



**А.А. АХМАТОВА:
РУССКАЯ И НАЦИОНАЛЬНЫЕ
ЛИТЕРАТУРЫ**

Международные конференции по сквозной теме
«Русские классики: русская и национальные литературы»,
прошедшие в Ереване
2009-2019



Н.В. ГОГОЛЬ:
русская и
национальные
литературы



А.П. ЧЕХОВ:
русская и
национальные
литературы



П.Н. ТОЛСТОЙ:
русская и
национальные
литературы



М. Ю. ЛЕРМОНТОВ
русская и
национальные
литературы



Н.А. НЕКРАСОВ:
русская и
национальные
литературы



А.С. ПУШКИН:
русская и
национальные
литературы



**ТВОРЧЕСТВО М.Ю. ЛЕРМОНТОВА:
ДИАЛОГ КУЛЬТУР**



А.Н. ОСТРОВСКИЙ:
русская и
национальные
литературы



И.С. ТУРГЕНЕВ:
РУССКАЯ И НАЦИОНАЛЬНЫЕ
ЛИТЕРАТУРЫ



М. Е. САЛТЫКОВ-ШЧЕДРИН:
РУССКАЯ И НАЦИОНАЛЬНЫЕ
ЛИТЕРАТУРЫ



А. С. ГРИБОЕДОВ:
РУССКАЯ И НАЦИОНАЛЬНЫЕ
ЛИТЕРАТУРЫ



В. М. КАРАЗИН:
РУССКАЯ И НАЦИОНАЛЬНЫЕ
ЛИТЕРАТУРЫ



М.А. БУЛГАКОВ:
РУССКАЯ И НАЦИОНАЛЬНЫЕ
ЛИТЕРАТУРЫ



А. И. СОЛЖЕНИЦЫН:
РУССКАЯ И НАЦИОНАЛЬНЫЕ
ЛИТЕРАТУРЫ



А.А. АХМАТОВА
РУССКАЯ И НАЦИОНАЛЬНЫЕ
ЛИТЕРАТУРЫ

Автор проекта и организатор конференций
доктор филологических наук,
профессор М.Д. Амирханян

ЕРЕВАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ЯЗЫКОВ И СОЦИАЛЬНЫХ НАУК им. В.Я. БРЮСОВА
ИНСТИТУ ЛИТЕРАТУРЫ им. М. АБЕГЯНА НАН РА
РОССИЙСКИЙ НОВЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИНСТИТУТ ГУМАНИТАРНЫХ НАУК И УПРАВЛЕНИЯ (МГПУ)
ОБЩЕСТВО ДРУЖБЫ “АРМЕНИЯ-РОССИЯ” (АОКС)

Под высоким патронатом Министра Образования,
Науки, Культуры и Спортa РА А. Э. Арутюняна
К 130-летию со дня рождения
А. А. Ахматовой

А.А. Ахматова:
русская и национальные литературы

*Материалы международной
научно-практической конференции
25-26 сентября 2019 г.*

Ереван – 2019

«Издательский дом Лусабац»

УДК 82.0
ББК 83.3(0)
А 954

Финансирование конференции «А.А.Ахматова русская и национальные литературы» осуществлено Армянской общественной организацией культурного сотрудничества с зарубежными странами (АОКС)

Главный редактор:

М. Д. Амирханян – доктор филологических наук, профессор
Ергосуниверситета языков и соц. наук им.
В. Я Брюсова. Почетный профессор РосНОУ

Редакционная коллегия:

Михайлова Г. П – д-р гуман. наук, проф., Вильнюсский университет,
Иванова О.Ю. – канд. культурологии, доц. РосНОУ, **Подчиненов А.В.** –
канд. филол. наук, доцент, Уральский Федеральный университет,
Иванова И.Н. - д-р филол. наук, проф., Сев. Кавказский федеральный
университет, **Прохорова Т.Г.**- д-р филол. наук, проф., Казанский
(Приволжский) федеральный университет, **Мадоян В.В.** - д-р филол. наук,
проф., Национальный университет архитектуры и строительства Армении;
Шафранская – д-р филол. наук, профессор, МГПУ.

А. А. Ахматова: русская и национальные литературы:
А 954 **Материалы международной научно-практической**
конференции 25-26 сентября 2019 г.- Ер.: Лусабац, 2019.-
494 с.

В книгу включены материалы Юбилейной 15-ой Международной научно-практической конференции, посвященной 130-летию со дня рождения А.А. Ахматовой.

В публикациях сборника отражено многогранное творчество А.А. Ахматовой.

В издание включены разработки исследователей учебных и научных центров России, Литвы, Грузии, Армении.

Редакция не всегда согласна с включенными в книгу материалами, как содержательно, так и в оформлении и трактовке проблемы. Поэтому статьи публикуются в авторской версии.

УДК 82.0
ББК 83.3(0)

ISBN 978-9939-69-325-5

© М.Д.Амирханян, 2019



Анна Ахматова
М. Сарьян, 1946

*Я научилась просто, мудро жить,
Смотреть на небо и молиться Богу,
И долго перед вечером бродить,
Чтоб утомить ненужную тревогу...*

А.Ахматова, 1912

Вступительное слово

25-26 сентября 2019 г. прошла очередная международная научно-практическая конференция по сквозной теме “Русские классики: русская и национальные литературы”, посвященная 130-летию со дня рождения классика русской литературы А.А. Ахматовой. Это 15-ая, она же и Юбилейная в ряду всех 14 прошедших в течении 10 лет конференций по классикам русской литературы: Н. Гоголю (2009), А. Чехову (2010), Л. Толстому (2010), Н. Некрасову (2011), М. Лермонтову (2011), А. Пушкину (2012), и Тургеневу (2013), А.Островскому (2013), М.Салтыкову-Щедрину (2014), М. Лермонтову (2014), А. Грибоедову (2015), Н. Карамзину (2016), М. Булгакову (2017), А. Солженицыну (2018).

Во всех названных конференциях приняли участие представители вузов, научных и культурных центров 15 стран ближнего и дальнего зарубежья: России, Литвы, Грузии, Узбекистана, Казахстана, Германии, Испании, Китая, Японии, США, Румынии, Словакии, Италии, Армении и Арцаха. Во всех указанных прошедших конференциях были прочитаны около 750 докладов. Краткое упоминание стран и участников конференций свидетельствует о неугасающем интересе исследователей к русской литературе и русской культуре. Материалы всех конференций по установившейся традиции публиковались в коллективных монографиях к началу конференций, которые в свое время получили высокую оценку в прессе Оренбурга, Екатеринбурга, Астрахани, Санкт-Петербурга, Москвы, Литвы, Грузии, и, естественно, Армении. Положительные отзывы в письмах и прессе мы издали отдельной книгой под заглавием “Русские классики: русская и национальные литературы. Международные конференции. **Отзывы.** Письма и публикации 2009-2019г.” Это издание мы сделали для истории, как свидетельство добрых взаимоотношений между русским и армянским народами, между Россией и Арменией.

Для участия в Ахматовской конференции поступила 61 заявка, докладов же поступило 43. Отрадно отметить, что ряд авторов в переписке с нами выражали большое желание

побывать в Армении, участвовать в наших конференциях, которые имеют большой резонанс в научном мире вузов и научных центров России и других стран. А некоторые признавались, что увиденное и услышанное в Армении они несут в свои студенческие аудитории. Особый интерес вызвал, сделанный нами, документальный фильм о конференции по Солженицыну, который размещен в Youtube “Конференция Амирханян”.

Более того, кандидат филологических наук, доцент Колышева Е.Ю. (Институт гуманитарных наук и управления-МГПУ) призналась, что начала изучать армянский язык.

А доктор филологических наук профессор Иванова И.Н. (Сев. Кав. Федеральный университет) воскликнула: “Вы открыли мне Армению”.

Приятно отличились сибирячки: кандидаты филологических наук Т.А. Воробьева Т.А. и Н.В. Отургашева, участницы Солженицынской конференции. В своем письме они написали благодарственные слова и стихотворение об Армении, которое своей теплотой, несмотря на сибирские морозы, согревает... Вот цитата из их письма:

...Выражаем искреннюю благодарность за возможность не только выступить на конференции, но и познакомиться с уникальной культурой Армении и замечательными людьми, живущими на древней армянской земле.

*Осенняя пора, очей очарованье!
Армении чудесный аромат.
И гор высоких гордое сиянье,
А богатырь меж ними – Арарат.
Мы поднимались к храмам на вершины,
Спускались к Ною, к винным погребам.
Нас вдохновляли горные долины
И разделили сердце пополам.
Ведь Солженицын свел нас в Ереване,
И с Михаилом Давидовичем они*

*К высокому служению призвали
И подарили радостные дни.
Пусть крепнет наша дружба, бед не зная,
Дает свои духовные плоды,
А в Центре языка Амирханяна
Пусть множатся научные труды.
Про все напишем и про все расскажем,
Чей юбилей бы ни случился вновь.
Мы уезжаем, в сердце сохраняя
К Армении горячую любовь!*

*С уважением и надеждой на дальнейшее сотрудни-
чество, сибирские участники конференции 2018 г.:
Т.Л. Воробьева, доцент НИ ТГУ, Томск,
Н.В. Отургашева, доцент Сибирского института
управления, Новосибирск.
10.11.2018*

Среди докладчиков на конференции по Ахматовой 23 доктора наук, профессора и 26 кандидатов наук, доцентов, что свидетельствует о высоком научном уровне международной конференции. Некоторые доклады были под двумя авторами. И как редкое явление о международных наших конференциях это то, что конференции по Булгакову и Солженицыну финансировались Московскими вузами: Российским новым университетом и Институтом гуманитарных наук и управления (МГПУ). Это в рамках соглашения о сотрудничестве между Брюсовским и названными вузами. Более того, материалы всех 14 прошедших конференций оцифрованы и включены в электронный архив Уральского федерального университета (Екатеринбург), что заслуживает особого одобрения и свидетельствует о прямых контактах между Ереванским госуниверситетом им. Брюсова и Уральским федеральным университетом. Для Армении это отрадная новость. В этот же архив включены и 4 книги автора этих строк.

Ахматовская конференция примечательна своей разноплановостью и многогранностью подходов к исследованию творчества великого поэта, тепло и душевно относившейся к Армении. Поскольку Ахматовская конференция является не только Юбилейной, но и как бы, итоговой, что дает мне право сказать, что вся серия прошедших конференций по сквозной теме “Русские классики русская и национальные литературы” является продолжением традиции проводимых в Армении международных конференций, традиции зародившейся в далекие 60-е годы прошлого столетия, когда впервые стали организовываться конференции под названием “Брюсовские чтения”. К нашим дням уже прошло 18 “Брюсовских чтений”.

Другим направлением исследования русской литературы в Армении с 1970-го по 1991 г. было издание тематических научных сборников «Русские классики и литература народов Советского Союза». Заказывались статьи, издавались сборники. Этот формат не предполагал встреч авторов и обсуждения статей. Но для того времени подобный замысел был актуальным. Первой вышла из печати книга «А.М. Горький и литература народов Советского Союза» (1970). Далее последовали сборники: «Н.А. Некрасов» (1972), «М.Ю. Лермонтов» (1974), «А.С. Пушкин» (1975), «Л.Н. Толстой» (1978), «А.П. Чехов» (1982), «В.В. Маяковский» (1985), «Н.В. Гоголь» (1986), «Н.Г. Чернышевский» (1988), «Блок» (1991.) Эти конференции ограничивались участием исследователей только из союзных республик. Всего было издано 10 книг.

Указанные выше традиции вселяют во мне уверенность продолжить организацию и проведение Международных конференций по сквозной теме и в будущем, поскольку привлекательность русской литературы безгранична.

Исследования феномена творчества писателя-классика в контексте русской и национальных литератур, предполагает участие исследователей из вузов и научных центров **ближнего и дальнего** зарубежья. И не случайно, что в прессе уже несколько лет неоднократно звучит мысль: «Ереван стал центром исследования русской литературы»

Целью перечисленных выше 14-ти научных симпозиумов стало возрождение былых традиций исследования русской литературы в Армении, но уже в формате **международных** конференций с не-

посредственным участием исследователей, в отличие от проходивших ранее, когда общение ученых, как уже было сказано, ограничивалось «виртуальными» контактами их научных поисков и подходов на страницах очередного сборника.

Я считаю себя польщенным, что мне выпала честь стать организатором Международной конференции по творчеству, судьбою гонимой, великой женщины-поэта Ахматовой, историческая судьба которой так напоминает историческую судьбу армянского народа.

В заключение нашего краткого слова скажем, что неоднократно участвовавшие в наших конференциях исследователи, что само собой весьма значимо, получили возможность издавать свои статьи отдельными сборниками под грифом Ереванского государственного университета языков и социальных языков им В.Я Брюсова, под своеобразным заглавием **«Встречи с русской литературой в Армении»**. В их числе первой была издана книга:

- доктора философии, профессора из Словакии Антона Репоня, участвовавшего в наших конференциях 7 раз (2018);
- доктора филологических наук, профессора из Тбилиси Наталии Басилая, участвовавшей в наших конференциях 13 раз (2018);
- старшего научного сотрудника Музея-усадьбы Л. Толстого “Ясная Поляна” Елены Белоусовой, участвовавшей в наших конференциях 10 раз (2019),
- старшего преподавателя Ереванского госуниверситета Марики Мелкумян, участвовавшей в наших конференциях 14 раз (2019);
- кандидата педагогических наук, доцента Тамары Меликян, участвовавшей в наших конференциях 10 раз (2019);

Этот список можно продолжить, но мы ограничимся сказанным и пожелаем участникам наших конференций исследовательских новых успехов. И добавим к сказанному, что в 2020 году будут конференции, посвященные творчеству двух Нобелевских лауреатов. Это сюрприз для всех любителей русской словесности на армянском языке.

М. Амирханян



**ПОСОЛ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
В РЕСПУБЛИКЕ АРМЕНИЯ**

**УЧАСТНИКАМ XV МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
«А.АХМАТОВА: РУССКАЯ И НАЦИОНАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРЫ»**

Уважаемые участники конференции!

Приветствую вас в связи с открытием юбилейной XV научной конференции «А.Ахматова: русская и национальная литературы».

Творчество Анны Ахматовой, обобщившее путь русской культуры от «Серебряного века» до хрущевской «оттепели», равно как и судьба великой поэтессы, занимают особое место в литературе и истории России. А.Ахматова пришла в литературу не только как поэт, но и как женщина, сделав предметом поэтической рифмы земную, чувственную любовь, уравнивая отечественную «женскую» и «мужскую» поэзию.

А.Ахматова по-человечески чутко воспринимала боль своей эпохи, принимая ее как собственную. Уходя в своем творчестве от осуждения страшных деяний, которые она застала, поэтесса просто и скорбно разделила судьбу страны, став голосом времени и голосом совести России тех дней.

Великая поэтесса всей душой полюбила Армению, хотя и ни разу в ней не побывала. Преданность и очарование этой страной увековечены в ее переводах стихов армянских классиков: Е.Чаренца, Д.Варужана, А.Исаакяна, В.Терьяна.

Уверен, что проведение в год 130-летия со дня рождения А.Ахматовой такого знакового мероприятия послужит делу сохранения русской литературной традиции и внесёт большой вклад в развитие российско-армянских культурно-гуманитарных связей.

Желаю всем участникам конференции крепкого здоровья, мира, благополучия и плодотворной работы!

С уважением,

С.КОПЫРКИН

**Приветствие ректора Ереванского
государственного университета языков и социальных наук
им. В. Я. Брюсова - К.В. Арутюнян**

Дорогие гости, участники конференции, уважаемые друзья.

Сегодня мы собрались в этом зале на международную конференцию, посвященную 130-летию со дня рождения классика русской литературы, большого друга Армении Анны Андреевны Ахматовой.

За прошедшие 10 лет, начиная с 2009 г. в Армении организовано и проведено 14 международных конференций по одной и той же сквозной теме “Русские классики: русская и национальные литературы”.

Во всех прошедших конференциях приняли участие исследователи из вузов, научных и культурных центров 15-и стран ближнего и дальнего зарубежья. Это является высоким показателем, свидетельством глубоко жизненной значимости русской литературы в международном масштабе. А если к этому добавить, что во всех конференциях прозвучало более 750 докладов, то станет ясно, насколько проблематична, актуальна и поучительна русская литература для русской, да и инонациональной действительности. В этом аспекте свое достойное место занимает глубоко реалистическое и своеобразно художественное-поэтическое творчество Анны Ахматовой. Она, влюбленная в Армению, переводила на русский язык стихи армянских поэтов. Первые ее переводы были стихи из выдающегося западноармянского поэта Даниела Варужана. Затем она перевела стихи Ав. Исаакяна, В. Теряна. Е. Чаренца и др. Хотя ее переводы из армянской поэзии были малочисленны, тем не менее, она заняла свое место в ее переводческой культуре, она постоянно поддерживала связь с Арменией.

Немалую роль в обращении к армянской поэзии сыграл поэт и друг Ахматовой Осип Мандельштам. Сам Мандельштам был восхищен Арменией и нашей древней культурой через гениальных армянских поэтов: Ованесса Туманяна, Ваана Теряна, Аветика Исаакяна, Егише Чаренца и др. Классик армянской литературы Аветик Исаакян высоко ценил переводы Анны Анхатовой. Она перевела девять стихотворений Исаакяна и поэму “Песня Алагяза” на русский язык.

Анализируя переводческое искусство Ахматовой, литературовед академик АН Армении, доктор филологических наук, профессор, первый ректор Российско-Армянского (Славянского) университета Левон Мкртчян, в свое время заметил, что “Ахматова переводила стихи стихами. А метод копирования оригинала неплодотворен и неприемлем. В копиях всегда не хватает воздуха, нет естественности. А в поэзии воздух и естественность – прежде всего. И в этом тоже один из уроков творчества Ахматовой и, в частности, ее переводов с армянского.”

А сейчас, дорогие участники Юбилейной 15-ой международной научно-практической конференции, позвольте выполнить приятную обязанность вручить Вам, в знак благодарности за Вашу любовь к русской литературе, любовь к Ахматовой, любовь к Армении и за посещение Ереванского государственного университета имени крупного русского поэта, переводчика и исследователя, большого друга армянского народа Валерия Яковлевича Брюсова, памятную грамоту Благодарности ректора.



ЕРЕВАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ЯЗЫКОВ И СОЦИАЛЬНЫХ НАУК
ИМ. В.Я. БРЮСОВА

ВЫРАЖАЕТ

Благодарность

ДОКТОРУ ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ НАУК
ПРОФЕССОРУ

за участие в Юбилейной 15-ой
международной научно-практической
конференции на сквозную тему:

«А.А. Ахматова: русская и национальные литературы»

РЕКТОР



КАРУТЮНЯН

20 сентября 2019 года



Ереванский государственный университет языков
и социальных наук им. В.Я. Брюсова
Институт литературы им. М. Абегамяна НАН РА
Российский новый университет (РосНОУ)
Институт гуманитарных наук и управления МГПУ
Общество дружбы «Армения-Россия» (АОКС)

Под высоким патронатом Министра Образования,
Науки, Культуры и Спорта РА А. Э. Арутюняна
К 130-летию со дня рождения
А. А. Ахматовой

**«А.А. Ахматова:
русская и национальные литературы»**

*Материалы Юбилейной 15-ой Международной
научно-практической конференции
25-26 сентября 2019 г.*

Программа

Ереван – 2019

Уважаемый(ая)_____

Приглашаем Вас принять участие в
Международной научно-практической
конференции

**«А.А. Ахматова:
русская и национальные литературы»,**
которая состоится 25-26 сентября 2019 г.

в Ереванском государственном университете языков
и социальных наук им. В.Я. Брюсова

Адрес: ул. Туманяна 42

Начало – в 10⁰⁰
Время для доклада – 10 мин.

Культпрограмма

26 октября
Подведение итогов конференции

Оргкомитет

25 сентября
Открытие конференции в 10⁰⁰
Актный зал

Вступительное слово – докт. филол. наук, проф., Почетный профессор РОСНОУ М.Д. Амирханян

Приветствие - Чрезвычайный и Полномочный Посол РФ в Армении С.П. Копыркин;

Ректор Ереванского госуниверситета им. В. Я. Брюсова К.В. Арутюнян.
Вручение *Благодарственных грамот* участникам юбилейной 15-ой международной научно-практической конференции

Пленарное заседание

1. **Михайлова Г. П.** - д-р гуман. наук, проф., Вильнюсский университет. «На пересечении четырех стихий: еще раз о «клеопатре» Ахматовой».
2. **Асоян А. А.** – д-р филол. наук, проф. СПб. гуман. университет профсоюзов. «Семантика «полночных стихов» Анны Ахматовой».
3. **Багратион-Давиташвили Н. П. / Николаишвили М.С.** – д-ра филол. наук, профессора. Тбилисский госуниверситет им. И. Джавахишвили. «Анна Ахматова и Грузия».
4. **Бушканец Л. Е.** – д-р филол. наук, проф. Казанский фед. университет / **Иванова Н. Ф.**- канд. филол. наук доц. Новгородский госуниверситет им. Ярослава Мудрого - «Еще раз о нелюбви Ахматовой к Чехову».
5. **Долуханян А. Г.**- д-р филол. наук, проф. АГПУ им. Х. Абовяна. Член корреспондент НАН РА, «Анна Ахматова – переводчица поэтов Армении».
6. **Малышева О.Г.** – д-р ист. наук, проф. / **Токарева Е.А.** – канд. ист. наук, доц. ИГНУ МГПУ.
7. **Воробьёва Т. Л.** – канд. филол. наук, доц. Национальный исследовательский Томский госуниверситет. «Я здесь, на сером полотне, возникла странно и неясно»: к истории одного портрета Анны Ахматовой».
8. **Иванова И. Н.** – д-р филол. наук, проф. Северо-Кавказский фед. университет «Ахматовские мотивы и реминисценции в современной Российской поэзии».
9. **Иванова О.Ю.** – канд. культурол. наук, доцент / **Калевич Н.А.** - ст. препод. кафедры. РосНОУ
10. **Кихней Л. Г.** – д-р филол. наук, проф. Институт международного права и экономики имени А.С. Грибоедова (г. Москва). «Театрализация как принцип организации смысловой структуры «Поэмы без Героя» Анны Ахматовой».

Кофе-брейк

Продолжение заседания
Аудитория 2306
Секция N1

1. **Басилая Н.А.**- д-р филол. наук, проф. Тбилисский государственный университет им. И. Джавахишвили. «Стилистическое своеобразие прозы Анны Ахматовой».
2. **Отургашева Н. В.** – канд. филол. наук, доц. Сибирский институт управления – филиал РАНХГ службы при Президенте РФ. «Армянский текст в творчестве Анны Ахматовой».
3. **Витковская Л. В.**- д-р филол. наук, проф. / **Головченко И.Ф.**- д-р филол. наук, доц. - Пятигорский госуниверситет. «Чужие» путешествия в лирике А. Ахматовой».
4. **Павельева Ю. Е.** – канд. филол. наук, ведущий научный сотрудник. Дом русского зарубежья им А.Солженицына. «Творчество А.А. Ахматовой в литературно-критическом освещении журнала «Грани» эмигрантского периода».
5. **Гордович К. Д.**- д-р филол. наук, проф. Высшая школа печати и медиатехнологий СПб госуниверситета промышленных технологий и дизайна. «Соотношение бытового и творческого в образе Анны Ахматовой, созданном Л.К. Чуковской».
6. **Подкорыгова Т. И.** – канд. филол. наук, доц. Омский гос. Педуниверситет. «Смуглая муза и «Смуглый отрок» в поэтологии Анны Ахматовой»
7. **Дьяченко Т. А.** - аспирант кафедры литературы. Астраханский госуниверситет. «Ориентальные мотивы в творчестве А.А. Ахматовой и М.А. Лохвицкой».
8. **Закарян А. А.** – д-р филол. наук. Историко-филологический журнал. «Городецкий о книге «Белая стая» А. Ахматовой»
9. **Амирханян А. М.** – канд. филол. наук, доц. АГПУ им. Х. Абовяна. А.А.Ахматова и Л.Н. Толстой: о единстве поэзии и прозы»
10. **Кислова Л. С.** – канд. филол. наук, доц./**Ветошкина М. А.** - ФГАОУ ВО «Тюменский госуниверситет». «Гендерный код в лирике Анны Ахматовой».
11. **Хадынская А. А.**- канд. филол. наук. Сургутский госуниверситет «Рецепция А.Ахматовой в поэзии русского зарубежья «первой волны»: Г. Адамович и Г. Иванов».

Секция N2

1. **Завьялова Е.Е.** – д-р филол. наук, доц. Астраханский госуниверситет. «Образ земли (дёрна) в поэзии А.А. Ахматовой».
2. **Прохорова Т.Г.** - /**Шамина В.Б.**- д-ра филол. наук, проф. Казанский (Приволжский) фед. университет «Постмодернистская вариация Ахматовского мифа в прозе Л. Петрушевской (на материале повести «Время ночь»)».
3. **Белоусова Е. В.** - ст. науч. сотрудник Музей-усадьба Л.Н. Толстого «Ясная Поляна». «Читать я училась по азбуке Льва Толстого»: истоки философско-эстетических идей А. Ахматовой».
4. **Шарафадина К. И.** – д-р филол. наук, проф., СПб гуман. институт профсоюзов. «Откровение» цветаевского стихотворения Ахматовой».
5. **Подчиненов А. В.** – канд. филол. наук, доц. / **Снигирева Т. А.**-д-р филол. наук, проф. Уральский фед. университет - «Диалог с библией: эпиграфика Достоевского и Ахматовой».
6. **Протасова Н.В.** – канд. филол. наук, доц. Северо-Кавказский фед. университет «Образ воды в поэтическом мире Анны Ахматовой».
7. **Чурляева Т.Н.** – канд. филол. наук, доц. Новосибирский гос. технический университет «Сюжет, фабула и нарратив в стихотворении А. Ахматовой «Проводила друга до передней...».
8. **Прохорова Т. Г.**- д-р филол. наук, проф. /**Алеева Е. З.**- канд. филол. наук, доц. Казанский (Приволжский) федеральный университет «Мотив страшного дома в «Северных элегиях» А. Ахматовой и в рассказе Л. Петрушевской «В доме кто-то есть» (к вопросу о творческом диалоге)».
9. **Шафранская Э. Ф.** – д-р филол. наук, проф. ИГНУ МГПУ. «Окружение Ахматовой в Ташкенте: Айбек, Алимджан, Козловский и другие».
10. **Шейранян С. В.** – канд. пед. наук, доц./ **Мадоян В.В.**- д-р филол. наук, проф. «Национальный университет архитектуры и строительства Армении». «Ахматова и Пушкин».
11. **Багдасарян Р. А.** – д-р филол. наук. Национальное собрание (НС). «Анна Ахматова и армянская муза».

Секция N3

1. **Карабущенко П. Л.** – д-р филос. наук, проф. Астраханский госуниверситет. «Элитологические воззрения Анны Андреевны Ахматовой».
2. **Колышева Е. Ю.** – канд. филол. наук, доц. ИГНУ МГПУ. «Булгаковский текст в творческой истории «Поэмы без героя» А.А. Ахматовой».
3. **Кругов А. И.** – канд. ист. наук, доц. Северо-Кавказский федеральный университет. «Специфика изучения творчества А.А. Ахматовой в школе».
4. **Ладохина О. Ф.** – канд. филол. наук, доцент ИГНУ МГПУ. «Любопытство иностранки» в лирике Анны Андреевны Ахматовой».
5. **Маштакова Л. В.** – канд. филол. наук, научный сотрудник. Институт истории и археологии Уральского отделения Российской академии наук. «Поэма А. Ахматовой «У самого моря» (1914): опыт символистского прочтения».
6. **Меленевская Э. Д.** – эксперт Всероссийская гос. библиотека иностр. литературы им. М. И. Рудомино. «Это было лицо, на котором было сияние»: Анна Ахматова в воспоминаниях В.С. Муравьева».
7. **Мелентьева И.Е.** – канд. филол. наук, доц. «Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет»; Дом Русского зарубежья им. Солженицына. «Ахматова и Солженицын: точки соприкосновения: «Девушка с вышивкой».
8. **Мелкумян М. И.** – ст. преп. Ергосуниверситет. «И голос вечности зовет ...».
9. **Меньщикова А. М.** – канд. филол. наук, ст. преп. Уральский фед. университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина. «Вариативность и своеволие поэмы без героя» Анны Ахматовой»
10. **Серафимова В. Д.** – канд. филол. наук ИГНУ МПГУ /**Минасян С. М.** – д-р. филол. наук МПГУ им. Х.Абовяна. «Жизнь поэзии Анны Ахматовой».
11. **Ларионова М. Ч.** – д-р филол. наук, доц. Федеральное гос. бюджетное учреждение науки (ФГБУН). «Образы юга России в произведениях А.А. Ахматовой».

СЕМАНТИКА «ПОЛНОЧНЫХ СТИХОВ» АННЫ АХМАТОВОЙ

Асоян Арам Айкович

*Доктор филологических наук, профессор
Санкт-Петербургский
Гуманитарный ун-т профсоюзов*

При чтении «Полночных стихов» невольно вспоминается Вяч. Иванов: «миф творится ясно-видением веры и является вещим сном <...> иероглифом последней истины, сущей воистину» [11, с. 280-281]. Между тем, Я. Э. Голосовкер полагал, что «предузнание дано в мифе как бы сознательно, только как эстетическая игра, утверждающая абсолютную волю желания, то есть творческой воли» [9, с. 32]. Оба эти высказывания могут предварять прочтение цикла «Полночных стихов». Цикличность этого жанрового конструкта имеет чрезвычайное значение для его смыслообразования. Цикл здесь продиктован ницшеанским мифом о вечном возвращении, о котором его автор писал: «идея Вечного возвращения есть конкретное выражение и своего рода художественный символ приятия Жизни, устремлением к заданному нам самим идеалу. Речь идет о приятии жизни, какой бы она ни была, ибо данная нам в вечности, она претворяется в радость и желание ее Вечного возвращения» [15, с. 174]. По мысли философа, «высший смысл жизнь приобретает исключительно благодаря тому, что она вновь и вновь возвращается, налагая при этом колоссальную ответственность на человека. Последний должен устроить ее таким образом, чтобы она оказалась достойна Вечного возвращения <...> Он (человек. – А.А.) любит жизнь и поэтому будет ликовать от мысли

о Вечном возвращении; он находит радость в осознании того, что по истечении известного срока природа вновь и вновь возобновляет ту же игру» [15, с. 176]. Жиль Делез добавлял: «Не бывает Вечного возвращения без преобразования. Будучи бытием становления, Вечное возвращение является результатом двойного утверждения, в силу которого возвращается только то, что утверждается, а в становление вовлекается только то, что деятельно» [10, с. 145].

«Полночным стихам» предпослан эпиграф из «Решки»:

Только зеркало зеркалу снится

Тишина тишину сторожит.

Эти стихи предваряют поэтику взаимоотражений. Но нельзя пройти и мимо последней строки эпиграфа. Тишина – это сфера сокровенных ценностных обладаний. «Главное в музыке, – сказал один из меломанов, – это неслышное» [20, с.145]. В «Полночных стихах», – отмечает Тименчик, – поэзия отождествляется с тишиной <...> Безмолвие, тишина у Ахматовой обыкновенно говорит не об отсутствии, но о присутствии захватывающего, величественного» [16, с. 311, 369].

За эпиграфом следует «Вместо посвящения». В этом четверостишии глаголы несовершенного вида: *блуждаю, прячусь, мерещусь*, очевидно, ассоциируются с «лунной девушкой», как называл Ахматову Н. Гумилев. Глаголы актуализируют процессуальность действия и обращены к конфиденциальному собеседнику: «Разлуку, наверное, неплохо снесу, Но встречу с тобою едва ли» [1, с. 247].

Первое стихотворение цикла Ахматова назвала «Предвесенней элегией». Как свидетельствует Р. Тименчик, подобная метеорологическая метафора, – намек на оттепель, – прозвучала из уст самого главы

государства Н. С. Хрущева в марте 1963 года на встрече с писателями в Кремле [16, с. 311]. Оттепель радикально изменила отношение к искусству и жизни. Раньше между художником и художественным произведением всегда существовала дистанция, обусловленная цензурой и самоцензурой, наконец, тем, что идеал был отчужден от действительности и от автора как частного человека. Это порождало в судьбе художника иногда трагедию, иногда трагикомедию, а порой и фарсовую ситуацию, но в период оттепели пригрезились обстоятельства, при которых казалось возможным ввести смысл бытия в профанную жизнь, претворить ее трансцендентную суть в имманентную, т.е. присущую самой эмпирической повседневности. Эти изменения словно призывали к небывалой активности художественного сознания, к самой непосредственной и живой реакции на запросы бытия, как сказал Бродский, к «ответу души на существование» [17, с. 662]. *Ipso facto* вело к изменению перспектив советского искусства. С этим связаны стихи Ахматовой:

Жертвами божественной бессмыслицы

Назвала нас дивная судьба,

Но я точно знаю – нам зачислятся

Бденья у позорного столба [2, т. 2, с. 36].

Вместе с тем, она «вслед за Шилейко и Данте презирала людей, не интересующихся политикой» [2, т. 2, с.36]. В то же время говорила: эстрада – не поэзия; Евг. Евтушенко, Б. Ахмадулина, по сути, являются эстрадными исполнителями. В списке значимых Ахматовой поэтов: Арс. Тарковский, В. Шефнер, С. Липкин, В. Корнилов, А. Гитович... Бродского считала лучшим поэтом [17, с. 414, 450, 453].

Весной 1963 г. после московской зимы Ахматова приехала в Комарово, где развертывался ее новый виток отношений с молодыми поэтами – «аввакумовцами» А.

Найманом, Д. Бобышевым, Е. Рейном, И. Бродским... Это был, по словам Ахматовой, так называемый «волшебный хор» [2, т. 3, с. 626]. Она придавала огромное значение цикличности в своей жизни и не шутя полагала, что начинается второй серебряный век [8, с. 626]. Не случайно Ахматова многократно повторяла: «My future is my past» [2, т. 3, с. 688].

Однажды на ленинградской конференции Европейского сообщества писателей Н. Саррот спросила Ахматову, была ли она во Франции, в Париже, Ахматова ответила: «В прошлой жизни» [17, с. 337]. С идеей цикличности, с оттепелью, обещающей повторение «серебряного века», связано название первого стихотворения цикла – «Предвесенняя элегия». Ключевое выражение в заключительных стихах элегии обрело круговратное, своего рода палиндромическое смыслообразование:

Простившись, он щедро остался

Он насмерть остался со мной [1, с. 247].

Следующее стихотворение «Первое предупреждение», начинающееся двустилишем *«Какое нам в сущности дело, Что все превращается в прах...»* ассоциируется с апокалиптическим шедевром Державина «Река времен в своем стремлении / Уносит все дела людей / И топит в пропасти забвения / Народы царства и людей...». В последних строках ахматовского стихотворения есть неясный образ, прокомментированный Д. Бобышевым:

Пускай я ни сон, ни отрада
И меньше всего благодать,
Но, может быть, чаще, чем надо
Придется тебе вспоминать -
И гул затихающих строчек,
И глаз, что скрывает на дне
Тот ржавый колючий веночек

В тревожной своей тишине [1, с. 248].

Бобышев сообщал: «В одну из моих встреч с А.А. я постарался неназойливо, но пристально приглядеться к ее глазам, специально, чтобы запомнить их навсегда. Я запомнил, что глаз ее серого цвета со сложным оттенком и с более темной окантовкой по краю. А вокруг зрачка – карие вкрапления, то соединенные, то чуть разрозненные, но определенно складывающиеся в тот самый «ржавый колючий веночек» [17, с. 324]. Этот комментарий свидетельствует, что «Первое предупреждение» не что иное, как авторефлексия, медитация, и процитированные строки могут отсылать читателя к державинским стихам «А если что и остается / Чрез звуки лиры и трубы...». В целом стихотворение Ахматовой, как и державинское, может напомнить слова Т. Карлейля (цит. по кн. Л. Х. Борхеса): «Труды человека хрупки, ничтожны, недолговечны, и только сам он, не покладающий рук, и силы движущего им духа, чего-то стоят» [5, с. 324]. Как будто в согласии с этим выводом Ахматова однажды сказала: «Все, что может человек испытать, все выпало на мою долю» [17, с. 454].

В сентябре 1963 г. ленинградский критик Тамара Хмельницкая писала поэту Глебу Семенову: «На днях слушала стихи 74-летней Ахматовой – совсем новые, совсем личные. В них была мраморная твердость и непререкаемая высота. И все-таки каждое слово в них окружено тайной недосказанности, поясом (?) нераскрытых ассоциаций – и очень насыщенно и густо в этих, казалось бы, изваянных строках. И возможность догадки не портит их, а делает еще значительнее» [17, с. 343-344]. В унисон с этим высказыванием звучит замечание В. Виленкина: «Одно из самых таинственных стихотворений Анны Ахматовой – третье из цикла “Полночные стихи”, под

названием “В Зазеркалье”. В автографе ЦГАЛИ ему дано название еще более загадочное: “Нечто музыкальное”» [8, с. 143]. Позволю напомнить читателю это стихотворение:

Красотка очень молода,
Но не из нашего столетья,
Вдвоем нам не бывать – та, третья,
Нас не оставит никогда.
подвигаешь кресло ей,
Я щедро с ней делюсь цветами...
Что делаем – не знаем сами,
Но с каждым мигом нам страшней.
Как вышедшие из тюрьмы,
Мы что-то знаем друг о друге
Ужасное. Мы в адском круге
А может, это и не мы [1, с. 248].

Латентный смысл этих строк и прежде всего их мортально-эротическое содержание открывается благодаря М. Бланшо, который, обращаясь к той же, которая у Ахматовой названа «третьей», пишет: «Вовсе не Афродита небесная или ураническая, довольствующаясь лишь любовью к душам (или мальчикам), не Афродита земная или площадная, влекущаяся лишь к плоти, включая и женскую плоть; Вы – не та и не другая, Вы – третья, самая безымянная и страшная, но именно поэтому и самая любимая. Вы таитесь за той и другой, Вы неотделимы от них, Вы – Афродита хтоническая или подземная, которая принадлежит смерти и ведет к ней и тех, кого избирает она, и тех, кто избирает ее» [6, с. 64].

Богиня любви есть одновременно и богиня смерти. Подобное умозрение всецело отвечает характеру античной мифологии, так как почти все греческие божества имели хтонические ипостаси [19, p.189f]. В русле этих кардинальных интуиций героиня Ахматовой –

«Афродита гробовая», о которой упоминается в стихотворении Е. Баратынского «Филлида с каждою зимою»....»: «И Афродита гробовая / Подходит, словно к ложу сна / За ризой ризу опуская, / К одру последнему она» [3, с. 205].

Говоря о мифопоэтических образах, смысл которых не всегда понятен читателю, Ахматова писала: «Когда Иванов (Вячеслав. – А.А.) непонятен, то это значит только, что тот, кто его не понял, – чего-нибудь не прочел, что ему нужно прочесть для понимания... Но стихи В. Иванова можно всегда расшифровать. Их непонятность происходит от того, что В. Иванов много больше знает, много культурнее своего читателя...» [1, с. 352].

