:  
Ей гробом будет – ложе сна,  
Могилей – сень роскошной спальни,  
И пусть покоится она!  
И в ночь, когда ложатся тени  
И звезды льют дрожащий свет, –  
Пускай пред нею на колени  
Падет в безмолвии поэт.*

В переводе Н. Гумилева:

*К поэту, ищущему тему,  
Послушная любви его,  
Она пришла прочесть поэму,  
Поэму тела своего.  
.....  
Алмаз во всем своем сияньи,  
Вот красота, когда есть страсть!  
.....  
..рай открыл ей двери,  
Она от страсти умерла!  
Пусть только пармские фиалки,  
Взамен цветов из стран теней,  
Чьи слезы сумрачны и жалки,  
Грустят букетами над ней,  
И тихо пусть ее положат  
На ложе, как в гробницу, там,  
Куда поэт печальный может  
Ходить молиться по ночам.*

В переводе Ю. Даниэля:

*Она однажды захотела  
Тому, кто так мечтал о ней,  
Прочесть, пропеть поэму тела,  
Поэму прелести своей.  
.....  
Вот бриллианта свет искристый,  
Вот суть очарованья – страсть!  
.....  
Она изнемогла в экстазе,  
Порывом страсти сражена*

*И пусть с могильными венками  
Никто к ней не подходит, пусть  
Фиалок пармских лепестками  
У изголовья плачет грусть,  
И пусть постель, ее гробница,  
Сияет нежной белизной –  
Пред ней склониться и молиться  
Поэт придет порой ночной!*

В устах Анны Ахматовой, Автора Поэмы, исполняется и другое творческое значение женщины – Поэма создана женщиной-поэтом. В поздней эпиграмме Ахматова заявила: «Я научила женщин говорить», а в ранней лирике эта полемичность звучит в реплике героя-возлюбленного «о том, / Что быть поэтом женщине – нелепость». В этот спор вступал и «незабвенный» друг Ахматовой Н. В. Недоброво, заступаясь за поэтическое существо и суть впервые заговорившей за всех женщин, за впервые заговорившую в «Вечере» и «Четках» Анну Ахматову, которую он любил так цельно, пророчески, о котором она вспомнит в лирическом отступлении «Поэмы без героя» и оставит редкое признание: «Ты! кому поэма принадлежит на три четверти, как я на три четверти сделана тобой.»

«Н е д о ч ь л и И а и р а?» – вот курсивом обозначенный Н. В. Недоброво вопрос и разгадка Слова Ахматовой в законченной в марте 1914 года статье «Анна Ахматова», хотя сама статья из-за трудностей и бедствий войны смогла быть напечатана в «Русской мысли» лишь год спустя... Отсюда и его строка о ней – «Умерла бы, если бы не писала стихов». Но эта ахматовская готовность воскреснуть по Слову, трепетание бессмертия и божественная суть слова Поэта – разве не антитеза к дважды звучащему в Поэме – «Я к смерти готов» устами Героя перед самоубийством и устами Автора – устами Памяти? Восходящая к Псалму Давида «Во гробе кто будет славить Тебя, Господи?» ахматовская строфа:

*Но если я умру, то кто же  
Мои стихи напишет вам,*

*Кто стать звенящими поможет  
Еще не сказанным словам?*

Поэма, созданная женщиной, той, которой создавали и создают поэмы – образ двойкий, образ идеальный. Неспроста «подруга поэтов», любимая подруга Автора, названа «двойником»: « Не тебя, а себя казнь.» Попытка самосознания, автопортрета, безусловно, существует. Но если Он, герой, – Пьеро, то Она – его сестра-двойник по судьбе и образу любви – Пьеретта. Сложившая судьбу из осколков, уцелевшая, выбравшая не эту гибель, но не менее жертвенная. Она как «призрак бедной Инезы» в «Каменном Госте», третья его Героиня, третий роковой образ в сердце Дон Гуана.

*Но мне страшно – войду сама я,  
Кружевную шаль не снимая,  
Улыбнусь всем и замолчу.*

УДК: 82-14+801.73

**Н. И. Крайнева**  
(Санкт-Петербург)

### **Источники для изучения творческой истории «Поэмы без Героя» Анны Ахматовой**

Творческая история произведения предполагает воссоздание эволюции замысла (возникновение, развитие, воплощение), а также наглядную, хронологически выстроенную картину трансформации текста. Два эти аспекта неразрывно связаны, поэтому знание истории поэмы и ее текста дают ключ к целостному анализу произведения с точки зрения литературно-художественной и идейно-философской, к пониманию его взаимосвязей с остальным творчеством автора и предшествующими литературными традициями. При этом колоссальное значение имеют источники, которые можно разделить

на две части:

- 1) источники сведений о поэме;
- 2) источники текста поэмы.

Среди тех и других имеются источники, доверять которым можно безоговорочно (официальные документы, справки, автографы с авторскими датами и т.п.), а также источники, материал которых не всегда можно принимать на веру и необходимо подвергать проверке (воспоминания, списки текстов, ретроспективное апеллирование к датам и т.п.).

К источникам, которые мы условно определили как «источники сведений», относятся:

- а) факты биографии автора;
- б) высказывания автора о своем произведении (в дневниках, записных книжках, мемуарах, автобиографической прозе, стихах и т.д.);
- в) свидетельства современников о создании и бытовании поэмы (воспоминания, дневниковые записи, устные рассказы и т.п.);
- г) эпистолярные свидетельства (упоминания о поэме в письмах автора, письмах к автору, переписке современников автора);
- д) материалы, связанные с подготовкой произведения к печати (издательские договоры, переписка с издательствами и т.п.).

К источникам текста поэмы относятся все сохранившиеся записи текста:

- а) рукописи;
- б) списки;
- в) прижизненные печатные издания.

#### **Источники сведений о «Поэме без Героя»**

Одной из составных частей вышеназванных источников о поэме является биография самого автора. Отметим, что до сих пор нет ни научной биографии А.А. Ахматовой<sup>1</sup>, ни достойной монографии о жизни и творчестве поэта. Биографические сведения рассеяны по отдельным статьям в сборниках, главам в книгах, предисловиям и вступительным заметкам к изданиям произведений Ахматовой.

Важным источником для построения биографии поэта некоторое время служила книга Аманды Хейт «Анна Ахматова. Поэтическое странствие»<sup>2</sup>, написанная «под наблюдением» самой Ахматовой. Однако после опубликования «Записных книжек Анны Ахматовой» (1996) она потеряла свое первоначально важное значение. В настоящее время «Записные книжки»<sup>3</sup> дают, на наш взгляд, наиболее полные сведения как о биографии поэта, так и о работе над многими произведениями последних лет. Без преувеличения можно сказать, что «Записные книжки» – это уникальный и универсальный источник для изучения жизненного и творческого пути поэта. В них сведения о «Поэме без Героя» представлены ретроспективными записями Ахматовой о замысле поэмы и начале работы над ней, синхронными записями с вариантами строк, строф, фрагментов текста, а также «расшифровкой» поэмы в особом жанре «Прозы о Поэме» и набросками балетного либретто по «Поэме без Героя». Нельзя не согласиться с указанием А. Наймана, что «первым ахматоведом» была сама Ахматова<sup>4</sup>.

Кроме «Записных книжек» ценнейшим источником биографии поэта является автобиографическая проза Ахматовой, изданная до настоящего времени только в выборочных отрывках<sup>5</sup>, а не как самостоятельное, вполне сложившееся, хотя и не завершённое произведение.

«Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой»<sup>6</sup> в концентрированном виде содержит важнейшие сведения о биографии и творческом пути поэта, почерпнутые из многочисленных источников. Однако и она все-таки не является цельным и полным документальным повествованием о жизни и творчестве Ахматовой. Максимум сведений о позднем периоде жизни поэта содержит книга Р. Д. Тименчика «Анна Ахматова в 1960–е годы»<sup>7</sup>.

Не вызывает сомнения, что первоисточником всех биографических сведений и материалов для исследования творческого пути автора являются личный архив поэта и материалы архивов других лиц. В работе

над книгой, посвященной творческой истории «Поэмы без Героя»<sup>8</sup>, мы привлекли значительное количество материалов государственных и частных архивов<sup>9</sup>, не входивших в научный оборот до настоящего времени.

Важное значение для изучения истории создания и бытования поэмы имеют свидетельства современников: их воспоминания или дневниковые записи о том, когда и кому Ахматова читала или дарила «Поэму», что о ней говорила, что рассказывали о ней другие и т. п. При этом не следует забывать слова самой Ахматовой, что «ни одна человеческая память не устроена так, чтобы помнить все подряд <...> при великолепной памяти можно и должно что-то забывать <...>»<sup>10</sup>, а также в целом негативное отношение ее к мемуарам<sup>11</sup>. По мнению Ахматовой, «лучшим подспорьем оказываются дневники <...>». В данном случае чрезвычайно важным источником для истории создания «Поэмы без Героя» являются написанные на основе дневников «Записки об Анне Ахматовой» Л. К. Чуковской, в которых последовательно и скрупулезно зафиксированы все происходившие вокруг Поэмы события и переданы темы разговоров Ахматовой и Чуковской во время их встреч. «Что касается меня, – писала Л. К. Чуковская в письме Е. С. Добину 7 апреля 1969 года, – то я никогда не напишу ни одной строки воспоминаний об А.А., п<отому> ч<то> я, как и она, не выношу ничего приблизительного. Дневник, записки – каждый раз, как я видела А.А., я записывала, расставшись с ней, каждое ее слово. В этих записях тоже возможны ошибки (что-то перепуталось, пока я дошла до стола), но уж они – минимальны»<sup>12</sup>. «Записки»<sup>13</sup> – уникальный документ и незаменимый источник сведений об истории создания поэмы, об истории текста поэмы и о развитии творческого замысла Ахматовой в 1940–1942 и 1952–1966 годах. Благодаря «Запискам» мы можем восстановить последовательность работы Ахматовой над «Поэмой без Героя» начиная с первого созданного автором фрагмента и заканчивая подготовкой поэмы к изданию в «Беге времени».

Помимо сведений об истории создания «Поэмы без

Героя», в «Записках об Анне Ахматовой» Л. К. Чуковской отражены этапы создания самого текста поэмы, по датам зафиксировано появление новых фрагментов, исправление уже существующих. В «Записках» упоминаются экземпляры с текстом поэмы, не обнаруженные до настоящего времени. В связи с прекращением отношений между Ахматовой и Чуковской в декабре 1942 года в дневниках Чуковской отсутствуют записи об Ахматовой и ее работе над поэмой за все время их размолвки: 1943–1952 годы. Это является серьезным и почти невозполнимым пробелом в истории создания и истории текста «Поэмы без Героя». Отметим также, что «Записки» Л. К. Чуковской – богатейший источник и для изучения биографии А. А. Ахматовой. В письме к дочери от 6 декабря 1968 года К. И. Чуковский, впервые познакомившись с ранним вариантом «Записок», писал: «<...> Несмотря на кажущуюся непринужденность, безыскусственность, это чрезвычайно искусная книга, написанная большим художником. Все краткие дневниковые записи, сливаясь воедино, воссоздают ее характер, ее голос, ее мимику, ее жесты. Ни одна книга о ней не дает и не может дать и сотой доли того, что дают твои «Записки». Для будущих биографов это клад. Богатство материала огромное. <...> Ты воскресила Анну Андреевну, и мне кажется, будто я только что расстался с нею – сегодня, час назад»<sup>14</sup>.

Среди других сохранившихся материалов в качестве источников сведений о поэме следует назвать довольно многочисленные воспоминания современников Ахматовой, в которых речь идет о чтении автором поэмы или об экземплярах с записью текста поэмы. Подобные воспоминания собраны и выпущены отдельными изданиями<sup>15</sup>, либо напечатаны в научных сборниках или периодической печати.

Наиболее ценными в этом ряду представляются мемуары, в которых идет речь о первоначальных этапах создания поэмы, поскольку документальных свидетельств раннего периода работы Ахматовой над своим произведением сохранилось немного. Прежде

всего вышесказанное относится к самому началу создания поэмы: концу 1940 – весне 1941 года, а также к ташкентскому периоду работы Ахматовой над «Поэмой без Героя», который был весьма интенсивным и плодотворным.

Сведения о жизни Ахматовой и ее работе над поэмой за период 1947 – начала 1952 годов полностью отсутствуют в известных нам опубликованных мемуарах. Не обнаружены они и в архивных материалах. Таким образом, не удалось ликвидировать пробел в истории создания «Поэмы без Героя», связанный с отсутствием дневниковых записей Л. К. Чуковской за указанные годы. Только малочисленные источники текста поэмы позволяют говорить о том, что Ахматова продолжала работу над своим произведением в трудное для нее время. Упоминания о позднем периоде работы Ахматовой над «Поэмой без Героя» в мемуарной литературе встречаются довольно часто. Но этим упоминаниям больше присущи рассуждения о смысловом, структурном, литературно-художественном своеобразии поэмы, нежели наличие конкретных сведений и фактов об истории текста поэмы за последний по времени этап работы автора над произведением. В 1960-е годы, хотя Ахматова и продолжала работать над «Поэмой без Героя», работа велась не столь интенсивно. Внимание автора сместилось в сторону идейно-философского, исторического анализа поэмы; в эти годы Ахматова особенно сильно испытывала интерес к читательскому восприятию еще не опубликованного целиком текста. Вероятно, поэтому поздние воспоминания друзей и знакомых Ахматовой изобилуют сведениями о чтении им (или ими) поэмы и разговорах автора с ними как читателями поэмы.

При использовании мемуарных источников нельзя забывать, что воспоминания, зачастую написанные через много лет после отображаемых событий, могут нести не вполне достоверную информацию<sup>16</sup>. Это связано и с абберацией памяти, и с желанием показать свои отношения с Ахматовой более дружескими, чем они были на самом деле, и с другими субъективными

факторами. В установлении истины в большинстве случаев помогает сопоставление описываемых мемуаристами событий с близкими по времени сохранившимися источниками с записью текста «Поэмы без Героя». Нами отмечено значительное количество несоответствий приведенных в мемуарах сведений истинному положению вещей, проясняющемуся из анализа источника текста.

С точки зрения достоверности фактов, кроме дневниковых записей, почти не вызывают сомнения эпистолярные источники. Сведения о поэме в письмах, написанных самой Ахматовой, в адресованных ей письмах друзей и знакомых, в переписке других лиц, знавших Ахматову и общавшихся с поэтом, дают важный материал к истории создания «Поэмы без Героя». В случае с самой Ахматовой дело осложняется тем обстоятельством, что она «страдала аграфией», т.е. очень не любила писать письма. А те, что и были ею написаны, напоминают коротенькие, очень лаконичные записки, но никак не развернутые послания. Между тем сохранилось несколько писем Ахматовой из эвакуации на Большую землю, из Ташкента в Москву и Ленинград, и без них история создания «Поэмы без Героя» в годы эвакуации была бы неполной<sup>17</sup>.

Упоминания о «Поэме без Героя» в переписке современников Ахматовой также проливают свет на определенные этапы создания произведения. Однако выявление подобных материалов – дело чрезвычайно трудоемкое, поиски должны быть строго целенаправленны. Сведения о «Поэме без Героя» имеются и в письмах многочисленных читателей к Ахматовой<sup>18</sup>, но они, скорее, касаются читательского восприятия поэмы и ее оценки, чем истории ее создания<sup>19</sup>.

Отдельные строфы и фрагменты «Поэмы без Героя» публиковались с 1944 по 1959 годы в различных журналах, альманахах и антологиях. Однако документальных материалов, отражающих процесс подготовки текстов к печати, практически не сохранилось. Из ранних известен лишь один экземпляр

«Поэмы» 1944 года, сохранившийся в архиве члена редколлегии альманаха «Ленинград» Л. Н. Рахманова. В 1962–1963 годах значительные по объему отрывки «Части первой» поэмы появились в московском и ленинградском альманахах «День поэзии»<sup>20</sup>. Сохранились машинописные копии текстов, подготовленных для этих изданий. Они представляют собой две закладки одной машинописи, сделанной Н. Н. Глен на ее собственной пишущей машинке, с правкой и пометами ее же рукой<sup>21</sup>. Таким образом, мы имеем тексты первой значительной по объему публикации поэмы – отрывков «Части первой» (целиком она была напечатана позднее, в книге «Бег времени»), а также машинописные подготовительные материалы к ним. Не следует, однако, забывать о подцензурном характере названных публикаций и о том, что сама Ахматова корректуру в обоих случаях держала не столь тщательно, ей в этом помогали Н. Н. Глен (в «Дне поэзии») и Л. К. Чуковская (в «Беге времени»).

#### **Источники текста «Поэмы без Героя»**

Прежде, чем говорить об источниках текста «Поэмы без Героя», необходимо уточнить терминологию и принципы работы с сохранившимися источниками.

Как аналогичные, равноценные источники текста «Горя от ума» А. С. Грибоедова Н. К. Пиксанов рассматривает подлинные рукописи комедии и рукописные списки (не уточняя, чьей рукой выполнены списки – автора или писца), равновременные первопечатные издания<sup>22</sup>. Только подводя итоги своему изучению текстовой истории комедии Грибоедова, он подразделяет эти понятия на три группы: «подлинные автографы комедии, ее авторизованные и авторитетные списки, ее первопечатный текст»<sup>23</sup>. Как видно из терминологии, принятой Н. К. Пиксановым, он не разграничивает понятия «рукопись» и «автограф»; отсутствие подобной терминологической дифференциации характерно для текстологов, занимающихся изучением

истории текста произведений XVIII–XIX веков. Обычно у автора существовал автограф, т.е. записанный рукой автора текст или авторская рукопись, в которой он работал над произведением. После завершения работы автора рукопись-автограф отдавались писцу для выполнения писарской копии (т.е. списка) данного произведения. Изготовленная копия (список), как правило, предназначалась для того, чтобы передать ее, подарить другому лицу. Если автор впоследствии продолжал работу над произведением, он делал это либо в прежнем, либо в новом автографах, очень редко в списке. В текстологическом изучении произведений XVIII–XIX веков практически не известны случаи, когда автор сам несколько раз переписывал свое произведение, причем одну и ту же редакцию. Другое дело с Ахматовой. Одной из отличительных особенностей работы над «Поэмой без Героя» являлось постоянное переписывание поэмы автором. Причем делалось это не для себя, не для продолжения работы над текстом, а для того, чтобы подарить друзьям собственноручно переписанный экземпляр. Вряд ли кто-либо из писателей-классиков XIX века переписывал свои произведения, чтобы подарить друзьям именно автограф. Вот почему, вероятно, не было необходимости разделять понятия «рукопись» и «автограф», они почти всегда были синонимичны. На это указывал и Д. С. Лихачев: «В текстологических исследованиях, изучающих произведения нового времени, все рукописи делятся на автограф (рукописи, написанные автором) и списки (рукописи, написанные не автором)»<sup>24</sup>. В случае с источниками текста «Поэмы без Героя» Анны Ахматовой, на наш взгляд, эти понятия следует дифференцировать, поскольку термин «автограф» приобретает в истории текста поэмы более широкое значение.

В отношении источников текста произведения Н. К. Пиксанов, сам в течение 20-ти лет занимавшийся их архивными разысканиями, предлагает

«палеографические изучения» источников с целью разобраться в «запутанной иногда рукописной традиции», установить «хронологическое следование черновых текстов», затем «текстологическими анализами» воссоздать «фазы в разработке стиля, образов, композиции» и «сопоставлением разновременных редакций текстов» наметить «общую творческую историю произведения»<sup>25</sup>. Методологические установки ученого (конечно, с поправками на эпоху, историко-литературный и политический контекст, личность и особенности творческой манеры автора исследуемого произведения), актуальны, на наш взгляд, и при изучении текстовой истории «Поэмы без Героя».

В результате архивных разысканий нами было выявлено 120 источников, содержащих текст поэмы (полный или отдельные его части). Внешний вид их оказался чрезвычайно разнообразным: это были отдельные сшитые в самодельные тетради листы разного формата, обычные школьные тетрадки, сложенные пополам желтые листы хозяйственной или оберточной бумаги большого формата, отдельные или скрепленные листы формата А-4.

Записи текста были сделаны разными по цвету и качеству чернилами, карандашами; поздние – на разных пишущих машинках с вставками и исправлениями разными типами карандашей и чернилами разного цвета, оттенка и качества. Первый сохранившийся источник с записью текста поэмы относится к 1941 году, последний – к 1964-му. Чтобы определить источниковедческое значение каждого, нужно произвести их научную классификацию (или, повторяя слова Н. К. Пиксанова, выяснить их «субординацию»<sup>26</sup>, или, используя терминологию Д. С. Лихачева, составить «“стемму” списков <...> определить взаимоотношения списков»<sup>27</sup>). В работе над изучением творческой истории Поэмы мы придерживаемся специально выработанной терминологии. Условно назовем все сохранившиеся записи текста «Поэмы без Героя» экземплярами. Значимость каждого экземпляра определяется содержанием (составом)

текста и его качеством (обычно связанным с обстоятельствами записи).

По способу (или виду) записи все экземпляры можно разделить на записи рукой Ахматовой (автографы), списки рукой других лиц и машинописные копии.

Среди записей текста поэмы рукой Ахматовой имеются беловые и черновые автографы. Среди списков рукой других лиц имеются авторизованные (т. е. с правкой рукой Ахматовой, ее подписью-автографом или дарственной надписью) или неавторизованные (т. е. без помет Ахматовой) списки поэмы. Среди машинописных копий с текстом имеются, аналогично спискам рукой других лиц, авторизованные и неавторизованные копии. Способ (или вид) записи является археографической характеристикой каждого выявленного экземпляра, содержащего текст поэмы.

Однако для истории создания произведения и истории текста «Поэмы без Героя» первостепенное значение представляет текстологическое изучение всех сохранившихся экземпляров и их классификация. Для любого произведения необходимо, в первую очередь, определить, сколько было редакций произведения, и каковы были тексты этих редакций. В связи с этим с точки зрения исследования текста выделяются понятия: «рукопись с редакцией произведения» и «список с определенной редакции произведения».

Рукопись – автограф Ахматовой или авторизованная машинопись, отражающие один из этапов работы автора над текстом, результатом которой является точно датированная редакция произведения<sup>28</sup>.

Редакция – текст произведения, появившийся в результате определенного этапа работы автора и зафиксированный в рукописи до начала следующего этапа работы. С точки зрения археографической редакцией бывает только беловой автограф или машинописный текст с подписью-автографом,

существующий до начала внесения в него автором последующей правки<sup>29</sup> и дополнений. С точки зрения *текстологической* редакция всегда соответствует основному тексту рукописи (т.е. тексту без правки и дополнений).

Поясним одно терминологическое противоречие. Не все беловые автографы и не все авторизованные машинописные копии являются в нашем понимании рукописями<sup>30</sup>, а только те из них, в которых Ахматова целенаправленно работала над произведением от записи основного текста до создания следующей редакции. Все остальные экземпляры с текстом поэмы мы классифицировали как списки. Они не принадлежали Ахматовой, часто не имеют ее помет, а если пометы и встречаются, то не носят систематического характера и не отражают целиком этап работы, ведущий к созданию новой редакции.

Списки – это все экземпляры с текстом «Поэмы без Героя», принадлежавшие другим лицам, имеющие пометы автора или других лиц со слов автора, или не имеющие их, но главное – *не использовавшиеся* автором для систематической работы над текстом произведения. Среди всех списков выделяются: авторский список – переписанный автором от руки для другого лица; авторизованный список – выполненный другим лицом (от руки или на машинке), имеющий пометы, исправления, вставки рукой Ахматовой, дарственную надпись и/или подпись-автограф; неавторизованный список – список рукой другого лица или машинопись без правки и помет Ахматовой.

Таким образом, автограф Ахматовой может быть и рукописью с какой-либо редакцией «Поэмы без Героя», и авторским списком с какой-либо редакции.

Известны случаи, когда при перепечатке на машинке делалась не одна, а 2-3 закладки под копиру, один экземпляр оставался у автора и служил в дальнейшем рабочим экземпляром, т. е. рукописью с текстом поэмы, а другие дарились

разным лицам. Такие списки мы определяем как список-копия.

В соответствии с *этапами создания текста* выделяется также понятие «вариант».

Вариант – изменение в процессе работы отдельной части текста «Поэмы без Героя» (строки, строфы, фрагмента, в том числе и прозаического, или их местоположения). Мы не употребляем термин «вариант» по отношению ко всей поэме: значительные изменения в композиции, сюжете и тексте в целом дают, в нашем понимании, новую редакцию поэмы, а не ее вариант. До момента фиксации определенной редакции текст, над которым работает автор, является не вариантом, а черновиком, в котором ведется работа над очередной редакцией.

Для изучения творческой истории «Поэмы без Героя» первостепенное значение имеют, безусловно, рукописи, так как в них зафиксированы собственно редакция (соответствует основному тексту рукописи) и дальнейшие авторские изменения и добавления, ведущие к следующей редакции. По содержанию списков уточняются сведения об изменениях в тексте поэмы на определенных этапах работы над произведением. При отсутствии рукописи с редакцией поэмы за какой-то промежуток времени текст поддается восстановлению по нескольким спискам, реже – одному. Например, список Л.К. Чуковской, подаренный ей Ахматовой в 1953 году, включает в себя все изменения в тексте поэмы за 1947–1953 годы, что позволяет восстановить эволюцию текста за этот период, хотя рукопись с редакцией не сохранилась.

В результате подробного текстологического анализа выявленных нами экземпляров «Поэмы без Героя» – сопоставления их основных текстов, сравнения дополнений, вставок, исправлений, зачеркиваний и других авторских помет, а также привлечения фактов биографии Ахматовой, сведений из писем и мемуарной литературы о владельцах списков и об их отношениях с автором поэмы – мы



выделили из всех экземпляров девять рукописей «Поэмы без Героя» Анны Ахматовой, содержащих девять редакций произведения (1942, 1943, 1944, 1946, 1956, 1959, 1962 – две и 1963 годов) и более ста списков с этих редакций за 1942<sup>31</sup>–1964 годы.

Сохранившиеся до наших дней рукописи и списки «Поэмы без Героя», которые были привлечены нами для работы по восстановлению истории создания и исследованию текстовой истории поэмы, позволяют почти полностью восстановить историю создания и историю текста этого произведения.

### Примечания

1. Этой теме посвящена докторская диссертация И. Я. Лосиевского на украинском языке: Анна Ахматова: проблеми наукової біографії. – Київ, 1999. Книга того же автора (*Лосиевский И.* Анна всея Руси. – Киев, 1999) является скорее художественно-популярным изданием, чем научной биографией.

2. *Height Amanda.* Anna Akhmatova. A Poetic Pilgrimage. Oxford University press. 1976. Русский перевод: Хейт Аманда. Анна Ахматова. Поэтическое странствие. Дневники, воспоминания, письма А.Ахматовой. – М.: Радуга, 1991.

3. Записные книжки Анны Ахматовой: (1958–1966) / Сост. и подгот. текста К. Н. Суворовой. Москва; Torino: Einaudi editore, 1996.

4. *Найман А.Г.* Рассказы об Анне Ахматовой: Из кн. «Конец первой половины XX века. – М.: Худож. лит-ра, 1989. С. 87–88.

5. В настоящее время автобиографическая проза перепечатана во многих изданиях, впервые: Ахматова А. Сочинения в 2-х тт. Т. 2 / Сост. Л.А. Мандрыкина, коммент. В.А. Черных. – М.: Худож. лит-ра, 1986. С. 266–288.

6. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. Ч.1–IV / Сост. В.А.Черных. – М.: Эдиториал УРСС, 1999–2003. Отдельное издание: Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. – М., 2008.

7. *Тименчик Р.Д.* Анна Ахматова в 1960-е годы. – М.–Toronto. 2006.

8. «Я не такой тебя когда-то знала...»: Анна Ахматова «Поэма без Героя» (Материалы к творческой истории). – М.–Л., ИТД «Летний Сад», 2008 (В печати).

9. В работе использованы материалы государственных архивохранилищ: ГЛМ, РГАЛИ, ИРЛИ, Отделов рукописей РГБ и РНБ, Музея Ахматовой в Фонтанном Доме; частных собраний Е.Ц. Чуковской, Б.Я. Фрезинского, Е.М. Мелетинского, Л.Д. Файнберга (по копиям в МА ФД), Р.Б. Шейн и др.

10. Ахматова А. Стихотворения. Поэмы. Автобиографическая проза / Сост., подгот. текстов, вступ. ст. и коммент. Н.И. Крайневой. – М., 2000. С. 643. (Опубликовано по автографу: ОР РНБ, ф. 1073, ед.хр. 62, л.1об.–2).

11. м.: «<...> В раздражении захлопнув напечатанные в журнале мемуары о Мандельштаме, она <Ахматова – Н.К.> сказала: «Анна Григорьевна Достоевская писала, что всякий раз, когда она узнавала о появлении новых мемуаров о ее покойном муже, у нее сердце сжималось от тоскливого предчувствия: «Опять какое-нибудь преувеличение, какой-нибудь вымысел или сплетня». И она редко ошибалась. Большинство публикуемых мемуаров – несчастье. Несколько встреч соединяется в одну, одно лицо подменяется другим, даты старательно перепутываются. Зато чудовищно подробно вспоминают, кто что ел: Мандельштам – рыбу, Пастернак – курицу... Я бы издавала мемуары с эпиграфом: «Ну как, брат Пушкин? – Да так, брат, так как-то все...» Бич воспоминаний – прямая речь. На самом деле мы помним очень мало реплик собеседника точно так, как они были произнесены. А ведь только они дают такое живое впечатление от человека, которое ничем не заменить <...>» (Найман А.Г. Указ. соч. С. 124).

12. *Ефимов Б.* «Большая ответственность: не создавать легенд»: К.И. Чуковский и Л.К. Чуковская о книге Е. Добина «Поэзия Анны Ахматовой» // Вопросы литературы. 2001. № 6. С. 273.

13. *Чуковская Л.К.* Записки об Анне Ахматовой. Т. 1–3. – М.: Согласие, 1997; М.: Время, 2007

14. Корней Чуковский – Лидия Чуковская. Переписка: 1912–1969. – М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 528.

15. Об Анне Ахматовой / Сост. М. Кралин. – Л.:

Лениздат, 1990; Воспоминания об Анне Ахматовой / Сост. В.Я. Виленкин и В.А. Черных; Комментарий. А.В. Курт, М.К. Поливанова. – М.: Сов. писатель», 1991; Ахматовские чтения. Вып. 1–3. М., 1992; «Я всем прощение дарую...»: Ахматовский сборник / Сост. Н.И. Крайнева. Под. общей ред. Д. Макфадьена, Н.И. Крайневой. – М.–СПб.: Альянс–Архео, 2006. (Russian studies UCLA EDU: Труды Университета Калифорнии в Лос–Анджелесе. Т. V.), раздел «In memoriam».

16. 25 февраля 1968 года Л. К. Чуковская писала В. М. Жирмунскому: «Вы спрашиваете, как сослаться на мои писания.<...> Можно на "Записки". Но, мне кажется, убедительнее, достовернее – на Дневник. Тем более, что ведь это и есть Дневник. А мемуары, воспоминания – это совсем недостойно доверия». («Я всем прощение дарую...»: Ахматовский сборник. С. 407).

17. См.: Бабаев Э.Г. А.А. Ахматова в письмах к Н.И. Харджиеву (1930–1960-ые гг.) // Ахматовские чт. Вып.2. С. 198–228; Томашевская З.Б. Я – как петербургская тумба // Об Анне Ахматовой. С. 422–426.

18. В архиве Ахматовой в ОР РНБ сохранилось более тысячи писем читателей к поэту, во многих из них говорится о «Поэме без Героя».

19. Иногда, впрочем, письма помогают установить время вставок Ахматовой в списки поэмы. Например, сохранился список «Поэмы», принадлежащий В. А. и З. Д. Виноградкам с редакцией 1946 года со вставками рукой Ахматовой более позднего времени (ОР РГБ, ф. 721, к. 3, ед. хр. 6). Из писем З. Д. Виноград к Ахматовой (ОР РНБ, ф. 1073, ед.хр. 956) выясняются даты их знакомства (1954 год) и встреч (1955–58 годы). Исходя также из содержания самих вставок можно определить время их записи в список Виноградов 1946 года как 1956–58 годы.

20. День поэзии. – Л., 1962. С. 26; День поэзии. – М., 1963. С. 84.

21. Первый экземпляр машинописи находится в РГБ (ф. 218, к.1351, ед. хр. 4); второй – в архиве Н. Н. Глен в Музее Ахматовой в Фонтанном Доме (архив не разобран).

22. Пиксанов Н.К. Творческая история «Горя от ума». М.: Наука, 1971. Указ. соч. С. 25, 26, 27.

23. Там же. С. 153.

24. Лихачев Д.С. Текстология. – Л., 1983. С. 131.

25. Пиксанов Н.К. Указ. соч. С. 36.

26. Пиксанов Н.К. Указ. соч. С. 35.

27. Лихачев Д.С. Указ. соч. – Л., 1983. С. 237–238.