Эта давняя запись, считает Н. Струве, освещает от противного характер непонятного у Ахматовой: «Не скрытые намеки на полузабытые или недоосвоенные читателями мифы, а скорее философемы, сочетание конкретного с предельным обобщением, обнажение последних тайн бытия» [16, с. 353]. По собственным словам поэта, она привыкла «звать голосом гораздо дальше, чем это делают произносимые слова» [13, с. 665]:

А я иду, где ничего не надо,
Где самый милый спутник только тень,
Где веет ветер из другого сада,
А за окном могильная сирень [1, с. 233].

В «Полночных стихах», как полагает Р. Тименчик, непрестанная «смена настроений»: «То тревожная музыка ночной тишины, то зов любви, то песнь преображенного мира, озаренного «чистым солнцем». Слишком интимны, глубоко индивидуальные чувства и настроения поэтессы, но при всем этом они продиктованы внутренней душевной необходимостью высказаться» [17, с.415]. Известный ленинградский

критик Алексей Павловский нашел точное название этой стилистической особенности «Полночных стихов»: когда «люди пришли к трагической невозможности дальше выявлять реальный мир во всем бесконечном осложнении мелочей и подробностей; казалось, что красота зашла в тупик; тогда открылась тайна синтетического восприятия» [17, с. 456]. Сама Ахматова, резюмируя собранные ею высказывания читателей о цикле, говорила, что нарочитая загадочность стихов вызвана «ужасом запретности, о преодолении которого было бы просто нелепо мечтать» [17, с. 341].

Но четвертое стихотворение цикла – «Тринадцать строчек», несмотря на негативное число в названии, носит катартический характер, как будто ужас запретности действительно ушел на второй план, хотя конспиративность, анонимность высказывания осталась. Она свойственна самому началу стихотворения, где благоговейное слово противопоставляется свободному:

И наконец ты слово произнес
Не так, как те... что на одно колено, -
А так, как тот, кто вырвался из плена
И видит сень священную берез
Сквозь радугу невольных слов.

Далее начинается катартическое воодушевление:

И вокруг тебя запела тишина,
И чистым солнцем сумрак озарился,
И мир на миг один преобразился,
И странно изменился вкус вина.
И даже я, кому убийцей быть
Божественного слова предстояло,
Почти благоговейно замолчала,
Чтоб жизнь благословенную продлить [1, с. 249].

Иератическая суть этого признания влечет за собой пятое стихотворение цикла. Оно называется «Зов»:

В которую-то из сонат
Тебя я спрячу осторожно.
О как ты позовешь тревожно
Непоправимо виноват
В том, что приблизился ко мне
Хотя бы на одно мгновенье...
Твоя мечта – исчезновенье,
Где смерть лишь жертва тишине [1, с. 249].

Хотя эти строки написаны от лица поэтессы, они напоминают о самонаблюдении Кольриджа, который говорил, что образ его возлюбленной не «представляется» ему, но ощущается как незримое (примечательная девизуализация персонажа), причем кристаллизация этого образа начинается с пианиссимо [12, с. 36]. Последние два стиха «Зова» коррелируются с высказыванием М.Мосса: «При всяком акте жертвоприношения объект переходит из сферы мирского в сферу религиозного, он освящается, потому что жертвоприношение призвано прервать череду зла, стать последним злом – платой за восстановление универсального порядка» [14, с.15].

С признанием Кольриджа ассоциируется и шестое стихотворения ахматовского цикла «Ночное посещение»:

Мы с тобой в Адажио Вивальди
Встретимся опять.
Снова свечи станут тускло-желты
И закланы сном,
Но смычок не спросит, как вошел ты
В мой полночный дом.
Протекут в немом смертельном стоне
Эти полчаса,

Прочитаешь на моей ладони
Те же чудеса.
И тогда тебя твоя тревога,
Ставшая судьбой,
Уведет от моего порога
В ледяной прибой [1, с. 250].

Гостю «полночного дома» поэт открывает, как на ладони, сокровенные линии своей судьбы. И после ее исповеди-искупления он исчезает в ледяной хмари явной жизни. Так приходит очередь последнего седьмого стихотворения, которая еще раз свидетельствует о стремлении Ахматовой к семеричности: «Все любят седмерицу». По «Тимею» Платона, 7 – число души, в гематрии Библии 7 – символ совершенства и благословения [4, с. 2446].

С душой связан у Ахматовой генезис поэзии. С этим связана полисемантичность ласточки, посвященной в греческой мифологии Афродите. Она – посредница между жизнью и смертью, часто выступает как символ опасности и ненадежности счастья:

Днем перед нами ласточкой кружила,
Улыбкой расцветала на губах,
А ночью ледяной рукой душила
Обоих разом. В разных городах.
И никаким не внемля славословьям,
Перезабыв все прежние грехи,
К бессоннейшим припавши изголовьям,
Бормочет окаянные стихи [1, 250].

Анна Ахматова любила говорить, – замечает Н. Струве, – что «Полночные стихи» лучшее, что она когда-либо написала [16, с. 349]. «Полночные стихи» отнюдь «не любовная лирика <...> а своего рода *ars poetica*, – уточняет он, – последняя исповедь и предельное обнажение ахматовской музыки: *mere poetry*» [16, с. 358].

Литература

1. Ахматова Анна. Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1976.
2. Ахматова Анна. Собр. соч.: в 6 т. М.: Эллис Лак, 1999.
3. Баратынский Е.А. Стихотворения. М.: Сов. писатель, 1958.
4. Библия. В русском переводе. 4-е издание. Брюссель, 1989.
5. Борхес Х. Л. Оправдание вечности. М.: Ди-Дик, 1994.
6. Бланшо М. Неопишемое общество. М.: Моск. филос. Фонд (МФФ), 1998.
7. Виленкин В. В сто первом зеркале. М.: Сов. писатель, 1990.
8. Волков С. Вспоминая Анну Ахматову. Разговор с Иосифом Бродским // Анна Ахматова. Pro et contra. Т. 2. СПб.: РХГА, 2005.
9. Голосовкер Я. Э. Логика мифа. М.: Наука, 1987.
10. Делез Ж. Критика и клиника. СПб.: Mashina, 2002.
11. Иванов Вяч. И. Борозды и межи. Опыты эстетические и критические. М.: Мусагет, 1916.
12. Махов А. Е. Звукомзыкальная эротика романтиков // Апокриф. Культурологический журнал. М.: Лабиринт, 1992. № 1. С. 35–46.
13. Мейлах М. Б. Заметки об Анне Ахматовой // Анна Ахматова. Pro et contra. Т. 2. СПб.: РХГА, 2005. С. 663–686.
14. Мосс М. Социальные функции священного. СПб.: Евразия, 2000.
15. Румянцева Т. Г. Вечное возвращение // История философии. Энциклопедия. Минск: Книжный Дом, 2002.
16. Струве Н. Православие и культура. М.: Русский путь, 2000.
17. Тименчик Р. Последний поэт. Анна Ахматова в 60-е г. М.: Мосты культуры / Гешарим, 2014. Том II.
18. Цивьян Т.В. Образ и смысл жертвы в античной традиции // Палеобалканистика и античность. М.: Наука, 1989. С. 119–131.
19. Dietrich B.C. The origins of Greek Religion. Berlin, N.,У., 1974.
20. Meyer Th. Das Stilgesetz der Poesie. Leipzig, 1901.

А.А. АХМАТОВА И Л.Н. ТОЛСТОЙ: О ЕДИНСТВЕ ПОЭЗИИ И ПРОЗЫ

Амирханян Анаид Михайловна

Кандидат филологических наук, доцент

Армянский государственный педагогический университет

им. Х.Абовяна

В разные годы А.А. Ахматова не раз упоминает имя Л.Н. Толстого, персонажей из известных толстовских произведений. Как пишет Ахматова в автобиографических записках, дневниковых записях и произведениях разных лет, «я родилась в один год с Чарли Чаплином, «Крейцеровой сонатой» Толстого, Эйфелевой башней и, кажется, Элиотом» [2: Т. 1. С. 500].

И все пошли за мной, читатели мои,

Я вас с собой взяла в тот путь неповторимый, –
пишет Ахматова в 1958 году [2: Т. 2. С. 65].

Ахматовское указание на год своего рождения, 1889 год, несет особый, освященный некой обрядовостью смысл: «В это лето Париж праздновал столетие падения Бастилии – 1889. В ночь моего рождения справлялась и справляется древняя Ивановна ночь – 23 июня (Midsummer Night)» [2: Т. 1. С. 500], упоминались и другие имена, например, чилийское «чудо, даже в посредственном переводе» [7: С. 449] поэтесса Габриела Мистраль. Говоря о дате своего рождения, Ахматова вспоминает произошедшие в тот год исторические события и политические изменения. Упоминания разрастаются, но неизменно подчеркивается явление летнего солнцестояния, так называемого «годового колеса», точки отсчета годового цикла как сакрального явления, праздник Ивана Купалы как наивысшей точки расцвета природы, что невольно направляет к осмыслению значения провозглашенного не без ее участия поэтического течения

«акмеизм», и почти всегда упоминается имя Льва Толстого.

У Анны Ахматовой с Львом Толстым взаимоотношения особые. Она признается в автобиографических записках, что «читать научилась <...> поздно, кажется, семи лет (по азбуке Льва Толстого), но в восемь лет уже читала Тургенева. Первая бессонная ночь – «Бр<атя> Карамазовы» [2: Т. 5. С. 181, 704]. Ахматова вспоминает, как, «слушая, как учительница занималась со старшими детьми, я тоже начала говорить по-французски. Первое стихотворение я написала, когда мне было одиннадцать лет. Стихи начались для меня не с Пушкина и Лермонтова, а с Державина («На рождение порфиородного отрока») и Некрасова («Мороз, Красный нос»). Эти вещи знала наизусть моя мама» [2: Т. 5. С. 236]. Отметим, что Л.Толстой ценил, изучал, интересовался всеми авторами, названными Ахматовой в автобиографических записках «Коротко о себе».

А.Г. Найман отмечает «многоголосие» (о «Реквиеме»), «построенное как безымянная всеголосность» [10: С. 327], то есть Ахматова переживает свою, другую и много иных судеб – общо и обобщенно. Ахматова считает, что «у Толстого почему-то та же жизнь – другая, и даже третья» [См.: 10: С. 40-41], но одна, потому что «Толстой верил, что можно исправить общество. / Как весело ему было жить» [7: С. 37]. И у Ахматовой сложилась и выразилась в творчестве своя жизнь и судьба и в то же время жизнь и судьба всего поколения. Как справедливо отмечено в комментариях Н.В. Королевой, «горькая история насилия над духом и талантом, не могут быть вычеркнуты или скрыты» [2: Т. 2. С. 396].

В ахматовской «Предыстории», опубликованной в 1945, обращения к предшествующему веку связывают ее с не так давно ушедшей великой эпохой и известными именами –

Пушкиным, Достоевским, Некрасовым, Салтыковым-Щедриным, Толстым:

<...>

Не с каждым местом сговориться можно,
Чтобы оно свою открыло тайну
(А в Оптиной мне больше не бывать...).

Шуршанье юбок, клетчатые пледы,
Ореховые рамы у зеркал,
Каренинской красою изумленных... [2: Т. 1. С. 486]

Оптина пустынь как убежище старцев и стариц, которая упоминается в первой из семи «Северных элегий», рассматривается, как указано в комментариях, «как литературные аллюзии, навеянные наездами в Обитель Гоголя, Достоевского, Льва Толстого, К. Леонтьева, братьев Киреевских и др.». И для Ахматовой было сакральным это место.

Льва Толстого с Оптиной Пустынью связывало многое. В 1889 г. по благословению Оптинского старца Амвросия в Шамординский монастырь, который расположен всего в двенадцати километрах от Оптиной Пустыни, переселилась, став монахиней, сестра Мария Николаевна Толстая. Здесь похоронены тетушки по отцу – графиня Александра Ильинична Остен-Сакен, которая, по замечанию Льва Толстого, «была внешне религиозна» и, что важно для писателя, жила «истинно христианской жизнью» [11: Т. 34. С. 363], ее свекровь Елизавета Александровна Толстая. Сюда часто навещались близкие родственницы – тетушка Т.А. Ёргольская, «третья и самая важная» [11: Т. 34. С. 364], оказавшая огромное влияние на Толстого; родная младшая сестра отца, «чистейшее существо» Пелагея Ильинична Юшкова, ставшая после смерти родителей писателя опекуницей. В 1877, 1881, 1890 годы Л. Толстой приезжал в Оптину Пустынь. А 28 октября

1910 года, несмотря на противостояние Л.Толстого и Русской Православной Церкви, – дата последнего его посещения Оптиной, к тому же неожиданного для семьи и близких. Он так и объявил: «я ухожу просто в уединение» [11: Т. 84. С. 404, 405].

В драматургии стихотворения «Предыстория» упоминание Оптиной Пустыни («А в Оптиной мне больше не бывать»), как отмечено в комментариях, не связано с тем, что «она там была или могла быть» [2: Т. 3. С. 401-402]. О ее «вероятном посещении» Оптиной свидетельствует перерыв в две недели между написанием стихотворения «Предсказание» («Видел я тот венец златокованный...»), датированного 8 мая 1922 г., и посвященным актрисе В.А. Щеголевой (Богуславской, жене историка-пушкиниста П.Е. Щеголева) стихотворения «Причитание», под которым указана дата и место – 24 мая 1922 г., Петербург. В этом промежутке в шестнадцать дней других стихотворений нет: «Они написаны одно за другим и как бы связаны одной тайной» [2: Т. 3. С. 402]. Как отмечено в комментариях, «эго время приближавшегося разорения Оптиной, и, как можно предположить, обращено к судьбам ее последних обитателей» [2: Т. 3. С. 402].

По воспоминаниям В.С. Срезневской, у Ахматовой была «большая и сложная жизнь сердца <...> отец ее единственного ребенка <...> занимает в жизни ее сердца скромное место. <...> Великий сердцевед Л.Н. Толстой отметил эту черту в Анне Карениной <...> Люди очень различны, в этом повинны и жизнь, и время» [2: Т. 5. С. 344]. И далее читаем: «Если это “любовь”, то как она не похожа на то, что обычно описывают так тщательно большие сердцеведы, как Толстой и Тургенев, Флобер и Шекспир, и поэты, как Пушкин и Блок!...» [2: Т. 5. С. 351]. И Анну Ахматову интересует образ Анны Карениной («...Каренинской красую изумленных...»), ее внешняя и

внутренняя красота, которую, по мнению Ахматовой, Л.Толстой недооценил и, как подчеркивается в комментариях, «был несправедлив в осуждении и психологической мотивации поступков» [2: Т. 1. С. 948].

Примечательно, что в автобиографической прозе Ахматова в разные годы пишет наброски, в которых возвращается к толстовским образам. Так, в 1959 году, повествуя о вспомнившейся похоронной процессии «невероятной пышности», Ахматова замечает, как «за гробом шли гвардейские офицеры, всегда чем-то напоминающие брата Вронского, то есть “с пьяными открытыми лицами”, и господа в цилиндрах» [2: Т. 5. С. 170-171] – эпизоды из XXIV главы 2-й части толстовского романа «Анна Каренина» [2: Т. 5. С. 694].

Ахматову интересуют и другие произведения Толстого, что подтверждают пометки в записной книжке № 23, например, «неизбежный вагонный московский разговор, а не “Крейцера соната” Толстого, кот<орая> в 1889 г. поведена убийцей в ночном вагоне» [7: С. 742], или «Плоды просвещения», на что указывает «Книга жизни». Ахматова в своем «Pro domo sua. (Будка)» делает запись о «Крейцеровой сонате»: «В 1889-1890 гг. Л.Н. Толстой написал повесть «Крейцера соната», распространявшуюся в рукописи и вызвавшую острую полемику еще до появления в печати» [2: Т. 5. С. 690-691], а также об известном композиторе, музыканте и дирижере Крейцере (Рудольфе Крейцере), которому Л.Бетховен посвятил сонату, получившую название «Крейцеровой».

Из записи осени 1960 г.: «Посмотреть шараду в “Плодах просвещения”» [7: С. 103]. О неподдельном внимании к великим предшественникам иллюстрируют всего две строчки, датированные той же осенью 1960 г., что, безусловно, свидетельствует «об интересе Ахматовой в это время к Л.Н. Толстому» [2: Т. 2 (2). С. 375]:

И луковки твоей не тронул золотой,
Глядели на нее и Пушкин, и Толстой.

[2: Т. 2 (2). С. 87].

В годы войны, в Ташкенте, ставшем своеобразным культурным центром в эвакуации, активно работали многие театры и театральные коллективы. Так, Русский драматический театр им. Горького включил в свой репертуар «Анну Каренину», хотя достоверных сведений о посещении драмтеатров и данной постановки нет. Ахматова в 1962 году признавалась: «За последние двадцать лет (с 1942 – А.А.) меня все больше влечет музыка. Она попросту необходима мне» [2: Т. 2 (1). С. 287]. В Ташкенте у Ахматовой возникла также идея работы над темой «Достоевский и Толстой» [2: Т. 6. С. 322].

Ахматова «не переставала писать стихи». Эта «связь ... с временем» стала источником не только жизни, но и тех, как в музыке, ритмов, «которые звучали в героической истории» той страны, где происходили «события, которым не было равных», – признается она в 1965 году в автобиографических записках «Коротко о себе»:

Ты одна разрыть умеешь
То, что так погребено,
Ты томишься, стонешь, млеешь
И потом похолодеешь
И летишь в окно. [2: Т. 2 (2). С. 225].

Ахматова характеризует отраженное в литературе время в одной из строф частично незавершенной «Поэмы о начале века» (или «Гаагском голубе»), над которой работала в 1944 – начале 1945 гг.:

Тот век, что сам в себя уже не верит...
И в ужасе хватается за третий,
Где все так ясно, просто и достойно:

Война, разводы, длинные романы -
«Новь», «Воскресенье», «Рудин» и «Нана»

[2: Т. 3. С. 38].

«Тот век» – период времени после 1914 года, «не календарного двадцатого века» [2: Т. 3. С. 504], с которым ушел смысл многих ее планов, предполагаемых строк и будущих произведений Ахматовой. Упоминание же в строфе нашумевших романов И.Тургенева, Л.Толстого и Э.Золя последней трети XIX века указывает на тот вектор психологических сущностей, который повлиял на формирование к концу века мировосприятия и мировоззрения, понимания каждым в отдельности предназначения идеи живой жизни в XX веке. Популярные в русской читательской среде романы не аллюзия – они соотносят названные Ахматовой прозаические тексты с драматургией своего стихотворения, что присуще строю модернистского текста, это намек на диалог прозы и поэзии с функцией интертекстуальной коннотации, который читателем должен быть понят.

Ахматова отсылает к логике конкретных явлений, происходящих в романах Тургенева, Толстого, Золя, и вместе с тем она выражает свое отношение к тому веку, который «сам в себя уже не верит», то есть далекие, на первый взгляд, понятия, тексты и образы высокой литературы метафоричны и, безусловно, субъективны. Для понимания ахматовской поэтики намеков и ассоциативных образов, истоков дольника, паузника и психологических обращений к разным поколениям литераторов, ее родства и переключки с великими предшественниками и современниками Ахматовой нужна проза, благодаря которой за ней утверждается ее художественный реализм в лирике. Отметим, что Ахматова долгие годы разрабатывает поэтику намеков, например, в «Поэме без героя», над созданием которой она работает более

двадцати лет – с 1940 по 1962 гг. Так Ахматова, начиная свой текст от обращения к раздумьям о событиях прошедших лет, создает конструкцию своего замысла: от причины к следствию. При этом в содержании стиха порой сталкиваются антитетичность и оксюморон, например, в посвященной поэту и литературоведу Н.В. Недоброву «Царскосельской статуе» (октябрь 1916), оказавшему большое влияние на творчество Ахматовой:

... Смотри, ей весело грустить,
Такой нарядно обнаженной. [2: Т. 1. С. 274]

Отметим, у Ахматовой оксюморон логический и психологический, в отличие от толстовского, у которого оксюморон образобразующий (к примеру, «Живой труп») и концептуальный.

Ахматова лучшим откликом о своем творчестве считала статью Недоброва «Анна Ахматова» (1915): «ее призвание не в расточении вширь, но в рассечении пластов, ибо ее орудия – <...> орудие рудокопа, врезающего в глубь земли к жилам драгоценных руд» [1: Т.1. С.137].

Заглавие «Поэмы о начале века» вскрывает реминисценцию, оксюморонную к его содержанию: наступивший XX век ассоциируется у Ахматовой с уходом из жизни ярких представителей русской культуры в самом его начале. Такова, по Ахматовой, связь эпох, подвергшая судьбоносным испытаниям не одно поколение.

В «Листках из дневника» (впервые опубл. в 1964) мы узнаем, что для Ахматовой новелла об Амедео Модильяни, который, кстати, получил мировое признание посмертно, была «началом и средоточием работы над автобиографической книгой» [2: Т. 5. С. 420]. Здесь упоминается трудный и трагичный для истории русской культуры 1910 год, также связанный с кончиной великих людей рубежной эпохи: «“А далеко на севере” ... (См. Пушкин: “Каменный Гость”) в России умерли Лев

Толстой, Врубель и Вера Комиссаржевская (все упомянутые представители ушли из жизни в 1910. – А.А.), символисты объявили себя в состоянии кризиса, и Александр Блок пророчествовал:

О, если б знали, дети, вы
Холод и мрак грядущих дней...

И

Земле несущий динамит». [2: Т. 5. С. 14].

В записях Ахматовой удивительным образом переплетаются имена Л.Толстого и А.Блока. Так, состоявшемуся в декабре 1913 года визиту к Блоку Ахматова посвящает стихотворение, датированное январем (7) 1914 года:

Я пришла к поэту в гости.

Ровно полдень. Воскресенье. [2: Т. 1. С. 167].

Об этом посещении она напишет много позже, в 1960 году: «Все мои воспоминания о Блоке могут уместиться на одной странице обычного формата, и среди них интересна только его фраза о Льве Толстом» [2: Т. 5. С. 183]. Как указано в комментариях, эта фраза прозвучала, когда разговор зашел о поэте Б.Лившице, которому Блок «мешал» писать стихи, на что Блок серьезно ответил: «Я понимаю это. Мне мешает писать Толстой» [2: Т. 5. С. 560-561].

О 10-ом годе Ахматова в своих воспоминаниях пишет не раз. Так, в записях «Дальше о городе. Три замечания» отмечено: «10-й год – год кризиса символизма, смерти Льва Толстого и Комиссаржевской», в которых поэт, безусловно, видит некую знаковость [2: Т. 5. С. 177]. Ахматова записывает не только свои впечатления, но и мнение тех, кто оказывался в ту минуту рядом: «Кто-то недавно сказал при мне: “10-е годы – самое бесцветное время”. Так, вероятно, надо теперь говорить, но я все же

ответила: “Кроме всего прочего, это время Стравинского и Блока, Анны Павловой и Скрябина, Ростовцева и Шаляпина, Мейерхольда и Дягилева”» [2: Т. 5. С. 177]. Ахматова не просто пишет стихи и прозу – она, как художник-документалист, старается запечатлеть свою современность. И в этом Ахматова близка Л.Н. Толстому, который в поздний период своей литературной деятельности сурово осуждает вымысел как основу словесного творчества: «Совестно писать неправду, что было то, чего не было. Если хочешь что сказать, скажи прямо» [11: Т. 52. С. 93]. И Ахматовой близка толстовская позиция, она продолжает отражение правды жизни.

В автобиографических записях указана еще одна судьбоносная, связанная с 1910 годом, дата: «25 апреля 1910 г. я вышла замуж» [2: Т. 5. С. 181] за Н.С. Гумилева. С 1905 года, в связи с разводом родителей, Ахматова жила на юге, и после замужества вернулась вновь в Царское Село и написала стихотворение осенью 1910 года «Первое возвращение», где важным становится традиционный образ зимы, конца, смерти, который подчеркивается присущей лирике Ахматовой паузой между словами, как бы напоминающий о вечности, некой тайне и памяти, которыми окутано Царское Село:

На землю саван тягостный возложен,
Торжественно гудят колокола,
И снова дух смятен и потревожен
Истомной скукой Царского Села.
Прошло пять лет. Здесь все мертво и немо,
Как будто мира наступил конец.
Как навсегда исчерпанная тема,
В смертельном сне покоится дворец. [2: Т. 1. С. 39].

19 декабря 1961 года (на Николу Зимнего – день смерти святого Николая Чудотворца) Ахматова в больнице пишет

стихотворение, которое (по памяти) озаглавит «Слушая пение»:

<...>

И такая могучая сила
Зачарованный голос влечет,
Будто там впереди не могила,
А таинственной лестницы взлет. [2: Т. 2 (2). С. 122].

Здесь заключена реминисценция к датируемому 29 декабря 1912 года стихотворению А.Блока «К Музе» («Есть в напевах твоих сокровенных...»), открывающему ключевой «третий том» «демонического» «Страшного мира» (кстати, по церковному календарю, 29 декабря отмечается день Аггея Зимоуказчика – по приметам, «Агей-пророк сеет иней на порог». – А.А.), в котором звучит трагизм и безысходность:

<...>

И такая влекущая сила,
Что готов я твердить за молвой,
Будто ангелов ты низводила,
Соблазняя своей красотой... [5: Т. 3. Кн. 3. С. 7].

Значение метафоричной «влекущей силы» заключено в последних двух строках строфы («Будто ангелов ты низводила, // Соблазняя своей красотой...»). Как указано в комментариях, это «мотив падения, тесно связанный с мотивом измены <...> (19 дек. 1912) <...> Мотив падшего ангела (библейзм) вводит в стих. тему Демона» [5: Т. 3. Кн. 3. С. 586].

Реминисценции «могучей силы» у Ахматовой с блоковской («влекущая сила») наводит еще на не одно воспоминание: Лев Толстой закончил роман «Воскресение» 29 декабря 1899 года, этим днем Толстой в своем «Круге чтения» датировал знаменательную мысль о том, что «война уничтожится только тогда, когда люди не

будут принимать никакого участия в насилии и будут готовы нести все те гонения, которым они могут подвергнуться за это. Это одно средство уничтожения войны» [11: Т. 42. С. 580]. Эта мысль, безусловно, была близка Ахматовой, испытавшей войну внутреннюю и внешнюю.

К. Чуковский заметил, что Ахматова «первая обнаружила, что быть нелюбимой поэтично» [1: Т. 1. С. 213], и сказал как-то, «не постриглась ли Ахматова в монахини» [6: Т. 6. С. 518], в рукописном альманахе «Чукоккала», который он вел с того же 1914 г. до конца своей жизни, по 1969 г., вспоминает, что Ахматова «терпеть не могла тратить время на чтение модных и пустопорожних сенсационных вещей, о которых кричали журнальные рецензенты и критики. В круг ее чтения входили главным образом Овидий, Вергилий, Монтень, Пушкин, Лев Толстой, Достоевский; в последнее время — Кафка и Джойс» [12: С. 272]. Раздумья об эпохе, свидетелем которой стала Ахматова, о путях России уводят ее в область размышлений об истории и причинах свершающихся событий, чем она, по словам К. Чуковского, «напоминала <...> академика Тарле» [12: С. 272].

Исторические реминисценции, воспоминания и обращения встречаются в автобиографических записях Ахматовой часто. Так, в «Листках из дневника» за 10 марта 1964 года («Ночью приговор»), который для Ахматовой оказался «черным и роковым» [2: Т. 5. С. 373], читаем: «*Вторник*: Письмо от Вигорелли. Благодарит за Модильяни. Упорно зовет в Италию к 30 мая. Montale. Премия... Дописала Модильяни. Несколько слов о России. Смерть Толстого. Пророчества Блока» [2: Т. 5. С. 19]. «Книга, которую я никогда не напишу, но которая все равно уже существует, и люди заслужили ее» [9: С. 62], — так Ахматова говорит о своей прозе, которая «всегда казалась» ей «тайной и соблазном» («Коротко о себе»).

Ахматовская проза напоминает, скорее, хронику, которая как бы выстраивает диалог в литературной форме о времени – для осознания себя.

В статье о Мандельштаме «О<сип> М<андельштам> в 3-м Зачатьевском» Ахматова записала точку зрения Осипа Мандельштама о том, что нужно для того, чтобы писать прозу: «для романа нужна по крайней мере каторга Достоевского или десятины Льва Толстого» [2: Т. 5. С. 39]. Как-то Мандельштам, встречая Ахматову на вокзале зимой 1934 г., сравнил ее с героиней толстовского романа: «Вы приехали со скоростью Анны Карениной» [2: Т. 5. С. 49]. Спустя шесть лет она напишет (в посвящении М.А. Булгакову):

О, кто подумать мог, что полоумной мне,
Мне, плакальщице дней не бывших,
Мне, тлеющей на медленном огне,
Всех пережившей, всё забывшей, –
Придется поминать... [2: Т. 1. С. 470].

О взаимоотношениях двух поэтов-современников, Ахматовой и Мандельштаме, переживших близкие судьбы, говорят воспоминания, опубликованные английским дипломатом Исайей Берлином после встречи с Ахматовой осенью 1945 года. Знакомство с И.Берлином стало причиной недоверия к Ахматовой, обвинений и дальнейшей публикации постановления «О журналах “Звезда” и “Ленинград”» Оргбюро ЦК ВКП(б) [2: Т. 5. С. 498-500]. В беседе с И.Берлином Ахматова поделилась впечатлениями о А.Н. Толстом («Он был очень плодовитым и интересным писателем, эдакий мерзавец, полный шарма <...> Он любил лишь молодость, силу и свежесть и потому не закончил “Петра Первого”. Его интересовал лишь молодой Петр, а что ему делать со всеми этими состарившимися людишками?) и причинах гонений на Мандельштама (по рассказам Ахматовой,

«после того как он (Мандельштам. – А.А.) дал пощечину Алексею Толстому, все уже было предreshено <...> он и был причиной гибели лучшего поэта нашей эпохи» [Об этом: 2: Т. 5. С. 499-500; 3: 436-459]). Ахматова сравнивала А.Н. Толстого с Долоховым («Это был своего рода Долохов») – дерзким дуэлянтом и заядлым игроком – из «Войны и мира», А.Н. Толстой же, признавалась Ахматова, «называл меня Аннушкой, что меня всегда коробило» [2: Т. 5. С. 500].

Благодаря воспоминаниям И.Берлина мы узнаем, что Ахматову беспокоил вопрос, почему и за что Л.Толстому «надо было убивать Анну Каренину» («Но почему он сам?»). Ахматова считала, что причина «приговора» Карениной не связана с проповедуемой писателем «моралью»: «Как только она оставляет Каренина, все меняется, сразу же она становится в глазах Толстого падшей женщиной, травиатой, проституткой. Конечно, там есть гениальные страницы, но основная мораль – омерзительна. Кто наказывает Анну? Бог? Нет, общество. То самое общество, чье лицемерие Толстой всегда так усердно разоблачает. В конце он пишет, что она становится отвратительной даже Вронскому. Толстой лжет. Мораль “Анны Карениной” – это мораль жены Толстого, его московских тетушек. Он сам знает правду, но заставляет себя, совершенно без всякого стыда, приспособляться к мещанским условностям. Мораль Толстого – это прямое выражение его интимной жизни, всех перипетий его брака. Когда он счастливо женат, он пишет “Войну и мир”, в которой воспекает семейную жизнь. После того как он возненавидел Софью Андреевну, но не решался развестись с ней, поскольку развод осуждался обществом, а может быть, и мужиками, он написал “Анну Каренину” и наказал ее за то, что та ушла от Каренина. Когда он состарился и перестал испытывать такое грубое вожделение к деревенским девкам, он

написал “Крейцерову сонату” и вообще запретил всякую половую жизнь» [4: С. 444-445]. При этом И. Берлин отмечает, что ахматовский «приговор» Толстому мог быть и своеобразной шуткой («Кто знает, возможно, этот приговор и не был полностью серьезным»), но одно было подмечено точно – «Ахматова искренне не любила проповедей Толстого. Она считала его невероятно тщеславным эгоцентриком, врагом любви и свободы» [4: С. 444-445].

Мандельштам дает интересную оценку ахматовскому творчеству и рубежной поэзии в целом, как, впрочем, это делает и Ахматова. Мандельштам в статье «Письмо о русской поэзии» (1922), размышляя о судьбах соратников по перу – Бальмонта, Брюсова, Вяч. Иванова, Белого, Блока, Клюева, Кузмина, Анненского, – характеризует «генезис Ахматовой» [8: С. 175] следующими словами: «Ахматова принесла в русскую лирику всю огромную сложность и психологическое богатство русского романа девятнадцатого века. Не было бы Ахматовой, не будь Толстого с “Анной Карениной”, Тургенева с “Дворянским гнездом”», всего Достоевского и отчасти даже Лескова. **Генезис Ахматовой весь лежит в русской прозе** (Подч. – А.А.), а не поэзии. Свою поэтическую форму, острую и своеобразную, она развивала с оглядкой **на психологическую прозу** (Подч. – А.А.). Вся эта форма, вышедшая из асимметричного параллелизма народной песни и высокого лирического прозаизма Анненского, приспособлена для переноса психологической пылцы с одного цветка на другой. Итак, ни одного поэта без роду и племени, все пришли издалека и идут далеко» [8: С. 175]. Такой Мандельштам видит «родословную Ахматовой» [2: Т. 5. С. 515].

А. Блок как-то в статье о Цехе акмеистов «Без божества, без вдохновенья» подметил, что «неразлучимы в России живопись, музыка, проза, поэзия, неотлучимы от них и

друг от друга — философия, религия, общественность, даже — политика» [6: Т. 6. С. 175-176]. Н.Гумилев дал пояснения к термину «акмеизм» – «полный расцвет физических и духовных сил» [6: Т. 6. С. 179-180]. Блок замечал, что акмеисты печатали свои сборники «опрятнее многих и были внутренне литературнее, воспитаннее, приличнее иных». И лишь «настоящим исключением среди них была одна Анна Ахматова; не знаю, считала ли она сама себя “акмеисткой”; во всяком случае, “расцвета физических и духовных сил” в ее усталой, болезненной, женской и самоуглубленной манере положительно нельзя было найти» [6: Т. 6. С. 180-181]. В то же время Блок, относясь к Н.Гумилеву «без энтузиазма», из акмеистов особенно выделял и ценил Ахматову, о чем свидетельствует запись в дневнике за 7 ноября 1911 года: «А. Ахматова (читала стихи, уже волнуя меня; стихи чем дальше, тем лучше)» [6: Т. 6. С. 516-517]. Он признал в своем письме к ней от 14 марта 1916 г., что Ахматова – «настоящая» [1: С. 43].

И действительно, Ахматова, создавая лирические произведения с обязательной в фабуле философией жанра романа, не только обогатила (по выражению Блока), но и соединила содержание поэзии с вложенной в прозу философией добра как смысла жизни, сформировав, таким образом, психологический роман в стихах в русской литературе XX века.

Литература

1. Анна Ахматова. Pro et contra. Антология. Т. 1. СПб.: РХГИ, 2001.
2. Ахматова А. Собрание сочинений: В 6 т. М.: Эллис-Лак, 1998-2002.

3. Ахматова А. Собрание сочинений: В 2 т. М.: Изд-во «Правда», 1990.
4. Берлин И. Из воспоминаний «Встречи с русскими писателями» // Воспоминания об Анне Ахматовой: Сборник. М.: Советский писатель, 1991. С. 436-460.
5. Блок А.А. ПСС и писем: В 20 т. М.: Наука, 1997-1999.
6. Блок А.А. Собрание сочинений: В 8 т. М.-Л.: ГИХЛ, 1962.
7. Записные книжки Анны Ахматовой (1958-1966). Москва-Torino: Giulio Einaudi editore, 1996.
8. Мандельштам О.Э. Слово и культура: Статьи. М.: Сов. писатель, 1987.
9. Мандрыкина Л.А. Ненаписанная книга. «Листки из дневника А. Ахматовой» // Книги. Архивы. Автографы. М.: Книга, 1973.
10. Найман А.Г. Рассказы о Анне Ахматовой: Из книги «Конец первой половины XX века». М.: Худож. лит., 1989.
11. Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. (Юбилейное издание). В 90 т. М.-Л.: ГИХЛ, 1928–1958. Т. 34. М.: ГИХЛ, 1952. Т. 42. М.: ГИХЛ, 1957. Т. 52. М.: ГИХЛ, 1952. Т. 84. М.-Л.: ГИХЛ, 1949.
12. Чуковский К. Чукоккала. М.: Искусство, 1979.

АННА АХМАТОВА И АРМЯНСКАЯ МУЗА

(К 130-летию выдающейся русской поэтессы)

Багдасарян Роберт Андреевич

Доктор филологических наук

Национальное Собрание Армении

Анна Ахматова... Это имя знаковое, магическое, противоречивое и неординарное в истории русской жизни и русской литературы XX века. Женщина и мать, пережившая две мировые войны, репрессии в отношении своих родных и близких... По собственному признанию поэтессы, она еще застала “краешек эпохи”, в которой жил Пушкин, ее юность пришлась на расцвет русского модерна и основание акмеизма, а зрелость – на развитие советской литературы, частью которой она так и не стала... Широкое признание и успех двадцатых годов сменились периодом замалчивания, травли, неустанным давлением властей и порою беспросветной нужды...

Первый сборник Ахматовой “Вечер” (1912) привлек внимание ценителей поэзии к поэтессе, но настоящую известность ей приносит сборник “Четки”, собравший лестные отзывы критиков и позволивший Анне считаться самой молодой поэтессой. Последний сборник стихов Ахматовой был опубликован в 1925 г. – после этого сталинский режим уже не пропускал творчество поэтессы, “окрестив” его “провокационным и антикоммунистическим”.

А между тем несколько поколений любителей русской поэзии восторгались, задумывались и страдали над строками стихов “В Царском Селе”, “В зазеркалье”, “В

каждых сутках есть такой...”, “В последний раз мы встретились тогда...”, “Все отнято: и сила, и любовь...”, “Всё расхищено, предано, продано...”, “Ведь где-то есть простая жизнь и свет...”, “Все мы бражники здесь, блудницы...”, “Летний сад”, “Любовь”, “Стихи о Петербурге”, поэмы “Реквием”, сборников “Вечер”, “Четки”, “Белая стая”, “Подорожник”...

В окружении Ахматовой всегда были известные, но и довольно “нестандартные” для советской действительности творческие личности России – Николай Гумилев, Марина Цветаева, Осип Мандельштам, Корней Чуковский, Фаина Раневская и др.

В 1951 г. поэтессу восстановили в Союзе писателей СССР, из которого она была исключена в годы тоталитарного режима. В 1962 г. поэтесса завершила работу над “Поэмой без героя”, которую писала в течение 22 лет. Как заметил поэт и мемуарист А.Найман, “Поэма без героя” написана Ахматовой позднее об Ахматовой ранней – она вспоминала и размышляла об эпохе, которую застала.

В 60-е годы творчество Ахматовой получило широкое признание — поэтесса стала номинантом на Нобелевскую премию, получила литературную премию “Этна-Таормина” в Италии. Оксфордский университет присвоил Ахматовой степень почетного доктора литературы. В мае 1964 г. в Музее Маяковского в Москве прошел вечер, посвященный 75-летию поэтессы. На следующий год вышел последний прижизненный сборник стихов и поэм — “Бег времени”.

Совесь и душа русской поэзии XX века Анна Ахматова простила с нашим несовершенным миром в

марте 1966 г. в одном из подмосковных санаториев и похоронена в Ленинграде (Петербурге).