28. Сама Ахматова по-разному называла экземпляры поэмы: «список», «вариант», «экземпляр». С 1956 г. она использовала для своих рукописей название «рабочий экземпляр». Так как рабочий экземпляр – это авторская рукопись, отражающая процесс работы автора над текстом от одной редакции к другой, мы считаем термины «рукопись» и «рабочий экземпляр» синонимичными.

29. Это не относится, разумеется, к правке-вычитке сразу после создания машинописи (исправление опечаток, знаков препинания, вписывание иностранного текста и т.п.).

30. По архивным правилам описания документов все автографы и авторизованные машинописные копии называются рукописями.

31. Сохранился список с самой ранней, не дошедшей до нас ни в одной рукописи редакции поэмы 1940–41 года. Он выполнен рукой Л.М. Андриевской. Список опубликован: Роман-журнал XXI век, 9 (45). С. 71–73.

УДК: 82–14

Ю.В. Платонова (Новосибирск).

### О заглавии

#### «Поэмы без героя» Анны Ахматовой

Любое художественное произведение начинается с заглавия: будь то роман в несколько сот страниц, драма или небольшое стихотворение. С. Кржижановский в книге «Поэтика заглавий» определяет его следующим образом: «... заглавие, поскольку оно не в отрыве от единого книжного тела и поскольку оно, в параллель обложке, облегает текст и смысл, – вправе выдавать себя за главное книги». И далее: «... книга

и есть – развернутое до конца заглавие, заглавие же – стянутая до объема двух-трех слов книга» [9, с. 3].

«Поэма без героя» – одно из самых парадоксальных заглавий в русской литературе. Его сложность, и как следствие, интерес многих литературоведов, заключается именно в неоднозначности толкования и исключительности, – ведь поэм без героев не бывает. На наш взгляд, именно в таких произведениях «частные» элементы: заглавие, подзаголовки, эпиграфы, примечания и т.д., имеют колоссальное смысловое наполнение. В данной работе предметом рассмотрения будет «имя» произведения, которое является еще одним ключом к смыслам и истинам поэмы.

А. Ахматова в «Прозе о поэме» писала: «Того же, кто упомянут в ее заглавии и кого так жадно искала сталинская охранка, в Поэме действительно нет, но много основано на его отсутствии» [1, с. 358]. Данный авторский прием (минус-прием) уводит читателя в лабиринт прочтений, исканий и пониманий текста: поэма с самого начала – заглавия – зашифрована и не поддается однозначной интерпретации, так как обречена на бесконечное комментирование и дописывание.

Именно этот шифр, парадокс – отсутствие героя в поэме – с которого начинается текст, побуждает исследователей и критиков искать главного героя. Это работы К. Чуковского (Время), М. Филькенберг (Н. Гумилев), А. Хейт (Петербург), С. Бурдиной (Петербург), З. Есипова (И. Берлин) и т.д. Мы не будем оспаривать мнения тех или иных ученых, так как считаем, что поэма и рассчитана на подобный «эффект»: иметь множество равноправных прочтений, которые рождают в свою очередь такое же множество равноправных точек зрения.

Не часто в мировой литературе авторы выносят в заглавие своих произведений жанр. Эта традиция уходит своими корнями в древнерусскую литературу («Повесть временных лет», «Слово о полку Игореве»), где автор выступает в роли очевидца-хронографа. Он

берет на себя ответственность за историю, ее прочтение и понимание последующими поколениями.

В XIX веке авторы нередко выносили в заглавие имя главного героя: «Евгений Онегин», «Дубровский», «Рудин», «Обломов», «Анна Каренина» и т.д. XX же век характеризовался заглавиями с усложнённой семантикой – заглавиями-аллюзиями, заглавиями-символами [3, с. 107].

В русской литературе существует любопытный пример, который не является «книгой, развернутым до конца заглавием». Это поэма «Полтава» А. С. Пушкина. В «интертекстуальный круг» «Поэмы без героя» она вливается по свойству «безгеройности», а В. Г. Белинский в статье «Поэмы: “Цыганы”, “Полтава”, “Граф Нулин”» и называет ее «поэмой без героя»: «Итак, из «Полтавы» Пушкина эпическая поэма не могла выйти по причине невозможности эпической поэмы в наше время, а романтическая поэма, вроде байроновской, тоже не могла выйти по причине желания поэта слить ее с невозможной эпической поэмой. И потому «Полтава» явилась поэмой без героя» [2, с. 343–344]. Однако она «безгеройна» только с точки зрения заглавия.

С мнением В. Г. Белинского в названии «Полтавы» «поэмой без героя» можно согласиться. Ведь на самом деле заглавие не равно содержанию и смыслу текста: великое событие для истории русского народа в произведении существует только в виде эпизода, а главным сюжетом является история любви Марии и Мазепы.

Но в отличие от «Поэмы без героя» в «Полтаве» есть главный герой – Мазепа, с характеристикой и поступками. В произведении же Ахматовой главного героя нет, по крайней мере, в заглавии, но есть три центральных персонажа в первой части поэмы и множество масок, ряженных. Конечно, это можно считать совпадением – когда характеристика В. Г. Белинского через некоторое время (сто лет!) становится заглавием одного из главных произведений Ахматовой. Мы склонны думать, что это есть еще один выход из

поэмы на творчество А. С. Пушкина.

В русской литературе уже XX века существует еще один пример – «Египетская марка» О. Э. Мандельштама, где часть одной фразы из текста совпадает с заглавием ахматовской поэмы. «Страшно подумать, что наша жизнь – это повесть без фабулы и героя, сделанная из пустоты и стекла, из горячего лепета одних отступлений, из петербургского инфлюэнцного бреда» [11, с. 85]. Основанием для сравнения с «Египетской маркой» является то, что мандельштамовский «слой» в поэме важен и значим. О. Мандельштам является одним из адресатов первого посвящения, дата которого есть дата смерти поэта, фраза «Я к смерти готов» и т.д. Поэтому мы не исключаем того, что между «Египетской маркой» и «Поэмой без героя» есть параллели и точки соприкосновения, тем более что они в какой-то мере сходны: в них отсутствует главный герой, нет четкой сюжетной линии, эти тексты без традиционного начала и конца. То есть произведение Мандельштама, как гениального поэта и ценимого Ахматовой друга, «вплетается» в поэму, в первую очередь, через ее заглавие.

Через десять лет после смерти А. Ахматовой Валерием Перелешиним было написано произведение с похожим заглавием – «Поэма без предмета». В. Казак дает следующую характеристику этому тексту: «Это автобиографический роман, написанный онегинской строфой в 1976 и состоящий из восьми больших частей. Построена поэма, в основном, по хронологии, но она, по образцу романа Пушкина, изобилует лирическими отступлениями о литературе и политике, об истории и самом себе» [7, с. 312]. В десятой строфе первой песни автор пишет:

*Герой – условие поэмы,  
И это первый крупный шаг,  
Чтоб, колеса без важной темы,  
Зигзагом выправлять зигзаг.*

«Поэма без предмета» может быть прочитана как

поэма без сюжета и как поэма без героя. Получается некий литературный круговорот заглавий: Пушкин – Мандельштам – Ахматова – Перелешин – Пушкин.

Многие литературоведы, рассматривая вопрос о жанре и жанрообразовательных процессах, отмечают, что поэма как жанр зарождается в XIX веке – в эпоху романтизма. В это время идет ее становление и развитие, в XX же веке – модернизация и преобразование. С. Н. Бройтман в «Теории литературы» пишет: «XX в. отмечен своими формами неканонической поэмы и прежде всего *лирической поэмой* (у Бальмонта, Блока, Аполлинера, Маяковского, Цветаевой). В ней в пределе может отсутствовать эпический сюжет, а героем становится лирическое «я». Эта форма тяготеет к полюсу лирического цикла, и часто ее трудно отличить от него. Связь с эпической поэмой внешне сведена к минимуму, но она сохраняется в более скрытом виде». И далее: «Собственно, вместо события национальной и исторической важности, с обширным эпическим сюжетом, богатым действующими лицами и эпизодами, “рассказывается отдельный случай из жизни частного лица...”» [12, с. 323, 325].

В. Е. Хализев относит «Поэму без героя» к жанру лирической поэмы, «воссоздающей переживания в их симфонической многоплановости» и ставит в один ряд с поэмами В. Маяковского и М. Цветаевой [15, с. 348]. Несомненно, что это лиро-эпическое произведение, поэма, хотя она и нарушает многие законы и принципы этого жанра. Но лирическая сторона произведения превалирует, а в лирическом тексте центром поэтического пространства становится лирическое «я».

Несмотря на довольно длительную историю создания «Поэмы без героя», на изменения различных уровней текста, дополнения и варианты, заглавие Ахматова не меняла. Ни в «Прозе о поэме», ни в воспоминаниях современников указаний на это нет. Автор отчетливо сознавал и понимал замысел и предназначение поэмы в целом. Хотя в разговорах, в комментариях и прозе она называлась по-разному: то петербургской повестью, то триптихом, но чаще всего – поэмой.

Весь заголовочный комплекс произведения Анны Ахматовой состоит из нескольких уровней. Первый – заглавие «Поэма без героя», второй – подзаголовок «Триптих», относящиеся ко всей поэме. Сюда же можно отнести и подзаголовок к первой части «1913 год» – «Петербургская повесть». На наш взгляд, имеет смысл рассмотреть весь этот состав, так как все данные элементы взаимодействуют и взаимонаслаиваются и вкуче несут новое, еще более емкое смысловое наполнение.

Триптих – подзаголовок ко всей поэме, указывает, в первую очередь, на троичную структуру произведения: «1913 год», «Решка», «Эпилот». Однако он несет еще и смысловую нагрузку: библейские аллюзии в «Поэме без героя». Например, примечания редактора после текста, где отсылка к Библии и Книге Бытия почти половина. Подробно на этой теме, к сожалению, мы не можем остановиться, так как она требует более детального и углубленного анализа.

Первая часть «1913 год» имеет подзаголовок «Петербургская повесть». Явная отсылка, в частности, к «Медному всаднику» А. С. Пушкина. Мы можем увидеть слияние и синтез в данном тексте не только разных родов литературы, но еще прозы и поэзии. Из этого следует, что однозначно определить жанровую сторону «Поэмы без героя» Ахматовой невозможно. Ее можно читать и как поэму, и как драму, и как повесть. Также как и «Евгения Онегина» Пушкина, которого можно прочесть как роман в стихах, как поэму, или даже как большое стихотворение. Поэтому, если герой и существует в тексте, сложно определить каков его род: эпический он, драматический или лирический.

Мы уже упоминали мысль Ахматовой о том, что в поэме многое основано на отсутствии героя. Именно это побудило многих литературоведов и критиков на поиск героя, которого нет в названии, но который должен был быть, по их мнению, в тексте.

Попытаемся определить, какой смысл вкладывает Ахматова в слово «герой» в своей поэме. Н. И. Крайнева в статье «О некоторых текстологических

проблемах публикации «Поэмы без героя» Анны Ахматовой» отмечает: «Ахматова писала слово «Герой» в заглавии поэмы с прописной буквы. В разные годы работы над «Поэмой без Героя» в рукописях и списках поэмы, или просто при ее упоминании в других своих произведениях, Ахматова уже ни разу не писала слово «Герой» со строчной буквы, о чем свидетельствуют не только титульные листы экземпляров, но и многократные повторения прописной буквы в заглавии поэмы в записных книжках 1958–1966 годов: ЗК. С. 129, 177 (трижды), 210, 222, 237, 446, 559, 621, 626, 651, 712 и др.» [8, с. 142]. С одной стороны, мы видим, что для нее важен и значим Герой, с другой – если он несет в себе пучок смыслов, то почему его нет?.. Еще один парадокс! И в поэме это слово употребляется всего лишь дважды: в главе первой «1913 год» «Крик: “Героя на авансцену!”» и в главе второй «Решка» «И кто автор, и кто герой».

В литературоведении существует как минимум три определения понятия «герой». Во-первых, герой – это тот, кто совершает нечто героическое (например, герои в античной мифологии). Во-вторых, герой – это главный персонаж в произведении. По мнению Л. Я. Гинзбург, «литературный персонаж – это, в сущности, серия последовательных появлений одного лица в пределах данного текста» [4, с. 89]. В-третьих, герой – это любой персонаж, называемый по имени. Б. В. Томашевский в книге «Теория литературы. Поэтика» обозначает персонажа, героя следующим образом: «Обычный прием группировки и нанизывания мотивов – это выведение персонажей, живых носителей тех или иных мотивов» [13, с. 199]. Он также считает, что «приемом узнавания персонажа является его характеристика», а «простейшим элементом характеристики является уже название героя собственным именем» [13, с. 200]. В поэме Ахматовой героя нет, имени тоже нет – ничего нет, что бы говорило о его присутствии в тексте. По мнению литературоведа, «герой вовсе не является необходимой принадлежностью фабулы», но сюжета без героя не

может быть, он вырастает «из сюжетного оформления материала». Следовательно, в поэме нет сюжета. Однако цепочка событий в первой части «1913 год» все-таки прослеживается: любовный треугольник, измена Коломбины и самоубийство влюбленного корнета (хотя читателю о многом приходится догадываться, многое вынесено за скобки). Но главного героя выделить все равно невозможно. Драгунский корнет – герой только для этого события, мелкого и естественного для той эпохи, но не герой истории и времени: уходящего и грядущего.

Возможен ли сюжет без героя? Мы считаем, что возможен. Мы не можем назвать героем поэмы Время, так как это сила, движущая сила, не подвластная человеку.

*А по набережной легендарной  
Приближается не календарный –  
Настоящий Двадцатый Век.*

Бесспорно, что поэма Ахматовой – поэма о времени, о том времени, когда человек не значит ничего, он не в состоянии что-либо сделать и изменить, он – марионетка в руках времени. И не важно, природная это стихия, как в «Медном всаднике» Пушкина или социально-историческая, как в «Двенадцати» Блока.

В поэме, как не раз упоминалось в исследовательских работах, нет ни одного имени – автор не называет никого. Пьеро, Коломбина, Арлекин – центральные персонажи первой части, маски итальянской комедии dell'arte. «Маски возникли во второй половине XVI в. и отражают общественные настроения, царившие в это время. Большинство масок, в том числе наиболее типичные и живые, являются порождением общественной сатиры» [5, с. 137]. За одной маской может быть несколько лиц, несколько персонажей. Маска – это тот же образ куклы, марионетки, которой управляют другие высшие силы. Она не может быть героем.

Интересна также теория Ю. Н. Тынянова о героях «Евгения Онегина» как о дающих возможность

отступлений. [14, с. 133]. Если «Поэма без героя» Анны Ахматовой явно ориентирована на роман в стихах Пушкина, то можно предположить, что и у нее одна из функций персонажей есть возможность для отступлений, но эти отступления немного другого рода. Их можно назвать сюжетами, отсылками, реминисценциями, так как за каждым персонажем открывается бездна смыслов.

Хотелось бы также провести параллель с романом М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Заглавие произведения Ахматовой как бы зеркально отражает заглавие лермонтовского текста (она ведь зеркальным письмом пишет!), оно перевернуто и почти полностью ему противоположно. Там – герой того времени, здесь – отсутствие героя и как бы отсутствие времени линейного, протяженного. Лермонтов определяет своего героя следующим образом: «Герой Нашего Времени, милостивые государи мои, точно портрет, но не одного человека: это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии» [10, с. 456]. Ахматова же создает портрет, даже не портрет, а набросок, эскиз её поколения и её времени.

Говоря о герое или о героях художественного произведения, невозможно не говорить о фигуре автора. Однозначно можно сказать, что мир автора в «Поэме без героя» очень сложен. Прав В. М. Жирмунский: «... он (поэт) является перед нами и как автор и как герой своей поэмы, как современник и «совиновник» людей своего поколения, и в то же время как судья, произносящий над ними исторический приговор» [6, с. 177]. Автор в тексте предстает перед нами в нескольких ипостасях, он с каждым персонажем разный, и уловить, «дотронуться» до него необычайно трудно.

Если произведение Ахматовой можно прочитать как поэму о времени, то автор здесь будет представлен в роли судьи, «произносящего приговор». Если же как большое стихотворение (как «Евгения Онегина»), то автор с этой точки зрения может выступать в

роли героя, лирического героя. То есть он меняет роли и образы в зависимости от того, какой стороной читатель повернет к себе поэму.

Парадоксальное, зашифрованное заглавие произведения Ахматовой может иметь несколько прочтений. Оно побуждает как читателей, так и критиков искать героя, то есть поэма обречена на незавершенность.

В таком жанре, как поэма, обязательно должен присутствовать герой, с именем, характеристикой и поступками, но в поэме его нет. Этим автор сознательно нарушает традицию и законы жанра. Ахматова не вводит в текст тот стержень, на котором, в основном, держится все произведение. Но поэма «не распадается» – в ней есть время и точка зрения автора, лирического «я», оценивающего это время. Автор выступает как историк, хронограф, который запечатлел важный отрезок времени в мировой истории, где героя или героев не было и не могло быть. Эта поэма о времени, в котором не было героев, в ней описана его «безгеройность». Частные человеческие судьбы «кружились» в вихре эпохи, ими управлял ветер времени. Жизнь человеческая ничего не стоила.

Другой причиной не введения героя в ткань текста, наверное, стала невозможность выдумать такого героя, который бы вместил все сюжеты, темы, проблемы мировой культуры и литературы, которые описаны в «Поэме без героя». Его введение, скорее всего, сковало бы текст, сузило бы его бесконечные смыслы. С внутренней структуры произведения Ахматовой – это закономерно. Но в «Решке» она пишет:

*Я ответила: «Там их трое –  
Главный был наряжен верстой...»*

Еще одной причиной могло быть то, что Ахматова сознательно убирает посредника (героя как носителя неких истин) и разговаривает с читателем *tīt-a-tīt*. На это повлияло, в первую очередь, то, что она была запрещена на родине, которую не покинула. Она для всех молчала, но только не для себя и не

для своих читателей. Поэтому ей не понадобилось выдумывать героя, «роль античного хора» она взяла на себя.

Итак, если в заглавии заложен смысл всего художественного произведения и если это «стянутая до объема двух-трех слов книга», то получается, что смысл заглавия поэмы Ахматовой заключается в отсутствии героя, героя, который так и не появляется в тексте. Именно это прием автора придает произведению свойство незавершенности и побуждает читателей и критиков искать отсутствующего героя, отсутствующего как бы смысла.

### Примечания

1. Ахматова А.А. Собрание сочинений в 2 т. (Под ред. Н.Н. Скатова). Т.1. – М., 1990.
2. Белинский В.Г. Собрание сочинений в 9 т. Т.6. – М., 1981.
3. Введение в литературоведение (Под ред. Л.В. Чернец). – М., 2006.
4. Гинзбург Л. О литературном герое. – «Советский писатель», ЛО., 1979.
5. Дживелегов А., Бояджиев Г. История западноевропейского театра (от возникновения до 1789 г.). – М.-Л., 1941.
6. Жирмунский В.М. Творчество Анны Ахматовой. – Л., 1973.
7. Казак В. Лексикон русской литературы XX века. – М., 1996.
8. Крайнева Н.И. О некоторых текстологических проблемах публикации «Поэмы без героя» Анны Ахматовой // «Свет мой канет в бездну. Я вам оставлю луч...»: Сб. публикаций, статей и материалов, посвящ. памяти В.В. Мусатова. – Великий Новгород, 2003. – С. 136-155.
9. Кржижановский С. Поэтика заглавий. – М., 1931.
10. Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений в 2 т. Т.2. – М., 1990.
11. Мандельштам О.Э. Собрание сочинений в 2 т. Т.2. – М., 1990.
12. Теория литературы в 2 т. Т.2. (Под ред. Н.Д.

Тамарченко). – М., 2004.

13. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. – М., 2001.

14. Тынянов Ю.Н. История литературы. Критика. – СПб, 2001.

15. Хализев В.Е. Теория литературы. – М., 2002.

УДК: 82.091

О. Е. Рубинчик  
(Санкт-Петербург)

### Шелли и Байрон в «Поэме без героя»: изобразительный подтекст<sup>1</sup>

В самом раннем из известных на сегодня вариантов «Поэмы без героя» (с датой окончания 3 – 4 января 1941 г.), когда еще не было деления на части, а текст был очень коротким и назывался «1913», есть строфа: «Под Манфредовы вещи ели / И на берег, где мертвый Шелли, / Прямо в небо глядя, лежал. / И все жаворонки всего мира / Сотрясали бездну эфира / И факел Георг держал». <sup>2</sup> Эта строфа потом пройдет через все редакции поэмы, претерпев небольшие изменения («В темноту под Манфредовы ели», «Разрывали бездну эфира»). То есть ее можно считать одним из тех зерен, из которых поэма выросла. Заботясь о том, чтобы быть хоть в какой-то степени понятой, Ахматова писала в примечаниях, появившихся несколько позднее: «Жаворонки – знаменитое стихотворение Шелли "To a Skylark" («К жаворонку»). <...> Георг – лорд Байрон». <sup>3</sup>

Необычную транскрипцию имени Байрона можно объяснить, вероятно, известным Ахматовой событием: 7 апреля 1825 г., в день смерти Байрона, Пушкин заказал обедню за упокой души «раба Божия боярина Георгия». <sup>4</sup> В 1925 г. Ахматова в разговоре с Лукницким «в доказательство религиозности Пушкина привела пример, когда Пушкин, по своему желанию, сам, служил панихиду по Байрону, Байрону, который, как известно,

был атеистом...» <sup>5</sup> Еще одним объяснением такой транскрипции может быть использование Ахматовой в ранних вариантах поэмы в качестве эпиграфа слов из байроновского «Дон Жуана»: «In my hot youth – when George the Third was King... Byron». <sup>6</sup> В русской традиции имя английского короля произносится как Георг. Таким образом, Ахматова как бы ставит знак равенства между могуществом английского короля Георга III, над которым Байрон посмеялся в «Видении суда» (в самом же «Дон Жуане» – выпады против Георга IV), и английского поэта. О могуществе Байрона есть слова в записке Пушкину (1937 г.): «Читаю Пруста с ужасом и наслаждением. Думаю, что мы его любим, как современники любили Байрона». <sup>7</sup> Ахматова много и ревниво занималась Байроном в связи с его влиянием на Пушкина, что видно по дневникам Лукницкого и другим источникам, но прежде всего – по ее статьям о Пушкине. Одно из ее высказываний о байроновском «Дон Жуане» таково: «Великолепная книга, но наш "Онегин", как бабочка, выпорхнул из него!» <sup>8</sup>. Очевидна значимость байроновского присутствия в творчестве самой Ахматовой, об этом говорят эпиграфы, аллюзии и даже прямые указания. «Ахматова и Байрон» – отдельная большая тема. Отмечу лишь то, что особенно существенно для данной работы. Название «Поэмы без героя», как справедливо считал В. М. Жирмунский, содержит в себе аллюзию на начало «Дон Жуана»: «I want a hero». <sup>9</sup> Образ Дон Жуана корреспондирует с Николаем Гумилевым – о его «донжуанстве в 21 году» говорила сама Ахматова. <sup>10</sup> Гумилев переводил пролог к байроновскому «Дон Жуану». <sup>11</sup> Кроме того, у Гумилева есть стихотворение «Дон Жуан» и шуточная пьеса «Дон Жуан в Египте». Так что в строке поэмы «Этот Фаустом, тот Дон-Жуаном» есть, в числе прочих, байроновско-гумилевский след.

Уже в тексте поэмы 1940 – 1942 гг. перед строфой о Байроне и Шелли появляются строки: «Та столетняя чаровница / Вдруг очнулась и веселиться / Захотела. Я не при чем. / Кружевной роняет платочек, / Томно



жмурится из-за строчек / И брюлловским манит плечом». <sup>12</sup> Чуть позже появилось ахматовское примечание: «Столетняя чаровница – романтическая поэма, вроде “Веппо” Байрона». <sup>13</sup> Слова о «Веппо» потом исчезли. По всей видимости, «чаровница» – это романтическая поэма вообще, и английская, и русская, и, возможно, иная.

Как часто бывает у Ахматовой, мы встречаемся здесь с амбивалентной ситуацией, с приемом отрицания / утверждения, притяжения / отталкивания. Чтобы это стало понятно, нужно иметь в виду фрагмент «Решки» (какой она, в конце концов, сложилась), содержащий автохарактеристику героини-автора, сливающуюся с характеристикой собственно поэмы, принимающей здесь соблазнительный женский облик: «И сама я была не рада, / Этой адской арлекинады / Издалека заслышав вой. / Все надеялась я, что мимо / Белой залы, как хлопья дыма, / Пронесется сквозь сумрак хвой. // Не отбиться от рухляди пестрой, – / Это сам чудит Калиостро – / Сам изящнейший сатана, / Кто над мертвым со мной не плачет, / Кто не знает, что совесть значит / И зачем существует она. // <...> Но была для меня та тема, / Как раздавленная хризантема / На полу, когда гроб несут. / Между «помнить» и «вспомнить», други, / Расстояние, как от Луги / До страны атласных баут. // <...> // Так и знай: обвинят в плагиате... / Разве я других виноватей? / Впрочем, это мне все равно. / Я согласна на неудачу / И смущенье свое не прячу... / У шкатулки ж тройное дно. // <...> // А столетняя чаровница / Вдруг очнулась и веселиться / Захотела. Я не причем. / Кружевной роняет платочек, / Томно жмурится из-за строчек / И брюлловским манит плечом. // Я пила ее в капле каждой / И бесовскою черной жаждой / Одержима, не знала, как / Мне разделаться с бесноватой: / Я грозила ей Звездной Палатой / И гнала на родной чердак, // В темноту, под Манфредовы ели, / И на берег, где мертвый Шелли, / Прямо в небо глядя, лежал, – / И все жаворонки всего мира / Разрывали бездну эфира / И факел Георг держал. /

/ Но она твердила упрямо: / «Я не та английская дама / И совсем не Клара Газуль, / Вовсе нет у меня родословной, / Кроме солнечной и баснословной, / И привел меня сам Июль». В «Поэме без героя», где, используя формулировку современной исследовательницы, «информационная емкость тождественна предельной цитатности поэтической строки» <sup>14</sup>, подробно проанализировать даже такой фрагмент – задача, требующая больших усилий. Не ставя перед собой подобной задачи, берусь проанализировать этот фрагмент в той степени, в какой он кажется пронизанным единой мыслью, связанной с содержащимися в нем изобразительными аллюзиями.

Итак, главная тема поэмы – проникающее в настоящее (в Белый зал Шереметевского дворца) прошлое героини-автора, в соответствии с эпохой – греховное («адская арлекинада») и трагическое (плач над мертвым, похороны). Воспоминания о нем («Бес попутал в укладке рыться») чревато муками совести. Героиня надеется избежать погружения в это прошлое, но поэма сама ведет ее. Написанная строфой, использованной в цикле «изящнейшего сатаны» Кузмина «Форель разбивает лед», поэма имеет над ней безусловную власть. Автор-героиня подозревает, что ее «обвинят в плагиате», но в творчестве, как не раз показывала Ахматова, исследуя произведения Пушкина, Гумилева и др., такой «плагиат» естественен («Разве я других виноватей?») – это знак общности культурной памяти, сохраняющей прошлое для будущего. Ее поэма – не только от Кузмина («У шкатулки тройное дно»), она и от «английской дамы» – романтической поэмы Байрона и Шелли, и от романтических пьес Мериме, написанных им от имени Клары Газуль (Гасуль), и т. д. Автор прогоняет поэму, грозя ей судебной расправой («Звездная Палата, – пишет Ахматова в примечании к поэме, – тайное судилище в Англии, которое помещалось в зале, где на потолке было изображено звездное небо»). Тень такой расправы висела над Байроном и Шелли, нарушавшим принятые в

Англии того времени общественные нормы; они вынуждены были стать изгнанниками. «И гнала на родной чердак» – эту строку Ахматова тоже комментирует: «Место, где, по представлению читателей, рождаются все поэтические произведения». Но это представление пришло к читателям из романтической литературы, где гений часто беден и одинок. Гоня поэму туда, откуда она вышла: «*В темноту, под Манфредовы ели, / И на берег, где мертвый Шелли*», – Ахматова неизбежно оказывается там сама. Она признает родословную своего дара и своей поэмы – и отрицает ее, ибо то, что создано – это и бывшее, и небывалое одновременно: «*Вовсе нет у меня родословной, / Кроме солнечной и баснословной...*» В поэме оказываются заключены одновременно тьма и свет.

По-видимому, этот анализ фрагмента стихотворного текста<sup>15</sup> приблизительно соответствует тому уровню читательского понимания, на который рассчитывала Ахматова, когда снабжала поэму примечаниями. На самом же деле «информационная емкость» текста несравнимо больше, в частности, благодаря изобразительному подтексту.

В 1964 г. Ахматова раскрыла Чуковской один из секретов поэмы в этом плане. Чуковская записала: «И еще, мельком, об одной строфе в “Решке”. Оказывается, строфа, где на песке мертвый Шелли, а над ним Байрон с факелом, – это не описание самих похорон, а описание картины, изображающей похороны. Она была создана в год рождения Ахматовой – в 1889 году. В дни ее молодости репродукции картины были распространены в журналах, висели в гостиных».<sup>16</sup> Судя по всему, никто из современников Ахматовой, в том числе и из ее ровесников, не догадался об этой скрытой цитате. И, возможно, в разговоре с Чуковской Ахматова не просто «мельком» обмолвилась о картине, а сознательно дала Чуковской еще один ключ к расшифровке того, что зашифровала. Зная, что Чуковская не забудет – запишет, и это не пропадет. Действительно, не пропало: Чуковская записала, а

публикаторы ее дневников об Ахматовой дали следующий комментарий: «Речь идет о картине французского художника Л. – Э. Фурньера “Похороны Шелли”. В Италии, близ местечка Виа Реджио, на берегу моря, Байрон присутствовал при сожжении тела Шелли, утонувшего возле Ливорно 8 июля 1822 года. Художник и иллюстратор Луи Эдуард Фурньер родился в 1857 году в Париже. С 1885 года систематически выставлялся в Салоне с историческими и жанровыми картинами. Картина “Похороны Шелли” была выставлена в Салоне в 1889 году и репродукция в том же году помещена в “L’Illustration” в № 27. В этом номере был представлен “Салон, 1889”».<sup>17</sup> Почему же современники, например, замечательный комментатор ахматовского творчества В. М. Жирмунский, не догадались о цитате? Одна из причин: похороны Шелли – событие, хорошо известное по литературным источникам, не провоцировавшее на поиски живописных аналогий. Другая возможная причина: известный в конце XIX в. художник был в XX в. забыт – по крайней мере, в России. Сама Ахматова, судя по записи Чуковской, не помнила его фамилии. И все-таки: могли забыть художника, но изображение, которое долго было перед глазами, не так легко испаряется из памяти. Видимо, дело также в особенностях ахматовского экфрасиса, не дающего толчка для непременно возникновения воспоминания. Сравним работу Фурнье (Фурньера) с ахматовским текстом.

На переднем плане – тело, лежащее лицом вверх на дымящемся костре возле моря. Рядом – группа из трех мужчин. Это друзья Шелли, в одном из которых можно узнать Байрона. Подальше – вдова Шелли на коленях, на заднем плане – местное население. В руке Байрона – не факел, а головной убор. Жаворонков на картине тоже нет. Нет и «бездны эфира»: небо, сравнительно с морем, занимает на полотне небольшое место.



Л. Э. Фурнье. Похороны Шелли. 1889. Walker Art Gallery, Ливерпуль

Ахматова «дописала» картину, подключив к воображению художника свое особое зрение поэта, имеющего дар живописать словом. Попробуем выяснить происхождение этого «слова».

Создателем «русского Шелли» был Бальмонт, который в 1893 – 1899 гг. опубликовал семь выпусков произведений Шелли в своих переводах, в 1907 г. переизданных как «Полное собрание сочинений» в трех томах. В своей статье «Вожди новой школы» Гумилев назвал эти переводы Бальмонта «подарками русской литературе».<sup>18</sup> До того Шелли на русский язык почти не переводили. Переводы Бальмонта перепечатываются до сих пор. В «Предисловии переводчика» Бальмонт писал: «Семьдесят лет тому назад, в один из чудных августовских дней, на берегу Средиземного моря, в величественной и пустынной местности происходило странное зрелище: совершались похороны Шелли по обычаю древних. Труп его, незадолго перед этим отысканный на берегу моря, в волнах которого Шелли нашел преждевременную смерть, был возложен на

костер; курительные вещества, соль, масло, вино усиливали пламя, уничтожавшее последние останки поэта, еле дожившего до своей тридцатой годовщины. Спокойно было тихое море с своей безграничной светлой лазурью, с живописными абрисами островов – Капри, Горгоны и Эльбы; вдоль береговой линии тянулись зубцы сторожевых башен; на заднем фоне, озаренные лаской горячего солнца, вздымались Аппенинские высоты; вокруг костра траурной группой стояли друзья покойного – Лей-Гэнт, Трэлауни, Байрон. И какая-то маленькая птичка порхала около огня и ни за что не хотела улетать. Когда же труп сторел и от костра остались одни головни, лица, наблюдавшие за похоронным торжеством, увидели нечто странное, необъяснимое: сердце Шелли осталось целым, огонь пощадил его. Конечно, мы не верим в чудо, это случай; но как этот случай гармонирует со всей жизнью Шелли, причудливой и загадочной, с жизнью, похожей на легенду, на поэтическую сказку. <...> Это был человек, которого даже трудно назвать человеком – так мало было в нем земного: это был скорее какой-то таинственный дух, который на краткий момент покинул небесные сферы, чтобы, появившись в земной оболочке, напомнить людям, что, кроме узкого мирка прозы, есть иной мир, светлый и радостный, мир гармонии, добра, красоты. И не только в своих произведениях Шелли являлся небесным существом; сон мечты и реальная действительность слились в его личности в один законченный художественный образ, как на его лице красота души обворожительно слилась с красотой физической. <...> Байрон, бичевавший своими сарказмами решительно всех, <...> отзывался о нем, как о самом идеальном человеке, какого когда-либо ему приходилось встречать».<sup>19</sup>

Ахматова, несомненно, знала Шелли в переводах Бальмонта и эту вступительную статью. По-английски она стала читать только в 1927 г. «С осени 1927 стала самостоятельно учить английский язык <...> – вспоминала она в 1965 г., – через 1/2 года читала Теккерея "Pendennis"». (После Кисловодска) –

Байрона (для Пушкина), потом – Китса, Браунинга. <...> (Теперь, <в> 1965, – Донна и Элиота. Всегда Шекспира).<sup>20</sup> Нет сведений о том, что Шелли был в числе тех авторов, которых она изучала в подлинниках. Но какие-то его стихи она знала по-английски, о чем свидетельствует процитированное в примечаниях к «Поэме без героя» начало стихотворения «То a Skylark».