Признанная и уникальная поэтесса занималась также переводческой деятельностью. Ахматова перевела сочинения 150 поэтов с французского, английского, норвежского, польского, сербского, румынского, болгарского, украинского, латышского, хинди, китайского, корейского и других – в общей сложности двадцать тысяч поэтических строк поэтов Востока, Европы и Советского Союза.

Ахматова прикоснулась и к “армянскому миру”, в основном в тридцатые годы, на которые с легкой руки Максима Горького пришелся активно поддерживаемый государством беспрецедентный бум взаимосотрудничества и творческой дружбы российских деятелей литературы с представителями национальных литератур Советского Союза. Известно, что Ахматова-переводчица на переводческой стезе, по признанию ее окружения по “литературному цеху”, сильно уступала Ахматовой-поэту... Возможно, эта была просто зависть других поэтов к ее неординарному и яркому таланту, но и сама Ахматова не отрицала, что зачастую переводила не столь из-за неодолимой тяги к этому ремеслу, сколько вынужденно, зарабатывая этим на свою нелегкую, незавидную жизнь... В то же время она считала перевод “трудным и благородным искусством”, очень осторожно и бережно приступала к переводу каждого стихотворения, понравившегося или порученного ей...

Немалую роль в обращении к Армении и армянской поэзии сыграл, в частности, поэт и друг Ахматовой Осип Мандельштам, восхищенный Арменией и ее культурой,

через поэзию гениальных поэтов эпохи – Ованеса Туманяна, Ваана Терьяна, Аветика Исаакяна, Егише Чаренца...

Увлечаясь Арменией Ахматова публикует одним из первых стихотворение выдающегося западноармянского поэта Даниэла Варужана “Первый грех” (“Звезда”, 1936, N7). По свидетельству Н.Любимова, друзья Ахматовой считали сам факт отрадным, восприняв публикацию в известном “толстом” журнале как свидетельство своеобразной реабилитации имени Ахматовой, стихи которой не печатали с 1925 года... В этот же период Ахматова работает над поэзией таких знаковых восточноармянских поэтов, как Исаакян, Терьян, Чаренц... И хотя “армянская папка” переводов Ахматовой довольно скромна, тем не менее поэтесса, по ее же словам, “всегда дружила с Арменией”.

Переводы Ахматовой предназначались, в основном, для подготавливаемой в середине 30-х “Антологии армянской поэзии” под редакцией М. Горького – первом послебрюсовском, советском сборнике поэзии Армении на русском языке. В ее создании активно участвовали армянские литераторы, культурно-общественные деятели Армении и России, в частности Карен Микаэлян, Николай Тихонов, Павел Антокольский и др. Рукопись уже была одобрена самим Горьким и готова к печати, однако после смерти великого пролетарского писателя в 1936 г. антологию задержали и в литературных кругах, и в вышестоящих соответствующих органах Еревана и Москвы (впереди маячил грозный 37-й), издав лишь в 1940 г. в совершенно иной, “обновленной” под прессом сталинского режима, редакции - С.Арутюняна и В.Кирпотина. И неудивительно, что в изданной антологии

уже не было стихов, в частности, “крамольного” Егише Чаренца – переводы Ахматовой “выпали” из злополучной антологии...

В Москве, в Центральном государственном архиве литературы и искусства (ЦГАЛИ) хранятся оригиналы двух подписанных к печати и подготовленных для набора, но так и не изданных книг. Это сборники стихов на русском языке Исаакяна и Чаренца. Невышедший сборник Чаренца был подписан к печати 28 июня 1936 г., редактором поэтического текста был известный писатель Игорь Поступальский. В переписке их ценна оценка Ахматовой. “Я очень благодарен тебе, - писал редактору сборника Чаренц, - за то, что ты привлек к переводу Анну Ахматову. Для меня переводы этой большой, давно известной русской поэтессы – большая радость, тем более, что они как будто очень верны? Пожалуйста, при случае передай ей мою благодарность. Я и сам написал бы ей, да пока как-то неудобно. Спасибо!”. Как явствует из письма, Чаренц читал переводы Ахматовой и одобрил их.

В 50-х годах Ахматова перевела ряд новых стихотворений Чаренца. Переводы были опубликованы в однотомнике поэта “Избранное” (М., 1956).

Она вдохновляется “неистовым” Чаренцем и принимается за перевод некоторых его стихов. Мощью и накалом, например, дышит стихотворение “Наш язык”:

Մեր լեզուն ճկուն է ու բարբարոս,
Աննական է, կոպիտ, բայց միևնույն պահին
Պայծառ է նա, որպես մշտաբարբոս փարոս,
Վառված հրով անշեշ դարերում հին:

Եվ վարպետներ, խոնարհ ու հանճարեղ,
Հղկել են այն դարեր, որպես մարմար,
Եվ փայլել է նա մերթ, ինչպես բյուրեղ,
Մերթ կոպտացել, ինչպես լեռնային քար:

Բայց միշտ պահել է նա իր կենդանի ոգին,
Եվ էթե մենք այսօր կոտորատում ենք այն մերթ,
Այդ նրանից է, որ ուզում ենք մեր
Նոր խոհերի վրա ժանգ չչոքի:

И вот как прозвучали в интерпретации Ахматовой
вышеприведенные “громовые” строки знаменитого
стихотворения – весьма трудного, как и вообще поэзия
Чаренца, для переводческой практики любого, даже
маститого переводчика:

Дикий наш язык и непокорный,
Мужество и сила дышат в нем,
Он сияет, как маяк нагорный,
Сквозь столетий мглу живым огнем.
С древности глубокой мастерами
Был язык могучий наш граним,
То грубел он горными пластами,
То кристалл не смел сравниться с ним.
Мы затем коверкаем и душим
Тот язык, что чище родников,
Чтобы на сегодняшние души
Не осела ржавчина веков.

*На наш взгляд, довольно сложно назвать данный
перевод вполне адекватным оригиналу, но в целом
выраженная “ахматовским” русским стихом суть*

произведения близка высокой идее и патриотическому духу Чаренца.

Переводя “Газеллу моей матери” Чаренца, Ахматова, должно быть, думала и о своей нелегкой и трагической судьбе:

Ты помнишь сына, давно ушедшего от тебя,
Куда он ушел тогда, любимая мать моя?
И где он живет теперь, он жив или умер давно?
В какие двери стучит, любимая мать моя?..
И слезы горькие вот текут одна за другой
На грудь и руки твои, любимая мать моя.

В “чаренцевском портфеле”, помимо вышеназванных, – переводы стихотворений “На родине”, “Я вижу дали пред лицом толпы...”, “Эпическое утро”, “В подвале Зимнего дворца”, “Гимн любви, посвященный отважным юношам будущего”, “Гимн умершим”, по своему “нерву” и выражаемым чувствам где-то перекликающимися с собственными душевными переживаниями и эмоциями Ахматовой.

Лед вершин и синие озера,
Небеса, как сны души родной,
С чистотой ребяческого взора.
Я - один; но ты была со мной.

Слушал ропот я волны озерной
И глядел в таинственную даль –
Пробуждалась с силой необорной
Вековая звездная печаль.

Звал меня на горные вершины
Кто-то громко на исходе дня,

Но уже спускалась ночь в долины,
К звездной грусти приобщив меня...
(*“На Родине”*)

А разве не близки сердцу и душе Ахматовой ее переводы из Исаакяна?

От жгучего горя сердце мертво,
И жизни моей иссяк родник.
Мои слезы должны океаном стать,
Только б скорби моей не узнала мать...

Аветик Исаакян высоко ценил переводы Ахматовой – лирические стихотворения и поэму “Песни Алагязя”. Ахматова перевела девять стихотворений Исаакяна разных лет и девять лирических песен из поэмы “Песни Алагязя”, а также одну басню.

Переводческие интересы Ахматовой были сосредоточены на любовной лирике, на небольших, пронизанных сильным чувством стихотворениях. Именно таковы переводы “Певец я – птица в вышине...”, “Извивается дорога...”, “Вот я какой увидел сон...”, “Шумно та звезда упала...”, “От жгучего горя сердце мертво...”, “Собрались сотни павлинов тут...”. В них Ахматова сумела удачно передать непосредственность эмоций лирического героя, до мельчайших нюансов воссоздать все оттенки чувств и философских размышлений:

С утратой того, что любимо,
Я в жизни не мог примириться,
Что властвует необходимость,
Я в жизни не мог примириться.
И мысль моя тщетно пыталась,

Смирить непослушное сердце,
С действительностью преходящей
Я в жизни не мог примириться.

Ахматова перевела также ряд стихов Исаакяна эпического характера, стихотворений глубоко драматических, среди них - “Мне сказали: “Давно умерла твоя мать...”, “Вечной памяти С.Загияна” (первого командующего 89-й Армянской Таманской дивизией).

Так, перевод стихотворения “Мне сказали: “Давно умерла твоя мать...” просто пронзителен – ведь стихи перекликаются с чувствами самой Ахматовой, пережившей личную трагедию и с собственным сыном, и с любимым мужем:

... Но я знаю, меня не покинула ты:
Где-то рядом со мною всегда ты стоишь,
От зари до зари, до ночной темноты.
Каждый миг сострадаю, печалюсь, любя,
В вечном страхе, в тоске, не жалея себя,
Смотришь, сына всем сердцем храня,
На меня устремляешь свой взор, не дыша,
Все глядишь на меня, все глядишь на меня,
Мать родимая, свет мой, душа...

Безусловная творческая победа Ахматовой – переводы из “Песен Алагяза”. Виртуозная легкость и мелодичность ахматовского стиха позволили ей почти без потерь передать этот цикл лирических жемчужин Исаакяна. Все девять песен этого цикла переведены с проникновением в характер художественной ткани поэмы и в ее национальное своеобразие. Приведем лишь несколько четверостиший из этого знаменитого цикла:

Как беспощадно туча звезды прячет,
Как беспросветна эта злая ночь,
В моем пустынном сердце кто-то плачет
Кровавыми слезами в эту ночь.
Безжалостная роза грудь закрыла,
А все шипы открыла в эту ночь,
И сердце соловьиное дарила
Кровавыми слезами в эту ночь.

И в эту ночь таинственной печали
Скатилась с неба яркая звезда.
Ах, той звезды прекрасней не видали –
То сердце моего была звезда.

Работы Ахматовой, вне сомнения, продолжили переводческие традиции Блока, Брюсова, Пастернака, стали высокими образцами для последующих переводчиков Исаакяна. Переводы поэтессы вошли в ряд московских изданий разных лет – в однотомник произведений Исаакяна 1952 года, с четырьмя стихотворениями и двумя отрывками из поэмы “Песни Алагяза”, в двухтомник “Избранные произведения” 1956 года, в двухтомник 1975 года.

Излишне говорить, что в своих переводах Ахматова, как и любой настоящий мастер художественного слова, следовала оригиналу, но в то же время “пропускала через себя” не только авторские, но и собственные душевные страдания, переживания, сомнения и терзания. Анализируя переводческое искусство русской поэтессы, литературовед Л.Мкртчян в свое время метко заметил: “Ахматова переводила стихи стихами. А метод копирования оригинала неплодотворен и неприемлем. В

копиях всегда недостает воздуха, нет естественности. А в поэзии воздух и естественность – прежде всего. И в этом тоже один из уроков творчества Ахматовой и, в частности, ее переводов с армянского”.

В “ахматовской папке” армянских переводов также великолепные стихи непревзойденного лирика Армении, кумира армянской молодежи начала XX века Ваана Терьяна. Кстати, известный поэт, судя по его письмам, сам был увлечен стихами ранней Ахматовой. Так, в одном из писем дочери великого поэта Ованеса Туманяна Нвард он писал в 1916 году: “Я люблю эту поэтессу – полюби ее и ты, она достойна любви – нашей и любителей искусства”.

Из терьяновского творчества Ахматова перевела немного, однако это были именно те стихи, что были ей по сердцу, глубоко задели душу – “Как безропотно вянет цветок...”, “Сумерки”, “Невозвратимое” (“Расстались мы, но пыль времен...”), “Никогда тебя не назову...”, “А там пастухи на свободных горах...”.

Армянский “певец печали” не мог не взволновать тонкую душу русской поэтессы и появились шедевры перевода:

Как безропотно вянет цветок
Там, где тень — ледяная могила,
Пусть любви моей гибнет росток,
Чтоб она твои дни не мрачила.
И стерплю я гнетущую боль,
Улыбаясь улыбкою ясной:
Мрак мой скрыть мне сегодня позволь,
Скрыть хочу я, что сердце несчастно.

Чтобы к жизни прекрасной спеша,
Ты рыданий моих не слыхала,
Чтоб твоя молодая душа
Беспредельную радость познала.
(“Как безропотно вянет цветок...”)

Там сеют золото сквозные облака,
И волны ласково рассказывают сказки,
И сердце жаждет слов, что пламенны, пока
Усталая душа о тихой молит ласке.

Звенит покой полей, и льет небесный свод
Неистощимый свет печали и молчанья.
В алмазном зеркале немотствующих вод
Сияют облаков живые очертанья.

И в сердце у меня, где только мгла одна,
Тоска так сладостна в своей тревоге знойной,
Желаний там лампада зажжена...
Как небеса горят на глади вод спокойной!

О, сладостная боль в сознании моем,
В бездонном мире ты одна подобна чуду,
Любовь твоя горит и светится во всем,
Безумная тоска безмолвствует повсюду.
(“Сумерки”)

Расстались мы, но пыль времен
Еще щадит твой бледный лик,
И прошлым я не обольщен -
Без снов волшебных жить привык.

И взором пасмурным гляжу
я на безумье прежних дней,

Как бы за песней я слежу,
Что перестала быть моей.

Расстались, не сказав: прости!
"Зачем же в сердце этот ад?"
И наши разошлись пути,
Не можем мы идти назад.

Жить прошлым больше не хочу,
Не вспоминаю о тебе,
Как раб, оковы я влачу,
Покорный горестной судьбе.
И если зов твой зазвучит
И ты придешь ко мне опять...
Увы! - душа моя молчит,
И прежним мне уже не стать.

(“Невозвратимое”)

Ахматова обратилась также к творчеству самобытной поэтессы Маро Маркарян, бережно передавшей всю гамму чувств одухотворенной и тонкой патриархальной армянки в стихотворениях “От своих тревог и тайной боли...”, “Богатство”, “В родном краю”, “Персиковое дерево”. Не перекликаются ли, например, нижеприводимые строки Маркарян с душевными переживаниями самой Ахматовой:

От своих тревог и тайной боли
Ты не уделил мне ничего,
Не доверил и малейшей доли
Скрытого страданья своего.
Краткими отделался словами,
Холодно-учтив был в этот день,
И легла навеки между нами

Отчужденья тягостная тень.
Я не домогаюсь, не неволю,
Но грущу, что жизнь моя пройдет
Непричастна и к малейшей доле
Мук твоих, печалей и забот.
(“От своих тревог и тайной боли...”)

*Родина и сын - милее жизни,
Нет богатства для меня ценней.
Юношам что делать без отчизны?
Родина мертва без сыновей.
Родина и сын - моя отрада.
Только ими жизнь моя полна,
И других сокровищ мне не надо,
Только с ними вечная весна.
Всех сокровищ мне она дороже,
Умереть за вас готова я -
Мой сынок, веселый и пригожий,
И бесценной родины края.*
(“Богатство”)

Армянская поэзия, в силу ряд причин, в основном языково-стилистических и тональных особенностей армянского стиха и несоответствия их русскому стихосложению, очень трудно поддается адекватному и точному переводу. Как известно, в переводах с армянского зачастую трудно сохранить яркие краски и нежные оттенки оригинального произведения – они меркнут, как цвета на изнанке ковра... Следует признаться, что даже считающиеся эталоном брюсовские переводы армянской поэзии все же порою довольно далеки от оригинала, хотя и блестящи как русские стихи. Так, например, западноармянский поэт Даниэл Варужан

для Ахматовой оказался “крепким орешком”. В 1936 г. поэтесса берется за перевод стихотворения Варужана “Первый грех” для “Сборника армянской литературы” Максима Горького, но стихи так и не вошли в книгу – по мнению составителей и редакторов этого издания оказались “сырыми”... Впрочем, впоследствии, за неимением более удачных русских переводов указанного стихотворения, работа Ахматовой входила в переводные сборники и антологии армянской поэзии, в частности в изданный в Большой серии “Армянские поэты нового времени” (Л., 1983).

Армянская муза в свою очередь оставила положительный след в творчество самой Ахматовой, познавшей через армянскую поэзию страну Армению и ее многострадальный народ. Мы в полной мере можем гордиться переводческой деятельностью выдающегося мастера художественного слова России XX века, вложившей частицу своей души и таланта в армяно-российские литературно-культурные взаимосвязи.

АННА АХМАТОВА И ГРУЗИЯ

Багратион-Давиашвили Нино Петровна

*Доктор филологии, научный сотрудник
Тбилисский государственный университет
им. И. Джавахишвили*

Николаишвили Мери Сергеевна

*Доктор филологических наук, профессор
Тбилисский государственный университет
им. И. Джавахишвили*

В недавно опубликованных "Рассказах о Анне Ахматовой" Анатолий Найман привел замечание Анны Андреевны Ахматовой: «Одни, как Пастернак, предаются Грузии, ... я же всегда дружила с Арменией» (1, с.104). Действительно, это так: Анна Ахматова перевела множество стихотворений армянских поэтов. Однако следует заметить, что и Грузия не была обойдена вниманием великой поэтессы. Так, к стихотворению «Надпись на книге» (1959) Ахматова взяла эпиграф **«Что отдал – то твое»** из поэмы Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре»: *Из-под каких развалин говорю, Из-под какого я кричу обвала! Я снова все на свете раздарю, И этого мне снова будет мало... Я притворюсь беззвучною зимой И вечные навек захлопну двéри, И всё-таки узнают голос мой, И всё-таки ему опять поверят* (2, с.334-335). Эпиграф к стихотворению – продуманный выбор автора. Здесь обнаруживается связь не только с грузинской философией (**«Что отдал – то твое»**), но и вообще со всей грузинской культурой, которой присущ гармонический взгляд на мир, стремление к единению, а не к разъединению, будь то отношение человека к природе, к духовным традициям или друг к другу.

Отрадно, что второй сборник Анны Ахматовой «Белая стая» в 1918 году был издан в Тбилиси. Об этом пишет

Анна Андреевна в своей автобиографической прозе: «Журналы закрывались, газеты тоже. Поэтому в отличие от "Четок" у "Белой стаи" не было шумной прессы. Голод и разруха росли с каждым днем. Как ни странно, ныне все эти обстоятельства не учитываются, и принято считать, что "Белая стая" имела меньше успеха, чем "Четки". Через год Михайлов ("Прометей") купил у меня право на II издание. Это было в 1918 году в уже совсем голодном и полупустом Петербурге. **В 1918 году вышла сокращенная контрафакция в Тифлисе**, затем Блох и Алянский напечатали "Белую стаю" (дополнительно в Берлине) в издательстве "Petropolis" и один Алянский в "Алконосте" (1922) Так же как "Четки", "Белая стая" заняла свое место в однотомниках ("Из шести книг", 1940, "Советский писатель"; американский, 1952, издательство имени Чехова, и в зеленой книге 1961 года)» (3).

Сохранились воспоминания А.А. Ахматовой о встречах с замечательными грузинскими поэтами Тицианом Табидзе и Паоло Яшвили. Она познакомилась с ними в начале 30-х годов у Бориса Пастернака: «Тициан и Паоло – эти два имени представляли в то время для нас, русских поэтов, Грузию... Мне запомнились отдельные моменты наших встреч – у Б.Л. Пастернака, у известного поэта-переводчика М.Л. Лозинского, на банкете в 1935 году в Москве, устроенном в честь дня рождения Тициана. Во время встреч велись нескончаемые разговоры о поэзии, о литературе, читались стихи, переводы... Тициан всегда читал свои стихи по-грузински. Иногда он читал их мне, а я старалась глубоко вникнуть в них, лучше постичь их звучание на языке поэта... Тициана мы все очень любили. Это был очень теплый, искренний человек, всей душой преданный поэзии, живущий в искусстве; к тому же он обладал редким умением держать себя в обществе. Гибель его мы, ленинградские поэты, вместе со всей общественностью оплакивали очень горько. Всей своей

жизнью, творчеством, неутомимой деятельностью Тициан Табидзе и Паоло Яшвили крепили дружбу между нашими литературами, между поэтами Грузии и России».(4, с. 210)

Анна Ахматова перевела ряд стихотворений грузинских поэтов на русский язык, хотя многие поэты не слишком верили в переводимость грузинских стихов. Так, Борис Пастернак, большой друг Грузии, стыдился великолепных своих переводов и «зарифмовывая подстрочники, стремился «перевести» скорее саму Грузию, в которую влюбился сильно и навсегда: *«Не зная ваших строф, Но полюбив источник, Я понимал без слов Ваш будущий подстрочник»* (5, с. 25).

Поэтесса и переводчица Мария Петровых записала в своих черновиках воспоминаний об А.А. Ахматовой: «В переводы лирических стихов Ан. не верила. Она в переводе была буквалисткой. Она переводила много, но переводчицей никогда не была», называя перевод «довольно трудоемкой формой безделия» (6). По утверждению людей, лично знавших Ахматову, к переводческой деятельности она относилась отрицательно. А.А. Ахматовой поневоле приходилось заниматься переводами, когда ее собственные стихи не печатали. Ахматова перевела – по большей части с помощью подстрочников – стихи почти ста пятидесяти поэтов с тридцати языков. При жизни Анны Ахматовой вышли сборники ее переводов: «Корейская классическая поэзия» (1956), «Китайская классическая поэзия» (1956), «Лирика Древнего Египта» (1965), «Голоса поэтов» (1965).

Анне Ахматовой принадлежат переводы грузинских поэтов Тициана Табидзе, Паоло Яшвили, Иосифа Гришашвили и Михаила Квливидзе.

Исследователи считают, что «в чрезвычайно широком и разноликом списке поэтов, переводившихся Ахматовой, не следует искать отражения ее литературных пристрастий»

(см. об этом: 4, с. 435). Однако, по свидетельству известного грузинского поэта Михаила Квливидзе, его стихи Анна Ахматова сама отобрала для перевода. Поэт считал, что его жизнь и творчество оказались теснейшим образом переплетены с именем Анны Ахматовой. В автобиографической повести «Собираюсь жить» Михаил Квливидзе, свыше 30 лет проживший в Москве, пишет, что в начале 50-х годов прошлого века он был вынужден покинуть родину из-за ранней смерти матери, ареста в Тбилиси отца как врага народа, отсутствия собственного крова. В Москве его приняли в столичную писательскую организацию. Писал грузинские стихи, которые переводили на русский Анна Ахматова, Давид Самойлов, Юрий Левитанский, Евгений Евтушенко. Переводы печатались в популярных российских литературных журналах, в том числе и знаменитом «Новом мире» эпохи Твардовского. Михаил Квливидзе пишет: «С великой Анной Ахматовой я всю жизнь мечтал встретиться. Я узнал, что они приехала в Москву и остановилась у Ардовых, это были ее друзья. А это был тот дом, где я жил. Я позвонил. Незнакомый человек звонит великой поэтессе. Она потрясающе приветливо отозвалась. Я сказал, что я Михаил Квливидзе, живу в Москве, грузинский литератор и так далее, я хочу ее видеть. "Заходите". Я зашел. Я помнил портрет Модильяни, я ожидал увидеть вот эту замечательную женщину с горбинкой на носу. Передо мной стояла пожилая, располневшая женщина в валенках и в большой красивой шали. Она поняла, что я ее не узнал, сказала: "Да-да, я Анна Ахматова. Пройдемте, я вас чаем угощу", и пошла сразу на кухню. Потом она принесла чай. Когда я ей сказал: "Вы знаете, я пишу стихи", она не изменилась в лице, но я понял, что не к селу сказал это. Она сказала, что переводит греков для издательства и очень занята. Я хитрый грузин, у меня в кармане лежали подстрочники, я специально сделал белые стихи, чтобы

она не мучалась. "А ну покажите стихи! Вы принесли?". Я сказал: "Да". Она сначала бегло просмотрела их, потом продолжала разговор о Грузии, о друзьях, которых я знал, а потом надела очки и сказала: "Дайте, я еще раз посмотрю". Посмотрела и стала раскладывать, шесть стихотворений отложила направо. И вдруг сказала: "Я переведу, это мои стихи". Я был так счастлив. "Это очень хорошо, а остальное пусть другие переводят, а это - мои стихи". Я оставил и ушел счастливый. Потом мне позвонил Ардов, Анна уже вернулась в Ленинград, и сказал, что она оставила переводы» (7, с.31).

На примере двух стихотворений можно увидеть, как Анна Ахматова чутко улавливает интонацию переводимого стиха. Так, при переводе стихотворения «Памяти Саят-Нова» перед поэтессой стояла достаточно сложная задача: передать стиховую манеру автора произведения, посвященного другому поэту, сохранив обе поэтические интонации – и реминисценции Саят-Нова у Михаила Квливидзе, и творческую манеру самого автора стихотворения. Анна Ахматова с блеском решила эту задачу, отразив сквозные мотивы, объединяющие картины мира двух поэтов, разделенных почти тремя веками: *Темница тесною была и узкой И называлась телом человека. Там бедная душа изнемогала, Несчастливая! Ей было суждено Погибнуть в одиночном заключенье, Но, к радости ее, в тюремной мгле Глаза светлели, словно окна... И пленница глядела иногда На облако, на тополя верхушку, На ласточку, летящую стрелой... В том было счастье пленницы печальной, О чем она и пела по ночам* (2, с. 156). Сравним данное стихотворение с другим – «Мысль странная преследует меня...», в котором представлены современные реалии, ироническое перечисление благ, которые могли бы достаться человеку, решившему переменить свою судьбу, при этом нарочитое приземленность «списка бытовых желаний» вдруг

сменяется философским рассуждением о тайнах бытия: *Мысль странная преследует меня: печалюсь я о мне не данной жизни. Не потому, что на свою ропису или судьбою был бы недоволен. Жизнь изменить свою имеешь право: заняться новым делом, переехать куда-нибудь, жениться, развестись иль докторскую степень получить. Все это можно... Но, скажите, как мне быть, когда заманчивого столько и выбор так прекрасен и богат, а выбирать возможно лишь одно – один лишь путь, одну судьбу на свете – «ту», а не «эту», что уже другому досталась и навек принадлежит, а для тебя она покрыта тайной... За судьбами слежу я жадным взором, печалюсь я о мне не данной жизни* (2, с. 156-157).

Литература

1. Найман А. Рассказы о Анне Ахматовой (продолжение эссе) // Новый мир. 1989. № 2. – С. 98-131.
2. Ахматова А.А. Сочинения в двух томах. Том первый. Стихотворения и поэмы. М.: Художественная литература. 1986.
3. Ахматова А.А. Автобиографическая проза (Очерки, заметки, дневниковые записи) / http://ocls.kyivlibs.org.ua/ahmatova/proza/bio_proza.htm
4. Ахматова А.А. Сочинения в двух томах. Том второй. Проза. Переводы. М.: Художественная литература. 1986.
5. Пастернак Б. Стихи о Грузии. Грузинские поэты. Избранные переводы. Тбилиси: Изд. Мерани. 1958.
6. <https://scienceforum.ru/2015/article/2015017216>
7. Квливидзе М. Собираюсь жить. (Из книги воспоминаний). С грузинского. Перевод автора. Журнал «Дружба Народов», 2002, 5.

СТИЛИСТИЧЕСКОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПРОЗЫ АННЫ АХМАТОВОЙ

Басилая Наталия Андреевна

*Доктор филологических наук, профессор
Тбилисский государственный университет
им. И. Джавахишвили*

...Бывает глаз по-разному остер, По-разному бывает образ точен. Но самой страшной крепости раствор — Ночная даль под взглядом белой ночи. Таким я вижу облик ваш и взгляд. Он мне внушен не тем столбом из соли, Которым вы пять лет тому назад Испуг оглядки к рифме прикололи. Но, исходяв от ваших первых книг, Где крепи прозы пристальной крупницы, Он и во всех, как искры проводник. Событья былью заставляют биться>

*Борис Пастернак.
«Анне Ахматовой»*

Феномен ахматовского прозаического текста представляет собой не имеющую аналогов индивидуальную художественную систему, характеризуемую жанровым своеобразием, определенной незавершенностью, фрагментарностью, сочетанием публицистических приемов освещения разнообразных событий и глубокого литературоведческого научного анализа. Иосиф Бродский сказал в одном из интервью о специфике прозы Ахматовой: «Прозу Ахматовой я обожаю! Ей я это сказал первой, но потом продолжал утверждать всю жизнь: лучшая русская проза в XX веке написана поэтами. <... > И при том, что прозы у Ахматовой написано мало, то, что существует, – это совершенно замечательно: пушкинские

штудии, воспоминания о Модильяни и Мандельштаме, мемуарные записи. И помимо содержания, их интерес – в совершенно замечательной стилистике. По ясности – это образцовая русская проза, настоящий кларизм. У нее просто нет лишних слов. <... > Фрагментарность – это совершенно естественный принцип, присутствующий в сознании любого поэта. Это принцип коллажа или монтажа, если угодно» (Бродский 1999, с. 268–269).

Анна Ахматова была великим поэтом, и ее проза, прежде всего, – проза поэта, неразрывно связанная с поэзией (См. об этом: Тименчик 1986, с. 66).

Рассмотрим два эссе Анны Ахматовой – «Слово о Пушкине» (Ахматова 1977, с. 551-552), исследованию творчества которого Ахматова посвятила 20 лет, и о Лермонтове, перед талантом которого она преклонялась, что явствует из заглавия «Ему было подвластно все» (Ахматова 1977, с. 553-554). Эти небольшие, двухстраничные произведения представляют собой образцы публицистической прозы Анны Ахматовой, пронизанные историческими и литературными аллюзиями, поэтическими ассоциациями, – так называемым «вертикальным контекстом», посредством которого поэтический текст как бы приобретает второе измерение, включаясь в рассматриваемые эссе, которые также содержат прямую цитацию отрывков из стихотворных текстов Пушкина и Лермонтова.

«У Анны Андреевны было до странного личное отношение к Пушкину и к людям, которые его окружали. Она их судила, оценивала, любила, ненавидела, как если бы они были участниками событий, которые все еще продолжают совершаться» (Гинзбург 2008, с.21). На страницах своего эссе о Пушкине, впервые опубликованного в «Литературной газете» от 10 февраля 1962 года, Анна Ахматова остро и с большим публицистическим темпераментом, с уничтожающим сарказмом

обращается ко всему сановному миру императорского Петербурга, мешавшему творить и жить великому поэту. Обличительный пафос публикации на стилистическом уровне выражается в использовании одних и тех же лексических единиц, противопоставление которых выражается добавлением отрицательной частицы **НЕ**, которая преобразует нейтральные слова в слова с негативно заряженной коннотацией, что создает бинарные оппозиции – ряд противопоставленных друг другу двоичных признаков, каждый из которых соответственно обладает положительным или отрицательным значением (Трубецкой 2000, с. 72-88). Известно, что данные оппозиции могут быть пространственными (*верх – низ, небо – земля*), цветовыми (*белый – черный*), социально-категориальными (*мужской – женский, старший – младший*), временными (*день – ночь, лето – зима*) и др. (См. об этом: Цивьян 1990, с. 5-8). «Роль бинарных оппозиций, открытая в XX веке, не знает границ: они употребляются в диапазоне от стихотворного ритма, который построен на бинарном чередовании мельчайших единиц языка (ударный слог – безударный слог), до биологических ритмов дня и ночи, зимы и лета, а также культурных ритмов: идеалистическая культура – материалистическая культура» (Цивьян 1990, с. 48-49). Двоичность поэтического восприятия мира, одновременно бинарное представление противоположных понятий, одно из которых утверждает какое-либо качество, а другое – отрицает, прослеживается в ахматовских эссе о Пушкине и о Лермонтове.

Эссе о Пушкине начинается с фраз, пронизанных словами с негативной коннотацией: «... *высший свет, его представители ненавидели поэта и извергли его, как инородное тело, из своей среды.... После этого океана грязи, измен, лжи, равнодушия друзей и просто глупости полетик и не-полетик, родственничков*

Строгановых, **идиотов-кавалергардов**, сделавших из дантесовской истории *une affaire de regiment* (вопрос чести полка), **ханжеских салонов Нессельроде** и пр., высочайшего двора, **заглядывавшего во все замочные скважины**, величавых тайных советников - членов Государственного совета, **не постеснявшихся установить тайный полицейский надзор над гениальным поэтом**, - после всего этого как торжественно и прекрасно увидеть, как **этот чопорный, бессердечный ("свинский"**, как говаривал сам Александр Сергеевич) и уж, конечно, **безграмотный Петербург** стал свидетелем того, что, услышав роковую весть, тысячи людей бросились к дому поэта и навсегда вместе со всей Россией там остались» (Ахматова 1977, с. 551). Глаголы **ненавидеть, извергнуть**; фразеологизм **заглядывать во все замочные скважины**, сочетание причастия с отрицательной частицей **НЕ** с устойчивым юридическим терминологическим словосочетанием **установить тайный полицейский надзор**; существительные **грязь, измена, ложь, равнодушие, глупость, ханжеских салоны Нессельроде**, негативно окрашенные относительные прилагательные **бес-сердечный, "свинский", безграмотный** вступают в бинарную оппозицию с заряженными положительной коннотацией словосочетанием **гениальный поэт** и завершающим окончанием процитированной выше фразы: ... **после всего этого как торжественно и прекрасно** услышав роковую весть, **тысячи людей бросились к дому поэта и навсегда вместе со всей Россией там остались**. "Il faut que j'arrange ma maison (Мне надо привести в порядок мой дом)", - сказал умирающий Пушкин. Через два дня его дом стал **святыней** для его Родины, и более полной, более лучезарной победы **свет** не видел. Вся эпоха (не без скрипа, конечно) **мало-помалу стала называться пушкинской** (Ахматова 1977, с. 551-552). Сравним также

бинарное противопоставление значений слов, отражающих суетность и глупость светского общества и общепризнанное величие поэта: *В дворцовых залах, где они танцевали и сплетничали о поэте, висят его портреты и хранятся его книги, а их бедные тени изгнаны оттуда навсегда* (Ахматова 1977, с. 552).

В ахматовском тексте о Пушкине наблюдаются и другие бинарные оппозиции разного уровня, в частности:

1. антономазия, создающая ироническую окраску посредством употребления имени собственного в нарицательном значении, при этом в ахматовский текст вводятся видоизмененные номинации исторических лиц. Так, имя собственное светской интриганки Идалии Полетики, которая, по словам П.И. Бартенева, «питала совершенно исключительное чувство ненависти к самой памяти Пушкина» (См. об этом: Бартенев 1911, с. 175-176), Анна Ахматова превращает в нарицательное имя существительное, которое она переводит во множественное число и противопоставляет его тому же нарицательному существительному, но уже с отрицательной частицей **НЕ**: *просто глупости полетик и не-полетик*;
2. одушевленное имя существительное с эмоционально-оценочным суффиксом, выражающим пренебрежительное, уничижительное отношение к называемому лицу, приносящим эмоционально-осудительную форму, обусловленную презри-тельным отношением поэта к врагам Пушкина: *родственнички Строгановых*;
3. разговорно-бранное одушевленное имя существительное, *выступающее в роли приложения к слову кавалергард*: *идиоты-кавалергарды*.

Интересно отметить, что в рукописях Анны Ахматовой, хранящихся в Центральном государственном архиве

литературы и искусства сохранился незаконченный черновой текст стихотворения, к которому восходят тема и образы «Слова о Пушкине»: *И отнять у них невозможно То, что в руки они берут, Хищно, бережно, осторожно Как ... меж ладоней трут. ... поэта убили Николай правей, чем Ликург, Чрез столетие получили Имя – Пушкинский Петербург. Безымянная здесь могила* *Чтобы область вся получила Имя «мученика сего»* (26 декабря 1959 г.).

Эссе о Лермонтове «Ему было подвластно все» построено по принципу бинарных оппозиций, отражающих лермонтовское поэтическое мировосприятие как обнаружение противоположности двух явлений; как стилистический прием, запечатлевший контрастность понятий, характеров, психологических состояний, ситуаций. По определению Д. Н. Шмелева, антонимами могут быть признаны слова, которые противопоставлены по самому общему и существенному для их значения семантическому признаку, причем находятся на крайних точках соответствующей лексико-семантической парадигмы (Шмелев 1977, 5-20).

Важнейшим стилеобразующим компонентом ахматовского эссе о Лермонтове, в котором отражены бинарные оппозиции, выражающиеся антонимические отношения, выступает:

1. повтор одних и тех же слов, которые противопоставлены повторяющимся словосочетаниям (составное именное сказуемое), выступающим с отрицательной частицей **НЕ**: *бабушке казалась опасной железная дорога, хотя не казались опасными передовые позиции.*
2. Усиление подобного повтора далее в ахматовском тексте производится бинарным сопоставлением глагола **подражать** с отрицательным местоимением **никто** и определительным местоимением. При этом

в качестве дополнительной контекстуальной бинарной оппозиции выступает противопоставление личного местоимения, обозначающее вначале никому не известного, но мгновенно прославившегося Лермонтова, великим поэтам *Пушкину и Байрону*, перед которыми он преклонялся: *Он подражал в стихах Пушкину и Байрону и вдруг начал писать нечто такое, где он никому не подражал, зато всем уже целый век хочется подражать ему.*

3. Используя синонимы *увидеть* и *заметить* и вводя отрицательную частицу **НЕ** и противительный союз **зато**, Анна Ахматова создает бинарную оппозицию номинаций *парк - кремнистый путь*, при этом антитеза, противопоставление *парка - кремнистому пути* усиливается приведенными во множественном числе нарицательными именами существительными *растреллиями, камеронами*, произведенными из онимов В. В. Растрелли (прославленного русского архитектора) и Чарлза Камерона (одного из первых палладианских архитекторов, работавших в России). Анна Ахматова перечисляет их в одном ряду с номинацией подделки архитектурного стиля XII-XVI веков — *лжеготикой*, что придает ироническое звучание той части фразы, в которой они названы и усиливает значимость второго компонента бинарной оппозиции, связанного с лексемой *кремнистый путь*: *Он не увидел царские парки с их растреллиями, камеронами, лжеготикой, зато заметил, как "сквозь туман кремнистый путь блестит"*;
4. Противопоставлением глаголов *недослушать* и *запомнить* и наречий *много* и *твердо* при введении противительного союза **но** создается их контекстуальная антонимичность и бинарность оппозиций, усиливающиеся при цитации лермонтовских строк: *Он, может быть, много и недослушал, но твердо за-*

помнил, что "пела русалка над синей рекой, полна непонятной тоской...";

5. Появляющееся в следующей фразе словосочетание **оставить без внимания** продолжает антонимическое противопоставление синонимам **увидеть** и **заметить** и контекстуальные антонимы **петергофские фонтаны** и **Маркизова Лужа**, эмоциональное воздействие которых усиливается цитацией лермонтовской строки: **Он оставил без внимания знаменитые петергофские фонтаны, чтобы, глядя на Маркизову Лужу, задумчиво произнести: "Белеет парус одинокий..."**.

Таким образом, функционирование разнообразных выразительных средств в художественном пространстве эссе Анны Ахматовой об А.С. Пушкине и М.Ю. Лермонтове определяет стилистическое своеобразие авторской «прозы поэта» и служит важным скрепляющим фактором прозаического единства.

Литература

1. Ахматова Анна. Стихи и проза. Л.: Лениздат, 1977.
2. Бартенев П. И. Александр Сергеевич Пушкин. Материалы для его биографии / Русский Архив, 1911, I.
3. Бродский И. О фрагментарности и протяженности текста / С. Волков. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Изд. Независимая газета, 1999.
4. Гинзбург Л. Я / Фокин П. Е. Ахматова без глянца. М.: 2008. Электронный ресурс: <https://www.litmir.me/br/?b=212330&p=>
5. Тименчик Р. Неопубликованные прозаические заметки Анны Ахматовой. Рига: Латвийский государственный университет им. П. Стучки, 1986.
6. Трубецкой, Н. С. Классификация оппозиций / Основы фонологии. / Н. С. Трубецкой – М.: Аспект Пресс, 2000.
7. Цивьян, Т. В. Лингвистические основы Балканской модели мира / Т. В. Цивьян – М.: Наука, 1990.
8. Шмелев Д. Н. Современный русский язык. Лексика. М. , 1977.

«ЧИТАТЬ Я УЧИЛАСЬ ПО АЗБУКЕ ЛЬВА ТОЛСТОГО»: ИСТОКИ ФИЛОСОФСКО- ЭСТЕТИЧЕСКИХ ИДЕЙ А. АХМАТОВОЙ

Белоусова Елена Викторовна

Старший научный сотрудник

Музей-усадьба Л.Н. Толстого «Ясная Поляна»

В трактате «Что такое искусство?» Л.Н. Толстой писал о том, как он представляет себе искусство будущего. По его мнению, оно «не только не обеднеет, а, напротив, бесконечно обогатится содержанием» [8: 30, 184]. Его форма «будет выше <...> в смысле умения кратко, просто и ясно передать <...> то чувство, которое испытал и хочет передать художник» [8: 30, 184]. В своих мыслях крупнейший писатель века XIX–го уносился вперёд, в грядущий XX век. В 1910 г., когда не стало Толстого, в Петербурге определилось новое литературное направление — акмеизм, апологетами которого эти слова Л.Н. Толстого служили путеводной звездой, потому что основополагающими критериями их поэзии были простота и ясность стиля, точность образа и строгость композиции. Более того, они рассматривали современность в свете прежнего культурного опыта, для них было ценно всё, созданное их предшественниками.

На почве акмеизма развивался поэтический талант А. Ахматовой, вскоре переросший это направление. Один из постулатов акмеизма, а именно — связь времён — она ставила во главу угла своего творчества не столько как преемственную временную координату, сколько как философскую категорию. К.И. Чуковский отметил эту особенность Ахматовой: «Всякому писателю, наделённому чувством истории, свойственно живое ощущение

взаимосвязи отдельных эпох. Отсюда вещие строки Ахматовой:

*Как в прошедшем грядущее зреет,
Так в грядущем прошлое тлеет»*
[10: 5, 739. 1: 279].

Такое осознание неразрывности истории перекликается с размышлениями Л.Н. Толстого из сборника «Путь жизни» о неделимости мгновений времени: «Прошлого уже нет, будущее ещё не пришло. Что же есть? Только та точка, где сходятся будущее с прошедшим. Казалось бы, точка – это ничто, а между тем только в этой точке вся жизнь наша» [8: 45, 330].

Вот в таком контексте преемственности основных идей прошлого пласта культуры и истории следует рассматривать её утверждение о том, что читать она «училась по Азбуке Льва Толстого» [1: 2, 236]. Буквальный смысл её слов состоит в том, что в раннем детстве она постигала грамоту по самой общенародной книге великого писателя. Но в этом признании А. Ахматовой заложен и имманентный контекст: вся её полувековая творческая деятельность будет наглядно свидетельствовать о том, что азы русской классической литературы станут основой основ её философии, воплощённой в поэзии.

Краеугольный камень всей русской литературы – это поиск смысла жизни. У Л.Н. Толстого этот вопрос пронизывает всё его творчество, в особенности – религиозно-философские трактаты. В «Исповеди» поставленная им проблема «Есть ли в моей жизни такой смысл, который не уничтожался бы неизбежно предстоящей мне смертью?» [8: 23, 16-17] решается так: «Где жизнь, там вера <...> даёт возможность жить <...>. Вера есть сила жизни» [8: 23, 35]. Так остро эти вопросы начали волновать Толстого с конца 1870-х гг., но поиски

того, что было очевидно для большинства христиан, привели его к подмене истин веры понятием разума.

Вера и происходящее из неё, похожее на толстовское, понимание смысла жизни, сквозит уже в ранних стихах А. Ахматовой. Большая разница в том, что для неё вера – это несомненная основа бытия, на свои поступки она всегда смотрит с высоты Божиих Заповедей.

*Знаю: брата я не ненавидела
И сестры не предала.
Отчего же Бог меня наказывал
Каждый день и каждый час?
Или это ангел мне указывал
Свет, невидимый для нас?* [1: 1, 64].

Поэт не жалуется на несправедливость, но принимает испытание от Бога как необходимость, более спасительную для души, нежели людские похвалы. Она видит в этом тернистый путь к неизреченному Свету Божиих Небесных обителей. Таков её ответ на испытания, которых она в то время ещё не знала.

В 1912 г. написано ещё одно стихотворение, наполненное глубокими размышлениями мудрой, несмотря на юный возраст, поэтессы:

*Дал Ты мне молодость трудную.
Столько печали в пути.
Как же мне душу скудную
Богатой Тебе принести?
Долгую песню, льстивая,
О славе поёт судьба.
Господи! я нерадивая,
Твоя скупая раба.
Ни розою, ни былинкою
Не буду в садах Отца* [1: 1, 66].

Как видим, её душу томит сознание ненужности и непрочности людской похвалы, славы: всё это тленно и закончится вместе с земной жизнью. Её устремления – к

обители Небесного Отца, и эта тема становится ведущим лейтмотивом всей ранней, преимущественно любовной лирики Ахматовой. Её юность и молодость в изобилии наполнены преданностью одних, изменами других, её собственным непостоянством, разочарованиями и новыми увлечениями. Но она понимает, что рано или поздно всему этому придёт конец, а впереди – вечность, и в этом она солидарна с Толстым, писавшим в «Исповеди» о том, что «всякий ответ веры конечному существованию человека придаёт смысл бесконечного» [8: 23, 35]. Однако понятие, обозначенное Толстым как абстрактный «смысл бесконечного», Ахматовой представляется в совершенно христианском духе. Например:

*Много нас таких бездомных,
Сила наша в том,
Что для нас, слепых и тёмных,
Светел Божий дом,
И для нас, склонённых долу,
Алтари горят,
Наши к Божьему престолу
Голоса летят [1: 1, 70].*

Размышления писателя и поэта о вечности приводят их к рассказу о молитвенном опыте. В «Исповеди» Толстой писал: «Чем больше я молился, тем очевиднее мне было, что Он не слышит меня и что нет никого такого, к которому бы можно было обращаться» [8: 23, 44]. Напротив, стихотворение Ахматовой «Исповедь» пронизано верой в то, что она услышана, и в разрешительной молитве священника она слышит слово Спасителя кающейся грешнице: *Дева! Встань...* [1:1, 68].

Вся вера позднего Толстого сосредоточилась на Заповеди Божией не противиться злему и не осуждать, и мыслитель посвятил объяснению этого повеления трактат «В чём моя вера?» Однако жизнь не представила ему таких жёстких условий, когда можно было бы действовать

согласно своему учению. Совсем иначе складывалась жизнь Ахматовой, и удары судьбы она смолоду научилась принимать как необходимость, так что её философия непротивления возникла не как следствие отвлечённых кабинетных размышлений, а как результат стойкости духа. Об этом она говорит в стихотворении 1914 г. «Уединение»:

*Так много камней брошено в меня,
Что ни один из них уже не страшен,
И стройной башней стала западня,
Высокою среди высоких башен [1: 1, 78].*

Настоящие испытания ворвались в жизнь Ахматовой в конце 1930-х гг.: аресты и смерти отняли у неё многих близких людей. Это горе вызвало к жизни ряд шедевров, где она провозглашает свою позицию христианского смирения:

*И упало каменное слово
На мою ещё живую грудь.
Ничего, ведь я была готова.
Справлюсь с этим как-нибудь [1: 1, 181].*

Помимо готовности к терпению скорбей, в стихотворении явственно слышится размышление автора о том, как она перенесёт очередной удар. Таковы большинство стихов А. Ахматовой: их «героиня <...>, чаще всего говорящая как бы сама с собою в состоянии порыва, <...> не считает нужным растолковывать нам всё происходящее» [7: 91].

В наибольшей степени обращена к внутренней, потаённо-духовной жизни её любовная лирика 1920-1930-х гг. А. Найман, секретарь Ахматовой дал очень точное определение этому качеству поэта: «Не ставящая себе ограничений искренность» [5: 134]. Эта особенность поэтического слова Ахматовой имеет примеры в классической литературе: «глубокий психологический анализ, <...> по терминологии Чернышевского, раскрытие

“диалектики души”» [4: 347], был свойствен Л.Н. Толстому на протяжении всего творческого пути.

Одна из наиболее характерных особенностей русской литературы – обострённое чувство личной ответственности большинства писателей за происходящее беззаконие. То, что лишало их покоя, находило выход в творчестве. «Эти настойчивые искания духа, <...> эти непрерывные поиски смысла и высоты жизни, сопровождавшиеся постоянными и такими глубоко русскими по своим душевным жестам волнениям совести и веры <...> вводили поэзию Ахматовой в русло высоких и благороднейших традиций русской классической литературы» [7: 47], – писал А.И. Павловский.

Постоянное «недовольство собой» отмечали люди, близко знавшие Ахматову. Лучше всех это почувствовал поэт и критик Н.В. Недоброво, отметивший эту особенность уже в её юношеских лирических стихах: «Огромное страдание этой совсем не так легко уязвимой души объясняется размерами её требований, тем, что она хочет радоваться ли, страдать ли только по великим поводам. <...> Ахматова принадлежит к тем, которые <...> бьются, мучительно и безнадёжно, у замкнутой границы, и кричат, и плачут» [5: 253]. Словесные формы этих терзаний обильны и многогранны: «сердце – пополам» [1: 1, 20], смятённый дух; тоскующая душа, которой «нет на свете» [1: 1, 28-29]; уставшее сердце, «дни томлений» [1: 1, 27]; «чёрный шепоток беды» [1: 1, 177]; «жизнь – проклятый ад» [1: 1, 36], – такие образные эпитеты в изобилии встречаются с начала её творческого пути. Эта трагически «звучащая плоть слова» [5: 243], сказанного пока лишь о любви, не приносящей ей покоя, указывает на глубочайшее содержание и любовной лирики, и ведущих лейтмотивов её зрелого и позднего творчества, что предвидел Н.В. Недоброво. «Волную-

щаяся душа творения» [5: 243], по его меткому замечанию, буквально пульсирует в каждой рифме поэта.

А я всю ночь веду переговоры

С неукротимой совестью своей [1: 1, 177], – продолжает Ахматова присущую русской классике тему личной виновности. Спустя почти тридцать лет после написания этих строк, подводя итоги жизни, она абсолютно в духе толстовского самобичевания корит себя:

*Я званье то приобрела
За сотни преступлений,
Живым изменницей была
И верной – только тени* [1: 1, 380].

В.Я. Виленкин писал: «В поэме “Путём вся земля” и особенно в “Поэме без героя” тема нравственной виновности, хотя бы и бессознательной, от себя не зависящей, невольной и тем более роковой, звучит ещё настойчивей, ещё явственней грозит расплатой» [3: 175]:

*Я всех на земле виноватей,
Кто был и кто будет, кто есть* [2: 274].

Эта особенность мировоззрения, придававшая скорбно-исповедальный оттенок поэзии Ахматовой, более всех других перекликается с традициями литературы XIX века, в особенности с муками от сознания невозможности исправить существующее зло, которыми терзался и Л.Н. Толстой. На страницах трактата «Исповедь» он перечисляет преступления, которые не совершал, но которые мучают его и лишают морального покоя.

По мнению Л.Н. Толстого, существующее зло излечимо. На страницах трактата «В чём моя вера?» писатель составил перечень условий счастья, т.е. преодоления дисгармонии между внутренним миром человека и окружающей средой. «Одно из первых <...> есть жизнь такая, при которой не нарушена связь человека

с природой» [8: 23, 418]. Это – не простое эстетическое любование природой, но сознание своей неотделимости от Земли-кормилицы, что даёт моральное спокойствие и чистоту помыслов. Так же и Ахматова «искала спасения в красоте природы» [7: 47]. Лирический образ колокольного звона – это тоже часть природы:

*Вечерний звон у стен монастыря,
Как некий благовест природы...
И бледный лик в померкнувшие воды
Склоняет сизокрылая заря* [1: 1, 316].

Как в этом, так и в большинстве её ранних стихотворений природа – неотъемлемый персонаж, приобретающий самые разные образы: утренний луч солнца, вечерняя тишина, крик ворон, аромат лилий – точный лаконичный образ флоры, фауны, разного времени суток. Гораздо больше в её описаниях природы живописных метафор: голубая лента реки, яркий иней, спящий левкой, ива как «веер сквозной» [1: 1, 26], шёпот клёнов, звенящая оса, «флаги жёлтые» [1: 1, 31] вязов, кроткие ветры, дремлющая мельница, «дыханье тихой земли» [1: 1, 36]. Источник происхождения этих выразительных эпитетов А. Ахматова объясняет так:

*Я вижу всё. Я всё запоминаю,
Любовно-кротко в сердце берегу* [1: 1, 24].

«Творчество Ахматовой не стремится напечатлеться на душу извне, показывая глазам зрелище отчётливых образов или наполняя уши многотонной музыкой внешнего мира, но ему дорого трепетать своими созданиями в самой груди, у сердца слушателя <...> Её стихи сотворены, а не сочинены» [5: 246], – писал Н.В. Недоброво, обращая внимание на внутреннюю потребность поэта выразить свои чувства. В рассказе «Альберт» Л.Н. Толстой показал степень воздействия истинного искусства на человека: «Сам собой лился в душу каждого какой-то прекрасный поток давно

знакомой, но в первый раз высказанной поэзии» [8: 5, 30]. Читатели именно так воспринимали слово Ахматовой, рождавшееся в сердечных глубинах.

Совсем иной лейтмотив – террор и репрессии, захлестнувшие Россию, – преобладает в её творчестве 1930-1950-х гг. Перенесённые страдания, как личные, так и общенациональные, выливаются в форму скорбных философских выводов и обобщений, что накладывает свой отпечаток и на образы природы: «зловещий парк» [1: 1, 177], «свинцовая река» [1: 1, 196], «птицы смерти» [1: 1, 199], траурные маки, «помертвелого месяца лик» [1: 1, 201] и т.д. «В страшные годы ежовщины я провела семнадцать месяцев в тюремных очередях в Ленинграде. Как-то раз кто-то “опознал” меня. <...>

– А это Вы можете описать?

И я сказала: – Могу» [2: 294], – рассказывала она в предисловии к «Реквиему», а чуть раньше, в цикле «Северные элегии» назвала причину, повлиявшую на тональность её стиха:

*Меня, как реку
Суровая эпоха повернула.
Мне подменили жизнь... [1: 1, 256]*

В отличие от многих поэтов-современников А.Ахматова не замолчала, чудом избежала репрессий, несмотря на то, что

*Похоронным звоном
Звучит порой непокорённый стих... [2: 275].*

Все вышеприведённые примеры поэтической эстетики А. Ахматовой всецело отвечают требованиям, которые Л.Н. Толстой предъявлял к истинному искусству: «Я думаю, что самое важное и полезное людям, что может написать человек, это то, чтобы рассказать правдиво пережитое, передуманное, перечувствованное им» [8: 34, 348].

Чтоб быть современнику ясным,

Весь настежь распахнут поэт [1: 1, 192], – это нравственное кредо А. Ахматовой перекликается с эстетическими взглядами Л.Н. Толстого и с одним из главных тем его творчества – автобиографизмом, причём писатель всегда был склонен к ретроспекции. В «Исповеди» он делит свою жизнь на три этапа, а в «Воспоминаниях» пишет: «Моя жизнь распадается на четыре периода» [8: 34, 347].

К сходной систематизации жизненных стадий была склонна и А. Ахматова. «Есть три эпохи у воспоминаний» [1: 1, 257], – писала она в «Северных элегиях». Этот стихотворный цикл вместе со сборниками «Реквием» и «Поэма без героя» своим главным замыслом – мемуарным – ближе всего перекликается с «Воспоминаниями» Л.Н. Толстого: в «Реквиеме» А. Ахматова «вглядывается в текущие явления жизни» [10: 5, 738], как своей, так и в «разные эпохи русской истории» [10: 5, 738].

Зрелые творческие годы Л.Н. Толстого и А. Ахматовой имеют много общего. Наиболее созвучны эти аналогии в мотивах покаянного настроения и преобладания философско-гражданской темы в творчестве. Так, двадцатилетие после революции до конца 1930-х гг. прошло под знаком очень глубокой внутренней перестройки А.Ахматовой, что отразилось на страницах сборников «Подорожник» и «Anno Domini». В «Реквиеме», «Поэме без героя», в исторических фрагментах и в философской лирике, заключающей книгу «Бег времени», «главная тема <...> – это диссонирующий мотив мятущейся, трагической, преступно-праздной и эгоистической эпохи, для которой наступило возмездие» [7: 166]. Поэт не исключает и себя из тех, кто несёт расплату. Л.Н. Толстой также был склонен считать источником всех бед греховность человека: сознание

своей личной вины перед всем миром явилось поводом создания трактата «Исповедь».

Ещё одна существенная черта, позволяющая говорить о сходстве философско-эстетических взглядов Л.Н. Толстого и А. Ахматовой: это тяготение к эпичности и историзму. «Эпическая широта – один из главных признаков “Войны и мира”». Художнику было особенно важно сказать всё – не обо всём понемногу, а именно всё. Главный герой “Войны и мира” – не отдельное лицо, а масса лиц, не “я”, а “мы” – <...> какими мы были, какими бываем в героические эпохи нашей истории» [6: 62], – писала Л.Д. Опульская. У Ахматовой аналогичный мотив появляется в стихотворениях о войне 1914 г. и в сборнике «Белая стая», где она говорит от лица всего русского народа:

*Думали: нищие мы, нету у нас ничего,
А как стали одно за другим терять, <...>
Начали песни слагать
О великой щедрости Божией [1: 1, 77].*

С максимальным накалом «потребность осмыслить Время, Век, Войну во всей широте исторических перспектив» [7: 124] проявилась у поэта в цикле стихов, написанных о Великой Отечественной войне, а в «Реквиеме» и «Поэме без героя» эпичность является основой содержания сборников.

Среди целого ряда «предтеч ахматовской поэзии» А.И. Павловский называет и Л.Н. Толстого. Нередко её высказывания о личности и творчестве писателя звучат непривычно. По её мнению, в «Войне и мире» высшее общество и признаки времени показаны неверно. Л.К. Чуковская неоднократно писала о «грозной речи» А. Ахматовой по поводу романа «Анна Каренина», построенного, по её мнению, «на физиологической и психологической лжи» [9: 1, 143]. Такой негативный взгляд на содержание романов Толстого имел веское

основание: в начале 1940-х гг. Ахматова работала над «Северными элегиями». В первой части «Предыстории» она изображает эпоху безвременья 1870-х годов при помощи наиболее узнаваемых признаков той эпохи:

*Шурианье юбок, клетчатые пледы,
Ореховые рамы у зеркал,
Каренинской красою изумлённых* [1: 1, 253].

В «Северных элегиях», а ещё более – в «Поэме без героя» отчётливо слышен мотив «переоценки ценностей, разоблачения мишурности внешне респектабельного и благополучного существования. <...> Ахматова, таким образом, окончательно и резко отделяет себя от предшествующей эпохи – не столько, конечно, биографически, сколько психологически» [7: 136-137]. Этот вывод А.И. Павловского служит объяснением критических оценок Ахматовой творчества Толстого, которые относились не к его художественному мастерству и эстетическим взглядам, а к основному историческому фону его произведений. Правда, Толстой никогда не идеализировал современную ему эпоху.

«Как всегда, когда она говорит о нём, в её речах смесь негодования и восторга» [9: 1, 64], – вспоминала Л. Чуковская. У Ахматовой есть очень точные высказывания, свидетельствующие не столько о личном отношении к классику, сколько о глубоком понимании его религиозно-философских взглядов. Так, она называла Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого «великими учителями морали» [9: 1, 46]. «Силища какая! Полубог!» [9: 1, 64], – записала в 1952 г. Л. Чуковская её слова.

«Живой безызыанный символ связи времён» [5: 17], – этот ёмкий эпитет, выражающий идейно-духовную близость А. Ахматовой к золотому веку русской культуры, принадлежит А. Найману. Его мнение разделял А.И. Павловский: «Человек большой воли и непреклонного мужества, достоинства и воинствующей

совести, что прежде всего и сближает её с русской классической литературой» [7: 178]. А. Ахматова давно и по праву занимает достойное место среди русских классиков, потому что каждое её слово всегда стремилось «передавать чувства, влекущие людей к братскому единению» [8: 30, 179].

Литература

1. Ахматова Анна. Сочинения.: В 2 т. М., 1986.
2. Ахматова Анна. «Узнают голос мой...» / Стихотворения. Поэмы. Проза. Образ поэта. М., 1989.
3. Виленкин В.Я. В сто первом зеркале. М., 1987.
4. Гусев Н.Н. Лев Николаевич Толстой / Материалы к биографии с 1828 по 1855 год. М., 1954.
5. Найман А.Г. Рассказы о Анне Ахматовой. М., 1989.
6. Опульская Л.Д. Роман-эпопея Л.Н. Толстого «Война и мир». М., 1987.
7. Павловский А.И. Анна Ахматова / Очерк творчества. Ленинград, 1966.
8. Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. : В 90 т. М., 1928-1958.
9. Чуковская Л.К. Записки об Анне Ахматовой : В 3 т. М., 1997.
10. Чуковский К.И. Собр. соч.: В 6 т. М., 1965-1969.

«Чужие» путешествия в лирике А. Ахматовой

Витковская Леокадия Васильевна

*Доктор филологических наук, профессор,
Пятигорский государственный университет*

Головченко Игорь Федорович

*Доктор филологических наук, доцент
Пятигорский государственный университет*

Травелог в прямом смысле данного термина у А.А. Ахматовой отсутствует, но о ее путешествиях «на ту сторону», в «залетейский» мир, писали практически все исследователи ее творчества. Так, Е.Ю. Куликова указывает: «Возвращение и воспоминание, пожалуй, – основные мотивы в лирике Анны Ахматовой. Именно через них читателю открывается ее мир, наполненный встречами с друзьями, живыми и умершими; поэтами – современниками (Мандельштам, Пастернак, Гумилев, Цветаева и др.) и классиками (Пушкин, Данте); городами и любимыми местами; вещами и образами, забытыми и всплывающими в подвалах памяти» [9: 324]. Закономерно подчеркивается потусторонний статус многих стихотворений Ахматовой, связанных с преодолением границы между мирами [8: 277].

Естественно, А.А. Ахматова «держала в голове» канву путешествий Гумилева и периодически обращалась к ней, что подтверждает более ранний образец ее реализации – написанное в Кисловодске в 1927 году стихотворение «Здесь Пушкина изгнанье началось...». Стихотворение создано «по гумилевской канве» с сокращением элементов: если в «итальянском» цикле Гумилева большинство стихотворений соответствует формуле «время суток – история города – мистический опыт», то

Ахматова сокращает впечатления до двух элементов: истории города:

Здесь Пушкина изгнание началось

И Лермонтова кончилось изгнание [3: 183].

И мистического переживания:

И только раз мне видеть удалось

У озера, в густой тени чинары,

В тот предвечерний и жестокий час –

Сияние неутоленных глаз

Бессмертного любовника Тамары [3: 183].

«Бессмертный любовник Тамары» – конечно, Демон, причем о нем сообщается как о редкой птице или экзотическом звере: он будто бы здесь водится, но лично мне удалось его увидеть только один раз.

Таким образом, возникает сложная семантическая цепочка: обмен репликами в «итальянском путешествии» с Гумилевым по поводу Флоренции спустя 24 года продолжается в стихотворении, посвященном О.М. – Осипу Мандельштаму, который ассоциируется с изгнанником из Флоренции – Данте. Тема как бы возвращается к началу, замыкается в кольцо, и вольно или невольно использованная композиция стихотворения «Воронеж» как бы предвещает ассоциацию «Мандельштам – Данте». Боковым ответвлением этого «диалога» является реплика, посвященная Кисловодску, – описание путешествия на курорт по композиционному образцу Италии Гумилева.

В лирике Ахматовой в 1930-е и дальнейшие годы превалирует путешествие-изгнание, но тема изгнания намечается уже в обмене поэтическими репликами Ахматовой и Гумилева в ранних «флорентийских стихах». Развитие тематики путешествия возникает в формировании образа «города–женщины» и, в свою очередь, обращения к образам изгнанника Данте и изгнанника Мандельштама.

Точки соприкосновения во впечатлениях путешественника присутствуют не только в описании Италии, в которой побывали и Ахматова, и Гумилев. В поэзии Ахматовой звучит переключка и с «африканскими» стихами Гумилева: никогда не бывавшая в Африке, Ахматова смогла создать цикл стихотворений «по мотивам», и, хотя формально это переводы, в них присутствует диалог сквозь годы с Гумилевым.

Африканские топонимы в стихотворениях Ахматовой отсутствуют, однако в ее творчестве существует «египетский» цикл, связанный с ее переводческой деятельностью. «Египетские» стихотворения Ахматовой включают в себя цикл из трех миниатюр «Три желания», в котором описывается дорога влюбленного к своей возлюбленной, при этом названной Сестрой. Можно предположить, что этот образ восходит к возвышенной любви фараонов, которые действительно часто женились на родных дочерях (как Эхнатон), сестрах и пр. [13: 119]. Образ сестры-возлюбленной встречался и во флорентийском поэтическом диалоге Ахматовой и Гумилева.

В стихотворении отсутствует динамика – читатель так и не узнает, приехал ли возлюбленный к своей сестре, реализовались ли три желания. Сравнение с конем, газелью, с посланцем – это три варианта одного и того же образа: того, кто должен как можно быстрее прибыть на место и не может позволить себе даже секунду отдыха:

Для него запряжены все упряжки,
Для него приготовлены лошади,
Всюду, где он находится, закладывают для него
колесницы,
Он не должен отдыхать в дороге.

Ах, если бы ты примчался ко мне,
Как царский конь...

Ах, если бы ты устремился к Сестре,
Подобно газели, мчащейся через пустыню...
(«Три желания») [4].

Египет Гумилева – это впечатления путешественника, видящего сквозь бездну времен: в одном и том же пространстве одновременно строятся пирамиды, тоскует Клеопатра, живут шейхи и играют в футбол англичане. Стихотворение «Египет» посвящено таким напластованиям времени, и, как и во всем «африканском» цикле, присутствует собеседник – «ты», который призван посмотреть и увидеть эту особенность Египта. «Тебе» в стихотворении приписываются слова:

«Ведь это же сон!
Не прикован я к нашему веку,
Если вижу сквозь бездну времен.

Исполняя царевны веленья,
Не при мне ли нагие рабы
По пустыням таскали каменья,
Воздвигали вот эти столбы?

И столетья затем, не при мне ли,
Хороводы танцующих жриц
Крокодилу хваления пели,
Перед Ибисом падали ниц?

И томясь по Антонии милом,
Поднимая большие глаза,
Клеопатра считала над Нилом
Пробегающие паруса».
(«Египет») [6: 283]

«Ты»-собеседник, таким образом, видит не только материальные следы истории Египта – пирамиды и Сфинкса, о которых речь идет в предыдущих строках, но «стоп-кадры» из глубины веков: постройку храмов, танцы жриц, взгляд Клеопатры. Память о действиях людей оказывается важнее и ярче, чем материальные свидетельства. Об этом речь идет и в переводе Ахматовой стихотворения «Прославление писцов»:

Книга лучше расписного надгробья
И прочной стены.
Написанное в книге возводит дома
и пирамиды в сердцах тех,
Кто повторяет имена писцов,
Чтобы на устах была истина.

...

Книга нужнее построенного дома,
Лучше гробниц на Западе,
Лучше роскошного дворца,
Лучше памятника в храме.

(«Прославление писцов») [2]

Однако мотивные переключки «африканских» стихотворений Ахматовой и Гумилева не так значительны, как другое свидетельство их поэтического диалога сквозь годы. В целом, упоминание в переводах Ахматовой комплексов мотивов, отсылающих к «африканскому» циклу Гумилева может быть простым совпадением. В ряде случаев «ты» – топоним, как Хапи (Нил), и такой вариант диалога коррелирует с «ты»-диалогами Гумилева с Африкой и ее отдельными странами. В других стихотворениях «ты» – это возлюбленный героини-Сестры, есть также вариант обращения на «ты» в восхвалении богов. Только «Хвала любящей супруге»

написана в третьем лице, все остальное так или иначе воплощает диалогический дискурс.

Погружаясь в атмосферу Древнего Египта, А. Ахматова вольно или невольно выбирает диалогическую форму изложения, обращение к собеседнику – топониму, человеку, божеству, – которое ранее было использовано в абсолютном большинстве «африканских» стихотворений Гумилева.

В меньшей степени в поэзии Ахматовой, имеющей отношение к семантическому комплексу путешествий, присутствует обмен репликами с Мандельштамом. Точку соприкосновения трэвел-мотивов в их стихах можно найти в образе «залетейского» путешествия, прогулки в царство мертвых.

В 1940 году написано стихотворение-воспоминание «Тень», которому предпослан эпитаф из Мандельштама «Что знает женщина одна о смертном часе?». Эта строка из «Соломинки» не вошла в окончательный вариант: так, М.Л. Гаспаров в статье ««Соломинка» Мандельштама: поэтика черновика» указывает на внесенное изменение: ««Что знает женщина одна...» – нашло себе замену в редакциях Iа и II. Соломинка отступила на дальний план: «о смертном часе» гласят уже не «женщина одна», а «двенадцать месяцев»; в поле зрения уже не комната с «пологом», а заоконная Нева с двенадцатым месяцем над ней» [5]. Тем не менее, Ахматова ставит строку из старого варианта стихотворения, и в дневнике сравнивает эту строку со своим «Не смертного ль часа жду...» [1].

Стихотворение посвящено женщине, исчезнувшей из современной жизни, ставшей воспоминанием «красавице тринадцатого года». Логично, что и эпитафам к нему должна служить строка из чернового, исчезнувшего варианта стихотворения. В «Тени» Ахматовой нет ни слова о путешествии – лишь стоп-кадр проплывающего мимо

профиля красавицы: наблюдатель статичен, он никуда не двигается:

Всегда нарядней всех, всех розовой и выше,
Зачем всплываешь ты со дна погибших лет,
И память хищная передо мной колышет
Прозрачный профиль твой за стеклами карет?
(«Тень») [3: 205]

У Мандельштама, как было указано выше, в посвященной ему главе, отсылка к путешествиям встречается едва ли не в каждом стихотворении: атомарный мотив литературного путешествия является константой творчества поэта. «Соломинка» на первый взгляд представляется уникальным в этом смысле текстом: в ней отсутствует упоминание о каких бы то ни было поездках или экзотических городах.

«Соломинка» является средоточием аллюзией к русской и западной литературе – главным образом, английской. Л. Панова в статье «Уворованная» Соломинка: К литературным прототипам любовной лирики Осипа Мандельштама» убедительно доказывает, что в тексте этого стихотворения присутствуют аллюзии к Блоку и Бальзаку, Эдгару По и Оскару Уайльду, а также постулирует, что основная образная система этого стихотворения «украдена» у малоизвестного поэта Сергея Рафаловича, также являвшегося почитателем красоты Саломеи Андрониковой [12]. Б.А. Минц в исследовании «Блаженные слова» (пространство одной строки Осипа Мандельштама)» также отмечает как аллюзии к Эдгару По, так и «бальзаковский след» в «Соломинке» [11].

Еще одна незамеченная исследователями аллюзия, как раз и погружающая «Соломинку» в трэвел-пространство, – это отсылка к «Харчевне двух ведьм» Джозефа Конрада. Этот рассказ был написан в 1913 году, первый перевод на русский язык был опубликован в 1916 под заглавием «Гостиница ведьм» в журнале «Мир приключений» № 4

[7]. «Соломинка» датирована декабрем 1916, то есть к моменту ее создания Мандельштам мог быть знаком с текстом Конрада.

В основе сюжета «Харчевни двух ведьм» – диалог с мертвецом, верным матросом, «с того света» предупредившим своего командира, молодого офицера, о грозящей опасности. В «гостинице» была разработана система убийства постояльцев для последующего ограбления. Главную роль в этой системе играла кровать с большим балдахином: «гигантский балдахин медленно опускался над кроватью, а тихо колышущиеся шторы плавно ложились на пол. Он привстал и, сжав губы, молча следил, как бесшумно падает чудовищный полог. Скользя и замирая, он добрался почти до половины, а потом обрушился вниз и замер, гладкий, как палуба; широкая кайма пришлась точно по краям кровати. Чуть слышно треснуло дерево, и снова воцарилась мертвая тишина.

Образ кровати-надгробия и потолка, обрушивающегося на спящего, присутствует и в «Соломинке»:

Когда, соломинка, не спишь в огромной спальне
И ждешь, бессонная, чтоб, важен и высок,
Спокойной тяжестью, — что может быть печальней,-
На веки чуткие спустился потолок... [10: 58]

Во второй части «Соломинки» кровать сравнивается с саркофагом, и весь контекст смерти на ложе сна с падающим потолком напоминает о рассказе Джозефа Конрада. Именно эта ассоциация и вводит «Соломинку» в контекст путешествия – герой Конрада является автором рукописи, отрывки которой были случайно найдены рассказчиком в ящике: «Можно предполагать, что корабль его выполнял особое задание. В тексте наверняка имелись подробные объяснения всех обстоятельств дела, но, как я уже говорил, часть листов (добротных и плотных) была утрачена: использована на обертки и пыжи неблагоприятными потомками. Но и из оставшегося понятно,

что в задачу судна входила связь с берегом, больше того — отправка посыльных для получения новостей и передачи приказов и сведений испанским патриотам, партизанам или тайным союзам. Все это более или менее ясно следовало из уцелевших отрывков его детального отчета» [7].

В «Тени» Ахматовой актуализируется конрадовский момент разговора с мертвецом: Саломея Андроникова к моменту написания стихотворения жива, однако находится в эмиграции, а Осип Мандельштам умер. Одним из напомнивших о тени моментов является бессонница — ключевое понятие как «Соломинки», так и рассказа Конрада. О бессоннице подробно пишет М.Л. Гаспаров: «поводом к стихотворению была ее жалоба на бессонницу. (Снотворные были популярным средством самоубийства, отсюда метонимия «всю смерть ты выпила» и все дальнейшее разворачивание смертной темы) В-третьих, видно, что основное содержание стихотворения — выражение сочувствия и жалости, в черновиках — от лица «мы», в окончательном тексте — от лица «я». Таким образом, в основе это стихотворение на случай из светской жизни: точно так же, как одновременное «Я потеряла нежную камею...» (тоже в ответ на жалобу дамы — Тинатины Джорджадзе, родственницы Саломеи Андрониковой) и как чуть более раннее «Нет, не поднять волшебного фрегата...» (тоже о несчастье светской барышни)» [5]. У Конрада бессонница спасает главного героя, — не сумев уснуть в страшной комнате, он в итоге остается жив.

Диалог с Мандельштамом присутствует не только в «Тени». Другое стихотворение, эпиграф которого отсылает к Мандельштаму — на сей раз уже не так явно, но завуалированно, — это «Через много лет» с эпиграфом из «Божественной комедии» Данте “Men che dramma / Di sangue m’è rimasto, che non tremi” [3: 275].

О том, что именно эти слова Данте в исполнении Ахматовой произвели глубокое впечатление на Мандельштама, мы знаем из дневников Ахматовой: «Я довольно долго не видела Осипа и Надю. В 1933 году Мандельштамы приехали в Ленинград, по чьему-то приглашению. Они остановились в Европейской гостинице. У Осипа было два вечера. Он только что выучил итальянский язык и бредил Дантом, читая наизусть страницами. Мы стали говорить о «Чистилище», и я прочла кусок из XXX песни (явление Беатриче)

Sopra candido vel cinta d'oliva
Donna m'apparve, sotto verde manto,
Vistita di color di fiamma viva.

.....

«Men che dramma
Di sangue m'e rimaso non tremi:
Conosco i segni dell' antica fiamma»

(Цитирую по памяти)

Осип заплакал. Я испугалась - «что такое?» - «Нет, ничего, только эти слова и вашим голосом» [1].

Стихотворение «Через много лет» включено в цикл «Шиповник цветет. Из сожженной тетради», в котором Ахматова постоянно обращается к некоему «ты»-собеседнику. Вряд ли можно однозначно утверждать, что этим собеседником является Мандельштам, однако явные отсылки к его творчеству в цикле присутствуют:

Теперь меня позабудут,
И книги сгниют в шкафу.
Ахматовской звать не будут
Ни улицу, ни строфу [3: 275].
Сравним:
Это какая улица?
Улица Мандельштама.

Что за фамилия чертова -
Как ее ни вывертывай,
Криво звучит, а не прямо [10: 159].

Датировка цикла «Шиповник цветет» растянулась на 18 лет: в него включены стихотворения с 1946 по 1964 год. Лейтмотивом этих произведений является несостоявшаяся встреча с собеседником, и в этом цикле нашел свое отражение и комплекс мотивов литературного путешествия: лирическая героиня сама идет навстречу своей судьбе, и значимой является та дорога, по которой она движется:

По той дороге, где Донской
Вел рать великую когда-то,
Где ветер помнит супостата,
Где месяц желтый и рогатый,—
Я шла, как в глубине морской...
Шиповник так благоухал,
Что даже превратился в слово,
И встретить я была готова
Моей судьбы девятый вал [3: 272].

Данное стихотворение входит в так называемые «коломенские» стихи Ахматовой, связанные с ее поездками в Старки. Объем «коломенского цикла» Анны Ахматовой под вопросом: так, безоговорочно к нему относят стихотворение «Под Коломной» 1943 года и «По той дороге, где Донской...» 1956 года. Ряд исследователей утверждает, что к «коломенским стихам» также следует отнести все стихотворения, в которых упоминается скрипичная музыка, так как именно в Коломне, а конкретно, в Старках, впервые зашел разговор о «Чаконе» Баха.

В цикле «Шиповник цветет» «Чакона» Баха становится знаком приезда «ты»-собеседника:

Был вещим этот сон или не вещим...
Марс воссиял среди небесных звезд,

Он алым стал, искрящимся, зловещим,-
А мне в ту ночь приснился твоей приезд.

Он был во всем... И в баховской Чаконе,
И в розах, что напрасно расцвели,
И в деревенском колокольном звоне
Над чернотой распаханной земли [3: 271].