Думается, что жаворонки в ахматовских строках о Шелли имеют смешанное происхождение. Это жаворонок одного из лучших стихотворений Шелли и переводческого шедевра Бальмонта: «...Музыки небесной / Тайну нам открой, / Птичка, дух чудесный, / Я молю с тоской, / Я не слышал нигде гармонии такой. / <...> / Тайну смерти мрачной / Верно понял ты, / Оттого с прозрачной / Светлой высоты / Нам, смертным шлешь свой гимн кристальной чистоты. / <...> / Музыка нежнее, / Льющейся волной, – / Глубже и полнее / Мудрости земной – / Та песнь, с которой ты несешься в мир иной...» Но это и птичка, не желавшая покидать место погребения, о которой Бальмонт писал в предисловии: дух Шелли – жаворонок. Ср. слова Бальмонта: «Это был человек, которого даже трудно назвать человеком – так мало было в нем земного: это был скорее какой-то таинственный дух, который на краткий момент покинул небесные сферы...» – и поздние наброски Ахматовой «Поэт не человек, он только дух...» (1960–е), «Напряги и голос и слух. / Говорю я, как с духом дух» (1964).<sup>21</sup> То, что в ахматовском экфрасисе не жаворонок, а «все жаворонки всего мира», можно объяснить влиянием еще одного прозаического текста Бальмонта – его комментария к стихотворению «К жаворонку»: «Почти все английские поэты очень любят жаворонка и говорят о нем более-менее красноречиво. Его прославляют Шекспир, Флетчер, Бернс, Купер, Вальтер Скотт, Вордсворт, Китс, но один только Шелли сумел создать такой блестящий гимн этому маленькому царю лазури <...> Шекспир называет Жаворонка веселым, нежным и вестником Солнца. “То вестник утра, Жаворонок был”,

– говорит Ромео...»<sup>22</sup> Ахматова знала строки о жаворонке, написанные не только Шелли. Однако к словам о «всех жаворонках» её, вероятнее всего, побудил убедительный «жаворонковый» перечень Бальмонта, составленный из уже умерших и еще живых к моменту гибели Шелли английских поэтов: каждый из них – певчий дух, и остальные поэты мира тоже.<sup>23</sup> Все они «разрывали бездну эфира» – в память и в честь Шелли. Ср. в стихах на смерть Пастернака (эпиграфом к которым Ахматова взяла пастернаковскую строку «Как птица, мне ответит эхо»): «И все цветы, какие есть на свете, / Навстречу этой смерти расцвели».

Каково происхождение строки Ахматовой «И факел Георг держал»? Байрон не держит факел ни на картине Фурнье (факел там вообще не изображен), ни в описании похорон, данном Бальмонтом и автором другой опубликованной в собрании сочинений статьи – Эдуардом Дауденом. Благодаря Лукницкому известно, что Ахматова в апреле 1925 г. читала «книжку “Шелли и Байрон”». <sup>24</sup> Есть статья Бальмонта с таким названием, опубликованная в 3-ем выпуске сочинений Шелли в 1895 г. (была прочитана как лекция в Москве в 1894 г.). Но Лукницкий наверняка имел в виду другое: книгу Андре Моруа «Ариель. Роман из жизни Шелли», которая как раз в 1925 г. вышла в переводе Д. А. Левина под несколько иным названием: «Ариель. Роман из жизни Шелли и Байрона». (Читала ли Ахматова до того книгу по-французски, неизвестно. В 1925 г. она читала ее по-русски – в противном случае язык издания был бы отмечен Лукницким.) В ноябре того же года Ахматова в разговоре с Лукницким предположила, что пьеса Василия Каменского о Пушкине – произведение неглубокое: «А у него это очень просто – нечто вроде “Ариеля” – о Шелли...»<sup>25</sup> В описании гибели и похорон Шелли и его спутника Уильямса у Моруа по сравнению с Бальмонтом и Дауденом много нового. Как и на протяжении всей книги, Моруа подчеркивает неоднозначность отношений Шелли и Байрона, связанную с чистотой и ясными убеждениями Шелли и с беспринципностью и цинизмом, пусть отчасти

и наносным, Байрона. Яхта, принадлежавшая Шелли и Уильямсу, была названа «Дон Жуан», но после очередной ужасной истории, связанной с Байроном, Шелли перекрестил ее в «Ариеля»; Ариель в средневековой еврейской (раввинской) литературе – один из ангелов, в пьесе Шекспира «Буря» – светлый дух воздуха, светлый дух он и у Гете во II части «Фауста». Моруа назвал главу о знакомстве Шелли и Байрона «Ариель и Дон Жуан». Шелли переименовал яхту, потому что в то время, по словам Моруа, «все, что напоминало Байрона, было ему ненавистно. Велико же было его удивление и гнев, когда маленькая яхта пришла и на парусе огромными буквами было изображено – “Дон Жуан”. Об этом постарался Байрон». Парус разрезали и опять сшили, чтобы убрать, как пишет Моруа, «дьявольскую печать». Несмотря на это, Байрон и Шелли продолжали общаться. И именно к Байрону в Пизу приплыл Шелли с Уильямсом, чтобы выйти в обратный путь в непогоду, попасть в бурю и погибнуть. Тела погибших были найдены не скоро, в обезображенном виде (Шелли узнали по томикам Софокла и Китса в карманах). Их на время закопали в песке. И вот сцена похорон: «Тело Уильямса откапывали первым. <...> Байрон смотрела на эту бесформенную массу костей и плоти; он сказал: “И это человеческое тело? Скорее, похоже на скелет овцы”. Он ужасно волновался и старался скрыть это состояние, которое считал плебейским, под маской безразличия. <...> Была подготовлена большая поленница из сосновых бревен. Трелоуни поднес горящий факел, и высокое смолистое пламя поднялось в неподвижном воздухе. <...> когда жар немного спал, Байрон и Хант подошли и бросили в погребальный огонь ладан, соль и вино. “А теперь, – внезапно предложил Байрон, – испытаем силу здешних вод, которые погубили наших друзей... На каком расстоянии были они, когда яхта пошла ко дну?” <...> Он разделся, прыгнул в воду и быстро поплыл. <...>

На следующий день пришла очередь Шелли, который был погребен в песке ближе к селению Виареджо, между морем и сосновым лесом. Погода стояла

великолепная. Под ослепительным солнцем ярко-желтый песок и фиолетовое море создавали красивейший контраст. Над лесом белые вершины Апеннин вырисовывали мраморно-облачный рисунок, которым всегда любовался Шелли. <...> Даже Байрон был задумчив и подавлен. “Ах, эта железная воля, – думал он, – вот что остается от такого мужества... Ты бросил вызов Юпитеру, Прометей... И вот ты здесь...” <...> Он вспомнил Шелли во время бури на Женевском озере, в которую они попали вдвоем; вспомнил его скрещенные на груди руки, героические и бессильные, которые казались теперь истинным символом его прекрасной жизни: “Как ошибся мир, осудив его... Лучший человек из всех, кого я когда-либо встречал... с полнейшим отсутствием эгоизма... <...>” Тело, покрытое известью, почти полностью закальцинировалось. Снова ладан, масло и соль были брошены в огонь, вино текло ручьем. От жары дрожал воздух. После трех часов горения необычно большое сердце еще не сторело; Трелоуни рукой выхватил из пекла эту реликвию. Череп, расколотый киркой солдата, открылся, и в нем, как в котле, долго кипел мозг. Байрон не мог выдержать этого зрелища. Как и накануне, он разделся и нагим бросился в воду...»<sup>26</sup> Вот текст, который, наряду с картиной Фурнье и описаниями Бальмонта и Даудена, является предтекстом ахматовской строфы. Моруа излагает события, в основном опираясь на документы. Он сообщает о том, что факел к телу Уильямса поднес Трелоуни. В чьих руках был факел на похоронах Шелли, он не сообщает. Не пишет об этом и сам Трелоуни – автор воспоминаний о последних днях Шелли и Байрона.<sup>27</sup> Почему же Ахматова вручает факел Байрону? Вероятно, отчасти причину этого нужно искать в стихах. Прежде всего, в стихах Байрона, где слово «факел» и в прямом, и в метафорическом значении употребляется довольно часто у – Шелли факелы встречаются редко.<sup>28</sup>

В стихотворении Байрона «Oskar of Alva» (название переведено Верой Меркурьевой как «Оскар из клана Альва»), где речь идет о погибшем сыне,

последнем в роду, есть сравнение луны с факелом похорон: «Любви светильником сиял / Им, благосклонный, прежде он – / А ныне милый светоч стал / Как грустный факел похорон».<sup>29</sup>

«Паломничество Чайльд-Гарольда» Байрон заканчивает строками: «Мой кончен труд, дописан мой рассказ, / И гаснет, как звезда перед зарею, / Тот факел, о который я не раз / Лампаду поздней зажигал порою...»<sup>30</sup> Независимо от того, имела ли Ахматова в виду эти строки, мерцающий, сложный смысл фразы «И факел Георг держал» содержит в себе представление о факеле творчества, который горел в Шелли, горит над телом Шелли и превращает это тело в огонь, освобождая душу.

В пьесе Байрона «Сарданапал» поверженный царь гордо совершает самосожжение со своей возлюбленной – рабыней Миррой, которая приносит факел и произносит: «Вот / Наш факел – освещать дорогу к звездам!»<sup>31</sup>

В поэме («турецкой повести») «Абидосская невеста» образ факела – центральный. Поэма, в которой описана любовь Селима и Зулейки, живших на греческой земле, когда-то захваченной турками, помнит древнегреческий миф: «Леандр из города Абидоса каждую ночь, устремляясь к своей возлюбленной Геро из города Сестоса, переплывал пролив, ориентируясь на свет факела, зажигаемого его возлюбленной. Однажды в бурю факел погас, и Леандр погиб».<sup>32</sup> В «Абидосской невесте» факелы исполняют и другую роль: они – знак опасности, угрожающей любящим: «...в темный сад, / У входа вспыхнув горячо, / Вдруг факел ворвался крылато! / Еще один, еще один, еще! / «Беги, беги, не брат, но больше брата!» / Везде мелькает среди ветвей / Багряный страшный блеск огней...»<sup>33</sup> После гибели Селима – «...у границы волн / Обронен факел, брошен челн / Без весел...»<sup>34</sup> Селим погибает от рук врага близ воды, близ спасительного челнока, и тело его тонет в море.

Можно было бы привести и другие примеры. Думается, что строка Ахматовой не содержит конкретной отсылки

к какому-либо из названных произведений. Скорее, она вобрала в себя все значения слова «факел», актуализированные в стихах Байрона.<sup>35</sup> Ахматова вручила факел ему. И это не только факел поэзии и факел жизни. Георг «Поэмы без героя» – тот, кто совершает сожжение. Возможно, здесь в авторе «Каина» и «Манфреда» обозначено то страшное начало, которое так старательно подчеркивал в нем Моруа и которое свойственно романтической поэзии в целом. Это наследие приняла и русская поэзия начала XX в., и продолжаящая ее «Поэма без героя», от которой героине-автору «не отбиться».

В каком-то смысле Байрон и Шелли, имена которых часто назывались и называются вместе, были для Ахматовой близнецами. «Говорили о Кольридже, – записал в дневнике в 1926 г. Лукницкий. – Сказала: “Понимаю, что его Байрон и Шелли могли ненавидеть. Его любят люди, которые теперь стали ходить в кинематограф, от сытости – любители бифштекса”».<sup>36</sup> Запись Чуковской 1960 г.: «Фотография Мандельштама. Отличная. <...> – Не правда ли, тут он поэт, романтик, этаким Байрон ? Шелли?»<sup>37</sup>.

Действительно, при всех различиях в двух поэтах было много сходства. Говоря о них, Ахматова использует их лексику – в значительной степени общую для обоих. Так, слово «чаровница», видимо, взято из их словаря. Точнее, из переводов их произведений, но оно имеет эквиваленты в оригиналах (charmer, enchantress).

В поэме «Аластор, или дух уединения», в которой со всей очевидностью проявляется пантеизм Шелли, автор обращается к «великой матери» – природе: «Я думал утишить свою пытливость, / Я ждал, чтоб дух блуждающий, твой вестник, / Разоблачил мне тайну бытия. / В часы уединенных размышлений, / Когда, как чаровница, шепчет ночь / На языке безмолвия невнятного, / Я волновался жгучим вдохновеньем, – / И как алхимик, в смутном упованьи, / К опасностям бестрепетно идет, / Хотя бы жизнь ему пришлось утратить, – / Так, движимый неясною надеждой, / Я

устремлял внимательные взоры / И заклинанья страшные шептал, / <...> / И заклинал чарующую ночь / Доверить мне свои святые тайны».<sup>38</sup> Ахматова наверняка хорошо помнила эту поэму, в которой Шелли предсказал свою судьбу. Целый ряд его произведений можно воспринять как предсказания, но именно здесь у Ахматовой должны были возникнуть ассоциации с Гумилевым, путешествовавшим, подобно герою поэмы, в поисках «золотой двери»<sup>39</sup> и, подобно ему, не обретшим упокоения на кладбище: «Был некогда поэт, который умер / Безвременно, и из людей никто / С любовью не насыпал холм могильный / <...> / То был прекрасный юноша, достойный / Любви горячеей, но ничья слеза / Над ним не пролилась, – близ одинокой / Могилы, где заснул он вечным сном / Ни траурных цветов, ни кипариса / Не посадила женская рука...»<sup>40</sup> Ср. в стихотворении Ахматовой «Многим» (1922): «Вот отчего вы дали неотглядно / Мне лучшего из ваших сыновей. / Вот отчего вы даже не спросили / Меня ни слова никогда о нем...» Строки Шелли, видимо, связывались и с памятью о Недоброво. Ср. о нем в «Поэме без героя»: «Чья сияла юная сила, / Чья забыта навек могила, / Словно вовсе и не жил он». Аластора, которого влекли лишь поэзия, красота мира и его тайна, во сне посещает видение: некая мистическая красавица, объятия которой породили мрак, ужасное пробуждение и смертельную тоску по призраку, что и привело к гибели. Так «чаровница» ночь ответила на мольбы раскрыть свои «святые тайны».

В поэме Байрона «Остров, или Христиан и его товарищи» в переводе Вячеслава Иванова «чаровницы» – девушки-язычницы, яростно пляшущие и предающиеся любви на могилах накануне начала войны.<sup>41</sup>

«Чары», «чарованья», «чаровать» и другие однокоренные слова постоянно встречаются в переводах Байрона и Шелли. Ахматова маркирует их поэтику редким, устаревшим, но все же встречающимся в русской поэзии словом, – чаровница. Несмотря на сомнительное происхождение в стихах романтиков –

языческое, магическое, для Ахматовой «чаровница» – это «английская дама».

Но «английская дама» – с «брюлловским плечом». Вот отчего Жирмунский полагал, что «под столетней чаровницей» подразумевается русская романтическая поэма Пушкина и его продолжателей», а строку «И Брюлловским манит плечом» комментировал так: «Красавицы времен Пушкина и “романтической поэмы” изображены на портретах К. Брюллова <...> по тогдашней моде с пышными декольтированными плечами».<sup>42</sup> Это, несомненно, так, но нужно учесть, что русская «чаровница» появилась под влиянием английской, байроновской (Шелли не имел байроновской известности). Да и обнаженное «брюлловское плечо» было не только у российских дам.

Следует подробнее коснуться этого образа русского художника, чье имя в «Поэме без героя» соседствует с именами великих иноземцев (Боттичелли, Гойя, Эль Греко). С. А. Коваленко справедливо считает, что он включает не только напоминание о собирательном образе красавиц с полотен Карла Брюллова: «Возможна также отсылка к портрету (акварель, не позднее 1832 г.) Натальи Николаевны Гончаровой работы Александра Павловича Брюллова...»<sup>43</sup> Кто из братьев создал акварель, доподлинно не известно. Ахматова могла не знать версии об авторстве Александра или иметь в виду одновременно и картины Карла, и портрет пушкинской «чаровницы» работы Александра Брюллова.

Несмотря на видимую однозначность образа «брюлловского плеча», на самом деле он, как обычно бывает у Ахматовой, является многосоставным. И имеет не только изобразительное происхождение, но и поэтическое. Абсолютно убедительно указание авторов статьи «Ахматова и Кузмин» на реминисценцию из кузминской «Форели»: «Никто не видел, как в театр вошла / И оказалась уж сидящей в ложе / Красавица, как полотно Брюллова. / Такие женщины живут в романах, / Встречаются они и на экране... / За них свершают кражи, преступленья, / Подкарауливают их кареты / И отравляются на чердаках. / Теперь она

внимательно и скромно / Следила за смертельною любовью, / Не поправляя алого платочка, / Что сполз у ней с жемчужного плеча...<sup>44</sup> Это фрагмент из «Форели», возможно, объясняет и генезис «родного чердака»: на чердаке не только пишутся поэмы-«чаровницы» о любви к прекрасным дамам – там отравляются из-за дам-чаровниц. Авторы статьи об Ахматовой и Кузmine приводят также цитаты из романа Кузмина «Плавающие – путешествующие», где две героини, Царевская и Вербина, наделены чертами Ольги Судейкиной, чья история с Всеволодом Князевым является сюжетобразующей для «Поэмы без героя». От Царевской «чаровнице» в поэме достается ее атрибут – «кружевной платочек», от Вербиной – сходство с Брюлловскими портретами, которое постоянно подчеркивается в романе.<sup>45</sup> Авторы вводят и еще один источник: «Не менее интересно, что та же сигнатура использована В. Князевым в стихотворении “Гр. Т-ой”»: “Вы прекрасней всех женщин, которых я видел в старинных рамах, / Прекрасней женщин Брюллова, которых с Вами кто-то осмелился равнять...” Сам факт использования одного образа тремя писателями – участниками рокового события 1913 г. – достаточно показателен...»<sup>46</sup>

Свойственные «чаровнице» ахматовской поэмы томные ужимки не характерны для Брюлловских портретов великосветских дам, нет намека на них и в портрете жены Пушкина. Женщин на портретах начала XIX в. отличает чувство собственного достоинства. Манерничают, скорее, женщины начала XX в. – героини романа Кузмина и их прототип – актриса Ольга Судейкина. Думается, в число изобразительных подтекстов к этим строкам нужно включить фотографии Судейкиной: с обнаженным плечом и с куклами собственной работы в руках – работы Моисея Наппельбаума (1921) и др., а также портреты Судейкиной работы еще одного участника описанных в поэме событий – Сергея Судейкина. Например, портрет Ольги Афанасьевны в роли Путаницы (1910-е), в которой она введена в поэму: «Ты ли, Путаница-Психея /

Черно-белым веером вея, / Наклоняешься надо мной». Стоит включить в этот длинный ряд и фарфоровые статуэтки работы самой Судейкиной «Псиша» (1924), «Коломбина» (1924): в них нет ничего Брюлловского, но есть обнаженное плечико, манерное зазывное изящество.<sup>47</sup>

Итак, «чаровница» «Поэмы без героя» имеет сложное англо-русское происхождение: она берет начало в первых десятилетиях XIX в. и обретает продолжение, в несколько измельчавшем варианте, в первых десятилетиях XX в. Ее история чревата трагедиями: ранними смертями и самоубийствами героев. Эта история и притягивает, и отталкивает Ахматову, это и свое, и чужое. Как бы то ни было, отказаться от такой «родословной» невозможно.

Не только слово «чаровница» взято из словаря переведенных на русский язык Байрона и Шелли, то же можно сказать и об элементах, составляющих строфу о них. Таковы существительные «бездна» и «эфир» в строке «Разрывая бездну эфира».<sup>48</sup> «Бездна» – одно из ключевых понятий и для Шелли, и для Байрона, обозначает у них как верхнюю, так и нижнюю бездну (часто – море). Ср. строки из поэмы «Возмущение ислама (Лаон и Цитна)»: «Над хаосом, у грани, в этот миг, / Стоял один первейший житель мира; / Двух метеоров бурный спор возник / Пред ним, над бездной, в пропастях эфира...»<sup>49</sup> Из трагедии Шелли «Освобожденный Прометей»: «Как птицы реют крыльями по ветру, / Так эти духи носятся в эфире; / За нашим царством сумерек они, / Как в зеркале, грядущее провидят...»<sup>50</sup> Ахматова могла помнить и определение Бальмонта из его статьи о Шелли: «Душа Шелли была действительно соткана “из лучшего эфира”...»<sup>51</sup>

Строфа о Байроне и Шелли начинается строкой: «В темноту, под Манфредовы ели...» В изданиях Ахматовой, начиная с Жирмунского, ее комментируют так: «В лирической трагедии Байрона “Манфред” (1817) герой поднимается на альпийскую вершину, поросшую мрачным еловым лесом».<sup>52</sup> Вот монолог Манфреда, поднявшегося утром на вершину горы Юнгфрау, в переводе Ивана



Бунина: «Сокрылись духи, вызванные мной, / Не принесли мне облегченья чары, / Не помогла наука волшебства. / Я уж не верю в силы неземные, / Они над прошлым власти не имеют, / А что мне до грядущего, покуда / Былое тьмой покрыто? – Мать Земля! / Ты, юная денница, вы, о горы, / Зачем вы так прекрасны? – Не могу / Я вас любить. – И ты, вселенной око, / На целый мир отверстое с любовью. / Ты не даешь отрады только мне! / Вы, груды скал, где я стою над бездной / И в бездне над потоком различаю / Верхи столетних сосен, превращенных / Зияющей стремниною в кустарник, – / Скажите мне, зачем над ней я медлю, / Когда одно движенье, лишний шаг / Навеки успокоили бы сердце / В скалистом ложе горного потока? / Оно зовет – но я не внемлю зову. / Оно страшит – но я не отступаю, / Мутит мой ум – и все же я стою: / Есть чья-то власть, что жизнь нам сохраняет, / Что заставляет жить нас, если только / Жить значит пресмыкаться на земле / И быть могилой собственного духа, / Утратив даже горькую отраду – / Оправдывать себя в своих глазах! Пролетает орел. Могучий царь пернатых, сын эфира, / Превыше туч парящий в поднебесье, / О, если бы мне быть твоей добычей / И пищей для орлят твоих! В лазури / Чернеешь ты, и я тебя чуть вижу, / Меж тем как ты и вверх, и вширь / Пронзаешь взором воздух! – Как прекрасен, / Как царственно-прекрасен мир земной, / Как величав во всех своих явленьях! / Лишь мы, что назвались его царями, / Лишь мы, смешенье праха с божеством, / Равно и праху чуждые, и небу, / Мрачим своею двойственной природой / Его чело спокойное, волнуясь / То жажду возвыситься до неба, / То жалкою привязанностью к праху, / Пока не одолеет прах, и мы / Не станем тем, чего назвать не смеем, / Что нам внушает ужас». <sup>53</sup> В этом фрагменте – большая концентрация байронизма: мощно выраженный протест байронического героя против устройства мироздания и против самого себя. Ахматова не случайно упоминает именно о «Манфреде». Во вступительной статье к изданию Байрона 1922 г. под

редакцией Лозинского и Гумилева – Ахматова, несомненно, держала эту книгу в руках – Жирмунский писал о Байроне как о поэте «сатанинской школы», а о восхождении Манфреда на вершину Юнгфрау как об «освобождении от границ человеческого». <sup>54</sup> А Александр Смирнов в предисловии к бунинскому переводу «Манфреда» определил поэму как «самое полное и яркое выражение того направления мыслей и чувств Байрона, которое до самого конца его никогда не покидало». <sup>55</sup> Сама же Ахматова в одной из заметок о Пушкине назвала «Манфреда» байроновским «Фаустом». <sup>56</sup> В приведенном фрагменте есть духи, чары, эфир, поднебесье, бездна, тьма – слова, составляющие ахматовскую строфу и однокоренные тем, что ее составляют.

Но в этой сцене нет елей. У Байрона – сосны, а не ели. Так в подлиннике: pines. Но, может быть, «ели» Ахматова встретила в каком-нибудь другом переводе «Манфреда»? Конечно, Ахматова должна была прежде всего помнить бунинский перевод – лучший и неоднократно переиздававшийся, начиная с 1904 г. Однако она могла знать переводы Ефима Зарина, Александра Ян-Рубана, своего гимназического учителя философа Густава Шпета и др. <sup>57</sup> Но во всех этих переводах – сосны. Манфред говорит о соснах еще раз: «До срока поседеть / От скорбных дум, подобно этим жалким / Обломкам сосен, бурей искривленным, / Погубленным одною зимней вьюгой...» <sup>58</sup>

Вообще сосны важны и для Байрона, и для Шелли и встречаются у них значительно чаще, чем ели. Строка «В темноту, под Манфредовы ели» выглядит для русского читателя убедительней, чем если бы в ней говорилось о тьме под соснами. Однако ср. в «Паломничестве Чайльд-Гарольда»: «Все гимн ему. И темных сосен ряд / Над черной бездной...» <sup>59</sup>

И все же существует упоминание об альпийских елях в том же «Чайльд-Гарольде»: «Но где растут стройней и выше ели? / На высях гор, где камень да гранит, / И где земля от стужи, от метели, / И от альпийских бурь не оградит, / И древние утесы им

не щит. / Стволы их крепнут, корни в твердь пуская,  
/ И гор достоин их могучий вид. / Им нет соперниц.  
И как ель такая, / И зреет и растет в борьбе душа  
людская». <sup>60</sup> Интересно, что в подлиннике – не  
английское *firs* или *spruces*, а немецкое *tannen*. В  
англоязычных изданиях Байрона к этому слову дается  
примечание, видимо, авторское, в котором говорится,  
что речь идет об особом виде ели (или пихты, англ.  
*fir* может означать и одно, и другое), которая  
свойственна именно Альпам, буйно разрастается в  
скалистых местах и поднимается на большую высоту,  
чем какие-либо другие деревья. <sup>61</sup> В швейцарских  
Альпах, где бывали Байрон с Шелли и где произносил  
свой монолог Манфред, действительно растут не только  
сосны – ели тоже. Но Байрон вспоминает их не в  
связи с Манфредом, а в связи с Чайльд-Гарольдом.

Что же дало Ахматовой повод связать ели именно с  
Манфредом? Поскольку благодаря Чуковской читатели и  
исследователи Ахматовой случайно узнали о спрятанной  
в строфе о Байроне и Шелли картине Фурнье, возникает  
предположение: не спрятана ли там еще одна картина  
иллюстрация к «Манфреду» с изображением елей?

Это тем вероятнее, что сама Ахматова  
продемонстрировала, насколько существенны для нее  
иллюстрации к Байрону. Об этом свидетельствует  
запись Чуковской 1939 г.: «...я начала перелистывать  
Байрона, лежавшего сверху, – толстый, растрепанный  
английский том.

– Не смотрите, пожалуйста, картинки, – с  
раздражением сказала мне Анна Андреевна. – Они  
ужасные. Одну я даже выдрала, видите?

– Да, они сильно оглуляют текст, – согласилась я.

– А у Байрона и без того ума не слишком много». <sup>62</sup>

Не акцентируя внимание на оценке творчества  
Байрона, данной в тяжелую для Ахматовой минуту  
(Ахматова собиралась нести передачу арестованному  
сыну), обратимся к словам о картинках. К сожалению,  
неизвестно, какое издание Байрона было в это время  
«рабочим» у Ахматовой. <sup>63</sup> В одном лондонском издании  
Байрона (год выпуска не указан, издатели Frede-

rick Warne and Co.) мне довелось увидеть гравюру  
«Охотник на серн и Манфред» («The Chamois Hunter  
and Manfred»): на краю пропасти – романтическая  
фигура Манфреда, вдали – поднимающийся к нему  
охотник; внизу, в пропасти, видны верхушки  
нескольких елей. <sup>64</sup> Однако трудно поверить, что эти  
чуть заметные верхушки стали поводом для строки о  
«Манфредовых елях», в раннем варианте названных  
«вещими». В русскоязычном издании Байрона 1912 г.  
к «Манфреду» дана иллюстрация без указания художника:  
героя удерживает на краю бездны охотник, за их  
спинами – ель, видны также ели в ущелье, на заднем  
плане. <sup>65</sup> Эта небольшая графическая иллюстрация,  
не отличающаяся большими художественными  
достоинствами, едва ли могла произвести на Ахматову  
сильное впечатление.

Изображение, которое, по всей видимости, закрепило  
в памяти Ахматовой образ елей на горе Юнгфрау, – это  
акварель англичанина Джона Мартина (John Martin,  
1789 – 1854) «Манфред на Юнгфрау» («Manfred on the  
Jungfrau») (1837, Бирмингемский городской музей и  
художественная галерея). Неизвестно, где видела  
воспроизведение акварели Ахматова, но в этом нет  
ничего невозможного. <sup>66</sup> В свое время Мартин был  
известен, не забыт он и сейчас (так, ряд его работ  
представлен в Интернете). Мартин – художник и гравер  
на меди, иллюстратор Библии и Мильтона («Потерянный  
рай»), автор героических пейзажей со стаффажем. <sup>67</sup>  
Художник романтического склада и примерно того же  
уровня, как Фурнье.

Работа «Манфред на Юнгфрау» – героический пейзаж,  
со скалами, пропастями, озером в ущелье. Пейзаж  
утренний, пронизанный светом. Но на скале, на краю  
которой стоят собирающийся покончить с собой Манфред  
и спасающий его охотник, лежит тень. С этой скалы  
взлетают орлы. На ней же растут темные высокие ели  
– интересно, что Мартин никогда не был в Альпах и,  
видимо, создавая акварель, исходил не только из  
описания Юнгфрау в «Манфреде», но и из описания  
Альп в примечании к «Чайльд-Гарольду», а возможно,

и из других описаний и изображений этих гор.

Таким образом, строфа Ахматовой о Шелли и Байроне содержит аллюзии не только на их тексты и тексты о них самих, но и, по-видимому, на два произведения изобразительного искусства.<sup>68</sup>



Дж. Мартин. Манфред на Юнгфрау. 1837. Бирмингемский музей и Художественная галерея

Присутствие Байрона и Шелли в поэме не ограничивается упоминанием их имен в одной строфе и аллюзиями на них в нескольких строфах «Решки». В данной работе уже немного говорилось о важном значении Байрона в ахматовском творческом мире и в «Поэме без героя» в целом. Нужно сказать, что и влияние Шелли на творчество Ахматовой весьма существенно, эта тема еще ждет своего исследователя. Отмечу лишь то, что имеет непосредственное отношение к поэме.