При этом в «коломенских» стихах, как и в других произведениях Ахматовой, наблюдается лишь относительная достоверность восприятия действительности. В цикле «Шиповник цветет» героиня не только сама пускается в символический путь навстречу «девятому валу» судьбы, но и ждет приезда своего собеседника из путешествия. В стихотворении «В разбитом зеркале» она говорит своему адресату:

Ты отдал мне не тот подарок,
Который издалека вез.
Казался он пустой забавой
В тот вечер огненный тебе.
(«В разбитом зеркале») [3: 272]

В начале цикла два парных стихотворения – «Наяву» и «Во сне» - посвящены возможности встречи с адресатом цикла, при этом «наяву» он может быть виден в зеркале:

И время прочь, и пространство прочь,
Я все разглядела сквозь белую ночь:
И нарцисс в хрустале у тебя на столе,
И сигары синий дымок,
И то зеркало, где, как в чистой воде,
Ты сейчас отразиться мог.
И время прочь, и пространство прочь...
Но и ты мне не можешь помочь.
(«Наяву») [3: 269]

«Разбитое зеркало» лишает возможности
увидеть своего собеседника — в конце
стихотворения
Несостоявшаяся встреча
Еще рыдает за углом.

(«В разбитом зеркале») [3: 272]

Далее «невстреча» становится темой двенадцатого стихотворения цикла, в котором лирическая героиня эксплицитно отказывается от путешествий: кто-то отдыхает на юге, в зеркала глядится Суоми (Финляндия), а героиню вполне устраивает пребывание осенью в том доме, в котором она находится:

Пусть кто-то еще отдыхает на юге
И нежится в райском саду.
Здесь северно очень — и осень в подруги
Я выбрала в этом году.

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...») [3: 273]

Это стихотворение зеркальным образом отражает «Вновь подарен мне дремотой...» 1916 года — в том произведении героиня осенью, находясь на юге, вспоминает север и осень, а в «Пусть кто-то еще отдыхает на юге...» уже она сама, будучи осенью на севере, словно отзывается тем, кто «нежится в райском саду».

В целом, вряд ли адресатом всего цикла следует признать Осипа Мандельштама — скорее всего, произведения адресованы некоему «комплексному» собеседнику, среди составляющих которого — и Блок, и Мандельштам, и Гумилев, и другие люди, с которыми жизнь разлучила

А.А. Ахматову. При этом речь не идет о погружении в царство мертвых, как в «крымском» тексте Мандельштама, – подразумевается скорее контакт с миром ушедших из жизни, инструментом которого становятся сны, зеркала, видения и пр.

Таким образом, в творчестве А.А. Ахматовой семантический комплекс путешествий представлен фрагментарно и весьма своеобразно – через «чужие» путешествия, в частности, через диалог с другими поэтами – чаще всего с Н.С. Гумилевым и О.Э.Мандельштамом. Любое её путешествие представляет собой погружение в слои памяти.

Литература

1. Ахматова А.А. Листки из дневника. Проза. Письма. – М.: АСТ, 2017. // Электронный ресурс:
http://pnu.edu.ru/ru/library/projects/literary-review/issue10/about_mandelstam/
2. Ахматова А.А. Прославление писцов // Электронный ресурс
<http://www.vekperevoda.com/1887/akhmat.htm>
3. Ахматова А.А. Сочинения в 2-х томах. – М.: Правда, 1990. – Т. 1.
4. Ахматова А.А. Три желания // Электронный ресурс
<http://www.vekperevoda.com/1887/akhmat.htm>
5. Гаспаров М.Л. «Соломинка» Мандельштама: поэтика черновика // Электронный ресурс https://www.e-reading.club/chapter.php/1023938/31/Gasparov_-_Izbrannye_statii.html#n_76
6. Гумилев Н.С. Стихотворения и поэмы. – Л.: Советский писатель, 1988.
7. Конрад Дж. Харчевня двух ведьм // Электронный ресурс
<https://fantlab.ru/work185008>

8. Круглова Т.С. Адресованная лирика русского модернизма: Поэтологический аспект: дисс. ... докт. филол. наук. – М., 2013..
9. Куликова Е.Ю. Пространство и его динамический аспект в лирике акмеистов. – Новосибирск: Свиньин и сыновья, 2011.
10. Мандельштам О.Э. Сочинения в 2 томах. – Тула: Филин, 1994.
11. Минц Б.А. «Блаженные слова» (пространство одной строки Осипа Мандельштама)» // Электронный ресурс <https://cyberleninka.ru/article/n/blazhennye-slova-prostranstvo-odnoy-stroki-osipa-mandelshtama>
12. Панова Л. «Уворованная» Соломинка: К литературным прототипам любовной лирики Осипа Мандельштама // Вопросы литературы, 2009, 5 // Электронный ресурс <http://magazines.russ.ru/voplit/2009/5/pa7.html>
13. Перепелкин Ю.Я. История древнего Египта. – Ю.Я. Перепелкин. – СПб.: Классика, 2000.

«Я ЗДЕСЬ, НА СЕРОМ ПОЛОТНЕ, ВОЗНИКЛА СТРАННО И НЕЯСНО»: К ИСТОРИИ ОДНОГО ПОРТРЕТА АННЫ АХМАТОВОЙ

Воробьёва Татьяна Леонидовна

Кандидат филологических наук, доцент

Национальный исследовательский

Томский государственный университет

Прижизненная иконография Анны Ахматовой составляет 192 работы, принадлежащие кисти 69 разных мастеров. Известный искусствовед Эрих Голлербах писал: «Художники знают единственно верный путь: «*ab exterioribus ad interiora*» (от внешнего к внутреннему – лат.). В портретах Ахматовой больше правды о ней, чем в книгах десяти критиков» [1. С.677].

Удивительная одухотворенность и царственность облика, гордая осанка Ахматовой на протяжении всей ее жизни привлекали художников, пытавшихся разгадать тайну «русской Сафо». Не случайно образ великой поэтессы запечатлели на своих полотнах известные художники начала XX века: А. Модильяни, Н. Альтман, К. Петров-Водкин, Ю. Анненков, З. Серебрякова и др. По живописной ахматовиане можно проследить духовную эволюцию поэтессы: от декадентской изысканной «богини» в дореволюционных портретах и трагической музы на полотнах 1920-х г., времени невосполнимых потерь, боли, но мужества и непреклонности, до образа спокойного, мудрого, вынесшего все превратности судьбы человека в живописи послевоенных десятилетий. Сама Ахматова, называвшая свои портреты «зеркалами», с горькой иронией констатировала:

Какое нам, в сущности, дело,

Что всё превращается в прах.

Над сколькими безднами пела
И в скольких жила зеркалах... [2. С.301]

Живопись всегда была близка поэтессе, любившей творчество Леонардо да Винчи, Эль Греко, Веласкеса, Гойи, Пикассо, из русских художников – Врубеля, Шагала, и в силу особенностей ее творческой манеры: живописной четкости и визуальной осязаемости поэтического мира, где «живым смыслом» наполнены все вещи и явления.

В галерее портретов Анны Ахматовой, написанных в разное время, есть работа замечательного армянского художника Мартироса Сергеевича Сарьяна, значимая самым фактом своего появления. Она была создана в памятном для поэтессы 1946 году сразу после постановления ЦК ВКП(б) о журналах «Ленинград» и «Звезда», где гнев власти обрушился на Зощенко и Ахматову за их «вредные», «безыдейные» произведения. В беспрецедентном по оскорбительному тону выступлении А. Жданов обвинял поэтессу «в чувстве обреченности, предсмертной безнадежности и мистических переживаниях пополам с эротикой» [3. С.201-202]. За этим последовали исключение Зощенко и Ахматовой из членов Союза писателей и начавшаяся кампания массовой идеологической травли.

О том, как Ахматова мучительно переживала это публичное оскорбление и унижение, свидетельствуют воспоминания ее современников, в трудное время не отвернувшихся от опального поэта. Фаина Раневская так вспоминала те страшные дни: «Открыла Анна Андреевна. Я испугалась ее бледности, синих губ. Молчали мы обе. Хотела ее напоить чаем, отказалась. В доме не было ничего съестного. Я помчалась в лавку, купила что-то нужное, хотела ее кормить. Она лежала, ее знобило. Есть отказалась. Потом стала её выводить на улицу, и только через много дней она сказала: «Скажите, зачем великой

моей стране, изгнавшей Гитлера со всей техникой, понадобилось пройти всеми танками по грудной клетке одной больной старухи» [4. С.11].

Ахматова переживала не только материальные лишения, в частности из-за того, что у нее отобрали право на получение хлебных карточек, – страшнее оказалось молчание и предательство некоторых знакомых, которые при её появлении переходили на противоположную сторону улицы. Но при всем трагизме превратностей судьбы она никогда не теряла способности душевным мужеством преодолевать невыносимые жизненные обстоятельства, противопоставляя им несокрушимый запас внутренних сил и духовной свободы, позволяющей жить «под крылом у гибели» и сохранять человечность. В стихотворении этого года она напишет:

Я всем прощение дарую,
И в воскресение Христа
Меня предавших в лоб целую,
А не предавшего – в уста [2. С. 393]

Зная цену истинному человеческому соучастию, Ахматова высоко оценила акт проявления гражданского мужества М.С. Сарьяна, принявшего решение именно в этот период писать ее портрет. По существу, это была не просто дань ее таланту, но и дерзкий вызов, который художник с удивительной смелостью бросал властям.

Мартирос Сергеевич Сарьян, ученик В.А. Серова и К.А. Коровина, известен прежде всего своими яркими жизнеутверждающими пейзажами, воспевающими красоту Армении, вобравшими философию жизни художника, которая сродни вековой народной мудрости. Известный французский критик Луи Восель в предисловии к каталогу выставки художника впоследствии скажет: «Сначала Армению написал Сарьян, а уже потом ее создал Бог» [5].

В разнообразном творчестве Сарьяна портреты занимают значительное место (более 1000 картин), при этом важно, что художник в качестве моделей всегда выбирал людей, духовно близких ему, в облике которых он стремился увидеть то главное, что составляло внутреннюю сущность человека, переживающего драматизм своего времени: армянского художника Хачатура Есаяна, писателя Ильи Эренбурга, балерины Галины Улановой и, конечно, Анны Ахматовой. «В своих портретах Сарьян старается увидеть за внешним обликом отражение души человека, постичь в каждом черты того подвига, который пронесли через жизнь сарьяновские герои, так много давшие культуре» [6].

Сам художник, переживший две войны и геноцид армянского народа, лишившийся в годы сталинских репрессий многих своих друзей, умел ценить в людях мужество и верность своему призванию. Сближала его с Ахматовой и удивительная отзывчивость, чуткость к другой культуре. Сарьян синтезировал в своем живописном творчестве искусство символизма и мотивы, образы восточной культуры; Ахматова в 1930-е г активно занималась переводами армянских поэтов (У. Чаренца, Д. Варужана, О. Туманяна), вдохновившись рассказами О.Э. Мандельштама и его жены о поездке в Армению.

По словам директора Дома-музея художника в Ереване, его внучки Рузан Сарьян, согласившись позировать для портрета, Ахматова приходила к Сарьяну на улицу Горького точно, без опоздания, поднималась по лестнице на восьмой этаж (лифта не было), и они очень долго беседовали. «Это были беседы-исповеди. Она знала, что Сарьяну можно сказать все, как на исповеди. И поэтому эти беседы как-то продолжили период работы над созданием портрета» [5].

Полотно Сарьяна открыло новый этап изображения А.А. Ахматовой – период ее зрелости и старости. Но

поэтесса, несмотря на свой возраст, оставалась по-прежнему царственно-красивой: черные, необычайного разреза глаза, гордая осанка, ироническая улыбка. Портрет остался незавершенным из-за болезни Ахматовой: художник не успел проработать руки модели. Как вспоминал искусствовед Шаэн Хачатрян, в конце 1960-х Сарьян хотел срезать руки с полотна, но его остановил художник Минас Аветисян: «Пусть будет, как есть. Время не поправишь» [7]. Сохранился не только сам портрет, но и выразительные карандашные рисунки-наброски: один хранится сегодня в Третьяковской государственной галерее, два других – в Италии и Румынии.

Искусствоведы оценивают портрет Сарьяна неоднозначно, говоря о том, что художник состарил поэтессу, придал ей выраженные греко-армянские черты; критики ссылаются на то, что самой Ахматовой портрет не нравился, она не любила о нем вспоминать. Думается, что дело здесь совсем не в сходстве портретного образа с оригиналом. На картине Сарьяна черты поэтессы действительно резко заострены, это проявляется в спокойно-горделивой статичной позе, мудрой отрешенности от повседневной суеты и погруженности в тайну внутренней жизни. За этим образом открываются новые глубинные смыслы ахматовской поэзии, наполненной душевной болью, утратами и одновременно любовью, верой:

Господи! Ты видишь: я устала

Воскресать, и умирать, и жить

Все возьми, но этой розы алой

Дай мне свежесть снова ощутить! [2. С.332]

В портрете и карандашных набросках Сарьяна есть что-то от маски с ее обобщенностью, символичностью, характерностью облика. Богатство внутреннего мира Ахматовой передается не психологическими нюансами, а пластикой форм, контрастностью цвета. Сопоставление

лица с маской – излюбленный прием художника, наводящий на мысль о вечности общечеловеческого.

Ахматовой редко нравилась ее иконография, она часто вступала в спор со своими портретными двойниками, неоднократно предпринимала попытки написать автопортрет. Однако созданная усилиями многих художников живописная антология поэтессы, в которую органично вошла страница, принадлежащая кисти Сарьяна, открывает неповторимую тайну человеческой души, над разгадкой которой всегда бьется искусство.

Литература

1. Анна Ахматова: pro et contra. Антология. Т.1. СПб: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2001. 964 с.
2. Анна Ахматова. Стихотворения. Поэмы. Проза. Томск: Томское книжное изд-во, 1989. 544 с.
3. Доклад А. Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград» //История советской политической цензуры: документы и комментарии. М.: Российская политическая энциклопедия, 1997. 672 с.
4. Запись Раневской, относящаяся к августу 1946 г.// Советский экран. 1988. № 17.
5. Мартирос Сарьян: художник двух культур. Эл. ресурс: https://tvkultura.ru/article/show/article_id/227511.Дата обращения: 25.05.2019 г.
6. Д.В. Сарабянов. Мартирос Сарьян. М.: Изд-во АСТ, 2000. 328 с.
7. Анна Ахматова. Портрет М.С. Сарьяна. <http://anna.ahmatova.com/portret/1.htm>

СООТНОШЕНИЕ БЫТОВОГО И ТВОРЧЕСКОГО В ОБРАЗЕ АННЫ АХМАТОВОЙ, СОЗДАННОМ Л.К. ЧУКОВСКОЙ

Гордович Кира Дмитриевна

*Доктор филологических наук, профессор
Высшая школа печати и медиатехнологий
Санкт-Петербургский госуниверситет
промышленных технологий и дизайна*

Трехтомник Л.К. Чуковской «Записки об Анне Ахматовой» – замечательная по искренности и психологической глубине книга-дневник, в которой создан образ главной героини – великого русского поэта XX века и образ автора – тонкого исследователя литературы и, одновременно, поэта и прозаика. Перед нами не литературоведческий труд, а художественная проза, дополненная серьезным справочным аппаратом.

«Записки» Чуковской охватывают большой период жизни Ахматовой – с 1938 по 1966 год с пропуском тех лет, когда их общение прекратилось (1942-1951) по причинам, которые так и остались не выясненными.

Многие современники писали об Анне Ахматовой. «Записки» Л. Чуковской выделяются по ряду параметров: необыкновенной преданностью, пониманием особенностей личности и масштаба таланта, долгим и близким общением в самой разной, отнюдь не парадной, обстановке, собственным поэтическим чувством и талантом автора.

Одна из принципиальных особенностей «Записок» в органическом сочетании бытовых подробностей и деталей с характеристикой творчества: «Какой в ней живет высокий дух, с каким могуществом она превращает в чистое золото битые черепки, подсовываемые ей жизнью! Вот уж воистину «из какого сора растут стихи, не ведая стыда». Тут и Таня, избивающая Валю, и беспомощность В.Г., но в стихах это

уже не помойная яма коммунальной квартиры, а торжественный и трогательный час похорон» [1, с. 180].

Порой по ходу записей вырывается возглас удивления: «Как она сотворяла эти чудеса сквозь болезни и неустроенность!» [2, с. 484]. Эта мысль прозвучала и в выступлении Лидии Корнеевны на церемонии вручения ей премии – она стала центральной во всех частях «Записок»: «Дать читателям представление о той непосильной эпохе, сквозь которую она пронесла бездомность, болезнь, нищету, разлуку с сыном, постоянный ужас перед застенком, ужас за себя и за друзей, пронесла с гордостью и величием» [3, с. 7].

Заходя к Анне Андреевне в самое разное время, в самых разных жизненных ситуациях, Лидия Корнеевна заставляла ее бодрой и утомленной, нарядной и совершенно неприбранной, радостной и страдающей. В «Записках» нашли отражение и первые впечатления, и тревога за дорогого человека, и понимание связи внешних обстоятельств с состоянием и настроением.

Характеристика бытовых условий входит в записки отдельными штрихами. Эти подробности никогда не имеют самостоятельного значения, но всегда связаны с пониманием особенностей личности Ахматовой и ее места в отечественной литературе: «Что бы ни произошло с ней или возле нее – крупное или мелкое, - она всегда сквозь свои заботы слышит страну и мир» [1, с. 171].

Многие моменты, например, различные аспекты взаимоотношений Ахматовой с сыном, вроде бы не входят в бытовую сферу жизни и в область творчества, хотя, безусловно, на все влияют. Лидия Корнеевна касается этих вопросов очень тактично, не вникая в пересуды, не ссылаясь на сплетни, но отмечая, насколько для Анны Андреевны судьба Левы была важна и не отпускала ни на миг. После возвращения сына «любо видеть ее помолодевшее, расправившееся лицо, слышать ее новый голос» [2, с. 205]; «Стены этой комнаты пропитаны мыслями о нем, стихами –

ему... И снег, и деревья, и заря за окошком. И рубцы от инфаркта на мышце ее сердца» [2, с. 288]. А какую боль вызывало то, что «Лева верил, будто пробыл в лагере так долго из-за равнодушия и бездействия Анны Андреевны» [2, с. 481].

В «Записках» подчеркнуто своеобразие жизненного стиля, психологические особенности Ахматовой, - это помогает автору показать особую «надмирность», незащищенность ее героини. Так, несколько раз в записках фиксируется не столько отсутствие порядка, сколько безразличие к бытовым вещам. Вспомним поиски вилок, отсутствие кастрюль: «... как всегда, без конца искали вилки, ложки, блюда и обнаруживали их в самых неподходящих местах» [1, с. 60].

Многократно отмечена боязнь Анны Андреевны переходить улицу, страх перед пространством, машинами: «Улицу Анна Андреевна перешла, держась за мой рукав, вздрагивая и озираясь ... в старом макинтоше, в нелепой старой шляпе...» [1, с. 32].

Ахматова была не очень здоровым человеком, у нее было больное сердце, она страдала одышкой, головной болью. Лидия Корнеевна часто заставляла ее больной, ходила за лекарствами, навещала в больнице. «Анна Андреевна выглядит дурно, лицо грустное, желтое, волосы заколоты кое-как» [1, с. 123]. Вместе с тем, включение упоминаний о болезнях в записках чаще всего связано или с характеристикой творчества, или с рассказом о человеческих отношениях. К примеру, слова об угрозе 3 инфаркта: «Если третий инфаркт случится, можно будет присвоить ему звание «имени Бродского» [3, с. 179].

Описание внешнего облика никогда не сводится к обычным определениям красоты, изящества. Особость Ахматовой в записках Лидии Корнеевны в том, как умела она на глазах преображаться, и самые обыкновенные предметы одежды, туалета тоже становились необыкновенными и не вписывались в привычные характеристики: «в

домашнем теплом платке, в толстых шерстяных носках, она была по-стариковски проста и прекрасна» [2, с. 90]; «Накинула на голову платок, и сразу он из платка сделался платом... она то ли в смиренную богомолку, то ли в боярыню Морозову ... расплывчатости, грузности как не бывало» [2, с. 531].

В характеристике материального положения Ахматовой не столько заложено обвинение в адрес власти, системы за то, что великий поэт живет в таких условиях, сколько чувствуется стремление показать, как эти условия не могут ни унижить, ни заставить замолчать, ни как-то повлиять на творчество: «Общий вид комнаты – запустение, развал, у печки кресло без ноги, ободранное, с торчащими пружинами, пол не метен...» [1, с. 17]; «Хамству и власти она противопоставляла гордыню и молчаливую неукротимость» [2, с. 502].

В силу разных причин в записках почти нет политических тем и мотивов. Конечно, сказались долгие годы существования в мире цензуры и сыска. Не зря же в начале первого тома передается это ощущение, «что и тогда, когда мы одни, - мы не одни, что кто-то не спускает с нас глаз, вернее, ушей» [1, с. 12].

И все же возникает эта тема неизбежно, и ее никак не отнести ни к вопросам бытовым, ни к творческим, хотя самое непосредственное влияние она оказывает на то и другое. К примеру, рассказ о шифрах в словах и записях Ахматовой, о запоминании наизусть с последующим сжиганием записанного: «А.А. показала мне в этот день на минуту записанный «Реквием», чтобы проверить, все ли я запомнила наизусть» [1, с. 73]. В том же ряду и упоминания о хлопотах по поводу Левы. Целый период в жизни Ахматовой связан с Бродским и его травлей: «Имя Бродского было запрещено, и ни в одном из тогдашних советских изданий Ахматовой строки, выбранные ею в качестве эпитафии для «Последней

розы», не появлялись» [2, с. 519] – речь идет о строчках из стихотворения Бродского.

Важны и принципиальные выводы автора «Записок» о характере противостояния, казалось бы, столь не равносильных сторон, как Ахматова и государственная система. С горькой иронией вспоминается доклад Жданова, который «поэзию Ахматовой попросту, по-нашему, по-рабочему, с большевистской прямоотой определил так: «хлам» [2, с. 9]; «Постановление ЦК от 14 августа на долгие годы введено было в учебные программы. Не стихи Анны Ахматовой о Шекспире и Данте, о бомбежках Лондона, о погибшем Париже, о родном Петербурге, о вымирающем Ленинграде, не ее любовные признания, высокие, чистые, страстные...» [2, с. 19].

И все же главное внимание в записках уделено вопросам творческим. Как уже говорилось, иногда автор сознательно подчеркивает неразрывность быта и творчества: «Подумайте, в самом деле, ведь поэт работает теми же словами, какими люди зовут друг друга чай пить» [1, с. 133].

Автор записок не пересказывает своими словами высказывания, размышления Ахматовой, а включает прямую речь, «монологи», как их называет Лидия Корнеевна: «Вчера – интереснейшие монологи А.А. сначала о Блоке, потом о ее собственной поэзии» [1, с. 170]. Большая часть записей делалась сразу. Кроме того, помогала прекрасная память. В результате мы, действительно, читаем мысли и выражения самой Ахматовой, без добавлений и искажений.

Совсем не обязательно, что автор записок согласен со всеми оценками, трактовками Ахматовой. О своем несогласии Лидия Корнеевна пишет, но не стремится отстоять свою позицию. Ей важно подчеркнуть, даже в случае расхождения оценок, умение Ахматовой почувствовать именно творческое начало, своеобразие взглядов, манеры. И это касается не только высказываний о поэтах, но и о прозаиках. К примеру, когда зашел разговор о

Солженицыне, его рассказе «Матренин двор», Анна Андреевна обратила внимание на то, как писателю удалось «увидеть» Матрену молодой, и всю деревню – молодой [3, с. 16].

Особенно много внимания в записках уделено восприятию творчества самой Ахматовой – рождению слов, строчек, мыслям о поэзии: «Она произнесла короткое стихотворение, горестное, открытое, будто дала мне потрогать рукою свою беззащитность и боль» [2, с. 141]; «Определение сущности поэзии Ахматовой – новое, неожиданное, написанное точно – как-то восхитительно, благоуханно, так написано, что мне захотелось сразу запомнить его наизусть» [2, с. 256].

В тексте записок запечатлены моменты выбора слов, появление поправок, бесконечные замены и доработки. Особенно это касается долгой работы над «Поэмой без героя»: «История пережита автором интимно, лично – вот в чем главная сила «Поэмы» [2, с. 145]: «А.А. ищет форму для бесформенности. Нашла же форму для памяти – память же сродни бреду, а форма «Поэмы» сродни драме» [3, с. 251].

В круг творческих вопросов входят и записи мыслей Ахматовой о сущности творчества, и мысли самой Лидии Корнеевны о главной сути творчества Ахматовой в постижении ею времени, истории, чувствительность ко всякой фальши, пышности: «Слово – не музейная реликвия, и хранить его – значит творить его. Ахматова – из тех, кто хранит- сотворяет – русское слово» [2, с. 280].

Общие рассуждения в записках не воспринимаются как «общие слова». Толчком к ним оказываются конкретные наблюдения, в определенном смысле сотворчество, чуткое присутствие при рождении новых строк и образов. Именно сочетание очень разных наблюдений позволяет автору записок сделать ряд зарисовок, отражающих не единичную ситуацию, а создающих словесный портрет, образ поэта Анны Ахматовой. В каждом из трех томов мы находим эти

размышления-обобщения: «О ней тянуло писать, потому что сама она, ее слова и поступки, ее голос, плечи и движения рук обладали той завершенностью, какая обычно принадлежит в этом мире одним лишь великим произведениям искусства» [1, с. 13].

Создание образа поэта продолжается и во втором томе: «Как истинно великий поэт, она жила и живет всеми скорбями времени, щедро на них отзываясь, но этот звук заботливо глушат, и глушат, и глушат» [2, с. 100]. Не случайны и сравнения из русской истории, воспринятой через искусство: «Вчера впервые мелькнула мне в облике Анны Андреевны репинская царевна Софья. Неистовство в расширенных зрачках, в развернутых плечах, в голосе - тихом, но страстном. Гневная одышка. Сила – запертая, скованная, рвущаяся из тисков» [2, 189].

И, наконец, в третьем томе среди обобщений отметим понимание того, что Ахматова не укладывается ни в какое направление, школу:.. Она «давно никакой не акмеист. Она суверенная держава» [3, с. 17].

Сочетание всех аспектов жизни, умение автора в бытовом увидеть отражение и проявление творческой личности – принципиальная особенность «Записок» Л.К. Чуковской, очень важная для создания уникального образа замечательного поэта земли русской – Анны Андреевны Ахматовой.

Литература

1. Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. 1938-1941.-М.: Согласие, 1997.-544 с.
2. Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. 1952-1962. Том второй. – М.: Согласие, 1997.-832 с.
3. Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. 1963-1966. – М.: Согласие, 1997.-544 с.

АННА АХМАТОВА – ПЕРЕВОДЧИЦА ПОЭТОВ АРМЕНИИ

Долуханян Аэлита Гургеновна
Доктор филологических наук, профессор
АГПУ им. Х.Абовяна
Член корреспондент НАН РА

Анна Ахматова одна из блестящих представительниц русской классической поэзии XX века. У неё была тяжелая судьба, но она никогда не теряла стойкости духа; она владела рядом европейских языков, была знакома с шедеврами мировой литературы и являлась большим знатоком современных ей литературы и искусства.

Её творчество подверглось значительному влиянию Библии, особенно Екклесиаста. Хотя основной период её творчества совпадает с идеологическими требованиями советского режима к литературе, но она оставалась верной своей лире и продолжала идти по избранному ею поэтическому пути. Эти потрясаящие строки были написаны ею в 1946 году:

В каждом древе распятый Господь,
В каждом колосе тело Христово,
И молитвы пречистое слово
Исцеляет болящую плоть. [2-238].

Знаменитая писательница, переводчица и общественная деятельница Мариэтта Шагинян была в числе достойно оценивших поэзию Анны Ахматовой: «Наиболее справедливо писала об Ахматовой начале двадцатых годов Мариэтта Шагинян. Она отнеслась к ней как к живому, развивающемуся, противоречивому в своей сложности явлению, далекому от окаменелой итоговости» [15-82].

Анна Ахматова была конечно знакома со сборником «Поэзия Армении», составленного Валерием Брюсовым, в котором автор представил в общих чертах и с научной добросовестностью армянскую лирику с древнейших времён до первых пятнадцати лет XX века. В этом сборнике помещены переводы знаменитых русских поэтов начала XX века: В.Брюсова, В.Иванова, К.Бальмонта, А.Блока, И.Бунина, Ф.Сологуба, В.Ходасевича, С.Шервинского и других.

Анна Ахматова, как поэтесса, имела родство душ и питала тёплые чувства к Александру Блоку и Осипу Мандельштаму. Сохранились воспоминания поэтессы о последних двух поэтах и её письма к ним.

В мае-ноябре 1930 года Осип Мандельштам вместе с супругой Надеждой посетили Армению и видели библейский Арарат. Так появились его прекрасные стихи, посвященные Армении. Он написал также путевые заметки под названием «Путешествие в Армению». Вот что по этому случаю написала А. Ахматова:

«Это был человек с душой бродяги в самом высоком смысле этого слова и *poète maudit par excellence* (проклятый поэт – прежде всего), что и доказала его биография. Его вечно тянули к себе юг, море, новые места. О его исступленной влюбленности в Армению свидетельствует бессмертный цикл стихов» [12-6, 7].

Исследователи творчества Анны Ахматовой единогласно свидетельствуют, что поэтесса совсем не любила переводить поэзию и считала это мукой. Однако тяжелые материальные условия заставили её заняться переводами. Этими переводами она продолжала участвовать в литературной жизни, поскольку около пятнадцати лет её собственные произведения не печатались.

Ее переводы были многообразны; она переводила из египетской, индийской, китайской и корейской поэзии.

Из армянских поэтов Ахматова перевела А. Исаакяна, В. Терьяна, Маро Маргарян и одно стихотворение Ашота Граши. Эти переводы литературовед, переводчик, исследователь армянско-русских литературных связей Камсар Григорян поместил в сборнике под названием «Анна Ахматова, Из армянской поэзии» [1]. К. Григорян свидетельствует: «А.Ахматова была чрезвычайно требовательна в выборе переводимого текста. В 1958-1959 гг., во время подготовки русского издания сборника избранных стихотворений Терьяна, мне посчастливилось близко наблюдать процесс ее работы над переводами»[1-3].

В сборник, составленный К. Григоряном, не вошли два важных перевода из Ованеса Туманяна и Даниэла Варужана. Первый вероятно было сделан в 1937 г. [2-256] и является переложением четверостишия, написанного Ованесом Туманяном в декабре 1917 г.:

Приснилось, что овца мне говорит:
«Пускай Господь твое дитя хранит,
Но вспомни: был ли сладок мой ягненок,
Его убив и съев, ты был ли сыт?» [18-141].

Ов. Туманян

Туманян глубоко переживал факт геноцида армян, организованного младотурками, жертвами которого стали полтора миллиона армян, а вся Западная Армения опустела. Он посвятил этому стихотворения, четверо-стишия, поэмы, множество гневных публицистических статей в защиту «Ай Дата».

Анна Ахматова была осведомлена о геноциде армян и видела как на всей территории Советского Союза многочисленные представители интеллигенции и невинные граждане подвергались репрессиям. Она несколько изменила четверостишие Туманяна, имея ввиду два ужасных факта: первый – геноцид армян, а второй –репрессии 1937 г. В

стихотворении «С армянского» появляется падишах, а вместо Господа – Аллах. Падишахом называли турецкого султана, который был мусульманином, а армяне пали за свою христианскую веру.

«С армянского»

Я приснюсь тебе черной овцою
На нетвердых, сухих ногах,
Подойду, заблею, завою:
«Сладко ль ужинал, падишах?
Ты вселенную держишь, как бусу,
Светлой волей Аллаха храним...
И пришелся ль сынок мой по вкусу
И тебе, и деткам твоим?» [2-256].

А.Ахматова

Другим поэтом, которого перевела Ахматова, является Даниэл Варужан. Его стихотворение называется «Первый грех». Оно включено в сборник Варужана «Языческая страна». Произведение «Первый грех» своего рода аллегория. Красивая, молодая девственница в голубом одеянии пасёт в горах белого козлёнка. Вдруг Дух природы зовёт её и велит спуститься в долину вместе с козлёнком, и там, под инжировым деревом у родника, принести его в жертву ему. Очарованная девушка выполняет веление Духа, не понимая, что убивает козлёнка. Вместо заветных обещаний Духа, вода родника превращается в кровь, вянут цветы жасмина на голове девушки, а палка в её руке превращается в змею. Понимая, что она стала жертвой обмана, девушка вытирает кровавыми руками слёзы на глазах.

Ахматова чувствительная и проникновенная поэтесса и она с любовью перевела это произведение. Оно должно было быть напечатано в «Антологии армянской литературы», которая однако вышла в свет в 1940 г. без этого перевода. Литературовед Левон Мкртчян метко заметил: «С точки зрения литературной конъюнктуры 30-х годов, Ахматова

взялась переводить явно «невыгодных» поэтов, но поэтов выдающихся. Само имя западноармянского поэта Даниэла Варужана было тогда не в чести, так как при одном его упоминании возникала раздражающая власти тема геноцида армян в Турции. Варужан был арестован 11 апреля 1915 года и через два дня, 13 апреля, был убит без суда и следствия» [13-22].

Больше всего Ахматова переводила Аветика Исаакяна. К тому же она перевела фрагменты из поэмы «Песни Алагязя». Своеобразно дополнила А. Блока, который также перевёл фрагменты из этой поэмы Варпета [4-368-375]. Под всеми стихотворениями Ахматова написала дату их сочинения Исаакяном.

В 1893 г. было написано следующее стихотворение-исповедь Варпета:

Певец я – птица в вышине,
Земных богатств не надо мне,
Люблю цветы и милых дев
В благоухающей весне.
И нежный шепот я люблю
И песню горя в тишине. [1-7]

Первой любовью Исаакяна была девушка по имени Шушан, которая вышла замуж за другого. Живя в разных европейских городах, поэт посвятил много красивых стихотворений Шушан, потерю любви к которой никогда не забыл. Ахматова сделала великолепные переводы некоторых из них:

Извивается дорога,
К морю темному ведет,-
Яр Шушан, меня покинув
С юношей другим идет. [1-8]

Очень красиво переведено стихотворение, начинающееся строкой: «Вот я какой увидел сон», кончается следующими строками:

Проснулся и в тоске поник:
Я – жаждущий, а ты- вода.
Любовь твоя – как тот родник,
Иссякла навсегда! [1-9]

Исаакян посвятил глубокомысленные стихотворения своей матери. В своем шедевре, в поэме «Абул Ала Маари», огорченный многочисленными грехами мира сего, поэт направляет свой караван к солнцу, называя его единственным преданным материнским лоном:

О, Солнце-родитель! пурпурным плащом мне
плечи покрой в моей новой судьбе,
Чтоб я, победитель, лазурным путем стремился
мечтой всё к Тебе, всё к Тебе! [4-397]

Ахматова была матерью, любимой и исстрадавшейся матерью; в годы сталинской тирании её сын, Лев Гумильёв трижды был арестован и выслан. Отношения между матерью и сыном были тёплыми, и по этой же причине Ахматовой были близки стихотворения Исаакяна, отражающие материнскую и сыновнюю любовь.

Ավ. Իսահակյան

Ա՛խ, գլուխս անիւմ, ընկնիւմ սարերը,
Զարկէ՛մ քարէ-քար, զարկեմ քարէ-քար.
Մի րոտ գայլերին թող բաժին դանու,
Միայն թէ մայրըս մահըս չիմանա: [8-137]

Я буду скитаться один в горах,
Буду биться о камни головой
Суждено мне волчьей добычей стать, -
Только пусть не узнает об этом мать. [1-11]

Перевод А. Ахматовой

Левон Мкртчян издал перевод Ахматовой, залежавшийся в архиве поэтессы. Стихотворение «Сон» является одним из проявлений любви Исаакяна к матери. Оно было написано в

1916 г. в Женеве. Сын уехал в дальнюю страну, а мать видит во сне его возвращение, наполняющее счастьем и спокойствием отцовский дом. Однако, это лишь сон.

...Очнулась мать – слышит вьюги вой,
Очаг потух, все тонет во тьме...
А сын, ее сын, ее сын дорогой
Закованный в цепи снова в тюрьме. [13-41]

В 1942 г. Исаакян посвятил стихотворение под названием «Вечной памяти С.Г. Закияна», С. Закияну, командующему дивизией, павшему в Керченской битве во время Отечественной войны. Он выражает своё преклонение и отдаёт дань уважения герою:

Покойся безмятежно в вечной славе,
Твои герои – братья мчатся в бой.
Армения цветет всё величавей,
И пламенеют розы над тобой. [1-16]

Ненавидя любое насилие, Ахматова ненавидела также фашизм и всегда верила в торжество справедливости:

Победа у наших стоит дверей...
Как гостью желанную встретим?
Пусть женщины выше поднимут детей,
Спасенных от тысячи тысяч смертей,-
Так мы долгожданной ответим. [2-213]

Из поэмы «Песни Алагяза» Исаакяна Ахматова перевела целый ряд фрагментов. Эта поэма о любви, о прекрасной горной природе Армении, о красивых национальных обычаях, она дышит пантеизмом, человеческой любовью и мечтой о мирной жизни. Предметом воображаемой любви является красавица Заро, которая не отвечает взаимностью влюбленному юноше.

Я к Заро на рассвете пришел,
У порога любимой стою.
Двери заперты крепко,- Заро
На мольбу безответна мою. [1-19]

Из армянской поэзии Анна Ахматова не перевела ничего, представляющее Сталина, колхозную жизнь или социалистическое строительство.

Её переводы армянской поэзии сродни её собственной поэзии. Таковы и стихотворения и Егише Чаренца, и Вагана Терьяна и Маро Маркарян.

Гениальный поэт Егише Чаренца был жертвой сталинских репрессий. Анна Ахматова, Борис Пастернак, Осип Мандельштам считали Чаренца истинным поэтом. Надежда Мандельштам вспоминает: «Я помню, как началось знакомство. Мандельштам прочел Чаренцу первые стихи об Армении – он их тогда только начал сочинять. Чаренц выслушал и сказал: «Из вас, кажется, лезет книга». Я запомнила эти слова точно, потому что Мандельштам мне потом сказал: «Ты слышала, как он сказал: это настоящий поэт». ...Потом как-то Пастернак мне сказал про «чудо становления книги» и Анна Андреевна-Ануш – тоже. Это все сложилось вместе со словами Егише Чаренца, и мы всегда помнили, что в Ереване живет настоящий поэт» [12-79, 22-320].

Ахматова перевела восемь стихотворений Чаренца, написанных в разные годы. Это стихотворения патриотического духа и полны глубокого смысла. В 1915 г. было написано стихотворение «На родине», где выражена безграничная любовь поэта к родной земле:

Звал меня на горные вершины
Кто-то громко на исходе дня,
Но уже спускалась ночь в долины,
К звездной грусти приобшив меня... [1-33]

О материнской любви произведение «Газела моей матери», проникнутое ностальгией сына к матери:

Ты помнишь сына, давно ушедшего от тебя,
Куда он ушел тогда, родимая мать моя? [1-35]

В 1919 г. Чаренц написал в Ленинграде стихотворение «В подвале Зимнего дворца», посвященное русским декабристам. В стихотворении представлен русский царь Николай I, который начал свое царствование с притеснения декабристов. Царь допрашивает Пестеля, Рылеева, как бы по-дружески, откровенно, а потом велит повесить, сослать, бросить в тюрьму.