Г. П. Михайлова, анализирующая «миф о поэте» в «Поэме без героя» с привлечением текстов Роберта Браунинга, Шелли, Готье и др., пишет: «Мотив предтекста, назовем его “текстом Шелли”, распределен по разным сегментам поэмы. Это мотив

физической смерти Шелли и метафизического бессмертия поэта и его творчества. <...> можно предположить, что “след” Шелли, отчетливо проступивший в XXV строфе <...> («...И на берег, где мертвый Шелли, / Прямо в небо глядя, лежал»), скрыто присутствует уже в первом Посвящении к поэме. Если принять в расчет тотальный эллинизм поэзии Шелли, его физический облик, трагическую гибель в море и кремацию на античный манер, то адресатом стихов Посвящения «И темные ресницы Антиноя / Вдруг поднялись – и там зеленый дым, / И ветерком повеяло родным... / Не море ли? Нет, это только хвоя / Могильная...» мог быть именно он».<sup>69</sup> (Антиной утонул в море.) Подмеченная Михайловой аналогия не противоречит тому, что уже установили исследователи: первое Посвящение обращено к Князеву и Мандельштаму, а также связано с памятью о Гумилеве. И сама Михайлова считает, что «английский предтекст явился в “мифе о поэте” тайнописью для указания на Николая Гумилева».<sup>70</sup>

К сказанному можно добавить, что во втором Посвящении, адресованном умершей подруге – «Путанице-Психее», видимо, тоже присутствуют скрытые аллюзии на Шелли, связанные со строфой о его смерти. Ахматовский текст: «Сплю – / Она одна надо мною, – / Ту, что люди зовут весною, / Одиночеством я зову. / Сплю – / Мне снится молодость наша, / Та, ЕГО миновавшая чаша; / Я ее тебе наяву, / Если хочешь, отдам на память...» Ср. «Стансы, написанные близ Неаполя в час уныния» Шелли: «Один встречаюсь я с весной, / <...> / Я чужд и царственного счастья, / Что знает мудрый в тишине, / Живя сознаньем, как во сне, / Увенчан внутреннею славой; / Ни ласк, ни снов, ни власти мне. / Другие жизнь зовут забавой, – / Иная чаша мне, с холодной отравой. / <...> / Я здесь хотел бы, в свете дня, / Уснуть, остыть и ждать, / Что море, / Неумолкаемо звеня, / Свой гимн мне пропоет, баюкая меня».<sup>71</sup> Эти строки Шелли, похоже, нашли отражение и в первом Посвящении – в похоронном марше Фредерика Шопена, напоминающем

морское «накипанье пен».

Образ чаши, ведущий родословную от Сократа, по приговору суда выпившего чашу с ядом, и от Христа в Гефсиманском саду, у Ахматовой многосоставен. Р. Д. Тименчик указывает, что этот образ связан со стихотворением Комаровского (еще одного безвременно ушедшего поэта: покончил с собой в 1913 г.) «Видел тебя красивой лишь раз...»: «Или это лишь молодость – общая чаша?».<sup>72</sup> К этому можно добавить «Триолет» Сологуба, который Ахматова, безусловно, помнила: он был опубликован в том же номере журнала «Любовь к трем апельсинам»<sup>73</sup>, где публиковались стихи к ней Блока и ее стихи к нему: «Пройдут все эти дни, вся жизнь совется наша, / Как мимолетный сон, как цепь мгновенных снов. / Останется едва немного вещей слов, / И только ими жизнь оправдана вся наша, / Отравами земли наполненная чаша, / Кой-как слепленная из радужных кусков...» Кроме темы, с «Триолетом» Сологуба ахматовский текст объединяет общая рифма.<sup>74</sup> Возможно, Сологуб создал свое стихотворение с оглядкой на чашу «с холодной отравой» Шелли – Бальмонта. Как бы то ни было, второе Посвящение – еще один пример сквозного присутствия Шелли в «Поэме без героя».

В 2003 г. сразу в двух работах, О. Ронена и Г. П. Михайловой, было отмечено наличие в подтексте «Поэмы без героя» статьи Шелли «В защиту поэзии» в переводе Бальмонта.<sup>75</sup> Поскольку в обеих работах ахматовские аллюзии на эту статью не были в центре внимания, сведу воедино и дополню примеры.

«Как в прошедшем грядущее зреет, / Так в грядущем прошлое тлеет – / Страшный праздник мертвой листвы». Ср.: «...будущее содержится в настоящем, как растение в семени...»; поэт «в настоящем усматривает, кроме того, будущее, и его мысли являются зародышем цветка и плода позднейших времен!»<sup>76</sup>

«Оттого, что по всем дорогам, / Оттого, что ко всем порогам / Приближалась медленно тень...» Ср.: «Поэты представляют из себя жрецов непредвкусенного вдохновения, это – стекла зеркал, отражающих

гигантские тени, которые грядущее, приближаясь, бросает на настоящее...»<sup>77</sup>

«И его поведано словом, / Как вы были в пространстве новом, / Как вне времени были вы...» Ср.: «Поэт участвует в вечном, бесконечном, едином; по отношению к его замыслам время, пространство и число отсутствуют».<sup>78</sup>

«И ни в чем не повинен: ни в этом, / Ни в другом и ни в третьем... / Поэтам

Вообще не пристали грехи. / Проплясать пред Ковчегом Завета / Или стинуть!... / Да что там! / Про это / Лучше их рассказали стихи». Ср.: «Создавая для других благороднейшие богатства мудрости, удовольствия, добродетели и славы, поэт и лично должен быть счастливейшим, лучшим, мудрейшим и наиболее славным среди людей. <...> величайшие поэты были людьми самой незапятнанной добродетели, самой совершенной мудрости <...> Снизойдем на минуту до общераспространенного суждения <...> Допустим, что Гомер был пьяницей, Вергилий льстецом, Гораций трусом, Тассо сумасшедшим, Бэкон взяточником, Рафаэль беспутным, Спенсер поэтом-лауреатом. <...> Их заблуждения были взвешены и оказались легкими, как пыль; если их грехи “были, как пурпур, они стали теперь, как снег”: они были омыты в крови посредника и искупителя, – Времени. <...> в числе тех ошибок, которые общераспространенное мнение вменяет поэтам как преступление, мы не видим жестокости, зависти, мести, алчности и страстей, дурных в своей сущности».<sup>79</sup>

И, наконец: « Ты.. / ровесник Мамврийского дуба, / Вековой собеседник луны. / Не обманут притворные стоны, / Ты железные пишешь законы, / Хаммураби, ликурги, солоны / У тебя поучиться должны». Ср.: «Но поэты, или те, кто воображает и изображает этот нерушимый порядок, являются не только создателями языка и музыки, танцев, архитектуры, скульптуры и живописи – они представляют из себя законодателей и творцов гражданского общества, они являются изобретателями искусств жизни и учителями,

приближающими к прекрасному и правдивому то частичное понимание влияний невидимого мира, которое называют религией <...> Сообразно с обстоятельствами эпохи и нации, поэты назывались в ранние дни мировой жизни законодателями или пророками: поэт существенным образом воспринимает в себя и соединяет в своей личности оба эти характера. <...> Только слава законодателей и основателей религий, пока их учреждения существуют, превышает, по-видимому, славу поэтов. <...> Поэты представляют из себя непризнанных законодателей мира».<sup>80</sup>

Итак, с именами Шелли и Байрона в «Поэме без героя» связан чрезвычайно разветвленный и разнородный подтекст. С ними связана тема единства настоящего и будущего с разными пластами прошлого, с разными пластами искусства, тема единства мира поэзии, где романтическая поэма XIX в. оказывается в генетическом родстве с поэмой, создаваемой в середине XX в. Это страшное и в то же время светлое наследие. Несмотря на Манфреда, готового уничтожить след существования собственной души, есть другой герой, бессмертная душа которого после гибели вместе с другими такими же «разрывает бездну эфира». Шелли и Байрон – «два <...> паладина знаменитой Чаровницы»<sup>81</sup>, «близнецы» и антагонисты – символизируют два полюса романтической идеи, романтической поэзии. Они, как и все поэты, оправданы своим творчеством. Грехи поэтов искуплены временем, поэты – законодатели общества и пророки. Так, отсылая к выводам Шелли, Ахматова определяет роль поэтов в мире.

### Примечания

1. Благодарю Р. Д. Тименчика, прочитавшего статью в рукописи и давшего мне ряд важных советов. К сожалению, в данной публикации я смогла учесть не все из них.

2. Текст записан в дневнике Лидии Андриевской ее рукой. Опубликовано с небольшими неточностями Т. Б. Фабрициевой и Н. В. Королевой в изд.: Роман-журнал XXI век. – М., 2002. № 9. Цит. строфа – на

с. 73. Об этом варианте поэмы см. также в изд.: Петербург Ахматовой: Владимир Георгиевич Гаршин / Сост., статья, коммент. Т. С. Поздняковой. – СПб., 2002. С. 246.

3. Из текста поэмы, датированного 1940 – 1945 гг. Ахматова А. А. Собр. соч. – М., 1998 – 2005. Т. 3. С. 121 – 122.

4. Это предположение высказано еще С. А. Коваленко в примеч. к поэме. См.: Ахматова А. А. Собр. соч. Т. 3. С. 563.

5. Лукницкий П. Н. Аsumiana. Встречи с Анной Ахматовой. Т. 1. – Париж, 1991. С. 213.

6. Перевод: «В моей пылкой юности – когда Георг III был королем».

7. Виленкин В. Я. Воспоминания с комментариями. – М., 1991. С. 460.

8. Роскина Н. «Как будто прощаюсь снова...» // Воспоминания об Анне Ахматовой. – М., 1991. С. 530.

9. Ахматова А. А. Стихотворения и поэмы. – Л., 1976. Большая серия «Б-ки поэта». Примеч., с. 513. Название поэмы Ахматовой содержит аллюзии и на произведения других авторов.

10. Лукницкий П. Н. Аsumiana. Т. 1. С. 180.

11. Перевод предназначался для издательства «Всемирная литература». Опубликовано М. Л. Гаспаровым: Гаспаров М. Л. Неизвестные русские переводы байроновского «Дон-Жуана» // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1988. № 4. С. 359.

12. Ахматова А. А. Соч.: В 2-х тт. – М., 1996. Т. 1. С. 315.

13. Вариант 1940–1945 гг. // Ахматова А. А. Собр. соч. Т. 3. С. 121. Ср.: «...к венецианскому карнавалу отсылает и упоминание поэмы “Беппо” в раннем варианте “Поэмы без героя”» (Тименчик Р. Д. Заметки о «Поэме без героя» // Ахматова А. А. Поэма без героя. – М., 1989. С. 20).

14. Михайлова Г. П. «Миф о поэте» Анны Ахматовой в западноевропейском литературном контексте: интертекстуальный анализ // Respectus Philologicus. № 3 (8). 2003. Цит. по электрон. публ. статьи: <http://filologija.vukhf.lt/3-8/mixajlova.htm>

15. Ср. анализ «Решки» в статье Л. К. Чуковской «Герой “Поэмы без героя”» (Знамя. 2004. № 9).

16. Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой: В 3-х тт. – М., 1997. Т. 3. С. 175.

17. Там же. С. 395. Комментарий Е. Чуковской и Ж. Хавкиной при участии Е. Ефимова.

Louis Edouard Fournier. «The funeral of Shelley». Сайт: National Museums Liverpool <http://www.liverpoolmuseums.org.uk/walker/collections/19c/graphics/large/fournier.jpg&imgrefurl>). См. также изд.: Моруа А. Ариель, или Жизнь Шелли / Пер. В. Л. Меранова; Шелли Перси Биши. Избранное. – М., 1999. Илл. «Скорбный ритуал сожжения тела Шелли. С картины Фурнье».

18. Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. – М., 1990. С. 273.

19. Сочинения Шелли: В 7-ми вып. / Пер. с англ. К. Д. Бальмонта. – СПб., 1893 ? 1899. Вып. 1. С. 1 ? 4.

20. Записные книжки Анны Ахматовой. С. 666 – 667. Как отметил Р. Д. Тименчик, в ЗК дана ошибочная расшифровка сокращенного слова: не *pendant* (с параллельным текстом), а «*Pendennis*» – речь идет о романе Теккерея «История Пенденниса, его удач и злоключений, его друзей и его злейшего врага». См. рецензию Р. Д. Тименчика на ЗК (Новое литературное обозрение. № 28. С. 420).

21. Ахматова А. А. Соч.: В 2-х тт. – М., 1996. Т. 2. С. 83, 97.

22. Шелли. Полн. собр. соч. в пер. К. Д. Бальмонта. Нов. трехтом. переработ. изд. – СПб., 1907. Т. 1. С. 480.

23. К английским жаворонкам нужно добавить – как возможные источники для Ахматовой – жаворонков Шарля Бодлера из стихотворения «Воспарение» («*Elevation*»), некогда отразившегося в ахматовском «Цветов и неживых вещей...» (см.: Тименчик Р. Ранние поэтические опыты Анны Ахматовой. // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1979. Л., 1980. С. 144), и «Ты, жаворонок в горней высоте...» Гумилева (1916).

24. Лукницкий П. Н. *Asuntiana*. Т. 1. С. 89.

25. Там же. Т. 1. С. 285.

26. Моруа А. Ариель, или Жизнь Шелли; Шелли Перси Биши. Избранное. – М., 1999. С. 181 – 183.

27. См.: *Trelawny's Recollections of the Last*

*Days of Shelley and Byron*. London, 1923. P. 86 ? 90. Нет об этом сведений и во многих других источниках, как русских, так и английских. В частности, об этом ничего не пишет вдова поэта Мэри Шелли – автор письма о смерти Шелли и предисловий к его изданиям (см.: *The Mary Shelley Reader containing Frankenstein, Mathild, Tales and Stories, Essays and Reviews, and Letters*. New York; Oxford, 1990).

28. В орбиту ахматовской строки могли войти и стихи других поэтов. Так, Ахматова, создавая строфу, не могла не вспомнить стихотворение Оскара Уайльда «Могила Шелли» в переводе Гумилева: «Как факелы вокруг одра больного, / Ряд кипарисов встал у белых плит...» Воспоминание это было тем неизбежной, что Шелли и возник в поэме как звено в генеалогии безвременно погибших поэтов. В их число входят (независимо от масштабов) и Байрон, и Пушкин, и Всеволод Князев, и Николай Недоброво, и Блок, и др. Но главное (и неназываемое) среди них имя – Гумилев. Однако в стихотворении Уайльда – Гумилева факел – только метафора, связанная с костром, но не связанная с Байроном.

29. Перевод В. А. Меркурьевой взят с сайта «Век перевода» (<http://www.vekperevoda.com/1855/merkur.htm>). Ахматова могла слышать этот перевод 1930-х гг. из уст самой Меркурьевой, с которой общалась в эти годы (см.: Шервинский С. В. Анна Ахматова в ракурсе быта // Воспоминания об Анне Ахматовой. С. 206, 207, 286, 287). В оригинале: «*A sad, funereal torch of night*». (В дальнейшем из-за ограниченности объема статьи стихи Шелли и Байрона даются только в переводе, без приведения оригинального текста. Однако во всех случаях переводы достаточно точно соответствуют оригиналам.)

30. Байрон Дж. Г. Стихотворения, поэмы, драматургия. – М., 2002. С. 283. Поэма в пер. В. Левика.

31. Байрон Дж. Г. Собр. соч.: В 4-х тт. – М., 1981. Т. 4. С. 323. Пьеса в пер. Г. Шенгели.

32. Байрон Дж. Г. Стихотворения, поэмы, драматургия. С. 805. Комментарий О. Дорофеева.

33. Там же. С. 106.

34. Там же. С. 109.

35. Стоит учесть и значение, на которое указывает в статье «Русский модернизм и анархизм» Геннадий Обатнин: «“Факелы” – “знамена вольных”, как пояснил [Вячеслав] Иванов в дидактике “Огненосцы”, стало названием для сборников <...> и для театра, для которого Блок написал “Балаганчик”. Факел – распространенный символ революции и свободы <...> революционного горения» (Эткиндовские чтения II ? III. – СПб., 2006. С. 106).

36. Лукницкий П. Н. Асумана. Т. 1. С. 53.

37. Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. С. 421.

38. Шелли. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 432.

39. «А путешествия были вообще превыше всего и лекарством от всех недугов <...> Сколько раз он говорил мне о той “золотой двери”, которая должна открыться перед ним где-то в недрах его блужданий, а когда вернулся в 1913 <году>, признался, что “золотой двери” нет» (Ахматова А. А. Самый непрочитанный поэт (продолжение) // Хейт А. Анна Ахматова. Поэтическое странствие. Дневники, воспоминания, письма А. Ахматовой. – М., 1991. С. 316).

40. Шелли. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 433.

41. Байрон Дж. Г. Стихотворения, поэмы, драматургия. С. 582 ? 583.

42. Ахматова А. А. Стихотворения и поэмы. Л., 1976. Примеч., с. 518.

43. Ахматова А. А. Собр. соч. Т. 3. С. 561.

44. Тименчик Р., Топоров В., Цивьян Т. Ахматова и Кузмин // Russian Literature. 1978. № VI-3. С. 230. О происхождении образа «красавицы, как полотно Брюллова» у самого Кузмина см.: Доронченков И. А. «...Красавица, как полотно Брюллова» // Русская литература. 1993. № 4. С. 158–176.

45. Тименчик Р., Топоров В., Цивьян Т. Ахматова и Кузмин. С. 229 – 230.

46. Там же. С. 230.

47. Фотографии, портрет работы Судейкина и фарфоровые статуэтки воспроизведены, наприм., в изд.: Мок-Бикер Э. «Коломба десятих годов...»: Книга об Ольге Глебовой-Судейкиной. Париж; СПб., 1993.

48. Необходимо, однако, помнить и об отмеченной

Р. Д. Тименчиком связи «бездны эфира» с текстами Державина и Фета: «Воспой же бессмертие, лира! Восстану, восстану и я, – Восстану – и в бездне эфира Увижу ль тебя я, Пленира?»

Это место отзывалось уже у Ахматовой в стихотворении 1957 года о неистребимости поэзии, а еще раньше в “Поэме без героя” – там, где идет речь об унисоне всех поэтов мира (“И все жаворонки всего мира”) и где идея полилога стихотворцев иллюстрируется воспроизведением речения, повторенного Фетом вслед Державину, – “Разрывали бездну эфира” <...> – ср. у Фета в стихотворении “Измучен жизнью, коварством надежды”:

И так прозрачна огней бесконечность,  
И так доступна вся бездна эфира,  
Что прямо смотрю я из времени в вечность  
И пламя твое узнаю, солнце мира.

(Тименчик Р. Ахматова и Державин (заметки к теме) // Jews and Slavs. Vol. 4. 2004. Jerusalem. С. 305).

49. Шелли. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 30.

50. Там же. Т. 2. С. 371.

51. Сочинения Шелли: В 7-ми вып. Вып. 1. С. 4.

52. Ахматова А. А. Стихотворения и поэмы. Л., 1976. С. 518.

53. Байрон Дж. Г. Стихотворения, поэмы, драматургия. С. 624 ? 625.

54. Байрон Дж. Г. Драмы. – Пг.; М., 1922. С. 8, 46.

55. Там же. С. 57.

56. Ахматова А. А. О Пушкине: статьи и заметки. – М., 1989. С. 174.

57. Байрон. Манфред. Драматическая поэма. Двое Фоскари. Трагедия / Пер. Е. Зарина. СПб., 1901; Манфред. Драматическая поэма лорда Байрона / Пер. А. Ян-Рубана. М., 1898; Байрон Дж. Г. Мистерии / Пер. Г. Г. Шпета. Вступит. ст. и коммент. П. С. Когана. – М.; Л., 1933.

58. Байрон Дж. Г. Стихотворения, поэмы, драматургия. С. 626.

59. Там же. С. 220.

60. Там же. С. 236. Пер. В. Левики.

61. Это примеч. см., наприм., в изд.: The Poetical Works of Lord Byron. London, 1889. P. 192.

62. Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой. Т. 1. С. 35.

63. 14. 11. 1927 г. Лукницкий записал в дневнике, что подарил Ахматовой полное собрание Байрона в одном томе: «The poetical works of lord Byron» (London, 1859) (Лукницкий П. Н. Асумиана. Встречи с Анной Ахматовой. Т. 2. Париж; М., 1997. С. 313). Это издание хранится в составе ахматовской библиотеки в Музее Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, однако в нем нет иллюстраций, кроме портрета автора.

64. The poetical works of lord Byron. Steel Portrait and Original Illustrations. London, S.I. Автор гравюр в издании не указан.

65. Байрон: В 2-х тт. – М., 1912. Т. 2. С. 248.

66. В РНБ фоторепродукция этой работы есть в Отделе эстампов. См.: Byron – his life and works (1788 – 1824). An exhibition of books arranged by the British Council. [Нецветные фоторепродукции, по-видимому, XIX – нач. XX в. 66 отдельных иллюстраций с текстом. В 2-х папках.] Э АлП/ЗБ187 1-2. Папка 1. Ил. 43. Пер. названия: Байрон – его жизнь и творчество. Выставка книг, представленных Британским Советом.

67. Подробности о нем и библиографию см. в изд.: Allgemeines Lexikon der Bildenden Kynstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begrundet von Ulrich Thieme und Felix Becker: Bd. 1. – 37. Leipzig, 1907–1950. Bd. 24.

68. Возможно, «Поэма без героя» включает ассоциации с еще одной работой Мартина. Это акварель «Manfred and the Witch of the Alps» (1837), хранящаяся в галерее университета Манчестера. Witch – многозначное слово, которое переводится как колдунья, ведьма, чародейка, чаровница, обольстительная женщина. Но Манфред не встречал на горе колдунью, а вызывал духов и заставил их подняться из гроба дух своей возлюбленной Астарты, погибшей из-за него. Встреча с прекрасным и страшным призраком (у Бунина – с феей) привела Манфреда к гибели. Так что вполне возможно перевести слово «witch» как «чаровница». Таким образом, «чаровница» в «Поэме без героя» обретает еще один облик: светлой и смертоносной тени среди мрачного горного пейзажа (без елей), где в ущелье стоит маленькая темная

фигурка Манфреда.

69. Михайлова Г. П. «Миф о поэте» Анны Ахматовой в западноевропейском литературном контексте: интертекстуальный анализ.

70. Там же.

71. Шелли. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 60 ? 61. Возможно, в данном случае, как и в ряде иных, в произведениях Ахматовой скорее отразился перевод Бальмонта, чем оригинал Шелли.

72. Тименчик Р. Д. Заметки о «Поэме без героя» // Ахматова А. А. Поэма без героя. С. 19.

73. Любовь к трем апельсинам. 1914. № 3. С. 5

74. Стоит учесть и книгу стихов Сологуба, в которой мотив чаши является сквозным: Сологуб Ф. Чародейная чаша. Пг., 1922.

75. Ронен О. Тени // Ронен О. Из города Энн: Сб. эссе. СПб., 2005. 268 – 273. Михайлова Г. П. «Миф о поэте» Анны Ахматовой в западноевропейском литературном контексте: интертекстуальный анализ.

76. Шелли. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 380.

Ср. также в поэме «Джиневра»: «Как будто бы грядущее с минувшим / Сошлись в одном мгновении сверкнувшем...» (Там же. Т. 1. С. 268). И в «Аласторе», в уже упоминавшемся описании могилы героя: «И мертвые осенние листья / Нагромоздил, как холм пирамидальный...» (Там же. Т. 1. С. 433).

77. Там же. Т. 3. С. 413.

78. Там же. Т. 3. С. 383.

79. Там же. Т. 3. С. 410 ? 412.

80. Там же. Т. 3. С. 382, 413.

81. «Вместе с ней [старой романтической поэмой – О. Р.] ожили тени Шелли и лорда Байрона, двух сумрачных “паладинов” знаменитой Чаровницы» (Бабаев Э. Пушкинские страницы Анны Ахматовой // Бабаев Э. Воспоминания. – СПб., 2000. С. 59).



# ЛИТЕРАТУРА СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА



УДК 821.161.1

Л. Г. Кихней (Москва)

## Эсхатологические мифы В. Нарбута и М. Зенкевича

Сравнительный анализ стихотворных сборников В. Нарбута «В Огненных столбах» (1920), «Казненный Серафим» (<1922>) и М. Зенкевича «Под мясной багрянницей» (1918) «Пашня танков» (1921), созданных на стыке двух эпох – пред- и постреволюционной, выявляет глубокие аналогии между творческими методами этих художников и эсхатологической стратегией А. Ахматовой, О. Мандельштама и Н. Гумилева, воплощенной в их поэтических сборниках тех лет. В частности, особый типологический ряд образует мотив распавшейся связи времен, разрушения единства мира, восстановить который в последующие эпохи становится сверхзадачей художника.

Анализ позднего творчества акмеистов показывает, что интерпретация предреволюционной и постреволюционной современности в эсхатологическом ключе была присуща фактически всем поэтам, причислявшим себя к акмеистическому направлению. Очевидно, их общая философская ориентация на «органическую» и логоцентрическую картину мира (с ее установкой на изоморфизм мироустройства) и стремление «собрать» разорванный истори-

ческими катаклизмами мир индуцировали в постреволюционной художественной практике акмеистов образование «авторских мифов», имитирующих закономерности и логику разворачивания эсхатологических мифологических комплексов.

Предмет нашего рассмотрения – авторские мифы Нарбута и Зенкевича<sup>1</sup>, воплощающие эсхатологические тенденции «позднего» акмеизма и специфически «переплавляющие» мифологические традиции древности. Напомним, что древние эсхатологические мифы в большинстве своем цикличны: мир гибнет не окончательно: за завершением очередного витка космологической спирали следует новый (вселенная обновляется «через смерть»).

Сюжет эсхатологических мифов строится на последовательном разворачивании следующих стадий: 1) угроза мировой катастрофы, предугаданная божьими избранниками; 2) повествование о гибели культурного социума – вследствие «гнева богов» (нередко при одновременном спасении «культурного героя»); 3) последующее возрождение мира. Именно эта сюжетная схема лежит в основе большинства мифов о всемирном потопе – как в шумеро-аккадском и вавилонском вариантах, так и в греческой, ветхозаветной и latinoамериканской версиях. При этом важными семиотическими элементами эсхатологических мифов является мотив предсказания (как правило, персонифицированный в образе пророка, а зачастую и мотив искупительной жертвы (как условия спасения избранных и / или последующего возрождения человечества).

Специфика нарбутовского мифа «конца» состоит в том, что он фактически одновременно разыгрывает две различные модели финального исхода. Так, композиционной основой сборника Нарбута «Казненный серафим» становится эсхатологический миф о гибели и последующем воскрешении мира в новом качестве.

Первая часть сборника («На рассвете праведником») репрезентирует ситуацию начала, поэтому во

многих стихотворениях доминирующей становится тема детства как некоего изначального состояния целостности («Окно», «Детство», «Чаепитие»).

Вторая часть сборника озаглавлена «Казнь» и бинарно противопоставлена первой, ибо метасюжет второй части – умирание и распад. Особенно симптоматичным в этом плане представляется стихотворение «Плавание», скрытой сюжетно-мифологической подоплекой которого становится путешествие в загробный мир. На это указывает, прежде всего, образ «демонического возницы» («И шофер в приплюснутой фуражке, – / Сатана в сатине...»), некоторые «траурные» детали («кипарисовый футляр»), эпитет «глазетовый» по отношению к экипажу и, наконец, прямое указание в конце стихотворения на локус происходящих событий («Свет-то тот»). Заданной мифологической ситуацией объясняется и несоответствие названия стихотворения «Плавание» его лирическому сюжету – «путешествию по земле»: плавание оказывается «переходом» через реку мертвых.

Фактически все художественные детали этой части сборника тяготеют к «траурной», «энтропийной» символике. Так, в стихотворении «В парикмахерской (Уездной)» сквозь бытовой план просвечивает иной библейско-мифологический пласт, связанный с мифом о Юдифи и Олоферне. При этом миф, совершенно в духе «галлюцинирующего реализма», перетекает в реальность, связанную с революционными событиями, которые, в свою очередь, по закону «ассоциативной» акмеистической поэтики, притягивают к себе иные исторические ситуации. Недаром в стихотворении появляется образ «Пугачева в малахях толпы» и «в матросском Марсельезы». Парадоксальное совмещение этих двух планов – одна из главных черт акмеистического мифопоэтического дискурса, в рамках которой «жизненные реалии» подвергаются мифологической перекодировке.

Символика распада актуализируется также в образе музыки, мифологически осмысливаемой как некая субстанция, организующая единство разорванного мира:

«Но музыка, не пойманная колбой, – / Позволили ей воздух замесить»<sup>2</sup> (ср. с «Концертом на вокзале» Мандельштама, где возникает противопоставление образов «разорванного», «гниющего» мира и «музыки» – пребывающей «над нами»).

Еще одним маркером разрушающегося мира в этой части сборника становится изменение качеств и свойств некоторых субстанций. Так, например, в стихотворении «На углу» кровь оказывается «ломкой»: «Грустная кровь прохрустела...» (с. 248) (ср. опять же с мандельштамовским: «Никак не уляжется крови сухая возня...»).

Последняя, «пост-апокалипсическая» часть сборника – «После гибели». Главным в стихотворении «Встреча» становится мотив уже разрушенного старого мира («А батьковский, на самом припеке, / схилился заколоченный дом...» (с. 255)). При этом название «Встреча» актуализирует семантику «смены парадигм», которая осмысливается Нарбутом в традиционном для модернизма ключе – как «встречи-борьбы» между Востоком и Западом, осмысливаемой как борьба между космосом и хаосом.

Семантика Запада реализуется в образе «англичанки» с «бесстрастными глазами», «офицерской сволочи» и проч. При этом Запад, будучи знаком «старого мира», относится к прошлому («на западе – уже западня»). С Востоком, напротив, связывается представление о «новом» мире, воплощаемое в образах «мужиков», Распутина и т.д. Знаменательно, что в основе «новой» реальности лежит «хаотическое» «скифское» начало: «Мохнатое ушло, но за чаем, / за чайником в лиловом цвету, / мы желчью печенег встречаем, / к нам падающего на лету» (с. 255). Борьба Запада и Востока понимается Нарбутом в сугубо мифологическом духе – как война двух «божественных», но разнонаправленных сил, в связи с чем в тексте стихотворения актуализируется древний архетипический мотив «войны богов» за обладание властью над миром: «Над лысынами нимбы парили, а также над губами...»<sup>3</sup>.

Итак, эсхатологический миф Нарбута предстаёт

перед нами в двух смысловых вариантах. Первый из них знаменует демоническое «перевоплощение» лирического субъекта, который в раннем творчестве мыслился как подобие Божие, а теперь обретает «звериные» черты (ср.: «Мой глаз оранжевый, великий, / Застывший кошкой у крыльца, / Пылящейся грехом кострике, / Глубокой пасти без лица...»). Нарбутовский герой провозглашает: «Протянешь полную чашу, / А я не руку, а лапу...». Прочитанный стих, на наш взгляд, соотносится со следующим фрагментом «Откровения Иоанна Богослова»: «...кто поклоняется зверю и образу его и принимает начертание на чело свое и руку свою, тот будет пить вино ярости Божией, вино цельное, приготовленное в чаше гнева Его» <курсив мой – Л. К.>. Очевидно, что нарбутовский герой осознаёт свое тождество со зверем – Антихристом – и готов принять чашу гнева Господа.

Второй вариант эсхатологического мифа реализуется в мотиве «развоплощения» старого мира (патриархальной Руси), в переходе его в новое хаотическое (демоническое) состояние (новая – советская – эпоха мыслится поэтом как «эпоха Антихриста»). В сборнике «В огненных столбах» мы сталкиваемся с эсхатологическим мифом, перетекающим в миф космогонический, причем эта трансформация происходит прямо на глазах у читателя. В стихотворении «Россия» (1918) автор показывает, как происходит зарождение нового мира из остатков старого (Красной России – из Патриархальной Руси). При этом вследствие катастрофического движения к концу времен меняется и «материальный состав» мира, представленный мифологическими первоэлементами (огнем, водой, воздухом и землей), которые, в связи со сложившейся ситуацией предстоящего Апокалипсиса, претерпевают метаморфозы и меняют свои смысловые валентности.

Одним из важнейших образных «показателей» эсхатологических процессов является метаморфоза «солнца» и «земли»: солнце (как и у Мандельштама в «Tristia») у Нарбута в «Огненных столбах» – черное,

а земля – разверзшаяся. Подобная метаморфоза становится понятной в проекции на мифологический контекст (возможно, через интертекстуальную отсылку к гумилёвскому «Огненному столпу»), в частности, на библейские ситуации Распятия Иисуса Христа и Апокалипсиса, в разворачивании которых, как известно, солнце становится «померкшим», пропадают звезды и происходят землетрясения, что знаменует момент умирания Бога или становится эсхатологическим предвестием конца света.

«Водная» парадигма также знаменует предстоящую гибель мира в мотивах потопа и в приёмах апокалипсической «спутанности» таких мифологически «знаковых» субстанций как вино и кровь (ср.: «И зори будут лить вино, / и стыть оранжевыми лужами...», «Куда брести, октябрь, тебе с ней, / коль небо кровью затекло?»).

\*\*\*

Эсхатологический мифологизм присущ пред- и постреволюционным стихотворениям Зенкевича, в частности, сборникам с «апокалипсическими» – названиями «Под мясной багряницей» (1918) и «Пашня танков» (1921), где революция и гражданская война интерпретируются в мифологическом ключе как возврат к некоей «хтонической» первоматерии, хаосу, пройдя через жерло которого, человек возрождается в новом качестве.

Так, в стихотворении со знаковым названием «Хоры» (Хора – древнегреческое обозначение материи) появляется модель «нисхождения» человеческого тела и духа к чистой «хаотической» материи, понимаемое как возвращение в первоначальное (пренатальное) состояние, которое в рамках мифологического дискурса оказывается равноценным смерти, что подчеркивается мотивом схождения вниз, «в ямы»: «Ноющее, окаянное я / Окунув, кануть / В миллионах, ионах, / Океанах – мы. / Я – в мы! Я – в ямы! / В ямы! В ямы!..»<sup>4</sup>. При этом слияние «Я» с «первой» хтонической материей, его де-индивидуализация дает возможность «пост-апокалипсического» выхода на некий новый уровень: «На миллионосильном моторе / Торжественно

горя, / Взлететь в Элизиум, / В Крематорий / Солнца!..» (с. 146).

Любопытно, что еще задолго до революции в поэзии Зенкевича возникает футуристическая тема «грядущего» царства, которое ассоциируется с торжеством культуры над природой. Но если футуристы подчеркивали эсхатологический момент разрушения старого мира (за исключением, пожалуй, Хлебникова – но его царство будущего в итоге оказывается абсолютным прошлым), то Зенкевич дает уже воплотившуюся культурную утопию.

Пример такой эсхатологической утопии находим в стихотворении со знаковым названием «Грядущий Аполлон», написанном еще в 1913 году. В этом стихотворении культура превращается в фабрику, более того, грядущее царство Аполлона, утопические координаты которого заданы в самом начале («Цепенеют на пурпуре синие тени, / Золотится на бронзе курчавая смоль. / Девушки не знают кровотечений, / А женщинам неведома материнства боль...», с. 102) напоминает символистский миф о золотом веке и невольно проецируется в будущее, на главную мифологему советской литературы «грядущего царства социализма», отличительной особенностью которого также была крайняя механистичность и технократичность:

*А на железопрокатных и сталелитейных  
Заводах – горящие глыбы мозжит  
Электрический молот, и, как лава в бассейнах  
Гранитных, бушует, сталь бурлит.*

*Нового властителя, эхом о стены  
Ударясь, зовут в припадке тоски  
Радующиеся ночному шторму сирены,  
Отхаркивающие дневную мокроту гудки.*

*Гряди! Да воздвигнется в мощи новой  
На торсе молотобойца Аполлона лик,  
Как некогда там, на заре ледниковой,  
Над поваленным мамонтом радостный крик (с. 103).*

Культура у Зенкевича в этом стихотворении становится воплощением урбанизированной цивилизации. В этом плане Зенкевич близок прежде всего А. Белому как автору романа «Петербург», в котором аполлоническое начало становится выражением призрачного мертвого города.

Однако через 5 лет в сборнике «Пашня танков» реализуется постапокалипсический миф «начала», связанный с новозаветным и одновременно архаичным семантическим комплексом «жертвы». Так, в одноименном стихотворении «Пашня танков» (1918) возникает мифолого-фольклорная ситуация, когда поле боя уподобляется полю как таковому и смерть бойцов ассоциируется с посевом. Танки, «орудие» смерти, становятся «чудовищными тракторами» и сравниваются с бороной, а материалом для посева соответственно становятся людские тела. При этом Зенкевич решает эту ситуацию в сугубо телесном ключе, осмысливая этот чудовищный посев как «оплодотворение» земли. Танки в этом контексте понимаются как «мужское» начало и в соответствии с этим «отелесниваются» вполне определенным образом, в то время как земля традиционно предстает как начало женское. Мужское начало, воплощенное в танках, – начало, структурирующее «материальную», хаотическую плоть земли:

*Сеют пулеметов сеялки –  
Полновесные отборные  
Человеческих жизней зерна,  
Чтоб на жертвах из мертвых лучезарно  
Взошли Будущего жатвы..  
Так идут в атаку  
Танки, по вспаханному  
Елозя стальным пахом,  
Нюхом от разбухших эрекций..  
Оплодотворяя трупами земли лоно...(с. 147).*

Как видно из процитированного фрагмента, в стихотворении описывается космогоническая ситуация – «сотворение мира», проецирующаяся на революцию, трактуемую Зенкевичем в неомифологическом ключе

как некое событие,, имеющее онтологическое значение, творческое начало, призванное создать новый мир из хаоса плоти-материи – здесь человеческое тело понимается в ритуальном аспекте, как ритуальная жертва, обеспечивающая полноту воплощения ритуала сотворения нового мира:

*Танки,  
Как жующие мирную жвачку волю,  
Твари, покорно творящие  
Творческую карающую волю  
Мировых революций...(с. 147).*

Эта «космологическая» модель, являющаяся общей для многих стихотворений сборника «Пашня танков», проецируется на мифологический мотив инициации, также непосредственно связанный с человеческой телесностью. Этот мотив задается уже во втором стихотворении сборника – «Хоры», где хаотическая матери по закону «восхождения – нисхождения» должна быть преобразована «огнем», воплощенным в образе солнца. В других стихотворениях он развивается более детально и в общем смысле понимается как достижение человеческим телом бессмертия, которое возможно только при условии «снихождения» в бездну, в хаос плоти, то есть в смерть:

*Экспроприруя вечность, производит Пегу  
Амортизацию смерти..  
Кровью и мозгом истекая,  
Падали один за другим..  
Спите, павшие! Спите, испившие  
В смерти бессмертье! (с. 152).*

Наиболее яркое воплощение эта ситуация инициации обретает в последнем стихотворении сборника, где человеческое тело, проходя испытание смертью, «спускаясь» в бездну, к «земле», по сути дела преодолевается, уступая место «чистому духу», воплотившемуся в новой бессмертной индивидуальности:

*...Пускай  
Неизбежен спуск центробежному пиру.  
Назад к земле спускаясь... <...>  
Скользи на крыло,  
Чтоб головокружительное паденье  
Медным цилиндром не накрыло  
Черепу, расщепленного в черепки..  
Что в свисте спуска блестящая слава!  
Божественен один ослепительный день,  
Когда бессмертное Я  
Созданье совершенного произведения...(с. 153).*

Ситуация преодоления материальной телесности – это новый мотив, возникающий в поэзии Зенкевича. В «Дикой Порфире» всё-таки акцентировался момент «двойственности» человека как существа, состоящего из духа и плоти (ср. часто появляющийся в этом сборнике мотив «просветления» человеческого духа «темной звериной (по сути дела «плотской») мудростью»). Однако в сборнике «Пашня танков» доминантный мотив преодоления материальной плоти является весьма амбивалентным: это не просто уничтожение плоти – это ее преодоление и перевод человеческой телесности на некий новый уровень. Отсюда мотив сожжения человеческого тела, например, в стихотворении «Хоры». Он был также в «Дикой Порфире», но там в этот мотив имел другие функции – он символизировал соединение плоти и духа, тогда как в «Пашне танков» сожжение плоти понимается однозначно как её преодоление. Это преодоление приводит Зенкевича к концепции бессмертного «энергетического» тела, базой для которого является преображённая человеческая плоть. (В соответствии с этим акцентируется творческое огненное «мужское» начало, которое имплицитно или эксплицитно возникает во многих стихотворениях этого сборника). Пример подобного преодоления и преображения материальности находим в стихотворении «Довольно со скарбом скорбя»:

*Довольно со скарбом скорбя  
по скале лет  
Робко к черному нулю карабкаться,*

*Чтоб на красном экране паясничал, оскалась,  
фиолетовой тенью скелет.  
Обезвредим время! Наши черепа –  
Всех его скоростей коробка,  
от лучевых до черепаших.  
Старости и смерти мертвые микробы –  
Прививка бессмертия в солнечном теле (с. 146).*

Итак, в позднем творчестве Владимира Нарбута и Михаила Зенкевича мы видим фактически единовременное разыгрывание двух эсхатологических моделей. Первая неомифологическая модель «конца» предполагает окончательную гибель жизни и необратимое разрушение культурно организованного социума. Вторая же модель знаменует возвращение форм жизни к некоему «пренатальному» состоянию, сулящему преодоление смерти и царство вечной жизни, напоминающее новозаветную утопию. Обе эсхатологические модели, отражающие онтологию войны и революции, проецируются на апокалипсическую семантику древних мифологий.

### **Примечания**

1. «Эсхатологические» мифы О. Мандельштама и А. Ахматовой в настоящее время интенсивно изучаются (Ср.: Кихней Л.Г. Эсхатологический миф в позднем творчестве О. Мандельштама // Вестник МГУ. Сер. 9. 2006. № 1. С. 108–122; Кихней Л.Г. «Не последние ль близки сроки...»: Апокалипсис по Ахматовой // Античность и христианство в литературах России и Запада / Материалы VII международной научной конференции «Художественный текст и культура». – Владимир: ВГУ, 2008. С. 186–199), в то время как проблема художественного мифологизма позднего творчества В. Нарбута и М. Зенкевича до сих пор оставалась за пределами исследовательского внимания.

2. Нарбут В. Стихотворения. – М.: «Современник», 1990. С. 243. Ссылки на это издание далее приводятся в тексте статьи.

3. Характерно, что «скифская» тематика была важна и для Мандельштама, также осмысливавшего разгул

социальной стихии в мифолого–культурологическом аспекте. «Скифство» для Мандельштама обозначает возврат к нецивилизованному, «дикому» и по сути дела хаотическому состоянию бытия. Этот мотив образно, так же как и у Нарбута, воплощается в семантике «косматости», «дремучести» мира (ср.: «Все космато – люди и предметы, / И горячий снег хрустит», «Пахнет дымом бедная овчина, от сугроба улица черна»).

4. Зенкевич М. Сказочная эра. – М.: «Школа-Пресс», 1994. С.145. В дальнейшем ссылки на это издание далее приводятся в тексте статьи.

УДК: 882.092

Т.С.Круглова (Пенза)

### **Лирический диалог М. Цветаевой с «самыми близкими»**

В поэтическом творчестве Цветаевой выделяется ряд адресованных текстов, обращенных к близким родственникам – сестре, мужу и дочери, сыну. Согласно нашей гипотезе, фактором, конституирующим сущностный смысл коммуникации, является феномен адресата. Для того чтобы понять, почему для Цветаевой столь важны были адресаты–родственники, и как протекал коммуникативный процесс, обратимся к особенностям философской картины мира Цветаевой.

Одной из важнейших констант поэтической миромодели Цветаевой, выявленной С.Ельницкой, является ее убеждение о том, что «в основе человеческого мира лежит изначальное нарушение Божественного Замысла. Мир был задуман как согласие всего («построен на созвучьях»), как единство и цельность, во всей своей полноте, силе, величии, красоте»<sup>1</sup>. Но в человеческой жизни «единый поток Бытия разрывается, дробится, распадается, на части, «куски», «осколки», «брызги». Мир сужается, мельчает (ср.

«Обмелевающее бессмертье – Жизнь»). Бытие снижается до просто жизни. «Жизнь как она есть» во всех своих проявлениях, все земное, бездарное человеческое существование есть искажение высшего замысла»<sup>2</sup>.

В обращениях к родным лирическая ситуация развивается по романтической модели противостояния чужому и холодному миру автора и адресата в их целокупности. Мир не принимает их, а они его. Именно это духовное родство и оппозиция к действительности делает их одним целым: Отсюда «я» адресанта и «ты» адресата меняется на новую общность – «мы». «В ранних сборниках, – пишет О.Г.Ревзина, – инклюзивное «мы» прочитывается почти как собственное имя «Марина плюс Ася», «Марина плюс Сережа»), и кругозор этого «мы» определен совместно действующими признаками – возрастом, полом, региональной, социальной характеристикой, семейными, дружескими связями («Мы же Две маленьких русских сестры»). Эти признаки все время подчеркиваются, педалируются, и именно с ними связана точка зрения («Из сказки – в жизнь» и «Из жизни – в сказку»), которая принадлежит групповому сознанию»<sup>3</sup>.

В посланиях сестре Асе Цветаева всячески подчеркивает единение и родство их душ и обоюдную чуждость миру:

*Мы одни на рынке мира  
Без греха.  
Мы – из Вильяма Шекспира  
Два стиха.*

(«Асе», 1913)<sup>4</sup>

Лирические обращения к дочери и мужу складываются в эпистолярные циклы. Остановимся на них подробнее.

Дочери Але посвящено свыше двадцати стихотворений. Марина Ивановна оставит дневниковые записи об Ариадне, в самые трудные 1914 – 1919 годы напишет поэтические циклы «Але»: «Ты будешь невинной и тонкой...» (1914), «Не знаю, где ты и где я...» (1918), «Ни кровинки в тебе здоровой...» (1919), «Когда-нибудь, прелестное созданье...» (1919). Она адресует дочери множество

замечательных стихотворений, среди которых «Аля! – Маленькая тень...» (1913), «Четвёртый год. Глаза, как лёд...» (1916), «А когда-нибудь – как в воду...» (1917), «В шитой серебром рубашечке...» (1919). Стихи, обращённые к первой дочери, сохранили особенности, замеченные критикой ещё в ранней цветаевской лирике: дневниковую интимность, необычность темы взаимоотношений матери и дочери<sup>5</sup>, достаточно редко разрабатываемой в поэзии, и, как позже заметит сама Ариадна Сергеевна, «абсолютную автобиографичность»:

*Когда-нибудь, прелестное созданье,  
Я стану для тебя воспоминаньем.  
Забудешь ты мой профиль горбоносый,  
И лоб в апофеозе папиросы <...>  
Серебряных перстней, – чердак – каюту,  
Моих бумаг божественную смуту...  
Как в страшный год, возвышены Бедою,  
Ты – маленькой была, я – молодой.*

(«Але. 1», 1919)

Ариадна Сергеевна Эфрон в своих воспоминаниях о матери писала: «Да, я дитя ее души, опора ее души, подлинностью своей заменявшая ей Сережу все годы его отсутствия; я, одаренная редчайшей способностью любить ее так, как ей нужно было быть любимой: я, отроду понимавшая то, чего понимать не положено, знавшая то, чему и не была обучена, слышавшая, как трава растет, и как зреют в небе звезды, угадывающая материнскую боль у самого ее истока; я, заполнявшая свои тетради ею, я, которой она исписывала – свои.. – я становилась <в 12 лет – Т.К.> обыкновенной девочкой»<sup>6</sup>.

В. Швейцер пишет: «В Але Цветаева создавала человека по образу и подобию – не своему, а своего представления о том. Какой должна быть ее дочь»<sup>7</sup>. Ариадна стала «маленьким домашним гением» матери, её продолжением, ее вторым «я»:

*Моя несчастная природа  
В тебе до ужаса ясна:*

*В твои без месяца два года -  
Ты так грустна.*

(«Але. 2», 1914)

Цветаева «не отделяет Алю от себя, не всегда ощущает дистанцию возраста между собой и шести-, восьми-, десятилетней дочерью»<sup>8</sup>. Поэт пишет: «...она живет мною и я ею – как-то исступленно» (6, 150). У них как бы одна душа на двоих:

*Не знаю, где ты и где я.  
Те ж песни и те же заботы.  
Такие с тобою друзья!  
Такие с тобою сироты!*

(«Але. 1», 1918)

Отсюда коммуникация зачастую трансформируется в автокоммуникацию; обращаясь к дочери, лирическая героиня обращается к своему внутреннему «я»:

*...Знай одно: что завтра будешь старой.  
Пей вино, правь тройкой, пой у Яра,  
Синеокою цыганкой будь.  
Знай одно: никто тебе не пара –  
И бросайся каждому на грудь.*

(«Але», 1917)

В лирических адресациях дочери воссоздается ее романтически стилизованный портрет (ср.: «Руки скрещены, / Рот нем. / Брови сдвинув – Наполеон! – / Ты созерцаешь – Кремль» («Четвертый год...», 1916); «Очи – два пустынных озера, / Два Господних откровения – / На лице, туманно – розовом / От Войны и Вдохновения» («В шитой серебром рубашечке...», 1919); рисуется ее будущая блистательная судьба:

*...И многих пронзит, царица,  
Насмешливый твой клинок,  
И все, что мне – только снится,  
Ты будешь иметь у ног.*

(«Але.1», 1914)

В то же время лирическая коммуникация в ряде стихотворений выстраивается как наставление, назидание. Лирическая героиня – суровая мать, проповедующая идеи мужественного, спартанского воспитания, «благодной бедды», пользы лишений, полной оторванности от земли: «Упадешь – перстом не двину. / Я люблю тебя как сына. / Всея мечтой своей довлея, / Не щадя и не жалея. / Я учу: губам полезно / Раскаленное железо, / Бархатных ковров полезней – / Гвозди – молодым ступням. / А еще в ночи беззвездной / Под ногой – полезны бездны!...» («Але. 2», 1919).

Вместе с тем эпистолярный сюжет стихов к дочери имеет некий амбивалентный подтекст в осмыслении судьбы своего ребенка. С одной стороны, автор с гордостью отмечает «царственность» облика и судьбы дочери, ее наполеоновские черты (ср.: «Кремль от рождения – твой»), с другой – ее сиротство и горечь, особенно ясно проступающие в предсказании будущего. И дело здесь не только в том, что детские годы Ариадны выпали на страшные годы революции в холодной и голодной Москве, а еще и в ее солидарности с роковой судьбой матери.

Цветаева подчеркивает их обоюдную ранимость и отъединенность от реальной жизни: им больно всегда от всего, ибо на боль дочь обречена самим фактом своего рокового родства с лирической героиней. Они обе – и субъект речи и адресат – «не от мира сего», они не приспособлены для этой жизни:

*Аля! – Маленькая тень  
На огромном горизонте.  
Тщетно говорю: не троньте.*

(«Аля», 1913)

Коммуникативная мотивация и одновременно биографический контекст создания анализируемых стихотворений проясняется в письме Звягинцевой В. К. и Ерофееву А. С. От 22-го января (4-го февраля) 1920 г.: «Живу, окруженная равнодушием, мы с Алей совсем одни на свете. У нее нет никого, кроме



меня, у меня – никого, кроме нее. – Не обижайтесь, господи, я беру нет и есть на самой глубине...

Вам будет холодно от этого письма, но поймите меня: я одинокий человек – одна под небом – (ибо Аля и я – одно), мне нечего терять. Никто мне не помогает жить, у меня нет ни отца, ни матери, ни бабушек, ни дедушек, ни друзей. Я – вопиюще одна, потому – на всё вправе.

Я с рождения вытолкнута из круга людей, общества. За мной нет живой стены, – есть скала: Судьба. Живу, созерцая свою жизнь – всю жизнь – Жизнь! – У меня нет возраста и нет лица. Может быть – я – сама Жизнь. Я не боюсь старости, не боюсь быть смешной, не боюсь нищеты – вражды – злословия. Я, под моей веселой, огненной оболочкой, – камень, т. е. неуязвима. – Вот только Аля. Сережа» (6, 151). То есть Аля и Сережа – та ахиллесова пята, за которую лирическую героиню может «схватить» судьба. Мотив судьбы проходит через весь эпистолярный цикл стихотворений, обращенных к дочери:

*Сивилла! – Зачем моему  
Ребенку – такая судьбина?  
Ведь русская доля – ему...  
И век ей: Россия, рябина...*

(«Але. 3», 1918)

Сергею Эфрону Марина Цветаева адресовала более двадцати стихотворений. Они, как правило, имели посвящение: Серёже, С.Э, Сергею Эфрон-Дурново. Среди этих стихов – самые известные, истинно цветаевские: «Генералам двенадцатого года» (1913), «Я с вызовом ношу его кольцо...» (1914), «Писала я на аспидной доске» (1920), цикл «Разлука» (1921).

В.Швейцер отмечала, что «в стихах к Эфрону главным было восхищение, умиление, восторженное стремление преклониться и оберечь под крылом – набор чувств более материнских или сестринских, нежели эротических». Отсюда желание не взростеть, оставаться детьми как можно дольше. Не случайно

лирическая героиня, вступая в брак, клянется мужу, 18-летнему С.Эфрону, не взростеть:

*Будь, как мальчик, в страшной тайне  
И остаться помоги мне  
Девочкой, хотя женой.*

(«Из сказки в сказку», 1912)

Казалось бы, адресации близким родственникам должны вырастать из быта и вращаться в быт. Но только не у Цветаевой. У нее образ и модель поведения мужа крайне романтизированы. Цветаева в стихах, обращенных к Эфрону, творит из него миф<sup>9</sup>. Из стихотворения в стихотворение повторяются одни и те же портретные детали и черты высокого душевного склада: у него огромные глаза, «мучительно-великолепные» брови, «древняя» («голубая») кровь, (Цветаева помнит, что мать С.Эфрона, урожденная Дурново, – старинного дворянского рода), жесты «царевича и льва»:

*Есть такие голоса,  
Что смолкаешь, им не вторя,  
Что предвидишь чудеса.  
Есть огромные глаза  
Цвета моря.*

(«Есть такие голоса...», 1913)

Миф диктует свои законы сюжетного развертывания. Родословную свою герой-адресат ведет от «рыцарей», «декабристов и версальцов», «генералов двенадцатого года». Главное, что подчеркивает М.Цветаева в его образе и модели поведения, – это его «инаковость», непохожесть на других, необыкновенность во всем. Он обладает почти магическим воздействием на окружающий мир:

*И новые зажгутся луны,  
И лягут радостные львы-  
По наклоненью Вашей юной,  
Великолепной головы.*

(«Сергею Эфрон-Дурново», 1913)

Он – герой, стало быть, готов к подвигу и жертве. Отношения с адресатом, равно как и сам адресат подняты на такую высоту, в такой разряженный воздух поэзии и мифа, что там сторало все житейское, мелко-бытательское. Обращение к адресату в пространстве послания не допускало фамильярных форм («ты», «Сережа»), что, собственно, и переключало диалогическое общение в романтический регистр (хотя известно, что и в жизни супруги обращались друг к другу на «вы»). Примечательно, что в стихах, обращенных к Эфрону, нередко адресат объективировался: присутствие его обозначалось местоимением «он», что отнюдь не знаменовало ослабление диалогической интенции, но переводило диалог в «мифотворческий» регистр: миф не терпит фамильярного контакта и подразумевает дистанцию и объективированное отстранение. Причем, если в стихотворении и появлялось обращение – разумеется, оно было возможно только на «Вы», – оно зачастую подразумевало некое высокое сообщество, к которому принадлежал адресат:

*В его лице я рыцарству верна.  
– Всем вам. Кто жил и умирал без страху. –  
Такие – в роковые времена –  
Слагают стансы и идут на плаху.  
(«Я с вызовом ношу его кольцо...», 1914)*

«Роковые времена» не заставили себя ждать – грянула Первая мировая война, затем революция и началась гражданская война. И думается, что этот высокий тон общения, эта «заговоренность» поэзией, заданная посланиями, сыграли роль колдовских чар, подействовавших на обоих корреспондентов. И высоту, на которую Цветаева в стихах и в жизни поднимала мужа, под силу было выдержать человеку действительно героического склада. Сергей Эфрон старался соответствовать образу рыцаря без страха и упрека, который был создан поэтическим воображением его жены. Он добровольцем ушёл на фронт: сначала служил братом

милосердия в санитаром поезде, потом, после окончания школы прапорщиков, сражался на юге России в рядах белой армии до полного её поражения, был трижды ранен.

Цветаева около четырех лет не получала о муже вестей, не знала, жив ли он или умер. Поэтому поэтическая коммуникация становится в известной мере условной, гипотетической, адресат обретает провиденциальные черты. Образ предельно мифологизируется, у него уже не лицо, а иконописный лик; реальный адресат проецируется на образ Георгия Победоносца. Ср.:

*Любезного Всадника,  
Конь, блюди!  
У нежного Всадника  
Боль в груди.*

*Ресницами жемчуг нижеет...  
Святая иконка – лицо твое,  
Закатным лучом – копьёцо твое  
Из длинных перстов брызжет.*

(«Георгий. 1»)

Сами же стихотворения, имеющие посвящения «С.Э.» могли быть прочитаны в разных жанровых регистрах. Так, цикл «Лебединый стан» (1917 – 1921), посвященный Сергею Эфрону, – воспринимается и как гимн белой армии и одновременно как плач обо всех ее воинах и о единственном из них<sup>10</sup>: « На кортике своём: Марина – / Ты начертал, встав за Отчизну...».

И цикл «Разлука» рассчитан на двух адресатов: реального (мужа) и условного. Дело в том, что в этом цикле появляется еще один адресат, не связанный с семантическим полем С.Эфрона, белого движения и пр. Это абстрактный адресат – судьба, «боги», от которых зависит жизнь мужа. Адресат пытается заклясть судьбу, умолить богов, вырвать у них жизнь любимого. И одновременно в этих стихах угадывается подспудный бунт лирической героини против неба. Комментарием к мотивному комплексу цикла «Разлука», посвященного С. Эфрону, может служить цветаевское письмо мужу

(неотправленное, ибо отправлять можно было только «в никуда» – от 27 февраля 1921 г.: «...Я знаю, что у меня есть судьба. – Это страшно. – Если Богу нужно от меня покорности, – есть, смирения – есть – перед всем и каждым! – но, отнимая Вас у меня, он бы отнял жизнь – жизнь, разве ему <недописано> А прощать Богу чужую муку – гибель – страдания, – я до этой низости, до этого неслыханного беззакония никогда не дойду. – Другому больно, а я прощаю! Если хочешь поразить меня, рази – меня – в грудь! Мне трудно Вам писать. Быт, – всё это такие пустяки! Мне надо знать одно – что Вы живы. А если Вы живы, я ни о чем не могу говорить: лбом в снег!...» (6, 139).

В цикл «Разлука»<sup>11</sup> входят стихотворения, которые по своей жанровой природе приближаются к заговорам-оберегам:

*Смуглой оливой  
Скрой изголовье.  
Боги ревнивы  
К смертной любви....*

(«Разлука. 4», 1921)

Возвращаясь из Крыма в Москву, Цветаева написала (2-го ноября 1917 г.) в тетрадке для стихов письмо к мужу, не зная, жив он или мертв: «Когда я Вам пишу, Вы – есть, раз я Вам пишу! А потом – ах! – 56 запасной полк <С. Эфрон, прапорщик, в составе 56-го запасного полка участвовал в октябрьских событиях 1917 г. – примеч. Составителей>, Кремль. (Помните те огромные ключи, которыми Вы на ночь запирали ворота?). А главное, главное, главное – Вы, Вы сам, Вы с Вашим инстинктом самоистребления. Разве Вы можете сидеть дома? Если бы все остались. Вы бы один пошли. Потому что Вы безупречны. Потому что Вы не можете, чтобы убивали других. Потому что Вы лев, отдающий львиную долю: жизнь – всем другим, зайцам и лисам. Потому что Вы беззаветны и самоохраной брезгуете, потому что “я” для Вас не важно, потому что я все это с первого часа знала!

Если Бог сделает это чудо – оставит Вас в живых, я буду ходить за Вами, как собака.» (6), 136). Знаменательно, что через двадцать один год, собираясь вслед за мужем в СССР и томимая дурными предчувствиями, она приписала: «Вот и поеду – как собака». Обет, данный в письме, был выполнен.

Цветаева записывает в июле 1921 года, когда пришло известие, что Эренбург нашел Сергея Эфрона в Константинополе: «С сегодняшнего дня – жизнь. Впервые живу. Отнимая Вас у меня, он (Бог) бы отнял – жизнь».

В стихотворении «Писала я на аспидной доске», замыкающем эпистолярный сюжет «Марина Цветаева – Сергею Эфрону», наконец-то появляется «ты». Но это обращение вовсе не снижает высокого тона адресации. Героиня стихотворения противопоставляет множество разных «ты» – единственному «ты». Ей важно ипостазировать обращение «ты», противопоставить его иным, адресатам ее любовных стихов (о которых речь пойдет ниже). Это противостояние и ипостазирование отношений отметила маленькая Аля Эфрон. Вот ее диалог с матерью, запечатленный М.Цветаевой в письме к Е.Ланну (от 15 января 1921 года):

«– Марина! Чего Вы больше хотели: письма от Ланна – или самого Ланна?

– Конечно, письма!

– Какой странный ответ! – Ну, а теперь, письма от папы или самого папы?

– О! – Папы!

– Я так и знала!

– Оттого, что это – Любовь, а то – Романтизм!» (6, 171).

Всех тех, чьи имена в любовном восторге Цветаева всюду запечатлевала, а потом неизменно зачеркивала (ср.: «Как я хотела, чтобы каждый цвел / В веках со мной! Под пальцами моими! / И как потом, склонивши лоб на стол, Крест-накрест перечеркивала имя...»), она противопоставляет тому единственному, которому она клянется сохранить его имя навечно:

*Но ты, в руке продажного писца  
Зажатое! ты, что мне сердце жалишь!  
Непроданное мной! внутри кольца!  
Ты – уцелеешь на скрижалях.*

(«Писала я на аспидной доске...», 1920)

Цветаева искала подходящее слово, перебрала множество вариантов и вернулась к самому простому. Зато повторила четыре раза: «...чтоб было всем известно! – Что ты любим, любим, любим, любим!..»

Это стихотворение заключает в себе биографический подтекст: на внутренней стороне обручального кольца Цветаевой были выгравированы имя и фамилия мужа и дата их венчания. Но эта биографическая отсылка, не вполне понятная вне биографического контекста, выступает здесь не в статусе «домашнего намека» (в духе традиции дружеских посланий), а в функции символической детали, служащей залогом верности – не только лично-субъективной, жизненно-биографической, но и онтологической, почти сакральной. Ср.: «Ты – уцелеешь на скрижалях».

Стихотворение «Писала я на аспидной доске...» шло первым в сборнике, подготовленном Цветаевой по возвращении в Советский Союз, и имело посвящение «С. Э.». Это было открытым признанием в любви к репрессированному – в то время, когда многие семьи отрекались от своих близких. Когда стихи писались, Эфрон находился в Белой армии, когда перерабатывались – в советской тюрьме. Оба раза Цветаева не была уверена, что муж жив, но этим непосредственным обращением к нему как к живому она заклинала судьбу и отдавала мужу долг верности и памяти.

Резюмируя наши наблюдения, подчеркнем следующие моменты. Специфика «субъектно-объектных» отношений в лирическом диалоге с «самыми близкими» определяется философской моделью мира, которая обуславливает сам процесс художественной коммуникации. Фактически в большинстве стихотворений Цветаевой диалогичность парадоксально оборачивается монологичностью (что, возможно, связано с самим

типом романтического сознания). Поэтому ее близкие, к которым она адресует ряд стихотворений, оказываются как бы проекциями ее собственного лирического Я. На лингвистическом уровне это выражается в инклюзивном «мы» («Марина плюс Ася», «Марина плюс Сережа»). Но такое преодоление пропасти между субъектом и объектом, возможно, является кажущимся, ибо зачастую процесс «коммуникации» оказывается процессом переноса собственных свойств на адресата, в результате чего процесс коммуникации становится процессом автокоммуникации.

### Примечания

1. Ельницкая С. Поэтический мир Цветаевой: конфликт лирического героя и действительности. Wien, 1990. С.118.
2. Там же. С.118.
3. Ревзина О.Г. Полифония в лирике Цветаевой // Марина Цветаева. Песнь жизни / Unchnt de vie Marina Tsvetaeva: Международный Парижский симпозиум 19-25 октября 1992. – Paris, 1999. Р. 194.
4. Стихотворения Цветаевой цит. по изданию: Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. / Сост., подгот. текста и коммент. А. А. Саакянц и Л. А. Мнухина. М., 1994-1995.
5. См.: Белякова И. Ю. Ариадна Эфрон в поэтическом мире М. Цветаевой // «... Все в груди слилось и спелось»: Пятая международная научно-тематическая конференция (Москва, 9-11 октября 1997 г.): Сборник докладов. – М., 1998. – С. 125-132.
6. Эфрон А. О Марине Цветаевой. М., 1989. Цит. По: Эфрон А.С. Страницы воспоминаний // <http://www.ipmce.su/~tsvet/WIN/ariadna/strvosp.html>
7. Швейцер В.Быт и бытие Марины Цветаевой. М., 2007. С.107.
8. Там же. С.107.
9. Семиотический анализ фотворчества Цветаевой см. в статье: Ельницкая С. «Возвышающий обман»: Миротворчество и мифотворчество Цветаевой // Норвичские симпозиумы по русской литературе. М. Цветаева. – Вермонт, 1992. С. 45-61.
10. О контекстуально-диалогическом рассмотрении цикла см.: Тонкопий Ж.В. «Лебединый стан» М.

Цветаевой в поэтическом контексте второй половины 1910–20 гг. // «Лебединый стан», «Переулочки» и «Перекоп» Марины Цветаевой: Четвертая международная научно-тематическая конференция (Москва, 9–10 октября 1996 г.): Сборник докладов/ Отв. ред. О.Г. Ревзина. М., 1997. С. 136–145.

11. Анализ поэтики цикла подробнее см.: Синьорини С. Мастерство Марины Цветаевой: (На примере поэтического цикла «Разлука») // *Europa orientalis*. 1993. № 12. Р. 249–263.

УДК: 801.73

Т. В. Кулешова  
(Днепропетровск)

### **Формы взаимодействия символов в цветаевском поэтическом универсуме.**

Связь с культурным контекстом, с мифологическими моделями и структурами делает цветаевское творчество «литературой надтекста» (И. Бродский). Пытаясь заново космизировать мир, находящийся в ситуации хаоса (исторического и личностного), М. Цветаева обращается к «великой стихийной памяти» (А. Блок), воссоздает метакод культуры в системе символов, отражающих единство человека и космоса.