Нетрудно было злость таить
От жертв своих ему
И их на плаху проводить,
В изгнание и в тюрьму. [1-36]

К трудным советским временам относится стихотворение «Эпическое утро». В нем Чаренц пророчески предвидит жестокие испытания, ожидаемые в 1937 г.

И улыбкой встречу мудрой,
А не горьким вздохом... нет! –
И эпическое утро,
И последний мой рассвет. [1-38]

Великие поэты всего мира с особой любовью посвящали стихотворения своему родному языку. Это единственный и меткий способ выражения их мышления, вдохновения, завета и чувств. И Чаренц посвятил стихотворение армянскому языку. Поэт знал, что язык постоянно развивается и все время меняется. Он упоминает трёх великих армянских поэтов, языки которых очень разные – Григора Нарекаци, Ованеса Туманяна и Вагана Терьяна. Египше Чаренц внёс в армянскую поэзию новый язык и новый стиль.

Но отыщем поздно или рано
Самую насыщенную речь. [1-41]

Из поэзии Вагана Терьяна Ахматова перевела всего пять стихотворений.

Первое о боли безответной любви, которое следует тщательно скрывать, улыбаться как счастливчик и даже та, которую любишь не должна знать об этом. Это проявление красоты и мощи внутреннего мира человека.

Чтобы к жизни прекрасной спеша,
Ты рыданий моих не слыхала,
Чтоб твоя молодая душа
Беспредельную радость познала. [1-25]

Одно из лучших проявлений любовной лирики Терьяна стихотворение «Невозвратимое», о разлуке влюблённых. Любящие люди разлучаются, жизнь их отбрасывает далеко друг от друга, и тогда любовь гаснет, и нет возврата.

И если зов твой зазвучит
И ты придешь ко мне опять...
Увы! — душа моя молчит,
И прежним мне уже не стать [1-26]

Что же важнее, поиски образованного человека в цивилизованном мире или простая жизнь пастухов и её последствия? Пастухи живут простой, но свободной жизнью, они не стеснены обязательными правилами цивилизации.

А там пастухи на свободных горах
Огонь развели и друг друга зовут... [1-29]

Из поэзии Ашота Граши Ахматова перевела всего одно стихотворение – «Ереванская ода». Последней роскошной столицей Армении был город Ани в эпоху Багратидов. Его развалины, в частности великолепные крепостные стены стоят по сей день. Своими каменными зданиями Ереван стремится походить на исторический Ани, о котором зарубежные путешественники оставили множество восторженных свидетельств. Ашот Граши с восторгом славит каменные здания и вкусную воду нового Еревана:

Повсюду сады многоцветные тут,
И в Норке и у Раздана растут,
Зелеными чашами солнце пьют,-
Славлю плод янтарный Еревана! [1-47]

Из поэзии Маро Маркарян Ахматова перевела пятнадцать стихотворений. Однажды Маро Маркарян, выступая по общесенному телевидению, сказала, что в 1946 г., после того

как Анну Ахматову и Михаила Зощенко раскритиковали в Союзе писателей СССР, её тоже, члена Союза писателей СССР, в Союзе писателей Армении раскритиковали за ахматовщину. Поэтесса с несколько виноватой улыбкой призналась, что тогда она и не была знакома с творчеством Ахматовой. Единственной причиной обвинения было то, что М. Маркарян не писала на темы социализма, а говорила о своих представлениях о жизни и о разных душевных переживаниях человека.

В стихотворении «Сурик» солдат героически сражается на войне, но в письмах пишет песни о бабочке и цветущем дереве.

Но ни строчки, ни единой фразы
Нам об этом не писал герой.
Присылал лишь песни и рассказы
О прекрасной стороне родной. [1-53]

Маро Маркарян знала, что многие пишущие армянские солдаты посылали на Родину удивительно лучезарные стихотворения для того, чтобы укрепить дух родных. Такие же лучезарные стихотворения писал поэт и медиевист Асатур Мнацаканян, находясь в фашистском лагере в 1943 г. Он не переставал думать о Матенадаране [14-148].

В лучезарном стихотворении «Плачут дудки, горько плачут» представлено впечатление, которое произвела на мать и дочь грустная мелодия дудука. Мать вспоминает свое грустное детство, которое как бы возвращается на печальных волнах дудука, а дочь, не знающая этой грусти смотрит в даль.

Ей невняты звуки эти,
Горькой жалобы язык...
Словно несколько столетий
Разделили нас на миг... [1-58]

Абрикосовые, персиковые деревья Армении становятся спутниками душевного мира поэтессы, она беседует с ними и оживляет их.

«Персиковое дерево»

Շիկնէլ ես դու իմ դեղձենի՝
Լուռ, շփոթված աղջկա պէս,
Ու խենթ քամին, խելառ քամին
Չգիտի ոնց փայփայի քեզ [11-481]

М.Маргарян

перевод

Ты расцветаешь, персик мой,
Подросток, девушка-дичок...
Кто ластится к тебе, кто льнет?
То легкий горный ветерок. [1-56]

А.Ахматова

В последние годы жизни Анна Ахматова достигла международного признания. В 1964 г. Оксфордский Университет её удостоил международной Таорминской литературной премии.

В 1965 г. поэтесса написала «Коротко о себе», где отражены важнейшие события её жизни. Автобиографию заканчивает оптимистическими нотами, отмечая с философией, присущей великой мыслительнице: «Я не переставала писать стихи. Для меня в них – связь моя с временем, с новой жизнью моего народа. Когда я писала их, я жила теми ритмами, которые звучали в героической истории моей страны. Я счастлива, что жила в эти годы и видела события, которым не было равных». [2-20]

Литература

1. Ахматова А., Из армянской поэзии, Ереван, 1976
2. Ахматова А., Сочинения в двух томах, т. I, Москва, 1990
3. Ахматова А., Сочинения в двух томах, т. II, Москва, 1990
4. Брюсов В., Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней, Москва, 1916

5. Варужан Д., Собрание сочинений, составил В.Габриелян, Ереван, 2004 (на арм. языке)
6. Добин Е., Поэзия Анны Ахматовой, Ленинград, 1968
7. Жирмунский В.М., Творчество Анны Ахматовой, Ленинград, 1973
8. Исаакян Ав., Собрание сочинений в шести томах, т. I, Ереван, 1973 (на арм. языке)
9. Исаакян Ав., Собрание сочинений в шести томах, т. II, Ереван, 1973 (на арм. языке)
10. Маргарян М., Лирика, Ереван, 1962 (на арм. языке)
11. Маргарян М., Избранное, Ереван, 1985 (на арм. языке)
12. Мандельштам О., Стихотворения, проза, записные книжки, Вступительная статья, составление комментариев Н.А.Гончар – Ханджян, Ереван, 1989
13. Мкртчян Л., Анна Ахматова, Жизнь и переводы, Егвард, 1992
14. Мнацаканян А.Ш., Книга написанная в когтях колючей проволоки, Ереван, 1997 (на арм. языке)
15. Павловский А.И., Анна Ахматова, Очерк творчества, Ленинград, 1966
16. Терян В., Собрание сочинений в трех томах, составил и комментировал В. Партизуни, т. I, Ереван, 1960 (на арм. языке)
17. Терян В., Собрание сочинений в трех томах, составил и комментировал В. Партизуни, т. II, Ереван, 1960 (на арм. языке)
18. Туманян Ов., Избранные произведения в трех томах, т. I, Ереван, 1969
19. Чаренц Е., Собрание сочинений, т. I, Ереван, 1986 (на арм. языке)
20. Чаренц Е., Собрание сочинений, т. II, Ереван, 1986 (на арм. языке)
21. Чаренц Е., Собрание сочинений, т. III, Ереван, 1987 (на арм. языке)
22. Чаренц Е., Последнее слово, Ереван, 2007 (на арм. языке)

ОРИЕНТАЛЬНЫЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ А.А. АХМАТОВОЙ И М.А. ЛОХВИЦКОЙ

Дьяченко Татьяна Анатольевна

Аспирант

Астраханский государственный университет

Поэтическое творчество Анны Андреевны Ахматовой прочно связано с Петербургом. Родившаяся в Киеве, но с гимназических лет окунувшаяся в атмосферу Царского села, поэтесса сделала его одной из главных тем своих произведений. Однако есть и другой город – Ташкент, ставший близким Ахматовой в годы военной эвакуации, тема которого страстно прозвучала в ее стихотворениях:

Словно по чьему-то повеленью,
Сразу стало в городе светло –
Это в каждый двор по привиденью
Белому и легкому вошло.
И дыханье их понятней слова,
А подобье их обречено
Среди неба жгуче-голубого
На арычное ложиться дно.

(«Ташкент зацветает» [1, с. 239])

Ориентальная природа и атмосфера, ранее не известная узбекская реальность, вечная красота мира наполняют стихотворения ташкентского периода. Новые неведомые для прежней Ахматовой краски приобрела её поэзия в «азиатском доме». От ее стихов веет поистине Востоком – не даром она смолоду тянулась к вавилонскому сказанию о Гильгамеше, к библейскому эпосу, к древним египетским песнопениям, которые впоследствии блистательно переводила [3, с. 123].

Ориентализация сюжета также свойственна лирике поэтессы-предтечи Мирры Александровны Лохвицкой,

«открывшей» путь, по которому в дальнейшем пойдут поэты «нового поколения».

Роль Лохвицкой в «женской поэзии» все еще ждет взвешенной и справедливой оценки, ее влияние на современников и позднейших поэтов только начинает осознаваться, однако безусловно то, что ее любовная лирика подготовила почву для появления такой крупной фигуры, как Ахматова [4, с. 381–384].

Восток Лохвицкой – это не конкретно-пространственные впечатления, но характерный романтический стержень ее творчества. Помимо традиционной неудовлетворенности окружающей действительностью, противопоставления лирической героини реальному миру и устремления в мир фантазии и грез, еще одним романтическим элементом ее стихотворений является влечение к «незримым оку земному» чудесным экзотическим странам, полным гармонии, красок и ароматов, где доступно все невозможное в жизни [2, с. 38].

М. Лохвицкая обращается к известным романтическим образам – соловью и розе:

Мы на платформу вышли... Мысль
одна
Терзала нас... Он молча жал мне
руки...
На нас смотрела полная луна,
Откуда-то неслися вальса звуки,
И соловей так сладко, сладко пел,
Как будто он утешить нас хотел...
(«Мгновение» [Там же, с. 162])

Несмотря на урбанистическую картину (вокзал, платформа, ночь, звуки вальса), поэтесса использует образ соловья в духе традиции восточной, в частности персидской, поэзии, где сладкоголосый соловей символизирует пылкого влюбленного, обреченного на

несчастную любовь. Понимание этого помогает представить исход событий лирического сюжета: вероятно, лирическая героиня расстанется со своим возлюбленным.

Восток Ахматовой также не обходится без упоминания образа соловья, например, в первом произведении из цикла «Луна в зените» читаем: *«Всё опять возвратится ко мне: / Раскаленная ночь и томленье / (Словно Азия бредит во сне), / Халимы соловьиное пенье, / И библейских нарциссов цветенье <...>»* [1, с. 233]. В основу сочетания «соловьиное пение» положено устойчивое сравнение «петь как соловей», и это эталонное качество приписывается образу узбекской девушки Халимы, однако в контексте ориентального сюжета словосочетание приобретает дополнительную функцию: упоминает о символе восточной поэзии.

Об образе соловья невозможно говорить в отрыве от образа розы – другого символа персидской поэзии:

بنگر ز صبا دامن گل چاک شده بلبل ز جمال گل طربناک شده درسایه گل نشین که بسیار این گل در خاک فرو ریزد و ما خاک شده	Посмотри: от восточного ветерка распустились розы, Соловей от их красоты жизнерадостным стал. Не сиди в розовой тени: лепестки роз Опадают на землю, и мы будем в этой земле. (перевод с персидского мой – Т.Д.)
(Рубаи О. Хайяма)	

Более того, он становится устойчивым в сочетании с образами стран Востока. «Край роз», «родина роз» – такие перефразы находим в стихотворениях обеих поэтесс: *«...путь мой далек, / В край солнца и роз я спешу на восток...»* («Полуденные чары» [2, с. 171]);

«Бессмертных роз, сухого винограда / Нам родина пристанище дала» (из цикла «Луна в зените» [1, с. 235].

Центральная тема ахматовских произведений – открывшаяся древняя красота Азии. В строчках ощущается зачарованность экзотическими словами арык («*Арык на местном языке, / Сегодня пущенный, лепечет*» [Там же, с. 236]), баранчук («*Я буду помнить <...> маленьких баранчуков / У черноколых матерей / На молодых руках*» [Там же, с. 239]), мангал («*Мангалочий дворик, / Как дым твой горек*» [Там же, с. 233]), чалма («*И в памяти, словно в узорной укладке: <...> Могильной чалмы благородные складки*» [Там же, с. 233]), названиями Термез («*Это рысьи глаза твои, Азия, / <...> Что-то выдразнили подспудное, / <...> Как полдневный термезский зной*» [Там же, с. 238]), Самарканд («*А умирать поедem в Самарканд, / На родину предвечных роз...*» [Там же, с. 234]), Чарджоу («*Когда лежит луна ломтем чарджуйской дыни*» [Там же, с. 238]). Кроме того, восприятие лексем усиливается соощениями жары, запаха, цвета («душистый мрак»; «Ташкент горяч, пахуч» и т.д.).

Аналогичное синкретическое слияние чувств – синестезия, которая впоследствии стала характерным признаком «новой поэзии», присутствует и у Лохвицкой, например, в произведении «Твои уста – два лепестка граната»: «*Я жадно выпила когда-то / Их **пряный хмель** <...>*» [2, с. 229].

Развитие сюжета поэтических произведений Лохвицкой, как правило, связано с мотивом сладострастной, жгучей любви, являющимся сквозным для ориентальной поэзии (как известно, любовь – одна из главных тем произведений восточных стихотворцев: «*Волшебства о любви болтовня лишена, / Как остывшие угли — огня лишена, / А любовь настоящая жарко пылает, / Сна и отдыха, ночи и дня лишена*» (рубаи О. Хайяма)). К примеру, в стихотворении «Полуденные чары» Лохвицкая обращается к эстетике

Востока в передаче интимных событий. Поэтесса использует одорологические образы – маркер ориенталистики («благовонная волна кудрей»), изображает традиционный восточный пейзаж («*Пустыня... песок раскаленный и зной...*»), детали описания внешности возлюбленного лирической героини («драгоценная чалма», «алмазное перо»), привносящие ориентальные колорит и роскошь. По мнению критиков, лирическая героиня поэзии Лохвицкой мечтала о «чернооком принце» (ср.: «*О божество мое с восточными очами, / Мой деспот, мой палач, взгляни, как я слаба! / Ты видишь – я горжусь позорными цепями, / Безвольная и жалкая раба*» [2, с. 224]), и этот «красавец черноокий» стал Аполлоном ее музы, воплощением Вечно-мужественного, что так влекло к себе волновавшееся в ней Вечно-женственное [Там же, с. 18, 19].

В поэзии Лохвицкой в контексте мотива сладострастного томления частотен эпитет *знойные/жгучие грезы*: «*Синевато-черные ресницы, <...> / Знойных грез рождают вереницы*» («Очарование» [2, с. 175]); «*Знавал ли ты бесплодное страданье / От жгучих грез, рождаемых в бреду?*» («Песнь разлуки» [2, с. 194]).

Зной у Лохвицкой – метафора переживания любовного чувства. Ахматовский зной – это реалья открывшейся ей азиатской действительности, которую находим почти в каждом произведении эвакуационного периода, и в более поздних «Ташкентских страницах»: «*Как полдневный термезский зной*» [1, с. 238]; «*...окна заперты от зноя*» [Там же, с. 233]; «*Раскаленная ночь и томленье*» [Там же, с. 233]; «*Сквозь дымную песнь и полуночной зной*» [Там же, с. 277].

Интерес к теме Востока объединяет творчество двух русских поэтесс. В произведениях ташкентского периода изображаются пейзажи, проникнутые ощущением бездонности, уходящей в глубь веков, национальной

жизни, ее непоколебимости, вечности [3, с. 124]. Восток для Ахматовой – пространство реального, проснувшаяся генетическая память, вторая родина (*«Он прочен, мой азийский дом, / И беспокоиться не надо... / Еще приду. Цвети, ограда, / Будь полон, чистый водоем»* [1, с. 234]), в то время как для Лохвицкой – это греза, фантазия, ирреальное, и ориентализация художественного пространства помогает заключить чувственный мир ее переживаний в рамки экзотики далеких стран, о которых она мечтала всю жизнь.

Литература

1. Ахматова А.А. Сочинения: в 2 т. / сост., подгот. текста, вступ. ст. М.М. Кралина. – М.: Цитадель, 1996. – Т. 1. – 448 с.; Т. 2. – 432 с.
2. Лохвицкая Мирра. Путь к неведомой отчизне. Стихотворения. Сост. Т.Л. Александрова – М.: Вече, 2003. – 400 с.
3. Фейзуллаева А. Так вот ты какой, Восток! Литературный Азербайджан. – 1990. – № 3. – С. 123-124.
4. Dictionary of Russian women writers. London, 1994. p. 381-384.

ОБРАЗ ЗЕМЛИ (ДЁРНА) В ПОЭЗИИ А.А. АХМАТОВОЙ

Завьялова Елена Евгеньевна

Доктор филологических наук, доцент

Астраханский государственный университет

Мысли об уязвимости всего живого обуславливают пристальное внимание акмеистов к деталям, эстетизацию посясторонних мелочей, «отражающих “вещественную плоть” реального мира» [5: 151]. Как пронизательно указывает Л.Г. Кихней, в первых сборниках А.А. Ахматовой тело лирической героини «как бы “предчувствует” смерть» [3: 107]. Поэтому я-персонаж часто обращает внимание на объекты, легко вписывающиеся в мортальный дискурс, например, на землю.

1.

По мнению Е.В. Меркель, с некротической семантикой, нередко пейоративной, земля связывается А.А. Ахматовой в поздних стихах [7: 26]. Факты говорят об ином. Примечательна в этом смысле первая часть тетраптиха «Обман» (сб. «Вечер», 1910). Лирическая героиня читает любовные элегии и стансы, написанные её бабушке (первый катрен), потом прогуливается по парку (второй катрен). Весеннее утро пьянит яркой синевой неба, запахом роз. В поле зрения девушки попадают тумбы, которые «белеют чётко в изумрудном дёрне» [1: I, 34], летящая ворона «И в глубине аллеи арка склепа» [1: I, 34].

В.В. Корона, сопоставляя первое и последнее стихотворения цикла «Обман», отмечает их контрастность: «“Здесь” и Она, и Огонь (весеннее солнце), и Цветы (розы, ощутимые по запаху), и Любовь. Можно сказать, что лирическая героиня находится в райском саду. <...> Исходная ситуация должна повториться, но уже в “жёлтом свете” зажжённых свечей, что превращает встречу в

разлуку» [6: 127]. Выделенные нами детали свидетельствуют о том, что трагическая тональность даёт о себе знать уже в начале тетраптиха. Картина «райского сада» прописана чересчур отчётливо: слишком яркие небо и трава, пестреющие клумбы. Острые контуры: дорога до ворот, тумбы, силуэт птицы. Сложное цветовое сочетание: синий, белый, изумрудный, чёрный. Изменение световой среды: от весеннего солнца – к затемнённой арке. Повторение звука 'р' (он встречается в трети знаменательных слов: 16 из 48). Всё показывает напряжённость эмоций героини.

В миниатюре нет рассуждений о непостоянстве чувств и бренности бытия. Эти мысли передаются опосредованно. Чему в немалой степени способствует – вкупе с заголовком цикла, упоминанием о резком крике чёрной птицы и заключением-пуантом об усыпальнице – образ дёрна, реалистичный, эстетически выверенный, пронзительный.

Очевиднее связь между искомым образом и смертной тематикой в стихотворении «Майский снег» (сб. «Белая стая», 1916): «Прозрачная ложится пелена / На свежий дёрн и незаметно тает. / Жестокая, студёная весна / Налившиеся почки убивает» [1: I, 34]. Погибшие побеги не всегда «погребают» в землю, наша интерпретация могла бы показаться надуманной. Но далее пейзажная зарисовка генерализуется: лирическая героиня рассуждает об ужасном виде любой «ранней смерти» [1: I, 34] и признаётся, что не в силах смириться с подобными потерями. В подтексте, выражаясь словами К.В. Мочульского, «отдаётся глухой гул войны» [8: 386].

2.

В произведениях разных лет А.А. Ахматова пишет про вырванные из земли растения: сорняки («Песенка»), овощи («Цветов и неживых вещей...»), цветы («Буду чёрные

грядки холить...»). Здесь тоже обнаруживается мотив смерти.

В «Песенке» (сб. «Вечер», 1911) лирическая героиня «на коленях» [1: I, 36] пропалывает огород. Положение свидетельствует о тяжести, монотонности её труда. В действительности подобную работу эффективнее выполнять стоя согнувшись, так это делают сельчане. «Коленопреклонённая» поза героини контрастирует с её беззаботным пением. (Ср. с отрывком из стихотворения «Вот она, плодоносная осень!..», 1962: «...Я подняться не смела с земли. / Я так близко её разглядела...» [1: I, 292].)

В двух следующих катренах вводятся образы, нагнетающие мотив беды: пронзительный плач оказавшейся рядом девочки и «запах тёплый / Мёртвой лебеды» [1: I, 36]. По ритму вместо прилагательного «мёртвой» подошли бы более привычные определения «вялой» или «жухлой», но автору важно подчеркнуть в образе значение одушевлённости. Намечается аналогия между уделом сорняка, что «вырывает и бросает» [1: I, 36] героиня, и судьбой самой девушки, которая, видимо, тоже окажется брошенной. В итоге она убеждается в иллюзорности надежд, прозревает страшное будущее: «Будет камень вместо хлеба / Мне наградой злой» [1: I, 36].

В стихотворении «Цветов и неживых вещей...» (сб. «Чётки», 1913) мотив смерти почти незаметен. Он скрывается в обыденной зарисовке: «У грядок груды овощей / Лежат, пестры, на чернозёме» [1: I, 55]. Лексемы «груды», «лежат» позволяют провести параллель с совершенно иными картинами. Ср. с отрывками из произведений любимого А.А. Ахматовой поэта А.С. Пушкина: «За грудями кровавых тел / Бойцы сомкнули томны очи...» («Руслан и Людмила» [9: 76]); «Бросая груды тел на груду, / Шары чугунные повсюду / Меж ними прыгают, разят...» («Полтава» [10: 58]).

А.А. Ахматова подчёркивает состояние неподвижности: «Цветов и неживых вещей / Приятен запах в этом доме» [1: I, 55]. Антиномичная конструкция «неживые вещи» соотносится со словосочетанием из «Песенки» «мёртвая лебеда». И.П. Смирнов замечает: «Дом, казалось бы, – положительная значимость, как и всё то, что сопряжено с ним, – сад, утварь, огород. Однако абсолютная ценность дома то и дело ставится под сомнение. Тишина, покой, уют – временные явления: стены жилища не способны изолировать героиню от внешнего мира; это – непостоянное убежище. Отсюда сочетание мотивов дома и нарушения покоя, ухода, выхода в широкий мир. Тишина даётся как “предгрозовая”» [11: 283]. Добавим: значим в данном случае образ чернозёма, он актуализирует мортальную семантику.

Третье из перечисленных стихотворений (сб. «*Anno Domini*», 1916) начинается с воспроизведения похожего образа: «Буду чёрные грядки холить...» [1: I, 174]. Чернота земли важна для А.А. Ахматовой не столько как свидетельство плодородности почвы, сколько как подтверждение некротической составляющей символа. (Ср. с примерами, в которых ведётся речь о могилах: «Над рыхлой, чёрной, родной землёй...» [1: II, 42] («Соседка из жалости – два квартала...», 1940); «В эту чёрную добрую землю / Вы положите тело его» [1: I, 174] («Словно дальнему голосу внемлю...», 1958)).

Лирическая героиня выращивает «цветы из Русской земли» [1: I, 174]; предлог «из» акцентирует значение «глубинности»; прописная буква («Русской») помогает установить национально-историческую проекцию. Цветы

предназначаются святой и должны стать украшением храма в день праздника киевской иконы Софии Премудрости Божией. Они символизируют взращённую в себе добродетельⁱ; в слезах «глубокого сердечного сокрушения» [12: 24] отражаются цветы души. Героиня кается, осознавая, что обрекла душу на страдания.

3.

Частотен в произведениях А.А. Ахматовой образ вспаханной земли. Мифологическая подоплёка (грядущая встреча с могилой) коррелирует с символической сезонной (осень как близость смерти). Например, в стихотворении «Так раненого журавля...» (сб. «Белая стая», 1915):

Так раненого журавля
Зовут другие: курлы, курлы!
Когда осенние поля
И рыхлы, и теплы... [1: I, 103].

Далее говорится о болезни и грядущей смерти лирической героини («Ведь ты уже не можешь петь / И слёзы со щеки стереть / Ослабнувшей рукой» [1: I, 103]).

В стихотворении о невстрече с возлюбленным «Был вещим этот сон или не вещим...» (сб. «Шиповник цветёт», 1956) печальные предзнаменования усматриваются, среди прочих, «И в деревенском колокольном звоне / Над чернотой распаханной земли» [1: I, 271]. В ряду других художественных деталей (пронзительно-красного Марса, суровой баховской «Чаканы», сожжённой тетради) и экспрессивных характеристик («напрасно», «зловещий»,

ⁱ Ключом к пониманию стихотворения является, на наш взгляд, проповедь Феофана Затворника «Богородице на праздники Её какие подобает приносить цветы и букеты добродетелей» [12].

«страшную» [1: I, 271]), картина прочит разочарования, горе, скорбь.

Особую глубину рассматриваемый нами образ приобретает в «Памяти 19 июля 1914» (сб. «Белая стая», 1916). Произведение написано на годовщину объявления Германией войны с Россией. Генетивная метафора «тело равнин» [1: I, 103] сама по себе примечательна, поскольку опирается на мифологические представления о персонифицированной земле (ср. с отрывком стихотворения «Победа», 1942 г.: «...Где томится пречистое тело / Осквернённой врагами земли» [1: I, 212]).

Л.Г. Кихней анализирует характерные варианты такого «отелеснивания» [3: 125], отождествления земли то с жертвой («Красной влагой тепло окропились / Затоптанные поля», «Ранят тело твоё пресвятое...» [1: I, 97]), то с кровожадным божеством, требующим жертвоприношения – «кровушку» [1: I, 167] (стихотворение «Не бывать тебе в живых...») [5: 319].

В «Памяти 19 июля 1914» прилагательное «вспаханные» снова актуализирует пейоративную семантику (если снится выпластанная земля, это предвещает смерть [2: 315]). Фраза «Дымилось тело вспаханных равнин» [1: I, 103] звучит зловеще. Имеется в виду пар, который появляется при нагревании солнцем воздуха над холодной пашней. Но метафора «дымилось тело» вызывает в воображении страшные картины. Стих аккумулирует в себе разные варианты прочтения:

- 1) вспаханная земля требует жертвы;
- 2) дымится тело страдающей Матери-земли;
- 3) скоро задымятся поля под ударами вражеских бомб;
- 4) нива будет устлана телами солдат;
- 5) вспаханными (изуродованными) телами...

Далее мысли о страшном будущем высказываются напрямую («плач полетел» [1: I, 103], «исчезли тени песен и страстей» [1: I, 103], «грозовых вестей» [1: I, 103]), что подтверждает концептуальный характер первой зарисовки.

То, о чём в «Памяти 19 июля 1914» говорится иносказательно, в стихотворении «О нет, я не тебя любила...» (сб. «Подорожник», 1917) описано прямо; место смерти Г.Г. Фейгина представлено как «...холм изрытый / Над окровавленным Днестром» [1: I, 103]. В «Царскосельских строках» (сб. «Anno Domini», 1921) лирическая героиня открыто объявляет о том, что вскопанная земля заставляет её думать о смерти: «...Веет воздух осенний, / Каждая клумба в парке / Кажется свежей могилой» [1: I, 174].

4.

Пристального внимания заслуживает мотив погружения в землю (зарывания). Л.Г. Кихней поясняет связь образа земли в произведениях А.А. Ахматовой с древними устойчивыми поэтическими формулами [3: 125] и собственно с метасюжетом спуска вниз [5: 319].

Архаический подтекст далеко не всегда очевиден. Например, в «Памяти Вали» (сб. «Нечет», 1942) рассказывается, как во время войны жители Ленинграда прячутся от бомбёжки в траншеях: «Щели в саду вырыты, / Не горят огни. / <...> Под землёй не дышится...» [1: I, 174]. Попытка спасения изображается А.А. Ахматовой как умирание; говорят, ожидание смерти хуже самой смерти.

В стихотворении «В тифу» (сб. «Нечет», 1942) звучит мольба: «Меня под землю не надо б...» [1: I, 218]. В произведении «На Казанском или на Волковом...» («Стихи разных лет», 1914) речь идёт о необходимости лирической героини готовиться к смерти: «Мне одной справлять

новоселье / В свежевыкопанном рву» [1: II, 28]. В другом (сб. «Нечет», 1944) – признание, что могила не самый страшный исход:

Лучше б я по самые плечи
Вбила в землю проклятое тело,
Если б знала, чему навстречу,
Обгоняя солнце, летела [1: I, 226].

«Слияние после смерти с землёй для Ахматовой есть не превращение в прах, – подчёркивает Л.Г. Кихней, – а возвращение к исходному единству (ср.: “Замечаю всё как новое. / Влажно пахнут тополя. / Я молчу. Молчу готовая / Снова стать тобой, земля” [1: I, 37]» [4: 19]. «Ощущение земли как соприродного героине начала, “материнского лона” концептуально воплотилось в таких стихотворениях, как “Родная земля” (ср.: “Но ложимся в неё и становимся ею, / Оттого и зовём так свободно – своею” [1: I, 292]) и “Вот она, плодоносная осень...” (ср.: “А пятнадцать блаженнейших вёсен / Я подняться не смела с земли, / Я так близко её разглядела, / К ней припала, её обняла, / А она в обречённое тело / Силу тайную тайно влила” [1: I, 292]» [5: 319].

В стихотворении «Родная земля» («Стихи последних лет», 1961) А.А. Ахматова обыгрывает различные значения заглавного образа.

1. Оберег: чтобы спастись от несчастий, нужно носить в мешочке на груди («заветной ладанке» [1: I, 291]) горсть земли, в которой похоронены предки [2: 319].
2. Отечество, которое положено боготворить (сочинять «стихи навзрыд» [1: I, 291]).
3. Третий Рим («обетованный рай» [1: I, 292]).
4. Объект собственности («предмет купли и продажи» [1: I, 292]).

Все эти ценности представляются лирической героине эфемерными. *Её земля предельно вещественна:*

Да, для нас это грязь на калошах,

Да, для нас это хруст на зубах.

И мы мелем, и месим, и крошим

Тот ни в чём не замешанный прах [1: I, 292].

Фразу «ни в чём не замешанный прах» можно трактовать по-разному. Глагол «месим» из предыдущего стиха употреблён в «кинетическом» смысле, значит здесь, вероятно, речь идёт о переносном значении – «делаться соучастником чего-либо». Частички поверхности суши безвинно страдают от постоянного воздействия на них её обитателей, как страна – от населивших её деятелей. Апокрифический мотив о создании из праха человеческого тела делает такой вариант интерпретации оправданным.

5.

По словам Л.Г. Кихней, в ряде случаев погребение предполагает последующее воскрешение, «обретая, в итоге, архетипический статус:

...Меня забывали сто раз,

Сто раз я лежала в могиле,

Где, может быть, я и сейчас.

А Муза и глохла и слепа,

В земле истлевала зерном,

Чтоб после, как Феникс из пепла,

В эфире восстать голубом [1: I, 206–207]» [4: 158].

Подтвердим: этот мотив даёт о себе знать даже во вполне реалистичных описаниях. Например, в стихотворении «Нох: Статуя “Ночь” в Летнем саду» (сб. «Нечет», 1942). А.А. Ахматова рассказывает, как участвовала в спасении своей любимой скульптуры. Во время блокады Ленинграда статуи заворачивали, упаковывали в ящики, зарывали в траншеях. В стихотворении упоминается только последняя процедура: «Как мы тебя укрывали / Свежей садовой землёй» [1: I, 210]. Эта деталь видится очень значимой в контексте

поставленной проблемы: показывается погребение, за которым ожидается возрождение.

Л.Г. Кихней доказывает, что такое умирание, «моделирующее “путь зерна”, имеет свою подоплёкою аграрно-календарные мифологические комплексы, отражающие циклические законы смерти/рождения. Эти мифологические ассоциации <...> инспирируют в стихах Ахматовой 1930–50-х годов амбивалентную семантику земли, генезис которой восходит к архаическому концепту “матери-сырой-земли” как “смертного” и “родового” лона» [5: 319].

Налицо закономерности в изменении отражения образа земли в лирике А.А. Ахматовой: сначала – упоминания словно случайно попавшего в поле зрения «вещественного» объекта; затем – прямое утверждение его мортальной сущности, принятие этой данности; в зрелом творчестве – частое обыгрывание архетипических представлений о Земле-Матери и Смерти-Воскресении.

Литература

1. Ахматова А.А. Сочинения: в 2 т. / сост., подгот. текста, вступ. ст. М.М. Кралина. – М.: Цитадель, 1996. – Т. 1. – 448 с.; Т. 2. – 432 с.
2. Белова О.В., Виноградова Л.Н., Топорков А.Л. Земля // Славянские древности: этнолингвистич. словарь: в 5 т. / РАН, Ин-т славяноведения и балканистики. – Т. 2. – М.: Изд-во «Международные отношения», 1999. – С. 315–321.
3. Кихней Л.Г., Полтаробатько Е.Д. Телесный код в поэзии акмеизма: учебное пособие. – М.: ИМПЭ, 2014. – 160 с.
4. Кихней Л.Г. Акмеизм: миропонимание и поэтика. – М.: МАКС-Пресс, 2001. – 184 с.
5. Кихней Л.Г. Под знаком акмеизма: избр. статьи. – М.: Издат. центр «Азбуковник», 2017. – 608 с.

6. Корона В.В. Поэзия Анны Ахматовой: поэтика автовариаций. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1999. – 263 с.
7. Меркель Е.В. Поэтическая семантика акмеизма: миромоделирующие образы и мотивы: автореферат дис. ... д.ф.н. – М., 2015. – 46 с.
8. Мочульский К. [Рец. на кн.:] Ахматова А.А. «*Anno Domini*» // Современные записки. – 1922. – Кн. X. Критика и библиография. – С. 385–390.
9. Пушкин А.С. Руслан и Людмила // Пушкин А.С. Полное собр. соч.: в 10 т. – Т. 4. Поэмы. Сказки. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977. – С. 7–80.
10. Пушкин А.С. Полтава // Пушкин А.С. Полное собр. соч.: в 16 т. – Т. 5. Поэмы, 1825–1833. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1948. – С. 15–67.
11. Смирнов И.П. К изучению символики Анны Ахматовой // Поэтика и стилистика русской литературы / отв. ред. М.П. Алексеев. – Л.: Наука, 1971. – С. 279–287.
12. Феофан (Говоров Г.В.). Небесный Покров над нами: слова епископа Феофана. – СПб: О-во святителя Василия Великого; М.: МПФ «Благовест», 1996. – 141 с.

ГОРОДЕЦКИЙ О КНИГЕ «БЕЛАЯ СТАЯ» А. АХМАТОВОЙ

Закарян Анушаван Азарпетович

Доктор филологических наук

НАН РА

Известный русский поэт, писатель, публицист, переводчик и общественный деятель Сергей Митрофанович Городецкий (1884–1967) в годы Первой мировой войны и последующий период (1916–1921) жил и творил в Западной Армении и в Закавказье¹. С весны 1917 г. обосновавшись в Тифлисе, затем с осени 1919 г. – в Баку, он развернул активную литературно-культурную, общественно-политическую деятельность в крае. В те годы почти каждую неделю Городецкий публиковал статьи на самые различные темы (всего более 250-и статей). Он периодически обращался также к новинкам русской литературы и искусства, к памятным датам и событиям, создавал литературные портреты, при этом характерным является то, что свои мысли и наблюдения он излагал в весьма доступной и привлекательной для массового читателя манере.

Не выпадали из поля зрения С. Городецкого и издаваемые в Тифлисе произведения русских поэтов. В этом смысле заслуживает внимания его фельетон на книгу А. Ахматовой «Белая Стая», опубликованный 16 января 1920 г. в газете «Наше Время» (издавалась в г. Баку). Здесь Городецкий характеризует творчество А. Ахматовой в сравнении с поэтессами М. Лохвицкой, З. Гиппиус и другими.

¹ Об этом подробно см.: А. Закарян. Сергей Городецкий в Западной Армении и в Закавказье (1916–1921 гг.). Ереван, 2015.

Таким образом, благодаря активной деятельности С. Городецкого, его литературно-критическим статьям общественность края была приобщена к русской литературе, новым литературным течениям и произведениям русских писателей.

В дополнении к сказанному нашему краткому слову, заметим, что фельетон С. Городецкого “Белая Стая” после первой публикации в газете “Новое Время” в 1920 г. нигде не публиковался, поэтому позволяем себе представить читателю полный текст фельетона С. Городецкого.

БЕЛАЯ СТАЯ^{*)}

В новейшем фазисе развития русской поэзии женское творчество не отставало от мужского. Мирра Лохвицкая стояла в непосредственной близости к символизму. Ее стихами увлекался Бальмонт и питался Северянин. В самом центре первой по времени группы символистов наряду с Мережковским, Минским и Сологубом работала Зинаида Гиппиус. Правда, в расцвете символизма нельзя назвать ни одного женского имени, равного Бальмонту, Блоку или Белому, не говоря уже о Вячеславе Иванове.

Зато, когда пришел непосредственный наследник символизма – акмеизм, новая школа сразу выдвинула поэта–женщину, который вскоре получил общее признание.

Это была Анна Ахматова.

В ее первой большой книге «Четки» наметился весь ее лирический облик. Работая то методом своей школы, она искала в поэзии прежде всего таких приемов, которые позволили бы ей как можно ближе и достоверней подойти к интимному переживанию женской души.

^{*)} «Белая Стая». Избранные стихотворения Анны Ахматовой. Иво «Кавк. Посредник». Тифлис, 1919, цена 10 руб.

Если Лохвицкая и Гиппиус временами допускали в поэзии позу, – первая ради пафоса страсти, вторая, чтобы лучше обмануть в своем травести (она пишет часто от лица мужчины), то Ахматова, верная сторонница Чеховой строгости и чистоты в работе, с первых же шагов своей деятельности отказалась от всяких лживых эффектов, бутафории, приподнятости, стремясь к высшей простоте выражения. Ее техникой стал пуризм, который требует наибольших достижений при наименьших средствах.

В этом смысле она следовала лучшим традициям русского реализма, и ее творческий облик типичен для русской девушки тургеневского типа, которая всякое большое дело всегда делала скромно и серьезно.

Фиксируя внимание свое на деталях жизни, строго проверенных оком художника, она под маской незначительного эпизода скоро научилась показывать глубокие минуты душевной жизни.

У русской песни взяла она манеру параллелизма, когда анализ переживания базируется на каком-нибудь эпизоде из жизни природы.

Кленовый листопад, случайный майский снег, сухая иммортель, апрельский вечер, даже, наконец, просто понедельник, двадцать первое число какого-то месяца дают реалистический упор ее очень тонким, часто даже зыбким чувствам.