Рассмотрев символяриум М.И. Цветаевой на примере ее лирики, поэм, литературно-критической прозы, автобиографического и эпистолярного наследия, мы предлагаем следующую типологию цветаевских символов: архетипические символы вертикали, горизонтали, границы (дерево, лестница, гора, дом, город, комната, всадник, сон); мифологические (Орфей, Ариадна, Федра, Эвридика; Магдалина, Георгий); фольклорные и литературные (Крысолов, Офелия, Гамлет, Кармен); события-символы времени или темпоральные символы: (Дон, Перекоп); национально означенные (Москва, Россия, Германия, Чехия); символы, обозначающие поэта (А. Блок, А. Ахматова, В. Маяковский, А. Пушкин, Р.-

М. Рильке); индивидуально-авторские символы (стол, мра, лазорь, просторы). Пересечение этих символов создает те смысловые поля, которые преобразуют традиционные архетипические, мифологические, национальные, темпоральные, символистские и иные символы в цветаевский знаковый мир.

Проанализировав семантику указанных символов и их взаимодействие в поэтических текстах Марины Цветаевой, можно выделить следующие типы взаимодействия символов в художественном мире поэта: 1) символы последовательно сменяют друг друга (один помещается за другим), однако их значения не комбинируются и даже не соотносятся друг с другом; 2) символы не взаимодействуют, но представляют различные стадии единого символического процесса (мифологема Феникс и индивидуально-авторские символы стол, мра-ремесло, выступающие знаком творчества); 3) соседство символов влечет за собой изменения и создает сложные значения (куст, лес, всадник, означающие поэтическое произведение как творение природы; конь, всадник, мост, символизирующие маргинальную природу поэта; пахарь, стол, ствол, отсылающие к ремесленничеству творческой личности и одновременно определяющие поэта как мир); 4) между группами символов имеется взаимодействие и все значения предшествующих групп синтезируются (синтез всей символики вокруг центрального символа поэт).

Обращаясь к культурной и литературной традиции, Марина Цветаева стремится отделить имя собственное от сюжетов-первоисточников и «поставить на службу описания авторского художественного видения мира – мира современного человека» [5, с.708]; она мифологизирует образы поэтов-современников, превращая их в знаки-символы поэта и творчества.

Создавая миф об учителе-Волконском, она прибегает к образам-символам дерева, Революции и знаку Бог в значении «творец»: «Страсть к дереву – страсть к будущему. Бескорыстнейшая и прекраснейшая из страстей. И лжет Революция, эта великая ненавистница гербов и дубов, лжет Революция, именуя себя страстью

к будущему. Осуществленная Революция – страсть к сегодняшнему: ни вчера (гербов!), ни завтра (дубов!)» (эссе «Кедр») [8, т.5, с.263], и тут же: «Садовник. – Учитель. – Когда я думаю о Боге первых дней, я неуклонно вижу его садовником» [8, т.5, с.263].

Следует отметить, что знаки бог и черт во многом тождественны в зрелом творчестве Марины Цветаевой и рознятся лишь способностью к порождению (ее отсутствие у Мышатового) и бунтом, гордыней (ему свойственными), но если в детстве «бог был – чужой, Черт – родной. Бог был – холод, Черт – жар. И никто из них не был добр. И никто – зол. Только одного я любила, другого – нет: одного знала, а другого – нет» [8, т.5, с.48], то с 20-х годов «строгость» и «прелесть» цветаевского бога перекликаются с требовательностью Мышатового из ее детства. Ведь уже тогда ей, ребенку-поэту, удалось извлечь суть – «отрожденную поэтову сопоставительную – противопоставительную – страсть – и склад...» [8, т.5, с.43], по причине которых и возник один из тайных ужасов и ужасных тайн ее детства: «“Бог-Черт!” Бог – с безмолвным молниеносным неизменным добавлением – Черт. <...> Между Богом и Чертом не было ни малейшей щели – чтобы ввести волю, ни малейшего отстояния, чтобы успеть ввести, как палец, сознание и этим предотвратить эту ужасную сращенность» [8, т.5, с.43].

Обозначив архитектонику собственного мира, поэтесса говорит о Страшном Суде Слова, на котором она обелена от всех грехов своей творческой стихийностью, а значит – близостью к природе как высшему творению.

Обращаясь к знаку Бог, Цветаева создает миф об онтологическом статусе слова, и означает этим Словом – поэта: «Бог – прав // Тлением трав, // Сухостью рек, // Воплем калек, // Вором и гадом, / / Мором и гладом, // Срамом и смрадом, // Громом и градом. // Попранным Словом...» [8, т.1, с.400].

В строке «Попранным Словом» прописная буква отсылает к слову из священного писания и (у

Цветаевой – не тождественно) – священному слову, т.е. к поэзии, святому ремеслу. Утверждение божественного промысла в страшных событиях революционных лет – это уравнивание Бога, поэта и мира. И Бог, и поэт – всегда на стороне побежденных (по утверждению Цветаевой, о гибели белого движения ей было известно наперед), в оппозиции же к победившим (и всем остальным, но не это для Цветаевой главное) выступает сам мир. По мысли Ю. М. Лотмана, в русской культуре «слово совмещает в себе и разум, и речь, и одно из наименований Сына Божия, и данный им людям закон. <...> И это не неразличение понятий, а концентрация воедино высших сакральных и культурных ценностей» [2, с.460].

Противопоставление быта и дуба, представление о поэзии как природном явлении (символы всадник, куст) востребованы Цветаевой в мифе о Б. Пастернаке: «Быта, как косности, как обстановки, как дуба (дубовая, по объявлению, столовая...) – быта, как дуба, вы не найдете вовсе. Его быт на свежем воздухе. Не оседлый: в седле» [8, т.5, с.238]. Пронзаемость поэта природой отсылает к пронзенности героини копьем-лучем красного всадника из одноименной поэмы: «В груди холодок – жгуч. // И входит, и входит стальным копьем // Под левую грудь – луч» [8, т.3, с.22], – а обыгрывание имени солнечного божества славянской мифологии – к уподоблению таинства порождения миром-природой и художником-творцом: «Дождь. – Что прежде всего встает, в дружественности созвучий? – Даждь. – А за «даждь» – так естественно: Бог.

Даждь Бог – чего? – дождя! В самом имени славянского солнца уже просьба о дожде. Больше: дождь в нем уже как бы дарован. <...> Кто у нас писал природу? Не хочу ворошить имен (отрывать, думать о других), но – молниеносным пробегом – никто, господа. Писали – и много, и прекрасно (Ахматова первая) о себе в природе, так естественно – когда Ахматова! – затмевая природу, писали о природе в себе (уподобляя, уподобляясь), писали о событиях в природе, отдельных ее ликах и часах, но как

изумительно не писали, все – о, никто – ее: самое: в упор.

И вот: Пастернак. И задумчивость встает: еще кто кого пишет.

Разгадка: пронзаемость. Так дает пронзить себя листу, лучу, – что уже не он, а: лист, луч. – Перерождение. – Чудо» [8, т.5, с.241].

В предисловии к сборнику «Из двух книг» Марина Цветаева указывала: «Мои стихи – дневник, моя поэзия – поэзия собственных имен» [8, т.5, с.230]. Особую роль в наследии поэта выполняют названия лирических циклов, отдельных стихотворений, эссе и статей. Так, в очерке об Андрее Белом заглавие не случайно звучит «Пленный дух», Марина Цветаева вновь обращается к своей космогонии и означает место поэта в мире: «Земля его как будто отдавала – туда, откуда бросили, а то – опять возвращало. Просто, им небо и земля играли в мяч» [8, т.4, с.264–265]. Эссе «Кедр» и «Световой ливень» выделяют то характерное, что она видела соответственно в С. Волконском и Б. Пастернаке – «древесную страсть» первого и «кистекание светом» второго. Единственным поэтом-современником, собственное имя которого Марина Цветаева вынесет в название статьи, является К. Бальмонт, ибо его, по мысли поэтессы, можно охарактеризовать одним единственным словом – поэт: в каждом из ее современников и предшественников было еще что-то кроме поэта в них, но на Бальмонте стояло «клеймо – печать – звезда – поэт» [8, т.4, с.271].

Сталкивая образы А. Пушкина, А. Блока, М. Волошина, А. Ахматовой с символикой стихий (соответственно: огонь, воздух, земля, вода), Цветаева создает миф о стихии духа и творчества (воплощенной в ее эссеистике в образе Рильке). В этом контексте закономерны ее высказывания о творчестве Б. Пастернака: «...о световом в поэзии Пастернака. – Светопись: так бы я назвала. Поэт светлут... Свет. Вечная мужественность. – Свет в пространстве, свет в движении, световые прорези (сквозняки), световые взрывы, – какие-то световые

пиршества. Захлестнут и залит. И не солнцем только: всем, что излучает, – а для него, Пастернака, от всего идущие лучи» [8, т.5, с.235].

Обращаясь к вопросам о социальном мифомышлении нового времени, Цветаева по-своему осмысливает феномен культа вождя, отнимая этот статус у деятелей истории и наделяя им дух, стихию духа, воплощенную ею в символе Райнера Мариа Рильке: «Ты сам был дух. Духовидцами были мы. ... Ты был волей и совестью нашего времени, его – вопреки Эдисону, Ленину, пр., от Эдисона, Ленина, пр. – единственным вождем» [8, т.5, с.203].

Подобные трансформации претерпевают все значимые для цветаевского космоса образы-символы: как мифологические, так и темпоральные, и национально означенные.

Духовно обозначенным локусом в раннем творчестве Марины Цветаевой является Германия, ее ценность означаетсся именами Канта, Гете, Гейне, Гельдерлина, Новалиса: «Германия – мое безумье! // Германия – моя любовь! // Ну, как же я тебя отвергну, // Мой столь гонимый Vaterland, // Где все еще по Кенигсбергу // Проходит узколиций Кант, // Где Фауста нового лелея // В другом забытом городке – // Geheimrath Goethe по аллее // Проходит с тросточкой в руке» [8, т.1, с.231].

В ее автобиографической прозе взаимодействуют образы Германии, матери и музыки: мифологизированный образ Марии Александровны Мейн созвучен высказываниям Цветаевой о немцах как «крепостных Духа»: «Нет души свободней, души мятежней, души высокомерней! <...> Борьба с рыночной площади быта перенесена всецело на высоты духа. <...> Ограничение себя здесь для безмерного владычества там. У них нет баррикад, но у них философские системы, взрывающие мир, и поэмы, его заново творящие. <...> Германия – тиски для тел и Елисейские поля – для душ. Мне, при моей безмерности, нужны тиски» («О Германии») [8, т.4, с.552–553], «От матери я унаследовала Музыку, Романтизм и Германию. Просто – Музыку. Всю себя» [8, т.4, с.546].

Обращаясь к представлениям романтиков и символистов об особом месте музыки в иерархии искусств, Цветаева подчиняет этот постулат творимому мифу о поэте – помимо заявленного в дневниковых, эпистолярных записях и лирических произведениях «письма по слуху», она уравнивает понятия музыки и лирики: «Мать – залила нас музыкой. (Из этой Музыки, обернувшейся Лирикой, мы уже никогда не выплыли – на свет дня!) Мать затопила нас как наводнение» [8, т.5, с.20], «Бедная мать, как я ее огорчала и как она никогда не узнала, что вся моя «немузыкальность» была – всего лишь другая музыка!» [8, т.5, с.28].

Создавая миф о Матери, она связывает образ Марии Александровны с морской стихией, поэтому мы осмелимся утверждать, что материнское, музыкальное начало – это та самая «морская» часть мифа Марины о себе-поэте: «Я же молчаливо и упорно сводила свою музыку на нет. Так море, уходя, оставляет ямы, сначала глубокие, потом мелющие, потом чуть влажные. Эти музыкальные ямы – следы материнских морей – во мне навсегда остались» [8, т.5, с.31], – а ее собственная стихия – «тайный жар» (Блок), стихия огня, вдохновения.

Образ-символ Германии заметно трансформируется в цветаевском творчестве конца 30-х гг. («Стихи к Чехии»), однако до этой трансформации указанный символ активно используется поэтом в мифологизации образов М. Волошина и Р.-М. Рильке: скрытыми источниками творчества Волошина она объявит «Германию, никогда не ставшую явным, и Россию, явным ставшую – и именно в свой час», родство Максимилиана Волошина с Германией было «духовное, глубокое, даже глубинное...» [8, т.4, с.212], «Германством в нем были родник его крови и родник его мистики, родники, скрытые из скрытых и тайные из тайных» [8, т.4, с.214]. Сталкивая знаки Германии как пространства духа и Волошина-поэта, Цветаева подчеркивает не-земную природу творческой личности, в статье «Поэт и время» она приводит фразу Рильке:

«Есть такая страна – Бог, Россия граничит с ней», – и продолжает: «С этой страной Бог – Россия по сей день граничит», называя ее тем светом – «некой угрозой спасения – душ – через гибель тел» [8, т.5, с.335]; а в очерке «О Германии», говоря о свободе, мятежности, высокомерии (как высоте) германской души, означает общность России и Германии: «Они русским братья, но они мудрее (старше?) нас» [8, т.4, с.552].

Устремленность России в сферу духа подчеркивается сопоставлением в пределах текстов образов-символов Русь, конь и огонь: «Нетоптаный путь, // Непутевый огонь. – // Ох, Родина-Русь, // Неподкованный конь! // <...> Зачарованный конь! // <...> Нераскаянный конь!» [8, т.2, с.58-59].

В цветаевский миф о поэте органично вписывается идея непонятости поэта толпой («Какой поэт из бывших и сущих не негр, и какого поэта – не убили?») [8, т.5, с.59]) и современностью: «Есенин погиб, потому что забыл, что он сам такой же посредник, глашатай, вожатый времени – по крайней мере настолько же сам свое время, как и те, кому во имя и от имени времени дал себя сбить и загубить» [8, т.5, с.339]. В отношениях поэта со временем, по Цветаевой, заключен трагизм посредничества жизни: время заказывает без посредников, ибо «истинно современное есть то, что во времени – вечно...» [8, т.5, с.341]. Но не меньший трагизм заключен и в оторванности от предшественников, выпадении из связи поколений: в эссе «Пленный дух», говоря об отказе от преемственности, потомственности, сыновности А. Белого, Цветаева указывает на полную и страшную «свободу маски: личины: не-своего лица» [8, т.4, с.264-265].

Не случайно поэтесса настаивала на важности «преемственности и постепенности» в своем творчестве и одновременно подчеркивала неспособность поэта противиться бегу времени, не откликнуться на его зов. Говоря о заказе времени, Марина Цветаева цитирует строки из стихотворения Я.П. Полонского: «Писатель, если только он / Волна, а океан – Россия,



/ Не может быть не возмущен, / Когда возмущена стихия. <...> / Писатель, если только он / Есть нерв великого народа, / Не может быть не поражен, / Когда поражена свобода» [8, т.5, с.339], – и вплетает в собственный миф о поэте и времени античный миф об Орфее, ведь именно современность «окликает» поэта так же, как в свое время окликнули Орфея.

Трагизм существования поэта в мире подчеркивается Цветаевой путем сопряжения образов-символов творчества и смерти: «Темная сила! // Мра-ремесло! // Скольких сгубило, // Как малых – спасло!» [8, т.2, с.308], – «Мра, кстати, беру как женское имя, женское окончание, звучание – смерти. Мор. Мра. Смерть могла бы называться, а может быть, где-нибудь, когда-нибудь и называлась – Мра. Слово-творчество, как всякое, только хождение по следу слуха народного и природного. Хождение по слуху» [8, т.5, с.363].

Мифологема Феникс, символизируя вечность и возрождение в традиции символистов (В. Иванов, К. Бальмонт), в поэтическом универсуме Марины Цветаевой становится символом творчества, и это ее значение порождает цепочку взаимоотношений с другими близкими символами: огня, пепла, неопалимой купины, вертикали.

Феникс и индивидуально-авторский символ стол напрямую не взаимодействуют в поэзии и прозаическом наследии, но обозначают один и тот же процесс: процесс творчества, создания поэтом своих творений – путем ли сжигания себя и жизни на созидающем огне вдохновения или путем упорного труда поэта-ремесленника, пахаря, бьющегося над поиском верной рифмы. Значение восходящей к античности мифологемы расширяется за счет корреляции со знаковыми в цветаевском наследии понятиями песни и голоса; феникс репрезентирует несколько смыслов, становится символом вечности и возрождения, горения в огне вдохновения, божественного логоса, поэтического творчества вообще и поэта как такового.

Не сталкиваются в текстах Марины Цветаевой и образы-символы ребенка, младенца и пахаря, «пашущего»,

однако каждый из них в ее творческом космосе соотношен с поэтом. Последний – «В поте пишущий, в поте пашущий», сама стихия творчества выступает порождающей землей: «Я – деревня, черная земля, // <...> – чернозем, и белая бумага» [8, т.1, с.411].

«Скобка о поэте и ребенке» в «Искусстве при свете совести» проясняет цветаевский взгляд на поэзию как творческую игру и на поэта, как невинного и безответственного во всем, кроме этой игры, ребенка: «Безответственность во всем, кроме игры. Когда вы в эту игру придете со своими человеческими (нравственными) и людскими (общественными) законами, вы только нарушите, а может и прикончите игру. Привнесением совести своей – смутите нашу (творческую)» [8, т.5, с.371]. Ю.М. Лотман в русле воззрений Хейзинги о поэзии как начале, стоящем у истоков, по ту сторону серьезного, начале, которому близки дети и ясновидцы, в работе «Структура художественного текста» указывал: «Восприятие (и создание) произведения искусства требует особого – художественного – поведения, которое имеет ряд черт общности с игровым» [3, с.86]: «Море играло, играть – быть глупым. // Думать – седая прядь! – / Умным. Давай играть!» [8, т.3, 110].

Поэт-ребенок открыт миру и несет в себе искру гармонии предвечного творца («...Без компаса / Ввысь! Дитя – в отца! / Час, когда потомственность / Сказы-ва-ет-ся» [8, т.3, с.144]), он играет в мир и невинность его игры позволяет ему открыть и увидеть в мире много больше, нежели не-поэтам. По верному замечанию Г.Ч. Павловской, поэт и ребенок, «творящие собственный образный мир, с одной стороны, способны реально оценивать и воспринимать действительность, а с другой стороны, они искренне верят в вымышленный мир и «вселяются» в вымышленный мир, безоговорочно принимая его законы» [4, с.31].

И в то же время поэта-пахаря характеризует тяжкий труд посева и порождения, соотносимый с творением и творцом: «Каждое совершенное творение – творец» [7, с.204], «Ни кисти, ни резца, ни струн; все

сразу: и зачатие и рождение. Певец и птица – наисовершеннейшие из творцов» [7, с.204].

Мотив труда пахаря, возвращающего посев (на черной земле и белой бумаге) отсылает к письменному прибору и столу. Образ-символ стола – знак человека, поэта и вселенной. Именно стол выступает тем самым плотом, на котором поэт спасается от наводнения жизни: «...На сём плоту – // Спасусь! Спасусь! Спасусь!» [8, т.2, с.323].

В поэтическом цикле «Стол» Мариной Цветаевой не только востребован мотив труда поэта, но и представлено овеществление своей поэтической вселенной, означивание ее столом; и одновременно возведение значения этого образа к живому космосу, представление о столе как о Мировом древе.

Цветаева сталкивает в пределах цикла символы стол, ствол (дерево) и поэт, и все они приобретают дополнительные составляющие в контексте творимого мифа о творческой личности: наряду с мыслью о маргинальной природе поэта возникает мотив ствола-человека (иссушенность телесного начала позволяет вместить в себя голос) и живого ствола – стола.

Цветаевский всадник соседствует с образами куст и лес, которые становятся знаками мира, творчества и вдохновения. Каждый из этих символов является посредником между мирами и их взаимодействие в лирических текстах позволяет Цветаевой не только сделать акцент на медиумической природе творческой личности, но и уравнивать поэта и мир в его целостности.

Образ цветаевского вихря и смерча связывается с символикой метели. Метель как романтическая буря кореллирует в творчестве Цветаевой с поэтикой Блока и «передает ощущение смутного времени, застигнутого Россию» [1, с.152]. В кружении цветаевской метели и вьюги А.Эткинд видит ядро «авторской идентичности, ее отношение к Богу, искусству, любимому» [9, с.560]. Идея одухотворенности круга связана в ее творчестве с мыслью о пути поэта и с трагедией времени: «Царь и Бог! Простите малым – // Слабым – глупым – грешным – шалым, // В страшную воронку втянутым, //

Обольщенным и обманутым» [8, т.1, с.439].

В наследии поэта прочно спаяны образы-символы круга – рая – сада – леса. Практически все цветаеведы отмечали, что символ круга в творчестве Цветаевой как правило выражает степень одиночества и сиротства героини, и это действительно так. Однако не случайно рай у нее круглый: «круг – высшая напряженность и высший покой». Цветаевой востребовано христианское представление о рае как саде: «Пошли мне сад // На старость лет. // <...> Для беглеца // Мне сад пошли: // Без ни-лица, // Без ни-души! // <...> Скажи: довольно мэки – нб // Сад – одинокий как сама. // (Но около и Сам не стань!) // – Сад, одинокий, как ты Сам» [8, т.2, с.320].

Этот цветаевский сад вместе с его одиночеством – рай до грехопадения, до сотворения Евы, «ибо странник – Дух и идет один». Следует отметить и то, что образ леса, в эстетике российских символистов противопоставленный саду и раю, связанный с семантикой мрачных мест и болот («Лесная символика немецкого романтизма с ее скорее аполлонической культурностью в русском символизме уступает место некоему первобытному или древнеславянскому болотно-пойменному ландшафту, который, будучи для городской культуры либо до- или постисторическим, либо апокалиптическим, окружает ее, подавляет или, во всяком случае, магически манит ее к себе» [6, с.634]), у Марины Цветаевой выступает земным раем природы. Цветаевой «небо сведено на землю»: означивая лес как всадника, она делает его прообразом небесного рая.

Взаимодействие всех групп символов в поэтическом мире Цветаевой приводит к синтезированию их значений вокруг знака поэт. Архетипические символы вертикали, горизонтали, границы (Гора, Дерево, Лестница, Дом, Город, Мост, Сон) конструируют цветаевский космос, центром которого выступает творческая личность. Мифологические (Орфей, Ариадна, Эвридика, Сивилла, Психея), фольклорные и литературные (Крысолов, Офелия, Гамлет) символы

вписывают цветаевский миф о поэте в культурный контекст; темпоральные и национальные (Дон, Октябрь, Перекоп, Москва, Русь, Россия, Германия, Чехия) – в оком современности и временных представлений. Символы-знаки поэта (А. Блок, Б. Пастернак, Р.-М. Рильке, А. Пушкин) и индивидуально-авторские символы (стол, мра-ремесло, лазорь, просторы) наделяют цветаевский миф о поэте завершенностью.

Как показал анализ поэтических текстов, М. Цветаева активно обращается к общекультурной символике, прибегает к востребованным символистами значениям многих знаков и мифологем, однако творчески переосмысливает их, подчиняя приоритетному в ее художественном мире мифу о поэте, который есть главная доминанта в ее творчестве, который живет и руководит жизнью автора.

#### Литература

1. Абдулаева Е.Р. Драматический цикл «Романтика» в творчестве и судьбе М.И. Цветаевой. Дис. ... к.филол.н. – Харьков: ХНПУ им. Г.С. Сковороды, 2007. – 170 с.
2. Лотман Ю.М. Статьи по типологии культуры. // Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб.: «Искусство-СПБ», 2001. – с. 392-461.
3. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М.: Наука, 1970. – 236 с.
4. Павловская Г.Ч. Проблемы психологии творчества в художественной мире М.И. Цветаевой. – Мн.: ПроPILEI, 2003. – 108 с.
5. Ревзина О.Г. Поэтический мир М. Цветаевой в произведениях 30-х годов (цикл «Куст» и поэма «Автобус»). // Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н.И. Харджиева. – М., 2000. – с.703-716.
6. Ханзен-Леве А. Русский символизм: Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика. – СПб.: Академ. проект, 2003. – 816 с.
7. Цветаева М.И. Неизданное. Записные книжки: В 2 т. Т.2:1919-1939. – М.: Эллис Лак, 2000. – 544 с.
8. Цветаева М.И. Собрание сочинений: в 7 т. Т.1-7. – М., 1994-1995.

9. Эткин А. Цветаева (в соавт. с К. Грельц). // Эткин А. Хлыст. Секты, литература, революция. – М.: Новое литературное обозрение, 1998. – С. 556-584.

УДК: 82.2

Е. Р. Сорокина (Киев)

#### Религиозные мотивы в поэзии Н. Гумилева и А. Ахматовой

Н. С. Гумилев и А. А. Ахматова – одни из самых значимых поэтов „серебряного века“. Их творчество, как и творчество многих поэтов того времени, пронизано напряжёнными философскими поисками, религиозными исканиями.

Творчество Н. С. Гумилева хорошо исследовано как в русской, так и в западноевропейской литературоведческой науке. В интересующем нас аспекте особенно важны работы: А. В. Комольцева «Русское нищестество и особенности композиции сборника «Путь конквистадоров» [12], А. В. Доливо-Добровольского «Акмеизм и символизм в свете идей Л. Н. Гумилёва» [9] и другие, в которых развивается мысль о христианской культуре и образе Христа. Тезис о религиозной философии в поэзии Н. С. Гумилёва выдвигается /частично/ в статьях: Н. Ю. Грякаловой «Н. С. Гумилёв и проблемы эстетического самоопределения акмеизма» [5], В. А. Редькина «А. А. Ахматова, Н. С. Гумилёв и духовный реализм в русской поэзии XX века» [13]. Также следует отметить работы Ю. Зобнина: «Странник духа (о судьбе и творчестве Н. С. Гумилёва)» [11], «Николай Гумилёв – поэт Православия» [10].

Творчество А. Ахматовой также изучено достаточно хорошо, а данная тема раскрыта в работах следующих авторов: Ю. А. Бычковой «Языческое и христианское начала в лирике А. Ахматовой 1909-1921 гг.» [2], Н. П. Григорович «Христианское подсознание сознательного

творчества А. Ахматовой» [4], О. Троцкий «Библия в художественном мире А. Ахматовой» [14].

Цель данного исследования – осветить этот вопрос.

Всю свою короткую жизнь Гумилёв стремился к познанию истины, постижению Бога. Поэт неоднократно обращался к христианству, его темам и образам, что свидетельствует о религиозно-философских исканиях. А. Ахматова также обращалась к христианским темам и образам в трудные моменты своей жизни.

Философские поиски идеального (мира, человека) во многом были обусловлены их тяготением к христианству. В стихах, посвящённых религиозным образам и темам, наиболее ярко воплотился гуманистический идеал поэтов.

Такие философские понятия, как «духовность», «добро» и «зло» отражены уже в раннем творчестве Гумилёва, т. е. когда он ещё не отошёл от символизма, но в постижении добра понимал только один путь, и никогда, даже в самые тяжёлые периоды своего духовного роста, не считал, что безразлично, каким путём к этому идти. Поэт всегда стремился к искренности и воплотил в своём творчестве единство духа и плоти, земли и неба, показал ощущение реального существования ада и рая. Его творчество можно рассматривать как стремление постичь «сущность Бога и природного греха в человеке, истины, явленной в Откровении и собственном духовном опыте» [10, с. 158].

Эти же понятия встречаются в поэзии Анны Ахматовой. В её лирике показан постоянный конфликт между добром и злом, представленными в христианстве как «духовное – плотское», «святое – грешное», «жизнь – смерть» и т.д. Отличительной чертой этого конфликта является внутренняя борьба в человеке, происходящая в разные моменты его жизни: познания, выбора и божественного дара (категорий, упоминаемых в Священном Писании).

Но всё-таки на христианство, как на религию, поэты смотрели по-разному. У Ахматовой встречаются не только библейские, но и языческие темы и образы.

У Гумилёва, в целом, – библейские. Язычество в ранней лирике А. Ахматовой играет значительную роль. Поэтесса олицетворяет природу как конкретное существо, что присуще языческому восприятию мира. По мнению академика А. Н. Веселовского, «...вся природа представлялась живучей, т.е. думающей, страдающей, любящей, ненавидящей, как люди» [3, т. 6, с. 97].

*Тополя тревожно прошуршали,  
Нежные их посетили сны* [1, т. 1, с. 33].

Но вернёмся к Гумилёву. Будучи от природы неутомимым человеком – рыцарем-конквистадором, он предпринял несколько экспедиций в Азию и Центральную Африку. И всё это – тяга к перемене мест, неуёмная жажда приключений, стремление испытать свой характер, волю – проявилось не только как религиозное чувство и любовь к ближнему, но и как раскаяние поэта:

*Я грешник страшный, я злодей!  
Мне Бог бороться силы дал,  
Любил я правду и людей,  
Но растоптал я идеал..  
Прости, Господь, прости меня.  
Душе, измученной моей  
Прости, раскаянье цена!* [6, т. 2, с. 121].

Создавая новое течение – акмеизм, поэт стремился, чтобы оно не только соответствовало своему значению (акме по-гречески – процветание, вершина), но и хотел, чтобы в творчестве акмеистов главенствовало целомудрие. Но христианская православная философия трактует значение этого слова как стремление к воссозданию первобытного образа мыслей – чистоты и безгрешности, которое предполагает знание о Божественном Замысле, о метафизической основе каждой вещи, явления или события. Гумилев стремился, чтобы в акмеизме была отображена цельность мира, показана внутренняя гармония души, т.е. эстетическая программа, которая могла возникнуть благодаря художественному мышлению и созерцанию мира «по-Божески».

1) Внутренняя гармоничность, понимание своего места в жизни.

2) Объективность и реальность мира.

3) Оптимизм, любовь к жизни.

4) Вера в разумную организацию природы и бытия.

5) Любовь к природе, признание её целесообразности.

6) Образы сильных и смелых людей, первопроходцев.

7) Самоценность жизни.

8) Соборность, людское содружество.

9) Проповедь высших истин.

10) Подлинная религиозность.

11) Реальная земная любовь.

12) Первоценность содержания и другие черты [9, с.90].

Как в поэзии Н. Гумилёва, так и в поэзии А. Ахматовой – основных адептов акмеизма – отразились пункты эстетической программы этого течения. Оба поэта были подлинно религиозны, признавая необходимость проповеди высших истин. Они были полны оптимизма и любви к жизни, несмотря на все жизненные перипетии.

Постепенно, по мере взросления поэтов, их поэзия наполняется светлыми образами из Библии, в которых они черпают силы для создания новых тем. Главным действующим образом для них является Иисус Христос. Любовью к нему, а также чувством радости, духовного пробуждения проникнуты все стихотворения на эту тему. Лирический герой Гумилёва долгое время был занят поисками рая на Земле, надеясь отыскать нетронутый цивилизацией уголок на земле. Неудавшиеся поиски «земного рая» постепенно приводят его к поиску истины, к исканиям «небесного рая».

*Мне часто снились райские сады,  
Среди ветвей румяные плоды.  
Лучи и ангельские голоса,  
Внемировой природы чудеса [6, т. 1, с. 252].*

Но и здесь героя ждёт разочарование, поскольку

*В Божий рай замкнулся вечный вход,  
Он не манит блеском и соблазнами,  
И его не ведает народ [6, т. 1, с. 126].*

Поиски истины также не приносят сначала результатов, со временем он принимает жизнь такой, как она есть, и это отражается на его мировоззрении и складывается в философскую концепцию:

*Есть Бог, есть мир, они живут вовек,  
А жизнь людей мгновенна и убога.  
Но всё в себя вмещает человек,  
Который любит мир и верит в Бога [7, с. 217].*

Поскольку не все надежды сбылись, лирический герой пришёл к выводу, что человек – это игрушка в руках Всевышнего:

*Все мы – смешные актёры  
В театре Господа Бога [7, с. 351].*

Несмотря на неудавшиеся поиски и крушение надежд, противоречивость чувств в душе – гордыни и смирения, лирический герой стремился прийти к чему-то единому. С одной стороны, он обязан быть покорным, смиренным («Покорность»). С другой – его вольнолюбивую душу посещала гордыня, что для верующего человека вообще неприемлемо. Он раскаивается в грехах, хочет избавиться от них, стремится освободиться от суетливости мира, его искушений:

*В мой самый лучший, светлый день.  
В тот день Христова Воскресенья,  
Мне вдруг примнилось искупленье,  
Какого я искал везде [7, с. 239].*

Согласно всем христианским канонам и формам, полноценной считается жизнь духовная, когда человек свои поступки и интересы подчиняет постоянному общению с Богом, дающим жизненную энергию, когда человек в своей вере стремится объединиться с Богом,

его волей, когда он идёт к постижению божественной благодати. Только тогда человеческая жизнь действительно истинна.

У Ахматовой же христианское неотделимо от мирского, поскольку это её жизнь, часть её самой:

*...Я научилась просто, мудро жить  
Смотреть на небо и молиться Богу [1, т. 1, с. 58].*

В христианстве считается, что имя и фамилия человека накладывают отпечаток на его судьбу. Фамилия «Гумилёв» созвучна с латинским словом «humilis» – «смиранный». И если вначале, в «Романтических цветах» была маска конквистадора, то в дальнейшем – в сборниках «Костёр», «Огненный столп» она исчезает, и лирический герой показан одиноким, а значит, смиренным.

Лирический герой пришёл к выводу, что Вселенная и человек могут существовать гармонично, если последний безоговорочно примет мир таким, какой он есть, полюбит его и искренне поверит в Бога. И в дальнейшем творчестве Гумилёва отобразился мотив прославления Бога и поисков небесного рая («Христос», «Храм твой, Господи, в небесах», «Рай» и др.).