В этом уменье найти характерную деталь в повседневности она следует за Иннокентием Анненским, отбрасывая однако его неподражаемый снобизм.

Нельзя не указать на влияние, которое, она испытала от старинных поэтесс гр. Растопчиной и Каролины Павловой. Некоторую чопорность в рукодельи, если можно так сказать, взяла она от них вместе с напевностью старинного романса, при всей своей задушевности никогда не впадающую в цыганщину.

Из таких сложных элементов создан поэтический облик Ахматовой.

Новая книга ее, вышедшая, если не ошибаемся, в 17 г. в Петербурге, «Белая Стая», стоит на тех путях, что и «Четки». Только голос стал тверже, темы глубже, да война развила мистический оттенок.

Книгоиздательство «Кавказский Посредник» избрало из этой книги 27 стихотворений, и издало их под тем же названием. При отсутствии книг это весьма своевременно. Поэтическое творчество России, достигшее изумительной силы, остается нам неизвестным, а голод к чтению велик. И маленькая «Белая Стая» хороший подарок всем любящим книгу.

Несколькими образцами из «Белой Стаи» подкрепим свои суждения.

Одно из лучших стихотворений – «Молитва».

«Дай мне горькие годы недуга» – просит поэт:

«Отыми и ребенка и друга, и таинственный песенный дар», только чтобы «Туча над темней Россией стала облаком в славе лучей».

Это одно из редких стихотворений Ахматовой, где она коснулась большой темы. Ее очарование – в темах небольших. Вот, например:

«Широк и желт вечерний свет,
Нежна апрельская прохлада.
Ты опоздал на десять лет,
Но все-таки тебе я рада».

И дальше:

«Прости, что я жила скорбя.
И солнцу радовалась мало.
Прости, прости, что за тебя
Я слишком многих принимала».

Умение сказать мысль до конца, обнажить чувство до его последней глубины – это сокровище для лирика, и Ахматова им владеет. В ее недомолвках – полное откровение. Уже в 14-м году Ахматова могла сказать: «И печальная Муза моя, как слепую, водила меня». Вскоре она стала сознательным художником. Если ее стихи похожи на «чуть начатую» речь, которую обрывает «с налету ветер безрассудный», то это только мастерство. В обрывке фразы она умеет дать осязательный документ психологии. Вот она вошла в лес, и какой-то «седенький» кинул ей пророчество: «будешь, хворая спать на соломе» – и жуткая тень какой-то душевной трагедии падает на светлый подвиг песнопения.

Избрать стихи из книги – трудное дело. Издательство выполнило его хорошо. Оно не увлеклось задачей дать все фразы и типы творчества поэта, а подобрало стихи музыкально, так что вышла маленькая антология, которая может подвести читателя вплотную к автору, и последний может сказать первое самое для него важное.

Чуткий к поэзии человек проведет не один тихий вечер над этой маленькой белой книжкой.

С. Городецкий

АХМАТОВСКИЕ МОТИВЫ И РЕМИНИСЦЕНЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ ПОЭЗИИ

Иванова Ирина Николаевна

*Доктор филологических наук, доцент
Северо-Кавказский федеральный университет
г. Ставрополь, Россия*

Одна из самых заметных тенденций современной литературы России – ее активный диалог с классическим текстом. Формы этого диалога могут быть самыми различными, в зависимости от эстетико-мировоззренческой системы и художественных задач автора, - от серьезной заявки на продолжение традиции до постмодернистской игры и пародийности/пародичности. Не стала исключением и А.А. Ахматова, образы, мотивы и сама лирическая героиня которой словно растворились в современной женской поэзии, изменив ее «химический состав» и в то же время став (вместе с М.И. Цветаевой) одним из постоянных полюсов притяжения/отталкивания для поэтесс XXI века.

Ахматовские мотивы, скрытые и явные цитаты, образы (включая образ самой поэтессы) – устойчивые приметы современной поэзии (и не только женской). В творчестве С. Даниловой, М. Кацубы, А. Кудряшовой, Ах Астаховой (вполне говорящий псевдоним), Д. Быкова (большого поклонника Ахматовой) и многих других ахматовское присутствует в той или иной степени. На наш взгляд, наиболее отчетлив «ахматовский след» в поэзии Веры Павловой и Веры Полозковой.

В лирике Веры Павловой ахматовские реминисценции максимально представлены в «рукописной» книге «Письма в соседнюю комнату». (Книга не имеет нумерации страниц, поэтому стихотворения приводятся лишь со ссылкой на порядковый номер – И.И.). Великая поэтесса

постоянно присутствует в мире любовной лирики Павловой, которая ведет с Ахматовой своего рода внутренний диалог. Так, в стихотворении № 783 с эпиграфом, подписанным «А.А.А.»: «Отними и ребенка, и друга, И таинственный песенный дар» (кстати, у Ахматовой – «отыми», возможно, это просто забывчивость, возможно, опыт «присвоения»), автор вступает с классиком в веселую полемику:

Отчизна: потерянный май
Измайлова или Е-бурга...
А песенный дар – отнимай
В обмен на ребенка от друга.

В стихотворении № 127 Павлова говорит о своих ориентирах в поэзии и проблеме поэтической индивидуальности, связывая их со стихиями воды и воздуха и плотью текста.

Воздух ноздрями пряла,
Плотно клубок наматывала,
Строк плотно ткала
Ахматова.
Легкие утяжелив,
Их силками расставила
Птичий встречать прилив
Цветаева.
Ради соитья лексем
В ласке русалкой плавала
И уплывала совсем

Павлова [3, № 127].

Характерно, что образ Ахматовой здесь связан не только со стихией воздуха, но и с темой пряжи-ткачихи, конечно, парки (мойры). Плотность текста «плотно» (и «плотско», хочется добавить, зная контекст лирики Павловой в

целом), сама же поэтесса одновременно присутствует и как ориентир, и как полюс скорее отталкивания, чем притяжения («водная» Цветаева явно ближе автору). Однако себя Павлова не мыслит вне классической парадигмы русской «женской» поэзии, обозначенной этими двумя именами.

В стихотворении № 42 «Не избегай так стремительно на крыльцо...» автор словно не помнит, что крыльцо и приход возлюбленного – ахматовский мотив («Вот когда подошел ты, спокойный, к крыльцу моему...» («Небывалая осень построила купол высокий...»), «Как будто друг, от века милый, входил со мною на крыльцо» («Тот город, мной любимый с детства...») и др.) [1, с.157,184]. Но вдруг «спохватывается»: «Не бери меня за руку – этот стишок и так отдает Ахматовой, а лучше иди домой – хорошо? Вали отсюда, уматывай!» [3, № 42]. У читателя возникает вопрос: какая из составляющих экзотической рифмы «притянула» другую – фамилия поэтессы или просторечное повелительное наклонение? Характерно, что ахматовский «высокий штиль» начала стихотворения сменяется нарочито вульгарным сразу после опознания «ахматовской» лирической ситуации встречи/ разлуки на крыльце. То же ахматовское крыльцо появляется вместе с влюбленным героем в «Однофамилице»: «Чтоб войти, взорвал крыльцо и сенцы спалил...» [2, с. 34]. Но надо сказать, что там, где Ахматова останавливается (Эрос в ее стихах есть, но «секса» нет и быть не может, это абсолютно противоречит ее поэтике сдержанности и строгости «петербургской школы»), современная поэтесса идет дальше вплоть до скандала и хулиганства, за что ее неоднократно упрекала критика.

Весьма неожиданно, на первый взгляд, ахматовская тема возникает в стихотворении № 67 «Подражание Ахматовой», нерифмованном двустишии: «И слово «х...» на стенке лифта перечитала восемь раз». При всей его

эпатажности и дерзости, оно довольно остроумно и действительно воспроизводит характерные черты ахматовской поэтики: частое анафорическое «И», начинающее стих, женский род глагола в прошедшем времени (без определенного лица), классический размер (четырёхстопный ямб), склонность к белому стиху, эстетике минимализма, наконец, пресловутую сосредоточенность на мужчине вместо «стояния поэта перед Богом», в чем упрекал Ахматову еще Блок. Павлова представляет Его, героя, адресата любовных стихов забавной непристойной метонимией. Кстати, у Павловой, как и у Ахматовой, немало стихотворений, начинающихся формой женского рода прошедшего времени: «Заскулила: пожалей-ка!...», «Плавала за поплавром...», «Научилась покупать...», «Знала крепко-накрепко...» и т.д.

Ахматовские реминисценции присутствуют на разных уровнях художественного текста Веры Павловой. Так в № 840 «Всходить на костер Жанною, Взвиваться над ним Лилит...» явно слышится ахматовская «Последняя роза»: «С дымом улетать с костра Дидоны, Чтобы с Жанной на костер опять...» [1, с. 294]. Однако адресат «Последней розы» - Господь, адресат Павловой – любовник. В первом случае костер - метафора смерти и возрождения, во втором – сексуального акта.

Та же любимая Ахматовой Дидона с Энеем появляется в стихотворении № 754, которое вполне можно было бы принять за ахматовское, за исключением единственного диссонирующего с ее поэтикой слова.

Ни слова. За пень награда –
Молчанье, покой, благодать,
Уверенность: больше не надо
Печальные песни слагать.
Любовь или песня – дилемма
Надумана. Тем веселей

Поэт покидает поэму,
Как Дидону Эней [3, № 754].

Здесь почти все слова и образы - ахматовские: «пенье», «песня» в значении «поэзия», тема молчанья, благодати, покоя, афористичное «одной надеждой меньше стало, одною песней больше будет» [1, с. 78], «веселый» и «печальный» как весьма частые эпитеты и, конечно, нечастые гости в современной поэзии – Дидона и Эней.

Вполне ахматовское и стихотворение № 83, отсылающее сразу к нескольким прототекстам.

Стояла у зеркала,
училась говорить нет.
Нет. Нет. Нет.
Но отражение говорило:
да [3, № 83].

Зеркало и героиня у зеркала в ситуации разлуки/встречи – постоянный мотив Ахматовой. «Проводила друга до передней...» и «Хочешь знать, как все это было...» - ближайшие источники. Все три текста драматичны, представляют собой маленькие сценки, все нарочито «недосказаны», во всех лично или за кадром присутствует «он». Два заканчиваются словом «да», звучащим как приговор (в обоих случаях непонятно, что, собственно, «да?»), в третьем это «да», т.е. некую неизвестную читателю страшную правду, «произносит» все то же зеркало – «потемневшее трюмо».

К условно «ахматовским» можно причислить и четверостишие № 203: «Блаженный остров, где прибой играет головой Орфея, где, обмирая, розовея, Сапфо увижу над собой», и № 675: «Я думаю, что он придет зимой. Из нестерпимой белизны дороги...», и «ахматовско-гумилиевский» текст из «Однофамилицы», воспроизво-

дающий основную сюжетную ситуацию «перекрестной» лирики великих поэтов, «любовной войны по Кнуту Гамсуну», как назвал это Н.С. Гумилев:

Выиграл войну,
накормил страну,
открыл новый материк,
написал несколько книг,
прославился на все времена
множеством славных дел,
потому что дома ждала жена,
которую он не хотел [2, с. 203].

Еще один поэт, принадлежащий к иному поэтическому поколению, чем Вера Павлова, усвоивший иные ритмы и имеющий совершенно другой словарь – очень популярная, особенно среди молодежи Вера Полозкова. «Ахматовские» реминисценции поэтессы начинаются уже с внешнего облика, активно (как и у Ахматовой) присутствующего в ее поэзии, - пресловутая «челка», формирующая образ обеих поэтесс. Неоднократно появляется у Полозковой ахматовская рифма «шутку/жутко» («Мне бы только хотелось...»), анафоры с «И» и «А» («А ведь это твоя последняя жизнь», «Когда-нибудь я отыщу ответ...»), вполне ахматовский этический афоризм «Никогда не боялась боли – Только лжи» («В свежих ранах – крупинки соли...») [4]. «Застывает женою Лота» героиня «Медленного танца». Воспроизводится ахматовский сюжет «любовной войны» в стихотворении «Думала - сами ищем...»: «Гордые оба – знаю. Вместе – как на войне» [4]. Одновременно к поэзии Ахматовой и Гумилева отсылает читателя одно из наиболее известных стихотворений Полозковой «Погляди, моя реальность в петлях держится так хлипко...» [5]. Его адресат – «мальчик», именно так обращается к возлюбленному

героиня ранней Ахматовой («Мальчик сказал мне: “Как это больно!”», «Я сошла с ума, о мальчик странный», «Эти липы, верно, не забыли Нашей встречи, мальчик мой веселый» и др). «Мальчик» Полозковой - прямой «потомок» юного поэта из стихотворения Н. Гумилева, цитируемого дважды: «Милый мальчик, ты так весел, так светла твоя улыбка...»; «Мальчик, дальше, здесь не встретишь ни веселья, ни сокровищ» [5]. Однако Полозкова превращает «эстетический» сюжет о демонизме искусства в любовно-эротический, органично вписывая строки Гумилева и стилистику Ахматовой в свой драматический конфликт.

Наиболее откровенный ахматовский текст Полозковой, конечно, стихотворение «Так беспомощно, так лилейно...». Здесь не просто подхватывается мотив и размер (ахматовский задыхающийся дольник) «визитной карточки» поэтессы – «Песни последней встречи». Здесь с подлинно акмеистской «светлой иронией» и всеми приметами петербургского романа и петербургской же героини (с ахматовскими «иконными очами»») с надменно-снобистским героем воспроизводится тоска современной поэзии по Серебряному веку.

... Вам так чуждо и далеко
Быть влюбленной по-акмеистски,
В стиле тонкого арт-деко...

Петербург становится пространством идеальной любви и идеальной поэзии высокого стиля:

В ней, струившейся иступленно,
Век Серебряный щурит взгляд...
- Сударь, можно мне быть влюбленной,
Как сто бешеных лет назад?. [4]

Конечно, приведенные стихотворения далеко не исчерпывают заявленной темы, заслуживающей более серьезного и глубокого исследования. Однако уже при самом поверхностном знакомстве с современной женской поэзией России нельзя не заметить, насколько значимыми являются для нее, практически полностью изменившей словарь и набор базовых лирических ситуаций, классические темы и мотивы, нашедшие «сто бешеных лет назад» блистательное воплощение в творчестве А.А. Ахматовой.

Литература

1. Ахматова А.А. Собрание сочинений в 2-х т. Т.1. М.: «Правда», 1990. - 448 с.
2. Павлова В. Однофамилица: Стихи 2008-2010. М.: АСТ: Астрель, 2011. – 378 с.
3. Павлова В. Письма в соседнюю комнату: Тысяча и одно объяснение в любви. М.: АСТ, 2008. – 616 с.
4. <https://poemata.ru/poets/polozkova-vera>
5. https://45parallel.net/vera_polozkova/stihi/

ЕЩЕ РАЗ О НЕЛЮБВИ АХМАТОВОЙ К ЧЕХОВУ

Иванова Наталья Федоровна

*Кандидат филологических наук, доцент
Новгородский госуниверситет им. Ярослава Мудрого*

Бушканец Лия Ефимовна

*Доктор филологических наук, профессор
Казанский федеральный университет*

Тема «нелюбви» Ахматовой к Чехову увлекала многих исследователей конца XX-начала XXI вв. И правда, в этой откровенном неприятии («Между тем Ахматова относилась к Чехову не равнодушно, а с отрицательной агрессивностью» [8]) есть сенсационность: как можно не любить писателя, входящего в «литературный канон»? Не случайно, вспомним известную лекцию В. Набокова о Чехове (1940): «... у русских была своего рода игра: делить своих знакомых на тех, кто любит Чехова, и тех, кто не любит. Те, кто не любил, считались не того сорта» [11]. Что и позволяет поставить интересные проблемы и написать яркую и остроумную статью.

Чаще всего логика мысли исследователей шла одним и тем же путем. Сначала обращение к документальным материалам: мемуарам, дневникам современников, зафиксировавшим высказывания поэта. «Тема «Ахматова и Чехов» вряд ли бы вообще возникла, если бы не сама Ахматова, которая не раз шокировала младших современников – впоследствии мемуаристов – своим откровенно презрительным отношением к Чехову», – писал Л. Лосев [8]. Затем – удивление, что такое могло быть. И финал статьи – анализ поэтики Ахматовой и выявление в ней чеховских начал: «<...> мы сталкиваемся с другим парадоксом, с другой, более глубокой, непоследовательностью: творческая манера самой Ахматовой, особенно в ее самых характерных, самых

«ахматовских» чертах, имеет мало общего с экспрессионизмом в русском стиле 1910-1920-х годов и очень близка художественной манере Чехова. <...> Подобно прозе Чехова, в лирике Ахматовой жизненные драмы неразделенной или прошедшей любви, старения и смерти изображаются, как правило, не столько через прямое описание переживаний героев, сколько через объективное описание предметного мира, их окружающего. Например, «Дама с собачкой» может быть рассмотрена как образец ахматовской поэтики: «осетрине с душком» соответствуют у Ахматовой «устрицы во льду», «дощатому забору» в городе С. – «дощатый забор» из «Царскосельской оды <...> Поэтические функции этих приемов в рассказе Чехова и в лирике Ахматовой абсолютно совпадают, в тексте на передний план выдвигается предмет как референт сложной психологической коллизии: антитетически противопоставляются высокая любовная драма и «низкая» пахучая еда, заурядный серый забор скрывает метафору пошлой жизни и даже сам герой объективирован в зеркале (рассматривает самого/самое себя как объект). <...> Почему же Ахматова <...> отвергала Чехова с его «приемами»?» - недоумевал исследователь и заканчивал свою статью парадоксальной мыслью о «неврозе влияния» [8] Точно так же строится и статья И. Лосиевского, который утверждает: «Ахматовское неприятие Чехова при всей категоричности ее оценки ни в коей мере не может считаться абсолютным. Как многозначителен союз "и" в фразе Анны Андреевны "И Чехов многого не видел". "И" - значит даже Чехов. И не случайно в спор с Ахматовой вступает, как это ни парадоксально, само ее творчество. На страницах ахматовских книг все-таки произошла незамеченная ею самой "встреча" с Чеховым» - это и «гимн простоте бытия», хотя критика называла обоих «поэтом уныния и скорби», и «предельная экономия художественных

средств», и символические образы и детали, которые у обоих «не теряют прочных связей со стихией отраженной предметности» [9].

Источниками нашего знания о нелюбви Ахматовой к Чехову являются, как мы уже отметили, мемуаристы (Дмитрий Журавлев, Анатолий Найман, Наталия Роскина, Эмма Герштейн и другие) и авторы дневников, записок, самый цитируемый автор – Лидия Чуковская. Именно ее запись от 29 декабря 1962 года является отправной точкой для исследователей.

Напомним: «Бросив взгляд на мой тугой, расстегнувшийся от тяжести портфель, Анна Андреевна спросила, что у меня там за книги, что я сейчас читаю? Я сказала: “не читаю, а перечитываю”.

– Чехова? – насмешливо спросила она.

Насмешка была неуместна, но и мой взрыв тоже. Заговорив некстати о Чехове, Анна Андреевна, наверное, просто хотела дать себе отдых, повернув тему и тональность. Съязвила она без злости. Но я уже давно бранила себя, что ни разу не сказала ей о Чехове то, что о нем думаю. И тут вдруг дала себе волю. Я сказала, что Чехова мне перечитывать незачем, потому что он и без того всегда со мною: “Помните? – спросила я, – вы однажды мне сказали, что не скучаете по морю, потому что оно всегда при вас, возле вас, с вами? Ну вот, мне не требуется перечитывать Чехова, потому что он всегда со мною. Рассказ Чехова “Моя жизнь” памятен мне, пожалуй, яснее, чем моя собственная; “Скрипка Ротшильда”, “Рассказ неизвестного человека”, “Три года”, “Архиерей”, “Именины”, “Скучная история”, “Супруга”, “Дама с собачкой”, “О любви”, “Дом с мезонином” – да разве можно без этого жить?” Я называла наобум, а у Чехова десятки шедевров. Ну, до сих пор мой монолог был в пределах приличия, но далее не совсем: я сказала, что нелюбовь Анны Андреевны к Чехову – это у нее не свое,

личное, ахматовское, а, я подозреваю, “цеховое”, акмеистическое, что-то от неведомого мне и уже непонятного знамени определенного поколения и круга, людей искусства; акмеисты, сказала я, хотели сбросить Чехова с корабля современности, как, например, футуристы – Пушкина и Толстого. Маяковскому требовалось в борьбе каких-то там течений и школ кидаться на Толстого и Пушкина, в манифестах, статьях, стихах, ну и пусть бы, раз это в какую-то минуту было на потребу новизне и борьбе, но минута с ее потребой прошла и он мог спокойно расслышать и Толстого, и Пушкина... Гумилеву, Ахматовой и Мандельштаму, пока они были “новой школой” какого-то нового искусства, требовалось для чего-то отвергать Чехова, противопоставлять Толстого – Достоевскому и так далее. Теперь уже трудно понять, для чего. “Школы”-то проходят, а Чехов остается – как, впрочем, и Мандельштам, и Ахматова, и Гумилев, и Маяковский. “Вы сказали мне один раз, – продолжала я, – что герои Чехова лишены мужества, а вы не любите такого искусства: без мужества. Но у Чехова-то хватило мужества написать “Припадок”, “В овраге”, “Мужики” и хватило гениальности преобразить горе человеческое в гармонию. И, – заметила я нагло, – не мне, а в а м следует перечитывать Чехова”.

– Вы сегодня очень красноречивы, – сказала Анна Андреевна с подчеркнутым высокомерием и равнодушием.

– Жаль, что вашу лекцию слышала я одна: вам бы на кафедру перед студентами... Но все-таки: что у вас там за темы в портфеле?” [16, т. 2, с. 486-487].

Не ставя под сомнение общую концепцию, сложившуюся в литературоведении в связи с отношением Ахматовой к Чехову, рассмотрим, этот эпизод подробнее и, главное, в контексте всей записи за этот день.

«Была у Анны Андреевны. Вечером у нее Тарковский, меня она просила прийти днем. Я вела себя дурно.

несдержанно (здесь и далее подчёркнуто нами – Н.И. и Л.Б.), то есть небрежно; хотя я и заметила сразу, что ей нездоровится («немогута», сказал бы Герцен), но я, наверное по собственной усталости («устали», сказал бы Герцен), вела себя нервно, во вред ее больному сердцу. Стыд.

Она полеживает на кушетке, посиживает в кресле, ей и так и этак не по себе».

Здесь, как и во всем дневнике, хорошо проявляется психологический конфликт между Ахматовой и Чуковской: «царствующая» Ахматова провоцирует в молодой подруге-поклоннице чувство вины, иронизирует над её жизнью, ценностями, над её суждениями. Чувствуется взаимное раздражение. Вспомним мемуары А. Наймана: «Она бывала капризна, деспотична, несправедлива к людям, временами вела себя эгоистично и как будто напоказ прибавляла к явлению и понятию «Анна Ахматова» все новые и новые восторги читателей, робость и трепет поклонников, само поклонение как определяющее качество отношения к ней. Вольно и невольно она поддерживала в людях желание видеть перед собой фигуру исключительную, не их ранга, единственную – и нужную им, чтобы воочию убеждаться в том, сколь исключительным, какого ранга может быть человек» [12, с. 216].

Далее разговор перешёл на тему жизни и судьбы поэта: «Я рассказала ей, что в Переделкине, в Доме Творчества, видела Ольгу Берггольц, совершенно пьяную. <...>

–Мания величия и мания преследования,– сказала Анна Андреевна.– А в общем, гибель поэта,– она ведь поэт несомненный. Но, наверное, уже не в состоянии писать. Видели ли вы ее последнюю книжку? Там опять «мама-Кама», «Кама-мама». Господи, сколько же можно?

Я рассказала Анне Андреевне о выступлении Берггольц в Союзе, когда обсуждалась повесть Солженицына. Ольга

Федоровна говорила, в частности, о статуе Сталина в Сталинграде, которую воздвиг Вучетич. Колоссальный, многопудовый идол. «Одну фуражечку на двух платформах везли».

– Да, хорошо, что Ольга не всегда пьяная, – сказала Анна Андреевна. – Когда она в своем уме, она и умна, и талантлива.

И тут же Анна Андреевна с неодобрением отозвалась о выступлении Ахмадулиной на цветаевском вечере».

Чуковская в своих записках искренна – но не до конца. Наверное, точно передавая «внешний сюжет» разговора, она не объясняет его «внутреннего сюжета». Как видим, разговор начался с обсуждения того, как другие поэты «включены» в политику, как «прошлась» по ним сталинская государственная машина. Затем разговор перешел на тему публикаций ахматовских произведений: «Я спросила, как дела с «Поэмой» в «Знамени». Окончательного ответа все нет: по-видимому, Скоринихе все не удастся повидать своего шефа... До чего же надоели мне эти проклятые дураки: это средостение между народом и его великим поэтом. Редактору дают в руки нового «Медного всадника», а он кобенится. И что в «Поэме без героя» может понять Кожевников, сколько бы раз он ее ни читал? Он будет читать ее слева направо, справа налево, производя единственную работу, на которую он способен: сыск. Он будет выяснять, не спрятан ли где-нибудь под новогоднюю маску Гумилев. Не найдет, но, на всякий случай, не напечатает.

Анна Андреевна потребовала у меня совета: что делать с «Реквиемом»? Давать или не давать в редакцию, а если давать, то в какую?

Я ответила: Твардовскому, в «Новый мир». «Ведь напечатали же они Солженицына», – сказала я.

– Ведь не напечатали же они «Софью Петровну», – ответила Анна Андреевна.

Терпеть не могу этого сопоставления (которое часто слышу). Не говоря уж о том, что Солженицын великан, и не следует обыкновенного литератора, как я, сравнивать с великаном (это мне слишком невыгодно); да и кроме несоизмеримости наших дарований, между темами «Ивана Денисовича» и «Софьи Петровны» нет ровно ничего общего. «Один день Ивана Денисовича» – это один день в застенке, где гноят неповинных, а «Софья» – разве про то? Конечно, и в «Софье» застенки, но тема повести – ослепленное общество, несчастное глухо-слепое-немое общество, не ведающее, что творит.

–Твардовскому не понравилась «Софья» художественно,– сказала я,– и, может статься, он прав. Кроме того, Твардовскому мужика подавай, а «Софья Петровна» горожанка, полуинтеллигентка. Ему это не интересно. Его интересует деревня.

–«Реквием» тоже не деревня,– сказала Анна Андреевна. И, с раздражением:

–Пожалуйста, без ханжества. Вы сами знаете цену «Софье Петровне». Отзывы о ней.

Я сказала, что если Анна Андреевна просит моего совета о «Реквиеме», то, мне кажется, единственный шанс – это «Новый мир», самый смелый и самый интеллигентный из наших журналов. И что бороться за напечатание «Реквиема» необходимо, потому что формула «массовые нарушения социалистической законности в результате культа личности Сталина» никуда не годится; она пуста, безжизненна, как все канцелярские изобретения; канцелярщина для того и придумана, чтобы выхолащивать из слов живое содержание, чтобы с к р ы т ь преступление, а не р а с к р ы т ь его. Когда хотят раскрыть, а не скрыть, тогда находят другие слова. «Пол в земской избе неделями не просыхал от крови» – так пишет Герцен. Разве слова «массовые нарушения» и «культ личности» выводят наружу судьбы миллионов личностей, заставляют нас

услышать их вопли, увидеть сапоги палачей, понять материнское горе – все, что выводит наружу «Реквием» Ахматовой или «Иван Денисович» Солженицына? Нет, канцелярская формула не дает пищи сердцу, воображению, раскаянию, гневу. Да и уму! Надо, чтоб «Реквием» прозвучал, надо дать людям выплакаться, смыть слезами невинную кровь, обернуться на самих себя. Осознать прошедшее.

Помолчали. Мне сделалось стыдно, что все это я говорю ей – будто она без меня не знает. Но я очень устала, все во мне дрожит и торопится. <...> вот это содержательно. Читатель вспомнит *себя*, свои заблуждения, свое горе – и сразу слезы хлынут... Он оплачет этими слезами и себя, и погибших».

В сущности, Чуковская, ненавидящая сталинский режим и очень политизированный человек, упрекает Ахматову за то, что та долго выбирает, как лучше опубликовать «Реквием», когда он так нужен людям. Может быть, его нужно даже отдать в самиздат, если не удастся поместить в журнале? Именно поэтому и возникает ранее цитированный нами фрагмент: «Вы сказали мне один раз, – продолжала я, – что герои Чехова лишены мужества, а вы не любите такого искусства: без мужества. Но у Чехова-то хватило мужества написать «Припадок», «В овраге», «Мужики» и хватило гениальности преобразить горе человеческое в гармонию. И, – заметила я нагло, – не мне, а вам следует перечитывать Чехова». Даже, казалось бы, аполитичный Чехов выступил в печати с такими произведениями, которые потрясли Россию. Чуковская открыто упрекнула Ахматову Чеховым («у Чехова-то», «хватило мужества», «преобразить горе человеческое в гармонию») и этим вызвала её ответный гнев и стремление унижить собеседницу («Вы сегодня очень красноречивы, – сказала Анна Андреевна с подчеркнутым высокомерием и равнодушием»).

Лосев объясняет позицию Ахматовой следующим образом: «Тут целая маленькая драма. Чуковская, боготворившая Ахматову, идет на риск обидеть, оскорбить своего обожаемого кумира, потому что промолчать или согласиться означало бы предать другого, «доброе бога» русской интеллигенции. Читателя восхищает благородство и принципиальность Чуковской, но у него всё же остается впечатление, что этот полемический раунд она проиграла: Ахматова не только не поколебалась в своем отношении к Чехову, но и ответила на искренний эмоциональный взрыв холодной иронией» [8].

Но именно в этом контексте ссоры и должен быть рассмотрен разговор Ахматовой и Чуковской о Чехове. Чуковская пытается оправдать Ахматову и её язвительность, однако злость была на самом деле: разговор о публикациях («Поэма без героя», по мнению Ахматовой, это новый «Медный всадник», а напечатать её так трудно!) был слишком тяжел, её упрекнули в трусости, и она выбрала для болезненного ответного укола именно Чехова, которого её молодая собеседница и правда часто перечитывала. Видимо, и в других разговорах с Чуковской Чехов «предъявлялся» как некий упрек – или воспринимался в таком качестве Ахматовой.

Не менее интересны для анализа и другие фрагменты этого эпизода.

Чуковская передает свой достаточно длинный монолог в защиту Чехова – передает по памяти. Скорее всего, он не был действительно произнесен перед откровенно иронично настроенной Ахматовой, это то, что Чуковская хотела бы высказать. Об этом говорит и то, что монолог полон книжных клише, это письменная, а не устная речь – для Лидии Чуковской характерно социологизированное отношение к литературе (многое в её пламенной речи напоминает народническую интеллигенцию чеховского времени – «хватило гениальности преобразить горе

человеческое в гармонию»), вызывающее ахматовскую иронию (вам бы перед студентами выступать).

Второй важный момент связан с тем, что Чуковская объясняет нелюбовь Ахматовой к Чехову «чеховым» общим мнением, в чем Ахматова, кстати, могла услышать и упрек в отсутствии собственного мнения.

Но в данном случае Чуковская не так уж и не права. Лев Лосев объяснил этот фрагмент записок так: «Чуковская объясняет странную идиосинкразию Ахматовой инерцией литературной политики предреволюционных годов, верностью программе акмеизма. Это объяснение неосновательно. В отличие от русских футуристов, акмеисты не исповедовали нигилистические принципы, не сбрасывали классиков «с парохода современности». В своих программных документах они полемизировали лишь с предыдущим литературным поколением – символистами, и то не воевали с символизмом, а, по точному выражению тогдашнего критика, преодолевали его в своем творчестве. Кстати, их было всего пять-шесть человек: Гумилев, Мандельштам, Ахматова, Нарбут, Зенкевич и, формально, на первых порах, Городецкий, притом от имени своего движения более или менее регулярно выступали в печати только первые два. В статьях и рецензиях Гумилева Чехов упоминается только вскользь и в нейтральном контексте. В критической прозе Мандельштама Чехов также отсутствует, за исключением одной саркастической заметки о постановке «Дяди Вани» в воронежском театре. Написанная в 1936 году, она была впервые опубликована в 1977-м. Как пронизательно указывал в сопровождавшей публикацию заметке Ю.И. Левин, системе эстетических и философских взглядов Мандельштама Чехов был не против-, а вне-положен» [8]. Судя по всему, исследователь не очень хорошо представлял себе контекст споров о Чехове. Нельзя, решая вопрос о «нелюбви»

Ахматовой к Чехову, вырывать эту ситуацию из общего литературного контекста. Так же относились к Чехову М. Цветаева, И. Бродский [см.: 14], О. Мандельштам [см.: 3], И. Сельвинский и многие другие поэты XX века, органически выросшие из неоромантического Серебряного века. Но абсолютно для всех них характерна «ахматовская ситуация: «Индивидуалистический пласт, во многом задавший тон русскому художественному XX в., Чехова, как известно, отринул, прошел, условно говоря, мимо него. Для народнического пласта Чехов был и оставался на протяжении века эталоном интеллигентности и продуктивной традицией художественного языка. Эти два отношения к Чехову воспроизводили себя в течение всего XX в. Напомню хорошо известный пример. Серебряный век <...> Чехова откровенно не любил. Во всяком случае, такие знаковые фигуры времени, как Ахматова, Цветаева, Мандельштам, Ходасевич, Маяковский, Чехова отрицали, подозреваю, толком его никогда так и не прочитав, отвращенные от него витавшей в воздухе чеховщиной. Пастернак пришел к нему случайно и довольно поздно. <...> При этом безразличие к Чехову или активное игнорирование его не помешало всем им сделать в литературе свои великие художественные открытия. В числе их поздних не «детей» даже, а скорее внуков, оказался поэт такого масштаба, как Бродский. Чехова он также не любил и, точно так же, подозреваю, внимательно никогда не читал – сначала из протеста против навязанного школой образа, потом хотя бы из солидарности с Ахматовой, которая отрицала со всей присущей ей страстностью в Чехове все скопом – земских врачей и учителей, «не тянувших» на право ходить по царскосельским аллеям, чеховское пенсне, туберкулезную удобу, сусальную идеальность, даже строительство писателем школ и больниц, работу на голоде и холере и пр., что, повторяю, было больше реакцией а навязанные

общие места прижизненной критики и мемуарного пафоса. Все это в вульгаризированном виде чеховщины было на слуху в её юности и отталкивало от Чехова, а потом уже в качестве эстетической позиции отталкивания внушалось ученикам. <...> Так что, с одной стороны, неприятие Чехова было реакцией на набившую оскомину репутацию идеального человека, на неприятие в героях Чехова такой концепции человека, какую ввела в оборот прижизненная критика, на тот ряд, в котором он оказывался вместе с беллетристами своего поколения типа Потапенко, Альбова, Баранцевича и пр., с другой – отвержению способствовала логика развития самого художественного языка, которому нужно было решительно оттолкнуться от форм, превращенных репутацией и эпигонами в систему штампов. <...> Но, пройдя *мимо* Чехова как мощного эстетического и этического впечатления, прошла ли объективно эта литературная генерация, как и её учитель и предтеча Анненский, а потом – ученик и последователь Бродский, совсем уж *мимо* Чехова? Вообще можно ли – по условиям существования самого языка – пройти *мимо*, живя в реальности, где отринутый определяющей по влиятельности группой язык продолжает жить и развиваться хотя бы на обочине главной литературной дороги? Может быть, отвергаемый новой генерацией и её художественными авторитетами, но продолжающий жить на литературной периферии, он прививается к языку другой эпохи, он продолжает питать язык живущих в это время единством своих понятий, незримо растворенных в воздухе? Чехов бесспорно был «растворен» в воздухе 1910-х годов, и даже если писатели и читатели Серебряного века его игнорировали или отрицали, они в своих главных универсальных представлениях о жизни и её ценностях были еще соотнесены с представлениями Чехова» [5, с. 44-46].

Эта большая цитата подтверждает мысль Чуковской (вернее, для автора записок это было пока только «ощущение» современницы) о том, что позицию Ахматовой по отношению к Чехову нельзя рассматривать изолированно от литературной ситуации XX века в целом, что эта позиция не является чем-то сенсационным, исключительным, как это выглядит, если «оторвать» Ахматову от эпохи, её породившей.

Александр Кушнер, так же пытавшийся для себя решить вопрос о загадочной «нелюбви» Ахматовой к Чехову, отметил, что эта нелюбовь была свойственна той части российской интеллигенции, которая была сформирована российской жизнью начала XX века и на которую революционное время наложило свою печать независимо от отношения к революции: «Вспоминаю вторую половину пятидесятых, совпавшую с моей юностью. Почему вдруг все так дружно полюбили Чехова? И Пастернак, поставивший его рядом с Пушкиным, и, например, Г. Адамович, которому так долго было не до Чехова и который вдруг похвалил Пастернака, "с острейшим" его "чутьем" обнаружившего сходство "по линии скромности, совместимой, конечно, с какой угодно гениальностью". Почему даже Ахматова (этим эпизодом заканчивается и статья Л. Лосева) "...рассказывая в 1956 году сэру Исайе Берлину о страданиях, перенесенных ею в послевоенное десятилетие... заметила, что перечитала Чехова и что "по крайней мере, в "Палате № 6" он точно описал ее собственную ситуацию и ситуацию многих других". (А ведь и молодой В. Ульянов отметил у Чехова этот рассказ и сказал о нем примерно то же самое: "У меня было ощущение, точно я заперт в Палате № 6".) Потому и полюбили, что революционная волна окончательно выдохлась; ушла, оставив после себя "миллионы убитых задешево", растерзанных и ошельмованных. Потому и полюбили, что выяснилось, что лучше все-таки "ждать",

чем "торопить". Увидели, к чему приводят идеи, "овладевая сознанием масс". Безыдейность - не этим ли словом запугала читателя передовая русская критика, а уж как большевики воспользовались им, помнят многие из нас. А Чехов... что же... какие у него идеи? "...Вот лет через 200-300 жизнь на земле станет прекрасна - и вы отдохнете" (Чехов - в ироническом пересказе Ходасевича)» [7]. Позиция Кушнера подтверждается записью Лидии Чуковской от 1940 года:

«Я попросила ее объяснить, почему она не любит Чехова?

– Прежде всего я не люблю его драматургию. Театр – это зрелище. А драмы Чехова – это совершенное разложение театра. Но не в этом дело. Я не люблю его потому, что все люди у него жалкие, не знающие подвига. И положение у всех безвыходное. Я не люблю такой литературы. Я понимаю, что эти черты чеховского творчества обусловлены временем, но все равно – не люблю» [16, т. 1, с. 156].

Не может быть, чтобы один писатель охватил абсолютно все стороны жизни огромной страны, его читателя всегда живут в «разных Россиях», разной системе ценностей и системе координат – тут всегда может произойти совпадение или несовпадение читателя и писателя. А. Найман заметил, что Ахматова отталкивалась не от Чехова, а от мира, изображенного Чеховым, поскольку сама она выросла в атмосфере этого мира чиновников, учителей, инженеров, врачей и студентов, готовящихся стать чиновниками, учителями, инженерами и врачами [12, с. 40]. Однако многие мемуаристы зафиксировали именно недовольство Ахматовой чеховским незнанием России: «такого общества и таких опустошенных людей, как описывает Чехов, в российской провинции не было. Гимназические учителя истории посылали свои статьи в столичные научные журналы,

словесники увлекали своих учеников и учениц высокими идеалами. Именно в девяностые годы в каждом губернском городе создавались отделения Краеведческого общества, интенсивно и плодотворно работавшие» [4, с. 7]. «Чехов изобразил русского школьного эллиниста как Беликова. Человек в футляре! А русский школьный эллинист был Иннокентий Анненский. Фамира-кифаред!» [2, с. 414].