В «Пятистопных ямбах» очень хорошо выражена мысль, согласно которой творческая личность может найти душевный покой:

*Есть на море пустынный монастырь...  
Туда б уйти, покинув мир лукавый,  
Смотреть на мир воды и неба ширь...  
В тот золотой и белый монастырь [7, с. 242].*

Поэт считал, что монастырское затворничество поможет душе укротить порывы страстей, гордыню, стать смиренной, покорной. «Смирение, – говорил преподобный Никита Стифат, – не в наклонении выи, или в распушении волос, или в одеянии неопрятном, грубом, и бедном, в чём многие оставляют всю суть добродетели всей, но в сокрушении сердца и смирении духа» [8, с. 83].

Однако же он скептически настроен, говоря о душе, – и эти чувства передал своему лирическому герою.

*Кто знает мрак души людской.  
Её восторги и печали?  
Они эмалью голубой  
От нас сокрытые скривали [7, с. 240].*

Гумилёв считал, что душа человека – это замкнутость, и проникнуть в глубины души невозможно. Поэтому, будучи верующим человеком, он соблюдал христианскую этику и всегда стремился к спасению души. Переосмысление ценностей полностью произошло в годы Первой мировой войны (1914 – 1916), поскольку поэт осознал бессмысленной кровавой бойни. Так же не восприняла жестокого кровопролития и Анна Ахматова:

*Так молюсь за твоей литургией  
После стольких томительных дней,  
Чтобы туча над тёмной Россией  
Стала облаком в славе лучей [1, т. 1, с. 99].*

А. Ахматова объективно отразила в своей поэзии вмешательство Божьей воли как наказание в трагическом образе войны. Образ тучи в данном случае предстал как божья немилость, и поэтесса стремилась вернуть расположение Бога, чтобы оно «стало облаком в славе лучей» для России.

Гумилёв же стремился к избавлению от грехов, к обновлению своей души. Настроения того времени поэт передал своему герою, показав, что его земная жизнь – это отрезок времени, растворённый в вечности. А вечности присуще человеческое «я». Мы помним, что человек создан по образу и подобию Бога, и, согласно христианской теософии, человек более приближен к Богу, чем ангел, потому что создан по образу и подобию Всевышнего, а тот – нет.

Совершенствованием своих стихов и стремлением постичь тайны божественного Гумилёв и Ахматова занимались всю жизнь. В них чувствовалась некая сила, которая сделала их поэзию возвышенной, утончённой –

это духовная сила. Их читатели всегда ощущали на себе это, поскольку их стихи манили, притягивали к себе, даря заряд духовной бодрости.

Как поэт Н. Гумилёв занял надлежащее место в истории не только русской, но и мировой литературы, поскольку, обращаясь к своим читателям, сумел оценить себя таким образом, на который никто не отважился в начале XX века:

*Я не оскорбляю их неврастением,  
Не унижаю душевной теплотой...  
Но когда вокруг свищут пули,  
Когда волны ломают борта,  
Я учу их, как не бояться,  
Не бояться и делать что надо [7, с. 220].*

А. Ахматова также доказала, что она – поэт, достойный внимания. И её мир неотделим от мира Божьего, в котором у людей своя мера дозволенного.

*Отчего же Бог меня наказывал  
Каждый день и каждый час?  
Или это ангел мне указывал  
Свет, не видимый для нас? [1, т. 1, с. 61].*

И новые поколения читателей, обращаясь к их поэзии (не только на христианские темы), находят для себя снова и снова слова любви и поддержки в нелёгких жизненных ситуациях.

### Литература

1. Ахматова А.А. Собр. Соч. в 2-х тт. – М., 1997.
2. Быченкова Ю.А. Языческое и христианское начало в лирике Ахматовой 1909–1921 гг. // Творчество Н. Гумилёва и А. Ахматовой в контексте русской поэзии XX века: Материалы региональной научной конференции, посвящённой 110-летию со дня рождения Анны Ахматовой/ . – Тверь, 2002.
3. Веселовский А.Н. Сравнительная мифология и её метод. // А.Н. Веселовский Собр.соч. в 16 тт. – М.: Л., 1938.
4. Григорович И.П. Христианское подсознание

сознательного творчества А. Ахматовой. // Царственное слово. Ахматовские чтения. – М.: 1989.

5. Грякалова Н.Ю. Н. С. Гумилёв и проблемы эстетического самоопределения акмеизма // Николай Гумилёв. Исследования и материалы. Библиография. – СПб, 1994.

6. Гумилёв Н.С. Собр. соч. в 4-х тт. – М., 1991.

7. Гумилёв Н. С. Стихотворения и поэмы. – Л.: Советский писатель, 1991.

8. Добротолюбие избранное для мирян. – М.: 1997.

9. Доливо-Добровольский А.В. «Акмеизм и символизм в свете идей А. Н. Гумилёва» // Гумилёвские чтения. – СПб, 1996.

10. Зобнин Ю. Николай Гумилев – поэт Православия. – СПб. 2001 г.

11. Зобнин Ю. Странник духа (о судьбе и творчестве Н. С. Гумилёва) //Н. С. Гумилёв: pro et contra. – СПб, 2001.

12. Комольцев Л.В. «Русское нищезанятие и особенности композиции сборника Н. С. Гумилёва «Путь конквистадоров». // Гумилёвские чтения. – СПб., 1996.

13. Редькин В.А. А.А. Ахматова, Н.С. Гумилёв и духовный реализм в русской поэзии XX века // Творчество Н. Гумилёва и А. Ахматовой в контексте русской поэзии XX века: Материалы региональной научной конференции, посвящённой 110-летию со дня рождения Анны Ахматовой. – Тверь, 2002.

14. Троцык О. Библия в художественном мире Анны Ахматовой. – Полтава, 2001.

УДК: 82.091

А. А. Шульдишова (Донецк)

### Музыкальные образы в поэтических произведениях А. Ахматовой и А. Блока: вопросы современного изучения

Цель данной работы – дальнейшее совершенствование методов анализа литературного произведения – обусловила потребность использования достижений музыковедения. Однако это следует понимать не как

обогащение "традиционного" литературоведения путем применения новых терминов и аналитического аппарата, заимствованного из другой области, а как разработку собственных методологических и методических аспектов литературоведения, пользуясь данными иной науки.

Задачей данной работы явилось рассмотрение творчества А. Блока и А. Ахматовой через аналогии с музыкальными жанрами, тембрами, динамикой.

Основным материалом исследования, как оговорено в заглавии работы, послужила музыкальная образность поэтики А. Блока и А. Ахматовой. Музыкальная образность занимает важное место среди творческого инструментария поэтов, и не только Блока, но практику Блока характеризует чрезвычайная смелость и яркая специфика, личное своеобразие. Он очень смел и разносторонен в применении музыкальных образов, он разнообразно видоизменяет в образных целях музыкальные звуки. Многие поэты-современники, внутренне ему близкие (А. Белый, Вяч. Иванов, А. Ахматова и др.) выглядят гораздо более скованными в аналогичных своих приемах.

Привлеченные для текстологического анализа поэтические произведения позволяют отметить несколько путей возникновения столь специфичных музыкальных образов:

1. Они появляются в поддержку эмоционального состояния центрального образа и пробуждают чувства у читателя;

2. Блок использует музыкальные образы для усиления художественного впечатления и создания фона событий. В целом же эти образы занимают определенное место в поэтике, свидетельствуют о приверженности стилю поэта.

Материал исследования убеждает, что в ряду средств художественной выразительности А. Блока весьма важны музыкальные образы, возникшие в структуре его поэтических произведений. Предпринятый в статье анализ подтверждает, что музыкальные образы Блока помогают передать художественную идею в соответствии с замыслом

поэта. При этом логика лирического произведения вовсе не нарушается, а воплощается. Звуковые образы являются эффективным инструментом усложнения художественного образа, одним из способов создания блоковского музыкального репертуара в художественной структуре поэтического произведения наряду с идейно-тематическим строем. Анализ звуковой образности и ее методов, подобных рассмотренным в работе, крайне необходим для объективной и адекватной трактовки произведений поэта.

"Музыкальность" литературы трактуется современным литературоведением в нескольких направлениях. Одна из сторон музыкальности литературного произведения – «музыкальность слышимого звукового ряда» (определение Н. М. Мышьяковой). Другой аспект приближения литературы к музыке связан с внедрением музыкальных образов и "мотивов" в поэзию (озвученное мировое пространство, музыкальные инструменты и их словесное перевоплощение). Их особенно много в творчестве поэтов-романтиков и символистов, но, конечно, не только у представителей этих течений. Третий аспект той же проблемы – заимствованные у музыки принципы формообразования (фуга, соната, симфония)\*.

Для исследований музыковедческой направленности характерно выявление соответствий между композицией стиха и музыкальной формой (в широком смысле слова). Такой подход способствует вооружению музыковедения стиховедческим аналитическим аппаратом, дает возможность проанализировать тот или иной уровень организации поэтического текста (метрика, ритмика, интонация) и найти идентичное выражение его в музыкальном решении. Однако выявление соотношения отдельных сторон поэтического текста с определенными элементами музыкального произведения позволяет определить лишь метод работы композитора с текстом,

---

\* Подробно о классификации музыкальных элементов см.: Мышьякова Н. М. К проблеме "музыкальности" литературного произведения // Русская словесность. – 2004. – №1. – С.5-10 [3].



обнаружить соответствие деталей.

В свою очередь, литературоведческий подход предполагает соединение литературоведения с элементами искусствознания, анализ и интерпретацию литературного произведения с учетом специфической музыкальной образности. Музыкальные элементы предлагается рассматривать не в качестве периферийных, а как сущностно значимые, что позволяет по-новому осветить идею символического синтеза, стремление видов искусств к импликации, к взаимодействию. Это, в свою очередь, позволяет по-новому осмыслить проблему перевода одного художественного языка на другой, создания "текста в тексте" или "образа в образе".

На наш взгляд, особенность музыки, "созданной" в литературном произведении, определяется тем, что ее автор – писатель, выступающий "в качестве композитора" (исполнителя), должен обладать специфическим мышлением, внутренним слухом. Чтобы точно воспроизвести логику музыкального развития, он должен создать произведение, которое существует только в его воображении, и исполнить его, воспроизвести не механическим путем (запись нотными знаками), не физическим (импровизация за инструментом), а вербальным способом (словесное описание). В свою очередь, и читатель должен иметь подобное воссоздающее воображение, чтобы "услышать" музыку, созданную воображением писателя, используя визуальный способ (чтение текста). Например, "Ты злишься, мой смычок визгливый" в стихотворении «Голоса скрипок» А.Блока. Глагол "визжит" подчеркивает акустический момент, вызывая особую звуковую ассоциацию. Современный образованный читатель хоть раз в жизни слышал "визг смычка" на высоких нотах и навсегда запомнил то эмоциональное неприятное чувство, которое вызывал резкий звук. В данном случае это слуховой аспект ("реально слышимое" качество текста), а не метафора.

Лирике свойственна музыкальность, напевность, достигаемая ассонансами, зияниями,

звукоподражаниями, ритмической организацией и пр. Однако не следует смешивать музыкальность литературы с другой сферой проявления музыкального начала в литературе: с музыкой, означающей "просто" инструментальную игру и пение. Знакомая с детства, она входит в сознание поэта и становится источником музыкальных образов. Слуховые образы имеют огромную амплитуду градаций по степени их яркости, живости. От совсем смутных и схематических они поднимаются до такой степени наглядности и конкретности, которая дает повод говорить о "действительном слышании" в отсутствии внешних звуков.

Созданный писателем образ музыкального произведения внутри литературного есть сложная структура, в которой ирреальная музыка, созданная писателем, реализуется в сознании читателя на вербально-визуальном уровне. Происходит объединение авторского и читательского "идеального". На эту специфическую черту указывает Н.Л.Лейзеров: "...читая произведения литературы, мы не видим образов, но создаем их в своем воображении... При встрече с изображением искусства мы видим образ и присоединяем к нему личное" [4, с. 50].

Особенностью данной работы является анализ поэтического текста в соотношении с анализом музыкального образа, который помогает проникнуть в глубины организации стиха, сравнить идейно-художественное содержание поэтического и музыкального образов.

Музыка в стихах Ахматовой – это музыка как таковая, ее реальное звучание, окружающее лирическую героиню. Ахматова нередко считала важным отметить конкретные музыкальные импульсы, призвавшие ее к стихам. В записной ее книжке 1961 года можно прочесть: "Вчера вечером слушала бразильскую бахиану. Я что-то сочиняла, но в темноте не могла записать и забыла. Кажется..." [6, с. 390].

Поэт вводит в круг музыкальных образов и имена композиторов:

*Нет, не на московском злом асфальте  
Будешь долго ждать –  
Мы с тобой в Адажио Вивальди  
Встретимся опять... [7, с. 79].*

Музыкальность блоковского стиха становится существенным фактором его смысла. Блок говорил: "...нужно учиться безукоризненному и музыкальному чтению стихов, ибо музыкой стиха романтики выражают гармонию культуры; стих есть знамя романтизма, и это знамя нужно держать крепко и высоко" [5, VI, с. 371].

Поэтические произведения Блока представляют собой максимально насыщенные в звуковом плане произведения лирической поэзии, где каждый музыкальный образ соединяет в себе ряд музыкальных характеристик. Взаимодействие этих характеристик представляется весьма сложным, поскольку в процессе музыкально-поэтического синтеза происходит неизбежное преобразование образа, укрупнение, подчеркивание одних его элементов и сглаживание других. Звуковой образ, становясь компонентом поэтического целого, значительно преобразуется.

С этой точки зрения рассмотрим стихотворения «Голоса скрипок» и «В сумерки девушку стройную...».

*Из длинных трав встает луна  
Щитом краснеющим героя,  
И буйной музыки волна  
Плеснула в море заревое.  
Зачем же в ясный час торжеств  
Ты злишься, мой смычок визгливый,  
Врываясь в мировой оркестр  
Отдельной песней торопливой?  
Учись вниманью длинных трав,  
Разлейся в море зорь бесцельных,  
Протяжный голос свой послав  
В отчизну скрипок запредельных [5, III, с.1 92].*

Стихотворение «Голоса скрипок» являет собой самоуглубленное личностное высказывание, не столько диалог, сколько внутренний монолог. На создание

характера музыкального звучания направлены все средства музыкальной выразительности: темп – стремительное *allegro*<sup>1</sup>, передающее взволнованные, тревожные события; тембр – сильным, внезапным броском “звук” переносится в высокий регистр<sup>2</sup>, образуя ярчайший контраст (“мировой оркестр”, “смычок визгливый”, “врываясь... отдельной песней торопливой”). Звуковой образ вплетается в смысловой сюжет стихотворения, способствует ощущению фальши и дисгармонии человека с окружающим миром; динамика – наэлектризованность краткого звучания образует сильнейший импульс к дальнейшему развитию; эмоциональный строй звукового образа помогает создать художественный образ. Мгновенное *sf*<sup>3</sup> передает насыщенность напряженность лирического текста. До предела эмоциональное размышление о смысле жизни – это содержание, которое угадывается благодаря средствам музыкальной выразительности.

У Блока замысел стихотворения актуализируется благодаря музыкальным образам. Это проявляется как на уровне целого, так и в решении отдельных сторон, включая акцентно-ритмическую и интонационную структуру слова.

С точки зрения использованной лексики выделяются два образных плана. Позитивное, светлое, радостное начало связано со словосочетаниями “буйной музыки волна”, “ясный час торжеств”. Другой полюс рождается из комплекса слов и словосочетаний “ты злишься”, “смычок визгливый”, “врываясь”, “торопливой песней”. Растущее напряжение не находит разрешение в конце стиха.

Музыкальный образ шире, глубже и масштабнее

---

<sup>1</sup>. быстрый, оживленный темп.

<sup>2</sup>. ряд звуков певческого голоса, характеризующихся одним механизмом голосообразования и обладающих одинаковыми тембровыми качествами. В голосах необученных певцов существуют два основных регистра: грудной и головной, резко отличающиеся друг от друга как характером звучания, так и механизмом образования.

<sup>3</sup>. *sforzando* (сфорцандо) – внезапное резкое акцентирование отдельных звуков.

развивает мысли, высказанные в стихотворении, "диктует" интонацию произведения. Таким образом, музыкальный образ "диктует" интонацию стихотворения.

Иное взаимодействие средств выразительности, относящихся к сформированному выше типу, соотношения средств выразительности, т.е. средств, действующих разнонаправленно, наблюдается в стихотворении Блока «В сумерки девушку стройную...»:

*В сумерки девушку стройную  
В рощу уводит луна.  
Смотрит на рощу спокойную,  
Бродит, тоскует она.  
Стройного юноши пение  
В сумерки слышно в лугах.  
В звуках – печаль и томление,  
Милая – в грустных словах.  
В сумерки белый поднимется,  
Рощу, луга окружит,  
Милая с милым обнимется,  
Песня в лугах замолчит [5, I, с. 358].*

В эмоциональном плане поэтическое произведение представляет целостную динамическую композицию с кульминацией в седьмом стихе. Целостность, непрерывность, единство развития наблюдается на любом уровне организации стиха.

Образный строй стиха связан с употреблением лексики с печальной семантической окраской: "тоскует", "печаль", "грустных" "томление". Первая, вторая и третья строки – экспозиция, обрисовка места действия, объективный план. Четвертая строка связана с пятой местоимением "она" и словом "юноши", т.е. постепенно переводит действие в субъективный план. Единство седьмой и восьмой строк обусловлено ассоциативной параллелью "печаль – грустных". В девятой и десятой строках фразы "в сумерки", "рощи, луга окружит" являются продолжением обрисовки места действия. В двенадцатой строке повторяется звуковой образ "песня", который впервые появляется в пятой строке, а в шестой и седьмой – усилен благодаря повторению.

Идентично организована 11-я строка. В ней усилена фраза "милая с милым", перенесенная из 4-й и 5-й строк. Кульминация – в 7-й строке. Она выделена употреблением печальной, ярко окрашенной лексики, а также употреблением союза "и", что придает высказыванию особую напряженность. В 5-й, 7-й и 12-й строках средства выразительности музыкального образа действуют разнонаправленно. В 5-й, 7-й – динамика диктует нисходящую "мелодику", в 12-й – нисходящее движение, ритенуто<sup>4</sup>, pp<sup>5</sup>, постепенное угасание (диминуэндо)<sup>6</sup>. Музыкальная динамика направлена в сторону постепенной динамизации, приводящей к кульминации, которая разрешается в последней строке. Таким образом, интонационную структуру стиха можно представить как движение от пиано<sup>7</sup> через незначительное нарастание к кульминации и спаду ("Песня в лугах замолчит"). Очень эффектно завершает поэт стихотворение: постепенно затухает, растворяется печальная песня. Возвращается тишина... Пауза оставляет ощущение приближения встречи. Доминанту душевного состояния лирического героя составляют отчаяние, усталость, безысходная тоска. Мотив безвозвратности прошедшей любви, былой страсти подкрепляется эмоциональной окрашенностью (грустное *lento*<sup>8</sup>) и тембром.

Музыкальность блоковского стиха становится существенным фактором его смысла. Блок говорил: "... нужно учиться безукоризненному и музыкальному чтению стихов, ибо музыкой стиха романтики выражают гармонию культуры; стих есть знамя романтизма, и это знамя нужно держать крепко и высоко" [5, VI, с.371].

Необходимость тесной взаимосвязи поэтических и музыкальных образов во многих случаях, реализуясь в поэтической практике, рождает интересные решения.

4. замедление темпа.

5. *pianissimo* (пианиссимо) – очень тихо.

6. знак, указывающий на постепенное уменьшение силы звука.

7. тихо, слабо.

8. обозначение медленного темпа (*lento*).

Таким образом, звуковой образ является важной стороной организации стиха, тесно связан и обусловлен содержанием и направлен на выявление смысловых нюансов.

Пристальное внимание к закономерностям организации поэтического текста присуще блоковским стихам. Результатом тесного взаимодействия поэтической и музыкальной интонации является органический музыкально-поэтический синтез. Поэтическое произведение «Я вижу блеск, забытый мной...» является образцом идеального слияния поэтической и музыкальной интонации. Очевидно, такое воплощение связано со вниманием поэта к музыкальной образности.

В поэтических произведениях логика интонационной композиции скрупулезно продумана поэтом. Как правило, кульминационная зона стихотворения выделяется благодаря применению целого ряда художественных средств, одним из которых является накопление средств музыкальной выразительности типа темп, тембр, динамика, эмоциональная окрашенность. Таково поэтическое произведение Блока «Я вижу блеск, забытый мной...»:

*Я вижу блеск, забытый мной,  
Я различаю на мгновенье  
За скрипками – иное пенье,  
Тот голос низкий и грудной,  
Каким ответила подруга  
На первую любовь мою.  
Его доньше узнаю  
В те дни, когда бушует вьюга.  
когда бывшее без следа  
Прошло, и лишь чужие страсти  
Напоминают иногда,  
Напоминают мне – о счастье [5, III, с. 210].*

По средствам выражения поэтическое произведение предельно сдержанно, как бы намеренно лишено красок. Почти сплошь оно состоит из подлежащих и сказуемых, и лишь в одном случае при подлежащем появляется определение. Общий аскетический характер также подчеркнут строгостью синтаксических конструкций:

все стихотворение представлено тремя предложениями, отделенными друг от друга точками. Скупость использованных средств, однако, не лишает стих внутренней емкости, многозначности подтекста.

Большое значение в этом стихотворении имеют звуковые образы. Явления внешнего мира, обстановки одушевляются и приобретают смысл, созвучный настроению поэта. Таковы звуковые образы «скрипки», «голос низкий и грудной».

Интонационная организация поэтического произведения представляет собой большую волну с вершиной подъема на слове «любовь». Музыкальные образы скрипки и женского голоса объединяют в единую мелодическую волну третью и четвертую строки. В воображении возникает образ Первой любви, юности. Создается ощущение какой-то лирической наполненности. Кажется, что эта «музыка» излучает теплый солнечный свет. Это связано со средствами музыкальной выразительности: медленным темпом, тихой динамикой (звучность выдержана на уровне «р»<sup>9</sup> – «mp»<sup>10</sup>), мажорного наклонения, низкого регистра. Ярким контрастом является второй музыкальный образ. В эту светлую безоблачную «музыку» вплетаются звуки скрипки, как воплощение враждебной человеку стихии. Именно эти два образа являются носителями контрастного начала в поэтическом произведении.

Итак, средствами музыкальной образности поэт представляет два противоположных эмоционально-образных плана стихотворения. Логика поэтического и музыкальных образов, реализуемая такими средствами музыкальной выразительности, как темп, тембр, динамика, кульминация, образует своего рода интонационную композицию, развертывание смысла, воплощенное в форме интонационно-мелодической линии.

А. Блок, один из величайших русских поэтов, предстает как автор, тонко чувствующий музыку, и нашедший в ней немало не разработанных до

---

9. piano (пиано) – тихо, слабо.

10. mezzo-piano (мэццо-пиано) – умеренно тихо.

него писателями изобразительных возможностей.

Итак, проанализировав творчество А.А. Блока, мы приходим к следующим выводам:

1. Анализируя творчество поэта через аналогии с музыкальными жанрами, тембрами, динамикой, мы убедились в большой продуктивности соединения методологии музыковедческого анализа с литературоведческим, который акцентирует субъективный фактор воздействия личности автора на его творчество. "Вслушивание" в литературный текст как в музыкальное произведение позволяет проникать в глубинные слои поэтики, обнаруживать целостности и единства во внешне автономных сочинениях, делать интересные наблюдения над стилем поэта в процессе его становления.

2. Исследование особенностей музыковедческого анализа в соединении с традиционной методологией анализа литературоведческого представляется весьма удобным и даже естественным и неизбежным, так как многие музыкальные термины, такие как лад, гармония, ритм, тембр, мелодия, полифония и т. д., - давно вошли в литературоведческую практику, что подтверждает универсальный характер этих понятий. Другие более специфичные термины: общие формы движения, динамические оттенки и др., - пока редко используются в литературоведении, хотя были бы очень удобны при анализе образа и стиля поэтического произведения.

Отсюда можно сделать вывод, что методика "музыкального" прочтения лирики не обязательно должна быть использована только при изучении произведений А. А. Блока и А. Ахматовой, а может быть применена и для анализа творчества других авторов.

### **Литература**

1. Глебов И. У истоков жизни. Памяти Пушкина. Кн.1. - Пг., 1922.

2. Н.Коварский. Мелодика стиха // Поэтика. - Вып.4. - Л., 1928.

3. Русская словесность. - 2004. - №1.

4. Лейзеров Н.Л. Образность в искусстве. - М., 1974.

5. Блок А.А. Собрание сочинений. В 8-ми т. - М.-Л., 1900-1963.

6. Встречи с прошлым. Вып. 3. - М., 1978.

7. Ахматова А. Стихотворения и поэмы. - Л., 1979.

## БИБЛИОГРАФИЯ



### ТРУДЫ В. А. ЧЕРНЫХ ПО ТВОРЧЕСТВУ А. АХМАТОВОЙ

- Ранние автографы Ахматовой. (Листки из записных тетрадей 1910-1911 гг). // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1984. Т.43. №4. С. 438-354.
- *Составление, подготовка текста, комментарии:* Анна Ахматова. Сочинения. Т.1: Стихотворения и поэмы. - М.: Художественная литература, 1986. 511 с.
- *Комментарии:* Анна Ахматова. Сочинения. Т.2.: Проза, переводы. - М.: Художественная литература, 1986. С. 427-434.
- *Публикация:* Переписка Блока с А. А. Ахматовой. // Александр Блок: Новые материалы и исследования. Кн. 4. (Литературное наследство. Т. 92). - М., 1987. С. 571-577.
- Грядущие юбилеи поэтов. // Литературная газета. 1988. 27 апреля. С.2.
- *Публикация:* Из воспоминаний об Анне Ахматовой (В. Веер, Н.Г. Чулкова, Я.З. Черняк) // Перспектива-87: Советская литература сегодня. - М., 1988. С. 471-480. (В соавторстве с В.Я. Виленкиным).
- *Составление и сопроводительный текст к граммофонной пластинке:* Анна Ахматова. «И я сказала: - Могу». - М.: Мелодия, 1988.
- *Составление и примечания:* Анна Ахматова. Я - голос ваш... - М.: Книжная палата, 1989. 382 с.
- *Составление:* Анна Ахматова. Лирика. - М.: Художественная литература, 1989. 415 с.

- *Составление и предисловие:* Анна Ахматова. Страницы прозы. - М.: Огонек, 1989. 46 с.
- *Составление и сопроводительный текст к граммофонной пластинке:* Анна Ахматова. «Я - голос ваш». - М.: Мелодия, 1989.
- *Публикация:* Ахматова А. Из дневниковых записей. // Литературное обозрение. 1989. №5. С. 11-17.
- [Выступление на Ахматовских чтениях в ИМЛИ АН СССР] // Советская Россия. 1989, 23 июня. С. 4.
- *Составление, подготовка текста, комментарии:* Анна Ахматова. Сочинения. 2-е издание, исправленное и дополненное. Т. 1: Стихотворения и поэмы. - М.: Худ. лит-ра, 1990. 526 с.
- *Комментарии:* То же. Т. 2: Проза, переводы. С. 461-467.
- *Вступительная заметка, составление, примечания:* «Самый непрочитанный поэт»: Заметки Анны Ахматовой о Николае Гумилеве. // Новый мир. 1990. № 5. С. 219-223.
- То же (сокращ. вариант): // Литературная газета. 1990, 13 июня.
- Эразм Стогов и его «Записки» // Общественное сознание, книжность и литература феодального периода. - Новосибирск, 1990. С. 331-336.
- *Составление:* Воспоминания об Анне Ахматовой. - М.: Советский писатель, 1991. 719 с. (В соавторстве с В. Я. Виленкиным).
- *Комментарии:* А. Хейт. Анна Ахматова: Поэтическое странствие; Дневники, воспоминания, письма А. Ахматовой. - М.: Радуга, 1991. С. 354-381.
- Рукописное наследие Анны Ахматовой и проблемы его публикации. // Царственное слово: Ахматовские чтения. Вып. 1. - М.: Наследие, 1992. С. 207-216.
- Судьба рукописного наследия Анны Ахматовой и проблемы его публикации. // Anna Achmatova (1889-1966). Atti del Convegno nel centenario della nascita. Torino, 1989. [Анна Ахматова. Материалы конференции, посвящённой столетию со дня рождения. Турин. 12-13 декабря 1989 г.] - Alessandria, Edizioni

del Orso. P. 153-159.

- Родословная Анны Андреевны Ахматовой. // Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник. 1992. - М.: Наука, 1993. С. 71-84.

- Блоковская легенда в творчестве Анны Ахматовой. // Серебряный век в России. - М.: Радикс, 1993. С. 275-298.

- [Открытое письмо В. Оскоцкому о цикле стихов «Слава миру»] // Родина. 1993. № 2. С. 113.

- О несостоявшемся сборнике «Пушкинская Россия» [и участия в нем А. Ахматовой] // Новое литературное обозрение. - М., 1993. № 5. С. 168-171.

- Автобиографическая проза А.С. Пушкина и А.А. Ахматовой. // De visu. - М., 1994. № 3/4. С. 67-69.

- Словари поэтического языка О. Мандельштама и А. Ахматовой. Тезисы доклада // Мандельштамовские дни в Воронеже. - Воронеж, 1994. С. 87-88.

- Ахматова или Гумилев? (Кто автор рецензии «О стихах Н. Львовой»? // Новое литературное обозрение. 1995. № 14. С. 151-153.

- Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. Ч. 1: 1889-1917. - М.: Эдиториал УРСС, 1996. 111 с.

- *Научное консультирование, вводные заметки, указатель: Записные книжки Анны Ахматовой (1958-1966).* - М. - Torino: Giulio Einaudi Editore. 849 с.

- Творчество Н. С. Гумилева в поздней оценке Анны Ахматовой. // Гумилевские чтения. - СПб., 1996. С. 194-199.

- Соображения в связи с выходом словаря поэтического языка А. Ахматовой // Филологические записки. - Воронеж, 1997. Вып. 9. С. 259-264.

- *Публикация: Анна Ахматова: набросок «для себя»: «Путь Пастернака»* // Наше наследие. - М., 1998. № 45. С. 57-59.

- Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. Ч. 2: 1918-1934. - М.: Эдиториал УРСС, 1998. 167 с.

- О «Летописи жизни и творчества Анны Ахматовой»

// Эйхенбаумовские чтения. Тезисы докладов. - Воронеж, 1998. С. 85-87.

- Из опыта работы над «Летописью жизни и творчества Анны Ахматовой» // Источниковедение и краеведение в культуре России. - М., 2000. С. 419-422.

- Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. Ч. 3: 1935-1945. - М.: Эдиториал УРСС, 2001. 150 с.

- Вклад краеведов в изучение биографии Анны Ахматовой. // Отечественная культура и развитие краеведения. - Пенза, 2001. С. 216-221.

- Из опыта составления «Летописи жизни и творчества Анны Ахматовой» // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Выпуск 1. - Симферополь, 2001. С. 28-36.

- Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. Ч. 4.: 1946-1956. - М.: Индрик, 2003. 174 с.

- Летопись жизни и творчества как жанр историко-биографической литературы // Книга и литература в культурном контексте. - Новосибирск, 2003. С. 627-632.

- О некоторых тенденциях в современном ахматоведении // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Вып. 2. - Симферополь, 2004. С. 3-14.

- Мифотворчество и мифоборчество Анны Ахматовой // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Вып. 3. - Симферополь, 2005. С. 3-22.

- *Рецензия на книгу: Вячеслав Недошивин. «Прогулки по Серебряному веку: Дома и судьбы».* // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Вып. 4. - Симферополь, 2006. С. 218-222.

- Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. 1889-1966. Изд. 2-е, исправленное и дополненное. - М.: Индрик, 2008. 714 с.

- Ахматова // Московская энциклопедия. Т. 1.: Лица Москвы. Кн. 1. - М.: 2007. С. 102.

- *Публикация: Письмо Анны Ахматовой Президенту АН СССР С. И. Вавилову [от 30 ноября 1945 г.]* // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Вып. 5.

– Симферополь, 2007. С. 190–192.

Рецензия на книгу: Катаева Т. Анти-Ахматова. – М., 2007. // Там же. С. 199–200.

«Дорога не скажу куда...» (Анализ стихотворения Анны Ахматовой «Приморский сонет») // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Вып. 6. – Симферополь, 2008. С. 32.

## НЕКРОЛОГ

**Татьяна Васильевна МЯЗДРИКОВА**  
**(21. 01. 1928 – 08. 03. 2008)**

Ушла из жизни Татьяна Васильевна Мяздрикова. Представительница трудовой советской интеллигенции, она лишь в 90-е годы ушедшего столетия узнала, что является и представительницей древней и славной линии русского дворянства, находящейся в родстве с Анной Ахматовой. Эразм Иванович Стогов, дед Ахматовой, приходился родным братом её прапрабабушки Анастасии Ивановны, в замужестве Александровой.

Татьяна Васильевна окончила математический факультет Харьковского педагогического института. Она работала в школе, потом инженером в оборонной промышленности, затем опять вернулась к преподавательской деятельности. На склоне лет переехала в Крым – и в Ялте от своего дяди, Эразма Константиновича Егорова, узнала об этом родстве, которое и для него самого было недавней новостью. Редкое имя было дано неспроста, но об этом долгое время считали невозможным говорить, хотя память хранили. Уже в послеперестроечные годы Татьяна Васильевна занялась разысканиями в этой сфере. Она побывала у Льва Николаевича Гумилёва, изучала научную литературу, постаралась прокомментировать альбом с семейными фотографиями. Татьяна Васильевна составила любопытную книгу «Анна Ахматова на Гераклейском полуострове» и издала её в 2003-м году, после чего стала активной участницей ахматовских конференций.

Все, кто успел ближе узнать Татьяну Васильевну, были очарованы её ясным умом, порядочностью, мягким юмором, тем, что принято называть настоящей интеллигентностью. Светлая ей память.



# АННОТАЦИИ

**Ахвердян Г. Р. Портрет Героини «Поэмы без героя» Анны Ахматовой (К проблеме «И кто автор и кто герой?»).** «Поэма без героя» Анны Ахматовой представляет собой Поэму-Героиню с трех разных точек зрения: Героиня глазами Героя, «Портрет Эпохи» и Героиня – один из двойников Автора.  
*Ключевые слова:* Поэма-Героиня, «Портрет в тени», Память – другой Автор, Тишина и Воздух Поэмы.

**Кихней Л.Г. Эсхатологические мифы В. Нарбута и М. Зенкевича.** Статья посвящена выявлению эсхатологической семантики в поэзии Нарбута и Зенкевича. Прослежены основные принципы формирования авторских мифов «конца», рассмотрены их генетические истоки и архетипические модели. На основе сравнительно-типологического анализа выявляется разнообразие философско-художественных решений, приводящих к новой неомифологической трактовке исторических реалий и – в конечном итоге – к новому, акмеистическому варианту эсхатологического мифа.  
*Ключевые слова:* В. Нарбут, М. Зенкевич, неомифологический, эсхатологический миф, апокалипсическая семантика, акмеизм.

**Кихней Л.Г., Шмидт Н.В. Городской текст поздней Ахматовой как завершение петербургского мифа.** Статья посвящена анализу *семантических комплексов города* в поэзии Ахматовой (1930-х – 1960-х годов). Прослежены основные принципы формирования «авторских мифов» о городе, рассмотрены их генетические истоки и архетипические модели, восходящие к мифологемам эсхатологического «Града обреченного» и утопического «Града Божьего».  
*Ключевые слова:* Ахматова, городской текст, петербургский миф.

**Крайнева Н. И. Источники для изучения творческой истории «Поэмы без Героя» Анны Ахматовой.** В статье рассматриваются источники, на которых основывается изучение творческой истории «Поэмы без Героя» Анны Ахматовой. Автор разделяет их на две группы: источники, содержащие сведения о Поэме, и источники, содержащие тексты Поэмы. Для анализа второй группы Н. И. Крайнева предлагает специальный терминологический аппарат, выработанный ею на базе просмотренных *de visu* более 120 источников с записью текста «Поэмы без Героя».  
*Ключевые слова:* «Поэма без Героя», творческая история источники сведений, мемуары, дневники, письма, источники текста, автографы, рукописи, списки.

**Круглова Т.С. Лирический диалог М. Цветаевой с «самыми близкими».** Статья посвящена лирическим стихотворениям Цветаевой, обращенным к родственникам. Доказывается, что диалогические и эпистолярные установки, присущие им, трансформируют поток лирического сознания, придавая последнему коммуникативную оформленность и суггестивность.  
*Ключевые слова:* Марина Цветаева, лирический диалог, поэтическая коммуникация, послания.

**Кулешова Т. В. Формы взаимодействия символов в цветаевском поэтическом универсуме.** В статье рассматривается типология цветаевских символов и формы их взаимодействия в творчестве М. Цветаевой.  
*Ключевые слова:* символ, архетип, традиция, индивидуально-авторская символика, интерпретация.

**Немзер А. С. Лекарство от цинизма. Описаны труды и дни Анны Ахматовой.** Рецензия на книгу В. А. Черных «летопись жизни и творчества А. Ахматовой» подчёркивает положительное значение нравственных позиций автора.  
*Ключевые слова:* биография, истина, клевета, факты, благородство.

**Орлова Е.И. На границе живописи и поэзии.** В России начала XX в. взаимодействие искусств проявляется активно как никогда раньше. В поэзии А. Ахматовой устойчивым мотивом становится холст как зеркало, в ее лирике появляется автопортрет, сама же она делается героиней многих графических и живописных портретов. Портрет Ахматовой работы Н. Альтмана перекликается с более ранним стихотворным автопортретом самой Ахматовой. В лирике Ахматовой «диалог» поэзии и живописи восходит к стихотворным опытам Н. Недоброво (1882 – 1919), в более общем же плане – к художественному опыту романтизма и О. Уайльда. Возникают мотивы «двойника» лирической героини – статуи в царскосельском парке, ожившей картины; происходит взаимопересечение реальности жизни и реальности искусства: модель «перенимает» черты портрета.

*Ключевые слова:* А. Ахматова, Н. Недоброво, Н. Альтман, автопортрет, лирический герой, взаимодействие поэзии и живописи, диалог.

**Пахарева Т. А. «Невстреча»: А. Ахматова и Ж. Кокто в мифопоэтическом пространстве.** В статье анализируются черты типологической общности поэзии А. Ахматовой и Ж. Кокто.

*Ключевые слова:* индивидуальная мифология, интертекст, природа творения.

**Платонова Ю.В. О заглавии «Поэмы без героя» Анны Ахматовой.** Факт полного отсутствия героя в поэме автор статьи рассматривает как знак выражение бессилия человека перед эпохой, отказываясь также назвать героем поэмы время.

*Ключевые слова:* «Поэма без героя», герой, заглавие, жанр.

**Рубинчик О. Е. В. А. Черных. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. 1889 – 1966.** Рецензия содержит подробный анализ методов построения Ле-

тописи, комментарий к изложенным в ней фактам и уточнение некоторых из них.

*Ключевые слова:* биография, источники, даты, именной указатель

**Рубинчик О. Е. Шелли и Байрон в «Поэме без героя»: изобразительный подтекст.** Статья показывает разветвленный и разнородный подтекст, связанный в «Поэме без героя» Анны Ахматовой с именами Шелли и Байрона, в том числе – подтекст изобразительный. Анализируются особенности ахматовского экфрасиса путем сравнения картины Луи Эдуарда Фурнье «Похороны Шелли» (1889) и строфы поэмы, описывающей эту картину. Высказывается предположение, что в той же строфе содержится аллюзия на героический пейзаж Джона Мартина «Манфред на Юнгфрау» (1837). Шелли и Байрон – «близнецы» и антагонисты – символизируют в поэме два полюса романтической идеи, романтической поэзии. «Поэма без героя», по замыслу автора – наследница романтической поэмы начала XIX века.

*Ключевые слова:* Анна Ахматова, «Поэма без героя», Шелли, Байрон, изобразительный подтекст, экфрасис, изобразительные аллюзии, Луи Эдуард Фурнье «Похороны Шелли», Джон Мартин «Манфред на Юнгфрау», романтическая поэма.

**Сорокина Е. Р. Религиозные мотивы в поэзии Н. Гумилева и А. Ахматовой.** В статье показано влияние христианства на творчество поэтов, отображены их взгляды сквозь призму религии. Поскольку поэты были верующими людьми, то взгляды на христианство нашли отражение в их стихах. Стремление показать философию христианства полностью раскрылось в их творчестве.

*Ключевые слова:* христианство, философия, православию, вера в Бога, душа человека, поэзия, творчество.

**Темненко Г. М. Летопись жизни и творчества А. Ахматовой: итоги и проблемы.** Рецензия на книгу В. А. Черных рассматривает Летопись как ключ к пониманию судьбы поэта и поэзии.

*Ключевые слова:* жанр летописи, исторические личности, трагическое начало, эстетическое и моральное.

**Черных В. А. «Дорога не скажу куда...» (Анализ стихотворения Анны Ахматовой «Приморский сонет»).** Тематическое и образное содержание стихотворения, его философский смысл соотнесены с проблемой специфики формы сонета и историей его создания.

*Ключевые слова:* А. Ахматова, А. Пушкин, сонет, смерть, вечность.

**Черных В. А. Труды по творчеству А. Ахматовой.** Библиографическое описание работ В. А. Черных в области ахматоведения.

*Ключевые слова:* А. Ахматова, публикация, статья, подготовка текста, комментарии, летопись жизни и творчества.

**Шевчук Ю.В. Тема судьбы поэта и истории Отечества в поздней лирике Анны Ахматовой.** А. Ахматова в лирике 1950 – 1960 гг. размышляет о собственной жизни, которая проходила на фоне главных событий отечественной истории XX века. Трагическим героем эпохи тоталитаризма является художник. А. Ахматова возвращается к политическим темам (эмиграции, сталинских репрессий, послевоенного запрета ленинградских журналов), подводит итоги полувекового противостояния власти, пишет о моральной победе лирической героини над судьбой.

*Ключевые слова:* тема судьбы, лирический цикл, образ поэта, история России XX века, трагический пафос, мотив исчерпанности личного страдания.

**Шульдишова А. А. Музыкальные образы в поэтических произведениях А. Ахматовой и А. Блока: вопросы**

**современного изучения.** В работе сделана попытка выявления и систематизации музыкальных образов в поэтических текстах А. Блока и А. Ахматовой, которые воплощают в себе соответствующие звуковые эффекты и отображаются в нашем воображении рядом звуковых картин. Выявлены пути интерпретации поэтического текста с точки зрения смысловой организации. Проведено сопоставление поэтических образов с музыкальными, направленными на выявление нюансов, что согласуется с идейно-художественным замыслом стихотворения в целом.

*Ключевые слова:* А. Ахматова, А. Блок, музыкальный образ, «музыкальное» прочтение лирики.

## SUMMARY

**Akhverdyan G.P. Heroine's Portrait at the "Poem without a Hero" by Anna Akhmatova (Discussion on the issue "And Who is the Author and Who is the Hero?").** «Poem without a Hero» by Anna Akhmatova is a Poem - Heroine in a three-fold perspective: a Heroine in a view of a Hero, «The Portrait of the Epoch» and a Heroine as the Author's Twin.

*Key-words:* Poem - Heroine, «The portrait in a shadow» Memory - the Other Author, Silence and Air of the Poem.

**Kikhney L.G. Eschatological Myth by V.Narbut and M. Zenkevitch.** The article considers apocalyptic semantic complexes in the Narbut's and Zenkevitch's poetry. The main «author's legend» forming principles are tracked, their genetic sources and archetypal models. Based on comparative and typological analysis, a variety of philosophical and artistic solutions are revealed, which result in new neomythological interpretation of historical realia and, finally, in a new akmeistic's variation of eschatological myth.

*Key words:* V. Narbut and M. Zenkevitch, neomythological, «Last Things' myth», apocalyptic semantic, acmeism.

**Kikhney L.G., Schmidt N.V. Akhmatova's urban text as a finale of St. Petersburg's myth.** The article considers *city semantic complexes* in the Akhmatova's poetry (1930-1960 years). The main «author's urban legend» forming principles are tracked, their genetic sources and archetypal models traced back to mythologems of eschatological «Doomed City» and Utopian «City of God».

*Key words:* Akhmatova, urban text, St. Petersburg's myth

**Kraineva N.I. Study Sources for Anna Akhmatova's "Poem without a Hero".** The paper examines sources for study of creative history of Anna Akhmatova's "Poem without a Hero". The author divides them into two following groups: sources containing information about the poem and sources containing the poem's texts. The author suggests a special terminology to analyze the second group. The terminology was developed by Kraineva N.I. based on her study *de visu* of over 120 sources containing the text of the "Poem without a Hero".

*Key words:* "Poem without a Hero", creative history of a poem, sources of information, memoirs, diaries, letters, text sources, autographs, manuscripts, lists.

**Kruglova T.S. Lyric Dialogue By Tsvetaeva With "The Most Intimates".** This article is dedicated to the Tsvetaeva's lyric poems addressed to her relatives. It proves that dialogical and epistolary purposes peculiar to these poems transform the stream of lyric consciousness by giving to the latter the communicative shape and suggestibility.

*Key words:* Marina Tsvetaeva, lyric dialogue, poetic communication, epistles.

**Kuleshova T.V. Forms of Symbols Interaction in Tsvetaeva's Poetic Universe.** The article examines the symbols' typology and their interaction forms in the Marina Tsvetaeva's poetic work.

*Key words:* symbol, archetype, tradition, individual author's symbolism, interpretation.

**Nemzer A.S. Cynicim Medicine.** The paper describes works and days of Anna Akhmatova. A review of V.A.Chernykh's book "Chronicle of A.Akhmatova's Life and Work" stresses a importance of author's moral position.

*Key words:* symbol, archetype, tradition, individual author's symbols, interpretation.

**Orlova E.I. At the Border of Art and Poetry.** At the beginning of the twentieth century in Russia the interaction between the art and poetry manifested itself as never before. The canvas as a mirror becomes a regular theme in the poetry of A. Akhmatova. While a self-portrait emerges in her lyric poetry, she, at the same time, is made the subject of many drawings and paintings. The portrait of Akhmatova by N. Alt'man has something in common with the earlier self-portrait expressed in verse by Akhamtova herself. In the lyric verse of Akhmatova the "dialogue" between poetry and painting can be traced back to the poetic experience of N. Nedobrovo (1882-1919) and, in a more general sense, to the artistic experience of Oscar Wilde's romanticism. Motifs emerge of the "double" of the lyrical heroine - of a statue in the park at Tsarskoe Selo that animates the picture; the reality of life and the reality of art intersect: the model "imitates" features of the portrait.

*Key words:* Anna Akhmatova, N. Nedobrovo, N. Al'tman, self-portrait, lyrical hero, the interaction between art and poetry, dialogue

**Platonova Yu.V. About the Title of Anna Akhmatova's "Poem without a Hero".** The author considers the fact of the complete absence of a hero in the poem as a symbol of the human weakness at the face of the epoch. The author refuses to call time the poem's hero.

*Key words:* "Poem without a Hero", hero, title, genre

**Rubinchik O.Ye. Chernykh V.A. Chronicle of Anna Akhmatova's Life and Work. 1889 – 1966.** This review thoroughly analyses methods of the chronicle creation; it comments on facts presented in the chronicle and specifies some of them.

*Key words:* biography, sources, dates, nominal index

**Rubinchik Olga. Shelly and Byron at the "Poem without a Hero": visual art subtext.** This article contains multiple overlaying subtexts related to the names Shelly and Byron in Anna Akhmatova's "A Poem without a Hero," the subtext of which is visual. The distinctiveness of Akhmatova's ekphrasis is analyzed by comparing Louis Edouard Fournier's painting, *The funeral of Shelley* (1899), and a stanza in the poem describing the painting. An assumption is put forward that in that same stanza there are allusions to the heroic imagery of John Martin's *Manfred on the Jungfrau* (1837). In the poem, Shelley and Byron – "twins" and antagonists – symbolize two poles of a romantic idea, of romantic poetry. "A Poem without a Hero," according to Akhmatova, is heir to the romantic poetry of the beginning of the 19th century.

*Key words:* Anna Akhmatova, «A Poem without a Hero», Shelley, Byron, visual art subtext, ekphrasis, visual art allusions, Louis Edouard Fournier «The funeral of Shelley», John Martin «Manfred on the Jungfrau», romantic poem.

**Sorokina Ye.R. Religious Motifs at N. Gumilev's and A. Akhmatova's poetry.** The article shows

Christianity impact on poets' works; it presents their views in the light of religion. As the poets were believers, the views on Christianity found the reflection in their poems. The attempt to show a Christianity philosophy fully opened up in their works.

*Keywords:* Christianity, philosophy, orthodoxy, belief in God, human soul, poetry, creative work.

**Pakhareva T. A. "Unmeeting": A. Akhmatova and J. Cocteau in the Mythical and Poetical Space.** The features of typological similarity between Akhmatova's and Cocteau's poetry are analyzed in the article.

*Key words:* individual mythology, intertext, the nature of creation.

**Temnenko G.M. Chronicle of A.Akhmatova's Life and Work: Results and Problems.** This review of V.A. Chernykh's book studies chronicle as a key to understanding of a poet's destiny and poetry.

*Key words:* chronicle genre, historic personalities, tragic basis, aesthetical and moral.

**Chernykh V.A. "Doroga ne Skazhy Kuda..." (Analysis of Anna Akhmatova's Poem "Seaside Sonnet").** The paper correlates the poem's thematic and figurative content with the issue of the specificity of the sonnet's form and history of its creation.

*Key words:* A. Akhmatova, A. Pushkin, sonnet, death, eternity.

**Chernykh V.A. Writing on A.Akhmatova's Work.** Bibliographical listing of V.A. Chernykh's works on A. Akhmatova's studies.

*Key words:* A.Akhmatova, publication, paper, text preparation, comments, chronicle of life and work.

**Shevchuk J.V. The Theme of Poet's Fate and the History of Native Land in Akhmatova's Late Lyric.**

A. Akhmatova reflects on her life which passed through the main events of the native history of the XXth century. The tragic hero of totalitarianism's epoch is an artist. A. Akhmatova returns to political themes (about emigration, Stalin's repressive measures, Leningrad's magazines, which were under a post-war ban), she sums up totals of half a century confrontation to the power, writes about moral victory of a lyrical heroine over her fate.

*Key words:* the theme of fate, the lyrical cycle, poet's image, the Russian history of the XXth century, the tragic pathos, the motive of personal suffering, which is exhausted.

**Shudishova A.A. Music Images at A. Akhmatova's and A. Blok's Poetic Works: Issues of the Current Study.** The paper attempts to identify and systematize the musical images in poetic texts by A. Blok and A. Akhmatova. The texts embody corresponding sound effects and they are reflected in our consciousness by a number of sound images. The ways of poetic text interpretation with the point of view of semantic organization are identified. It compares poetic images with musical images which are directed on the revealing of nuances in the sense of verse and coordinated with idea and artistic project of a work on the whole

*Key words:* A. Akhmatova, A. Blokh, music image, "music" reading of lyrics.

## АНОТАЦІЇ

**Ахвердян Р. Р. Портрет Героїні «Поєми без героя» Анни Ахматової (До проблеми «І хто є автор і хто є герой?»).** «Поєма без героя» Анни Ахматової є Поємою-Героїнею з трьох різних точок зору: Героїня очима Героя, «Портрет Епохи» і Героїня – один з

двійників Автора.

*Ключові слова:* Поєма-Героїня, «Портрет в тіні», Пам'ять – інший Автор, Тиша і Повітря Поєми.

**Кихней Л.Г. Есхатологічні міфи В. Нарбута і М. Зенкевіча.** Стаття присвячена виявленню есхатологічної семантики в поезії Нарбута і Зенкевіча. Прослідковано основні принципи формування авторських міфів «кінця», розглянуті їх генетичні витоки і архетипічеські моделі. На основі порівняно-типологічного аналізу виявляється різноманітність філософсько-художніх рішень, що приводять до нового неоміфологічного трактування історичних реалій і – зрештою – до нового, акмеїстичного варіанту есхатологічного міфу.

*Ключові слова:* У. Нарбут, М. Зенкевіч, неоміфологічний, есхатологічний міф, апокаліпсична семантика, акмеїзм.

**Кихней Л.Г., Шмідт Н.В. Міський текст пізньої Ахматової як завершення петербурзького міфу.** Стаття присвячена аналізу семантичних комплексів міста в поезії Ахматової (1930-х -1960-х років). Прослідковано основні принципи формування «авторських міфів» про місто, розглянуті їх генетичні витоки і архетипічні моделі, висхідні до міфологем есхатологічного «Граду приреченого» і утопічного «Граду Божого».

*Ключові слова:* Ахматова, міський текст, петербурзький міф.

**Крайнева Н. І. Джерела для вивчення творчої історії «Поєми без Героя» Анни Ахматової.** В статті розглядаються джерела, на яких ґрунтується вивчення творчої історії «Поєми без Героя» Анни Ахматової. Автор розділяє їх на дві групи: джерела, що містять відомості про Поєму, і джерела, що містять тексти Поєми. Для аналізу другої групи Н. І. Крайнева пропонує спеціальний термінологічний апарат, вироблений нею на базі переглянутих de visu більше

120 джерел із записом тексту «Поєми без Героя». *Ключові слова:* «Поєма без Героя», творча історія джерела відомостей, мемуари, щоденники, листи, джерела тексту, автографи, рукописи, списки.

**Круглова Т.С. Ліричний діалог М. Цветаєвої з «найближчими».** Стаття присвячена ліричним віршам Цветаєвої, зверненням до родичів. Доводиться, що діалогічні і епістолярні установки, властиві їм, трансформують потік ліричної свідомості, додаючи останньому комунікативну оформлену і сугестію. *Ключові слова:* Марина Цветаєва, ліричний діалог, поетична комунікація, послання.

**Кулешова Т. В. Форми взаємодії символів в цветаєвському поетичному універсумі.** В статті розглядається типологія цветаєвських символів та форми їхньої взаємодії в творчості М. Цветаєвої. *Ключові слова:* символ, архетип, традиція, індивідуально-авторська символіка, інтерпретація.

**Немзер А. С. Лекарство від цинізму. Описані праці і дні Анни Ахматової.** Рецензія на книгу В. А. Черних «Літопис життя і творчості А. Ахматової» підкреслює позитивне значення етичних позицій автора. *Ключові слова:* біографія, істина, наклеп, факти, благородство.

**Орлова К.І. На межі живопису і поезії.** У Росії початку ХХ ст. взаємодія мистецтв виявляється активно як ніколи раніше. У поезії А. Ахматової стійким мотивом стає полотно як дзеркало, в її ліриці з'являється автопортрет, сама ж вона робиться героїнею багатьох графічних і живописних портретів. Портрет Ахматової роботи Н. Альтмана перекликається з ранішим віршованим автопортретом самої Ахматової. У ліриці Ахматової «діалог» поезії і живопису сходять до віршованих дослідів Н. Недоброво (1882 – 1919), в більш загальному ж плані – до художнього

досвіду романтизму і О. Уайльда. Виникають мотиви «двійника» ліричної героїні – статуї в царсько-сільському парку, оживої картини; відбувається взаємоперетин реальності життя і реальності мистецтва: модель «переймає» риси портрета. *Ключові слова:* А. Ахматова, Н. Недоброво, Н. Альтман, автопортрет, ліричний герой, взаємодія поезії і живопису, діалог

**Платонова Ю.В. Про заголовок «Поєми без героя».** Анни Ахматової Факт повної відсутності героя в поємі автор статті розглядає як знак вираз безсилля людини перед епохою, відмовляючись також назвати героєм поєми час. *Ключові слова:* «Поєма без героя», герой, заголовок, жанр

**Рубінчик О. Є. У. А. Черних. Літопис життя і творчості Ганни Ахматової. 1889 – 1966.** Рецензія містить докладний аналіз методів побудови Літопису, коментар до викладених в ній фактам і уточнення деяких з них. *Ключові слова:* біографія, джерела, дати, іменний покажчик

**Рубінчик О. Є. Шеллі і Байрон в «Поємі без героя»: образотворчий підтекст.** Стаття показує розгалужений і різномірний підтекст, зв'язаний в «Поємі без героя» Анни Ахматової з іменами Шеллі і Байрона, зокрема – підтекст образотворчий. Аналізуються особливості ахматовського екфрасиса шляхом порівняння картини Луї Едуарда Фурньє «Похорони Шеллі» (1889) і строфи поєми, що описує цю картину. Висловлюється припущення, що в тій же строфі міститься алюзія на героїчний пейзаж Джона Мартіна «Манфред на Юнгфрау» (1837). Шеллі і Байрон – «близнята» і антагоністи – символізують в поємі два полюси романтичної ідеї, романтичної поезії. «Поєма без героя», за задумом автора – спадкоємиця

романтичної поеми почала ХІХ століття.

*Ключові слова:* Ганна Ахматова, «Поема без героя», Шеллі, Байрон, образотворчий підтекст, екфрасис, образотворчі алюзії, Луї Едуард Фурньє «Похорони Шеллі», Джон Мартін «Манфред на Юнгфрау», романтична поема.

**Сорокина Е. Р. Релігійні мотиви в поезії Н. Гумілева та А. Ахматової.** В статті ми прагнули виявити вплив християнства на творчість поетів, відобразити їхні погляди через призму релігії. Поети все життя були віруючими людьми, і їхні погляди знайшли відображення у власних поезіях. Прагнення показати філософію християнства повністю розкрилося в їхній творчості.

*Ключові слова:* християнство, філософія, православ'я, віра в Бога, душа людини, поезія, творчість.

**Пахарева Т. А. «Незустріч»: А. Ахматова і Ж. Кокто в міфопоетичному просторі.** В статті проаналізовано риси типологічної спорідненості поезії А. Ахматової і Ж. Кокто.

*Ключові слова:* індивідуальна міфологія, інтертекст, природа творчості.

**Темненко Г. М. Летопис життя і творчості А. Ахматової: підсумки і проблеми.** Рецензія на книгу В. А. Черних розглядає Летопис як ключ до розуміння долі поета і поезії.

*Ключові слова:* жанр літопису, історичні особи, трагічний початок, естетичний і моральний.

**Чорних В. А. «Дорога не скажу куди» (Аналіз вірша Анни Ахматової «Приморський сонет»).** Тематичний і образний зміст вірша, його філософський сенс співвіднесені з проблемою специфіки форми сонета і історією його створення.

*Ключові слова:* А. Ахматова, А. Пушкін, сонет, смерть, вічність.

**Чорних В. А. Праці по творчості А. Ахматової.** Бібліографічний опис робіт В. А. Черних у області вивчення А. Ахматової.

*Ключові слова:* А. Ахматова, публікація, стаття, підготовка тексту, коментарі, літопис життя і творчості.

**Шевчук Ю.В. Тема долі поета і історії Вітчизни в пізній ліриці Ганни Ахматової.** А. Ахматова в ліриці 1950 - 1960 рр. роздумує про власне життя, яке проходило на тлі головних подій історії ХХ століття. Трагічним героєм епохи тоталітаризму є митець. А. Ахматова повертається до політичних тем (еміграції, сталінських репресій, післявоєнної заборони ленінградських журналів), підводить підсумки півстолітнього протистояння влади, пише про моральну перемогу ліричної героїні над долею.

*Ключові слова:* тема долі, ліричний цикл, образ поета, історія Росії ХХ століття, трагічний пафос, мотив вичерпаності особистого страждання.

**Шульдїшова А. А. Музичні образи в поетичних творах А. Ахматової і А. Блоку: питання сучасного вивчення.** У роботі здійснено спробу виявлення і систематизації музикальних образів у поетичних текстах А. Блока та А. Ахматової, що втілюють у собі відповідні звукові ефекти і відгукуються у нашому уявленні низкою звукових картин. Виявлено шляхи інтерпретації поетичного тексту з точки зору смислової організації. Проведено співставлення поетичних образів з музичними, спрямованими на виявлення нюансів сенсу вірша, що узгоджуються з ідейно-художньою задумкою твору в цілому.

*Ключові слова:* А. Ахматова, А. Блок, музичний образ, «музичне» читання лірики.



## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Ахвердян Гаяне Робертовна** (Армения, Ереван), поэт, литературовед.

**Крайнева Наталья Ивановна** (Россия, Санкт-Петербург), кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела рукописей Российской национальной библиотеки.

**Кижней Любовь Геннадьевна** (Россия, Москва), д.ф.н., проф. ИМПЭ им. А. С. Грибоедова, профессор кафедры истории журналистики и литературы.

**Круглова Татьяна Сергеевна** (Россия, Пенза), к.ф.н., ст. преподаватель кафедры романо-германской филологии, Пензенского государственного университета.

**Кулешова Татьяна Вячеславовна** (Украина, Днепрпетровск), к.ф.н., ведущий специалист кафедры гуманитарной подготовки и идентификации культурных ценностей Академии таможенной службы.

**Немзер Андрей Семенович** (Россия, Москва), к. ф. н., литературовед, критик, профессор Российской театральной академии.

**Орлова Екатерина Иосифовна** (Россия, Москва), д. ф. н., профессор кафедры критики МГУ им. М. В. Ломоносова.

**Пахарева Татьяна Анатольевна** (Украина, Киев), д. ф. н., доцент кафедры русской и зарубежной литературы Национального педагогического университета им. Драгоманова.

**Платонова Юлия Владимировна** (Россия, Новосибирск), аспирант кафедры русской литературы Новосибирского государственного педагогического университета.

**Рубинчик Ольга Ефимовна** (Россия, Санкт-Петербург), магистр искусствоведения, кандидат филологических наук. Специалист по творчеству Анны Ахматовой, с 1993 по 2003 гг. была старшим научным сотрудником Музея Анны Ахматовой в Фонтанном Доме (СПб.). Автор 5 книг (в соавторстве) и более 40

статей об Анне Ахматовой и ее современниках, а также на другие темы.

**Сорокина Елена Руслановна** (Украина, Киев), учитель зарубежной литературы средней школы № 253.

**Темненко Галина Михайловна** (Украина, Симферополь), кандидат филологических наук, доцент кафедры культурологии Таврического национального университета им. В. И. Вернадского.

**Черных Вадим Алексеевич** (Россия, Москва), кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Института славяноведения Российской Академии наук, учёный секретарь Археографической комиссии.

**Шевчук Юлия Вадимовна** (Россия, Башкортостан, Уфа), к.ф.н., ст. преп. каф. истории русской литературы XX века БашГУ.

**Шмидт Наталья Васильевна** (Россия, Якутск), к. ф. н., ст. преподаватель кафедры русской филологии Технического института (филиала) Якутского государственного университета им. М. К. Аммосова.

**Шульдишова Алина Анатольевна** (Украина, Донецк), преподаватель кафедры русского, украинского языков и украиноведения Донецкого национального медицинского университета.

## СОДЕРЖАНИЕ

### К 80-летию Вадима Алексеевича Черных

Поздравление ..... 3

### Проблемы биографии А. Ахматовой

Немзер А. С. Лекарство от цинизма. Описаны труды и дни Анны Ахматовой ..... 4

Рубинчик О. Е. Рецензия. В. А. Черных. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. 1889 – 1966 ..... 6

Темненко Г. М. Летопись жизни и творчества А. Ахматовой: Итоги и проблемы ..... 23

### Темы, образы, смыслы

Черных В. А. «Дорога не скажу куда...» (Анализ стихотворения Анны Ахматовой «Приморский сонет») ..... 34

Кихней Л. Г., Шмидт Н. В. Городской текст поздней Ахматовой как завершение петербургского мифа ..... 47

Орлова Е. И. На границе живописи и поэзии ..... 69

Пахарева Т. А. «Невстреча»: Анна Ахматова и Жан Кокто в мифопоэтическом пространстве ..... 81

Шевчук Ю. В. Тема судьбы поэта и истории отечества в поздней лирике Анны Ахматовой ..... 97

### «...Что делает сама поэма...»

Ахвердян Г. Р. Портрет Героини «Поэмы без героя» Анны Ахматовой (К проблеме «И кто автор и кто герой?») ..... 116

Крайнева Н. И. Источники для изучения творческой истории «Поэмы без Героя» Анны Ахматовой. .... 131

Платонова Ю. В. О заглавии «Поэмы без героя» Анны Ахматовой ..... 147

Рубинчик О. Е. Шелли и Байрон в «Поэме без героя»: изобразительный подтекст ..... 158

### Литература серебряного века

Кихней Л. Г. Эсхатологические мифы В. Нарбута и М. Зенкевича ..... 192

Круглова Т. С. Лирический диалог М. Цветаевой с «самыми близкими» ..... 203

Кулешова Т. В. Формы взаимодействия символов в цветаевском поэтическом универсуме ..... 216

Сорокина Е. Р. Религиозные мотивы в поэзии Н. Гумилева и А. Ахматовой ..... 229

Шульдишова А. А. Музыкальные образы в поэтических произведениях А. Ахматовой и А. Блока: вопросы современного изучения ..... 237

### Библиография

Труды В. А. Черных по творчеству А. Ахматовой ..... 250

Некролог ..... 255

### Аннотации

Аннотации ..... 256

Summary ..... 261

Анотації ..... 266

Сведения об авторах ..... 272

*Наукове видання*

**Анна Ахматова :  
эпоха, судьба,  
творчество**

Крымский Ахматовский  
научный сборник

ВЫПУСК 6

*(російською мовою)*

Технічний редактор  
**Є. К. Кузнєцова**

Комп'ютерна верстка  
**С. С. Мінчик**

Підписано до друку з оригінал-макету 12.08.2008 р.  
Формат 84 x 108 1/32. Папір офсетний. Друк офсетний.  
Гарнітура «School». Ум.-вид. арк. 12. Замовлення 21.

Віддруковано з оригінал-макету у типографії «Арти-ЮК»  
м. Сімферополь, вул. Дзюбанова, 3