Но то, что Ахматова обвиняла Чехова в незнании России, не является чем-то исключительным, сенсационным. Огромный пласт прижизненной чеховской критики обвинял писателя в том же. В 1909 г. некий Фидэль (по некоторым данным – один из близких знакомых Чехова [7]) выпустил книжку «Новая книга о Чехове», на первых страницах которой сообщал, что в течение 19 лет следил за развитием творчества Чехова: «Какая-то упрямая извилина моей души и моего сознания не мирилась девятнадцать лет, которые я слежу за Чеховым, ни с его взглядом на жизнь, ни с ее изображением. Такова ли жизнь и такова ли Россия? Для меня это вопрос огромной важности, от которого зависит весь уклад моей жизни», – утверждал он [15, с. 5]. Таинственный автор подчинил всю свою жизнь странной задаче: еще юноша, он стал проверять Чехова шаг за шагом, изучал Россию от Финляндии до турецко-персидской границы, губернские и уездные города, заводские поселения, курорты, монастыри, длинный ряд общественных положений и профессий – от родовой знати до ночлежных домов. Он увидел не то, что описано Чеховым: «В России я видел огромные потенциальные силы, видел чудесную детскую душу, видел везде человека». И тогда он сказал себе: я за Чеховым не пойду! – и понял, что нужна книга, восстанавливающая справедливость. Итак, пишет Фидэль, критика опасно утверждает, что Чехов – автор широких картин

общественной жизни. Но вы прочли целое собрание сочинений Чехова и спрашиваете: где я? – «Вам отвечают: «в России»». «Эта жизнь – серая, скучная, бесцветная, безвкусная, холодная, мрачная, ненужная – 150-тимиллионного народа, имеющего свою историю, свои предания, свой эпос. Это жизнь ваша и ваших близких. Это вы и ваши ближние представляете обнаженную картину зоологического состояния, картину омертвления, царства обыденщины и обывательщины. Это ваша жизнь – сплошная и скучная бессмыслица, пустая и глупая шутка, в которой нет ни нравственности, ни логики, а одна только случайность», – патетически восклицал Фидэль [15, с. 9]. Он подробно анализирует народ, студенчество, чиновничество, жизнь женщины и т.п. в произведениях Чехова и утверждает, что писатель не знал и боялся мужика, не мог знать всей живой России, что ему не хватило пламенной и активной любви к своей стране – и он дал смертный приговор целому народу, изобразив только темные стороны русской жизни. На фоне сложившегося к концу 1900-х гг. панегирического отношения к Чехову книга показалась скандальной, но, в сущности, ее автор не сказал ничего нового по сравнению со многими статьями либерально-народнических критиков 1880–1890-х гг. Можно было бы списать подобные высказывания на «реакционность» автора или сослаться на «непонимание» критикой Чехова, но о том же писали и издания с т.н. «прогрессивной репутацией», и люди, лично относившиеся к Чехову с большой симпатией. Вспомним в связи с этим размышления литературоведа Д.Н. Овсяннико-Куликовского об «опытном» (как у химика) художественном методе Чехова как писателя, построенном на одностороннем подборе черт [13]. Его идеи были развиты А. Горнфельдом: «Произведения его творчества заставляют отнести его к реалистам, в процессе творчества он был как бы фантастом реализма» [6].

И, наконец, отметим еще один важный момент. Отрицая Чехова, Ахматова и правда не прошла «мимо» него – по справедливому замечанию Гитович, «расворенного» в воздухе XX века. Более того, те самые авторы дневников и мемуаров, на которых принято ссылаться, доказывая агрессивное неприятие Ахматовой Чехова, зафиксировали ситуации\ю как более сложную.

В записях той же Лидии Чуковской постоянно возникают эпизоды, в которых Ахматова невольно проявляет хорошее знание чеховских произведений, когда отсылки к чеховским текстам становятся комментарием к событиям повседневной жизни.

Вот запись 1939 года: «Знаете, за последние два года я стала дурно думать о мужчинах. Вы заметили, т а м их почти нет... <...> «Низшая раса»» (Это слова Гурова из рассказа «Дама с собачкой, правда, отнесенные им к женщинам) [Слова Гурова из рассказа «Чехова, только определение к женщинам, 16, т.1, с.16-17]. Или 1952 год: «Анна Андреевна неподвижно лежит на спине, вытянув руки вдоль тела. Сердце. Не звонила она мне долгое время потому, что жила у Шервинских в Старках. Там чувствовала себя хорошо, а здесь, в Москве, ее мучает жара.

– У Чехова... которого, как вы помните, я не люблю... – начала она, – есть один рассказ... про мальчика Егорушку. Его куда-то везут. Очень долго везут.

– «Степь», – сказала я, насторожившись. (Чехов – наш постоянный старый спор.)

– Да, «Степь». По-моему, это очерк, но почему-то называется рассказ или даже повесть. Так вот, там описана жара, пыль, а потом говорится, что вдруг в жаре будто ниточка прохлады протянулась... Цимлянское море – как раз в тех местах, можете себе представить, какая там теперь прохлада!» [16, т. 2, с. 37]. Показательно, что в этой ситуации спор не возобновился, но в разговоре о жаре у

Ахматовой «всплыл» фрагмент чеховской повести (не очерка), далеко не часто цитируемый.

Интересен и такой эпизод от 7 января 1964 года: «Вчера она была у Марии Сергеевны, и они вместе по телевизору смотрели «Человека в футляре». В главной роли – Хмелев.

- Чехов Беликова осуждает, издевается над ним. А мне жаль Беликова. Чем он виноват? Его преследуют насмешками, а он просто душевнобольной, вцепившийся в свои представления... И в конце он падает с лестницы – старый, несчастный, больной - а дамы в больших шляпах смеются над ним. Фу!

До чего же, однако, она умеет быть упрямой. Фу! Уж и в больших шляпах повинен Чехов, хотя он ни о каких шляпах не поминает.

Я сказала, что Чехов не в ответе за кинопостановку. Что Беликов отнюдь не болен: нельзя же считать болезнью склонность к фискальству. Тогда и о Лернере можно сказать, что он – «душевнобольной, вцепившийся в свои представления». Не будь фискалом, ябедником! Ах, бедный Беликов, его с лестницы спустили! Да ведь он даже не ушибся, даже очки не потерял. Нет, мне его решительно не жаль – поделом ему, если бы он даже и ушибся. А если Лернера кто-нибудь спустит с лестницы – я счастлива буду! Не подглядывай в замочные скважины, не ройся в чужих дневниках. У Чехова в рассказе нет никакой трагедии общества, есть трагедия общества, подвластного Беликову. Инсценировка – это уже особая статья. Там акценты могут быть расставлены произвольно.

- Я грамотная, - перебила меня Анна Андреевна, - и рассказ я читала. Но Бог с вами, не будем о Чехове» [16, т.2, с. 140].

И неоднократно использовала Ахматова и фразу «Фирса забыли» из нелюбимого «Вишневого сада»: «<...> когда собиралась куда-то ехать, шофер вызванного такси уже звонил в дверь, поднималась суматоха, внимание

проводивших сосредоточивалось на том, «все ли взято»: нитроглицерин, сумочка, если нужно – чемоданчик, а она, в пальто, в платке, с палкой в руке, садилась в коридоре на стул и приговаривала: «Фирса забыли» [12, с. 195]. Из Ташкента 2 июня 1943 года Ахматова пишет Н. И. Харджиеву: «Все разлетаются из Ташкента и я шучу: «Фирса забыли, человека забыли!» [реплика Фирса в пьесе Чехова «Вишневый сад» «Про меня забыли...» - 1, т.2, с. 203].

Отметим также, что Во многих мемуарных и дневниковых записях Ахматова при разговоре о Чехове просто сводила разговор на другую тему, предпочитая не спорить с собеседником. У неё был «свой Чехов»... «Очень огорчало меня холодное отношение Анны Андреевны к творчеству Чехова, – писал артист Дмитрий Журавлев. – Однажды, помню, я даже спросил у нее: “За что вы не любите Чехова?” – “Вы давно не видели Бориса Пастернака?” – вместо ответа спросила она, не пожелав даже продолжить эту тему» [16, т. 2, с. 326].

Итак, вернемся к эпизоду из записок Лидии Чуковской. Как всегда, каждое высказывание должно быть включено в контекст. И в данном случае раздражение Ахматовой направлено не только и не столько на Чехова, сколько на ситуацию, на собеседницу и пр. Чехов оказался вплетен в сложную историю взаимоотношений Ахматовой и Чуковской как представителей двух типов российской интеллигенции и как двух психологических типов в целом (Ахматова то «приближала» своих молодых друзей, то унижала и отвергала то, что было для них ценно). Потому многие раздраженные суждения о Чехове, зафиксированные Чуковской, были сказаны именно «для неё».

Еще один контекст – это история литературной репутации Чехова. Любая вырванная из нее цитата, в которой Чехов становится объектом для живых и сложных,

а не канонических размышлений, становится удобной «сенсацией».

Чтобы пересмотреть и усложнить концепцию о нелюбви Ахматовой к Чехову, необходимо было бы критически проанализировать все имеющиеся в нашем распоряжении источники. Это не было нашей задачей, мы показали только на одном примере, насколько сложны мемуары как литературоведческое доказательство.

Таким образом, эпизод из записок Лидии Чуковской, который всеми исследователями использовался как безусловный и не подвергающийся сомнению аргумент, свидетельствующий о негативном отношении Ахматовой к Чехову, на самом деле гораздо более сложен.

Литература

1. Ахматова А. Соч.: В 2 томах. М.: Правда, 1990.
2. Воспоминания об Анне Ахматовой. М.: Советский писатель, 1991.
3. Брюханов А.Г. «Три сестры» Ефима Звенияцкого как реплика Осипу Мандельштаму. К вопросу об «античеховской» позиции поэта // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2012. № 3. С. 89-95.
4. Герштейн Э. Г. Реплики Ахматовой // Свою меж вас еще оставив тень... Ахматовские чтения. Вып. 3. М., Наследие, 1992. С. 4-11.
5. Гитович И.Е. Литературная репутация Чехова в пространстве российского двадцатого века: реальность и аберрации (к постановке вопроса) // Гитович И.Е. Итог как новые проблемы. Статьи и рецензии разных лет об А.П. Чехове, его времени, окружении и чеховедении. М.: Изд-во «Литературный музей», 2018. 416 с.
6. Горнфельд А. В мастерской Чехова / А. Горнфельд // Русские ведомости, газ. – М.. 1914. № 151, 2 июля. С. 2-3.

7. Кушнер А. Почему они не любили Чехова? [Электронный ресурс] Режим доступа: http://kushner.poet-premium.ru/pochemu_oni_ne_lyubili_chehova.html
8. Лосев. Л. Нелюбовь Ахматовой к Чехову // Звезда. 2002. № 7. С. 210-215. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://sobolev.franklang.ru/index.php/konets-xix-veka/67-l-losev-akhmatova-i-chekhov>
9. Лосиевский И. Чехов и Ахматова: история одной «невстречи» // Серебряный век. Киев, 1994. С. 46-54. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/kritika/losievskij-chehov-i-ahmatova.htm>
10. Мелкова А. Под маской Фидэля // Литературная газета, М. 2010. 27 января, № 2-3 (6258).
11. Набоков В. Лекции по русской литературе. Антон Чехов (1860-1904). [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika-nabokova/lekicii-po-russkoj-literature/chehov.htm>
12. Найман А. Рассказы об Анне Ахматовой. Воспоминания. М.: Художественная литература, 1989. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/vospominaniya/najman-rasskazy/stranica-9.htm>
13. Овсяннико-Куликовский Д.Н. Вопросы психологии творчества / Д.Н. Овсяннико-Куликовский. СПб., 1902.
14. Степанов А. Д. Бродский о Чехове: Отвращение. Соревнование. Сходство // Звезда. 2004. № 1. С. 209-213.
15. Фидэль. Новая книга о Чехова: Ложь в его творчестве / Фидэль. СПб.: Типография т-ва «Грамотность», б. г.
16. Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой. СПб.: Журнал «Нева». 1996. Т.1. 1938-1941. Том 2. 1952-1962.

СОПОСТАВЛЕНИЕ НЕСОПОСТАВИМОГО: А.АХМАТОВА И И.АННЕНСКИЙ В СВОЁМ ОТНОШЕНИИ К ПЕРЕВОДУ

Иванова Ольга Юрьевна

Кандидат культурологии, доцент

Российский новый университет

Калевич Наталия Александровна

Старший преподаватель

Российский новый университет

Тема «Анненский и Ахматова» как предмет исследования в силу творческих предпочтений и жизненных пересечений обоих, – вполне очевидная и достаточно изученная¹, как предмет для размышления, в силу бесконечности личности и дарования каждого из этих поэтов, – достойная того, чтобы повторяться и повторяться в связи с любыми из возможных обстоятельств, как дающих, так и не дающих повод для сопоставлений.

Сначала о пересечениях. А.А. Горенко (Ахматова) первым браком была, как известно, замужем за Н.С. Гумилёвым, а третьим – за Н.Н. Пуниным. Оба её мужа учились в той самой Императорской Николаевской Царскосельской гимназии, директором которой в течение продолжительного времени был И.Ф. Анненский. И хотя в год окончания Гумилёвым гимназии (1906) Анненский был вынужден сдать свой пост в связи с бурными событиями предшествующего 1905 года, именно его активная педагогическая и организаторская деятельность способствовала тому, что на период обучения Н.С. Гумилёва (да и Н.Н. Пунина также) гимназия славилась

¹ Этой проблеме посвящены работы А.Е. Аникина, Р.Д. Тименчика, Н.В. Нелегач, В.А. Мешкова и других исследователей как творчества И.Ф. Анненского, так и творчества А.А. Ахматовой.

своим педагогическим составом. Так, например, известно, что в Царскосельской гимназии кроме самого Анненского преподавали известнейшие ученые-филологи Б.В. Варнеке и С.О. Цыбульский, историк П.П. Митрофанов и многие другие педагоги, которых отличали глубокие знания по предмету, широта кругозора и передовые взгляды. Об этом, в частности, пишет в своих «неизданных воспоминаниях» сын И.Ф. Анненского В.Кривич [Кривич, 1983]. Безусловно, такое окружение не могло не оставить след в душе и мыслях юных гимназистов, и особенно – Н. Гумилёва. Известно, что именно Анненскому подарил Гумилёв свою первую книжку стихов «Путь конквистадоров», изданную им еще во время обучения в гимназии, в выпускном классе. В свою очередь И.Ф. Анненский надписал на томике своих «Тихих песен», подаренном Гумилёву, адресованные ему и ставшие поводом для последующих аллюзий знаменитые строчки:

*Меж нами сумрак жизни длинной,
Но этот сумрак не корю,
И мой закат холодно-дынный
С отрадой смотрит на зарю.*

Отдавая дань роли и значению Анненского как поэта и справедливо поставив его в один ряд с «гением места» Царского Села А.С. Пушкиным, Гумилёв назвал его «последним из царскосельских лебедей» (Стихотворение «Памяти Анненского»). Теме «Анненский и Гумилёв» посвящено, по понятным причинам, ещё больше исследований, чем теме «Анненский и Ахматова»¹.

¹ См., например, Адамович Г. Анненский и Гумилев // Новое русское слово. Нью-Йорк. 1965. 2 мая; Тименчик Р. Иннокентий Анненский и Николай Гумилев // Вопросы литературы. 1987. № 2. С. 271-278; Шаповалов М. Учитель и ученик // Литературная Россия. 1987. № 37. 11 сент. С. 24 и др.

Детство и первые юношеские годы Анны Ахматовой тоже прошли в Царском Селе. Здесь она познакомилась с гимназистом Гумилёвым и посвятила ему свои первые стихи. Анненского она называла своим учителем, «предтечей». Последнее особенно примечательно, поскольку может быть связано с оценкой статьи И.Ф. Анненского «О современном лиризме», напечатанной в журнале «Аполлон», в которой он в пассаже о «женской поэзии», по мнению некоторых исследователей «в завуалированной форме» пишет об Ахматовой и указывает на её «потенциальные возможности» [Кралин, 2000] При этом не играет абсолютно никакой роли, общалась ли Ахматова с Анненским лично или только знала в лицо [Мешков, Электронный ресурс], суть состоит в том, что ощущение этого духовного родства и ученического преклонения она пронесла через всю свою жизнь. Неслучайно, спустя много лет, уже в 1945 г., она посвятила И.Ф. Анненскому стихотворение, озаглавленное со всей очевидностью – «Учитель»:

*А тот, кого учителем считаю,
Как тень прошёл и тени не оставил,
Весь яд впитал, всю эту одурь выпил,
И славы ждал, и славы не дождался,
Кто был предвестьем, предзнаменованием,
Всех пожалел, во всех вдохнул томленье –
И задохнулся...*

Известно, что Ахматова «в 30-е годы» [Кралин, 2000] написала статью «Последняя трагедия Анненского», в которой она даёт оценку трагическим событиям, послужившим поводом к скоропостижной кончине поэта. В кругу акмеистов, в целом, (а именно к этому кругу мы относим и А. Ахматову, и Н. Гумилёва) после смерти И.Ф. Анненского возник его своеобразный культ, Анненский стал неким «мифом акмеистов». Подробная оценка этому

явлению дана в работах Р.Д. Тименчика [Тименчик, 1985] и Н.В. Нелегач [Нелегач, 2002].

В наши задачи не входит сопоставительный анализ собственно поэтического творчества двух великих поэтов – И. Анненского и А. Ахматовой. Мы предлагаем небольшой этюд (набросок), посвященный сопоставлению того, что для них в силу их личных предпочтений можно назвать несопоставимым – сопоставление отношения каждого из них к поэтическому переводу и сопоставление реальных продуктов их переводческой деятельности. Мы ни в коем случае не претендуем на абсолютную истинность и завершённость своих выводов. Предложенное в нашей статье, скорее, можно назвать первой попыткой, вводным тезисом к возможной теме.

«Перевод» как функцию можно назвать структурирующим принципом всей системы творчества И.Ф. Анненского. – «К творчеству И.Ф. Анненского – лингвиста, поэта, драматурга, педагога, культуролога, критика и переводчика – человека, для которого Слово было главным «концептом» жизни во всех её проявлениях, в максимальной степени обращены слова Р.О. Якобсона о том, что все способы интерпретации вербального знака суть перевод. Всё творчество Анненского, таким образом, – это перевод и непременно должно рассматриваться в контексте проблем переводоведения» [Иванова, 2009, с.109]. В этом смысле позиция Анненского абсолютно синхронна точке зрения горячо любимого и активно переводимого им Бодлера, который утверждал, что «...Всё, форма, движение, число, цвет, аромат, в сфере *духовной* и в сфере *природной* является значащим, взаимным, обратимым, *соответствующим*...Всё есть иероглиф, и символы бывают темны только относительно, то есть в меру природной чистоты, доброй воли или проницательности душ. Что же такое поэт (беру это слово в самом широком смысле), если не переводчик, не

дешифровщик?» [Цит. по Гинзбург, с.303]. В определённой мере можно утверждать, что И.Ф. Анненский писал так, как будто переводил, и переводил, как будто писал сам. При этом мы являемся сторонниками той позиции, что И.Ф. Анненский – гениальный переводчик поэтического текста. Специфика переводов Анненского отражает общую идею перевода в эпоху Серебряного века. Эта идея выражена в принципе «герменевтико-синтетического» перевода [Иванова, 2007 и др. работы]. Мы уже неоднократно писали о том, что «мотивом к занятиям переводом для многих поэтов Серебряного века были стремление к «пониманию-познанию» существенного и необъяснимого в процессе перевода, попытка самовыражения (т.е. освоения) в пространстве присвоенной (изначально не своей) образной и ритмической системы, стремление к умножению смыслов и ассоциаций путем сопоставления перевода и оригинала. Именно этим, а отнюдь не задачами просветительства можно объяснить многогранную переводческую деятельность И. Анненского, В. Брюсова, А. Белого, К. Бальмонта и др.» [Иванова, 2013]. Отметим, что это утверждение касается тех переводов перечисленных авторов, которые остались в пределах времени до 20-х годов XX века.

А. Ахматова начала заниматься переводами уже в советское время, а точнее – в конце 1940х гг. Известно, что переводить она не любила, и во многих случаях перевод рассматривался ею практически, т.е. как источник доходов; а в целом, т.е. принципиально, – к поэтическому переводу она «относилась отрицательно». «Единственный достоверно известный нам перевод Ахматовой, созданный ещё до первой мировой войны, – шестистишие Рильке, опубликованное много лет спустя» [Аракалян, Стадульская, 2015]. Известно также, что многие переводы, существующие под именем «А. Ахматова» на самом деле

сделаны не ею, а другими, прежде всего, близкими ей людьми. Об этом есть и намёки, ссылки в различных источниках [Аракелян, Стадульская, 2015], а также прямые свидетельства самих исполнителей переводов или очевидцев [Харджиев, 1992].

Таким образом, мы сразу же сталкиваемся с двумя несоответствиями: интерес, любовь к переводу как деятельности / отрицание перевода, нелюбовь; исключительно собственные переводы/ отсутствие абсолютной уверенности в принадлежности перевода.

Для чистоты эксперимента мы остановились на переводе Ахматовой из Гюго, который по времени относится к одному из ранних опытов, а потому в большей степени может относиться к оригинальным, т.е. именно ей принадлежащим, переводам.

В целях создания основания для некоторого соответствия при сопоставлении мы остановились только переводах с французского. Предметом сопоставления являются перевод стихотворения В. Гюго «К Л.» (Hugo V. A L.), выполненный А. Ахматовой, и перевод стихотворения Сюлли Прюдома «Млечный путь» (Sully-Prudhomme, псевдоним René François Armand Prudhomme, La Voie Lactée), выполненный И. Анненским.

Стихотворения близки друг другу своим содержанием. Их тема – тщетность и мимолетность бытия, они о том, что «нет счастья на земле, но счастья нет и выше (ср. А.С. Пушкин «Маленькие трагедии»: «...нет правды на земле, но правды нет и выше») и (главное!) о катартической роли слёз.

Victor Hugo

*Toute espérance, enfant, est un roseau.
Dieu dans ses mains tient nos jours, ma colombe;
Il les dévide à son fatal fuseau,
Puis le fil casse et notre joie en tombe ;*

*Car dans tout berceau
Il germe une tombe.*

*Jadis, vois-tu, l'avenir, pur rayon,
Apparaissait à mon âme éblouie,
Ciel avec l'astre, onde avec l'alcyon,
Fleur lumineuse à l'ombre épanouie.
Cette vision
S'est évanouie !*

*Si, près de toi, quelqu'un pleure en rêvant,
Laisse pleurer sans en chercher la cause.
Pleurer est doux, pleurer est bon souvent
Pour l'homme, hélas ! sur qui le sort se pose.
Toute larme, enfant,
Lave quelque choseⁱ.*

Это стихотворение В. Гюго, как и любой другой текст Гюго, автора, обладавшего широким кругозором, философским складом ума и большой ёмкостью слова, предполагает что читателю (и переводчику) знакомы прецедентные тексты и культурологические реалии,

ⁱ Подстрочный перевод (перевод наш – О.И., Н.К.): **1 строфа** - Всякая надежда, дитя, - это тростник./ Бог держит в своих руках наши дни, голубь мой;/ он прядет их на своей судьбоносной прялке,/ а затем нить обрывается и наша радость умирает (досл. падает);/ Поскольку в каждой колыбели / Прорастает могила. **2 строфа** - Прежде, видишь ли, будущее, прямой (чистый) луч,/ Являлось мой ослепленной душе (т.е. будущее прямым лучом слепило мою душу или моя ослепленная душа представляла себе будущее как яркий прямой луч),/ Небо со звездой, волну с Алкионой,/ Несущий свет цветок в расползающемся мраке (распространяющейся тени, сумраке)/. Это видение / Исчезло! **3 строфа** Если рядом с тобой кто-нибудь плачет в мечтах (предаваясь мечтаниям),/ Дай ему плакать, не выясняя причины./ Плач сладок, плач благостен часто/Для человека, увы! которого гнетет судьба./Всякая слеза, дитя,/ Что-то смывает.

аллюзии на которые присутствуют в тексте, а кроме того, требуют активной работы мысли, чтобы разгадать тот смысловой квест, который содержится в этом тексте. Гюго делится с читателем не впечатлением или эмоциональным состоянием, а мыслью, облечённой в художественный образ – символ, без правильной интерпретации которого не может быть правильно понята эта мысль. Например (см. подстрочник в сноске), «Всякая надежда, дитя, – это тростник» – Ср. Б. Паскаль «Мысли» (XVII в.): «Человек – всего лишь тростник, слабейшее из творений природы, но он – тростник мыслящий...». «Дитя, ... голубь мой!» Подчёркивается исходная чистота, невинность и непосвящённость адресата в тайны бытия в отличие от лирического героя, уже умудрённого жизнью. Лирический герой отождествляет в своём описании христианского Бога и античных мойр, богинь судьбы: Клото, прядушую нить жизни, Лахесис – определяющую судьбу, и Атропос (неотвратимую) – перерезающую нить судьбы и олицетворяющую смерть. Гюго обыгрывает, перекрёстно рифмуя, созвучие глагола *tombe* «падать сверху вниз» и существительное *une tombe* «могила», поэтому глагол, определяющий состояние *радости* жизни в минуту прекращения жизни, может иметь только одно значение – «гибнуть, умирать». «Звезда в небе» – это, однозначно, самая яркая звезда в созвездии плеяд – Алкиона. Плеяды – 7 нимф, дочери титана Атланта и океаниды Плейоны. Зевс, чтобы защитить плеяд от преследований охотника Ориона, превратил и в звезд. Самая яркая звезда созвездия – солнце Алкиона. Таким образом, Алкиона, звезда на небе, – символ защищённости: с одной стороны, защищена она, как плеяда, а с другой – защищено человечество. Постоянство небосвода, закономерность природных явлений («небо со звездой»), определяет постоянство мира. Другая Алкиона, «алкиона на волне» – это птица зимородок, в которого превратилась Алкиона, дочь Эола.

После смерти мужа она бросилась в море, но не погибла, а превратилась в птицу зимородка. – «Алкионовыми днями называли две недели тихой погоды около дня зимнего солнцестояния. В эти дни Эол смирял ветры, чтобы Алкиона могла высидеть птенцов в своём гнезде, плавающем по волнам» (Источник – Симонид, эл.ресурс Википедия). Таким образом, «волна с алкионой» – это символ спокойствия и безмятежности, хотя и временного. Гюго подчёркивает «сладость, ласку, теплоту, приятность, комфортность» слёз, имея в виду всё то многообразие смыслов, которое имеет в себе прилагательное *doux*, а также их «благодать», благотворное влияние (*bon*) на душу, но ни в коем случае не радость. Нельзя плакать «радостно» (см. перевод ниже). Слёзы не обладают жизнетворной силой, но они служат утешением, очищением (ср. понятие катарсиса у Аристотеля) для человека, осознающего, что радость жизни (*notre joie*), как и сама жизнь, конечны. Автор сожалеет, что человеку, которого гнетёт судьба (*sur qui le sort se pose*), часто приходится плакать, но слёзы благодатны, потому что они омывают душевные раны, которые приносят тяготы судьбы, слёзы – это лекарство, а поэтому не надо останавливать плачущего, не надо выяснять причину.

Перевод А. Ахматовой

*С тростинкой хрупкою надежды наши схожи,
Дитя мое, в руках господних наши дни,
Всей нашей жизни нить в суровой власти божьей,
Прервётся нить, – и где веселия огни?
Ведь колыбель и смерти ложе, –
От века на земле сродни.*

*Я некогда впивал душою ослепленной
Чистейшие лучи моих грядущих дней,*

*Звезду на небесах, над морем Альциону
И пламенный цветок среди лесных теней.
Виденья этой грезы сонной
Исчезли из души моей.*

*И если близ тебя, дитя, рыдает кто-то,
Не спрашивай его, зачем он слезы льет, –
Ведь плакать радостно, когда томит забота,
Когда несчастного жестокий рок гнетёт.
Слеза всегда смывает что-то
И утешение несёт.*

Перевод А. Ахматовой по форме соблюдает строфику и рифмовку оригинала: мы имеем шестистрочную строфу, представленную пятистопным ямбом (особенность русской ритмики в отличие от французской, где ударный всегда последний слог) с перекрёстной рифмой. Примечательно, что виртуозность в интерпретации возможностей шестистрочной строфы задолго до переводческих опытов А. Ахматовой продемонстрировал Н. Гумилёв в стихотворении «Пятистопные ямбы», где собраны практически все возможные в рамках этой строфы варианты рифмовки.

В переводе практически полностью утрачена философская и культурологическая прецедентность. Образное отождествление христианского Бога и античных мойр отсутствует. Противопоставление, присутствующее во второй строке второй строфы, не понято переводчиком. Вторая часть строки – «волна с алкионой» представлена как уточнение, конкретизация первой части. Непонятно, почему абстрактный ползущий «мрак, сумрак, тень» (*l'ombre érapouie*) заменен «лесными тенями», а «виденье грезы сонной» на месте «*Cette vision*» (этого видения) воспринимается нами как поэтическая банальность, своеобразная этикетка.

Таким образом, перевод А.Ахматовой, как нам кажется, нацелен на следование внешней форме и передачу общего эмоционального впечатления, определяющего главный смысл: молодости свойственно мечтать о безоблачном, прекрасном, ярком и бесконечном будущем, но жизнь полна разочарований, жизнь конечна, жизнь направляет судьба. Слезы – естественное и единственное утешение человека, понимаемое как радость. Переводчик не стремится передать символику, философскую глубину и прецедентность исходного текста, ограничив тем самым его прагматику общей идеей и формой. Отметим главное. Цель Ахматовой-переводчика – познакомить не читающего по-французски читателя с поэтическим творчеством В. Гюго, обозначить его как феномен, не стремясь проникнуть в глубины смысла.

Обратимся к переводу И. Анненского

Sully-Prudhomme

La Voie Lactée

Aux étoiles j'ai dit un soir:

"Vous ne paraissez pas heureuses;

Vos lueurs, dans l'infini noir,

Ont des tendresses douloureuses;

"Et je crois voir au firmament

Un deuil blanc mené par des vierges

Qui portent d'innombrables cierges

Et se suivent languissamment.

"Etes-vous toujours en prière?

Etes-vous des astres blessés?

Car ce sont des pleurs de lumière,

Non des rayons, que vous versez... ”ⁱ

Сюлли Прюдом – один из самых философски настроенных поэтов из круга «парнасцев», первый лауреат Нобелевской премии по литературе. Его творчество отличается подчеркнутым лиризмом и особым вниманием к выражению чувств в поэтическом слове. В последние годы своей жизни он был активным последователем философии Б. Паскаля и даже написал посвящённые ему философские труды. Формально, как представитель нового искусства, он был активным противником всего того, что составляло суть творчества романтика В. Гюго, в то же время, ему, очевидно, как и Гюго, близка мысль о человеке как «мыслящем тростнике». Исходный философский тезис обоих стихотворений это мысль о том, что объективная хрупкость человеческого бытия усугубляется способностью человека субъективно осознавать эту хрупкость. Стихотворение Сюлли Прюдома как будто продолжает начатое Гюго размышление: человеческие слёзы – благо, которое даёт утешение в этой жизни; но страдает и ощущает свою тщетность и эфемерность не только подлунный («дольный») мир, но и мир «горний». Но если текст Гюго построен на символах и ассоциациях, которые должны быть поняты и правильно интерпретированы, то текст Сюлли Прюдома обращён к читателю, способному сопереживать и сочувствовать. Именно так понимает функцию своего перевода

ⁱ Подстрочный перевод (перевод наш – О.И., Н.К.): **1 строфа** – Однажды вечером я сказал звёздам:/ «Вы не кажетесь счастливыми./ Ваши лучи в черной бездне обладают нежностью страдания (*болезненной нежностью*). **2 строфа** – И мне кажется, что я вижу на небосводе/ траурную процессию одетых в белое дев./ Которые несут бесчисленные свечи/ И следуют друг за другом очень уныло./ **3 строфа** – Вы всегда на молитве? Вы раненные звезды? Ведь это слёзы света, / А не лучи, которые вы отбрасываете».

Анненский – ему необходимо создать текст, демонстрирующий активное сочувствие, сопереживание, абсолютную эстетическую и этическую синусию. Традиционно для своей переводческой деятельности он встраивает перевод текста Прюдома в общее пространство своего идиотекста, где нет различия между своим и чужим. Напомним, что Анненский не переводит для того, чтобы просветить не читающего по-французски читателя. Его цель – умножить и сопоставить доступные ему самому смыслы, символы и ассоциации.

Перевод И.Анненского

*У звезд я спрашивал в ночи:
«Иль счастья нет и в жизни звездной?»
Так грустны нежные лучи
Средь этой жуткой черной бездны.*

*И мнится, горнею тропой,
Облиты бледными лучами,
Там девы в белом со свечами
Печальной движутся стопой.*

*Иль всё у вас моления длятся,
Иль в битве ранен кто из вас,
Но не лучи из ваших глаз,
А слезы светлые катятся.*

Анненский переводит в строгом соответствии с исходным текстом. Но в то же время, следуя своей традиции, а точнее, концепции, он вносит дополнительные комментарии или уточнения там, где это необходимо для того, чтобы обозначить его сопричастность. Концепция Анненского как поэта состоит в том, что именно творчество – та сфера, в которой пересекаются «тот» (горний) и «этот» (дольный) мир. Творчество эти миры

объединяет. Концепция Анненского как переводчика (см. выше) состоит в том, чтобы с помощью перевода проникнуть в пространство мысли и слова переводимого текста и включить этот текст уже в форме перевода в пространство своего идиотекста. Для творчества Анненского (и поэзия, и поэтический перевод) характерно сюжетно-тематическое внимание к оппозиции «здесь» и «там» (тот свет–этот свет, горний мир–дольний мир) [См., например, Иванова, 2005]. Так и в этом переводе нейтральное слово *firmanent* (небосвод) он намеренно передаёт как *горняя тропа*, чтобы подчеркнуть противопоставленность и одновременную сопоставленность двух противоположных миров. «Слёзы света» (*des pleurs de lumière*) он переводит как «слёзы светлые», чтобы обозначить связь сюжета с Млечным путем, с реальным с позиции человека физическим явлением, включив его тем самым в пересекающееся пространство двух миров. Он заменяет перекрёстную рифму исходного текста на опоясывающую, возможно, для того, чтобы встроить текст перевода в корпус некоторых своих собственных (достаточно редких в таком формате, а потому узнаваемых – ямбическая четырехстрочная строфа с опоясывающей рифмой) текстов, причастных к теме стихотворения или содержащих те же концепты. И форма действительно заставляет приходить к заданным ассоциациям. Например, стихотворение «Парки – бабье лепетанье», в котором обращение к «горним» сферам прочитывается как грёза молодости. Мечтания «задавлены камнями обвала», и веретено (ср. образ парки-мойры) уже готово оборвать свой лепет. Или знаменитое посвящение Царскому селу («Л.И. Микулич»). Это стихотворение не выдержано в формате правильного четырехстишия, но порядок рифмования в нем чередуется: перекрестная рифма четырех строк, сменяется опоясывающей рифмой четырех следующих. В этом стихотворении мы не только находим

схожую форму, но и оппозицию «там» (Царское село как идеальный, горный мир) и «здесь» (где мы, вспоминая о Царском селе, улыбаемся «сквозь слёзы»), да и сами «слёзы», как некий интертекстуальный у Анненского концепт, сопровождающий или заменяющий концепт «творчество». Собственно, именно концепт «слёзы», способность и возможность плакать, в контексте поэтического дискурса Анненского становится связующей нитью, объединяющей, нивелирующей оппозицию двух миров, уподобляя горный дольнему, а дольний – горнему. Слёзы как спутницы творчества и творчество, невозможное без слёз: Ср. стихотворение «Старая шарманка» – «Оттого, что петь нельзя, не мучась?..». О связи понятий «слёзы» и «стихи» в контексте произведений И.Ф. Анненского говорится в работах известных исследователей его творчества И. Подольской и А. Аникина: «Уподобление поэтического творчества проливанью слёз, отразившееся в образе «слёз-стихов», весьма характерно для Анненского и связано у него с трагическим восприятием жизни, «острым чувством социального неблагополучия» [Подольская, 1987, с.19], состраданием, а также с искренностью, подлинностью поэзии: *Мне надо, чтоб дума поэта / В стихи безудержно лилась, / Как ливни веселые хлынув, / Иль жаркие слезы из глаз* (перевод “The day is done” Лонгфелло); *И в чистый жемчуг перелил | Поэт свои немые слёзы* («Рождение и смерть поэта»). <...> Изображение слёз у Анненского (в частности, их уподобление дождю, реке) обнаруживает явную близость к их изображению у Верлена, Некрасова, Тютчева (если не касаться других имен). У последнего надо особо выделить стихи о слезах <...> Они отозвались в «Октябрьском мифе» Анненского, где говорится о слезах, которые *...бегут У слепого без ответа <...> из мутных глаз По щекам его поблеклым И в глухой полночный час Растекаются по стёклам.* Эти стихи похожи на описание

слёз из «полупомеркших глаз» Шевченко, так как дождь здесь – двойник плачущего слепца (эвентуально – слепого певца), но и ипостась «ищущей дороги, слепой Музы Тютчева» [Аникин, 1999, с.189].

Возможно, в силу некоторой фрагментарности и поверхностности нашего исследования, мы не смогли прийти к каким-то принципиально важным результатам, позволяющим делать глубокие выводы о сравнительной характеристике переводческой деятельности И.Ф. Анненского и А.А. Ахматовой, но две исходных позиции мы, возможно, подтвердили: у Ахматовой – отсутствие заинтересованности в поэтическом переводе, а отсюда – некоторая банальность и поверхность как по форме, так и по содержанию. У Анненского – предельный интерес и заинтересованность, но в большей степени, с позиции собственной когнитивно-интерпретативной (она же – герменевтико-синтетическая) концепции поэтического перевода.

Литература

1. Аникин А.Е. Анненский и Шевченко / Традиция и литературный процесс. Новосибирск, Издательство СО РАН, Научно-издательский центр ОИГТМ СО РАН, 1999 (К 60-летию со дня рождения члена-корреспондента РАН Е. К. Ромодановской). С. 185–191.
2. Аракелян А.А., Стадульская Н.А. Анна Ахматова – переводчик /Студенческий научный форум – 2015. Электронный ресурс – <https://scienceforum.ru/2015/section/2015000946>. (Дата обращения - 20.06.2019).
3. Гинзбург Л.Я. О лирике. – М.: Интрада, 1997. 416 с.
4. Иванова О.Ю. «Здесь» и «там» как интертекстуальные элементы поэтического творчества Ин. Анненского // Colloquium: Международный сборник научных статей. / Под. ред. У. Перси и А.В. Полонского. Белгород – Бергамо: БелГУ, 2005. С. 79–91.

5. Иванова О.Ю. Анненский и античность – герменевтика синтетизма / EXPERIMENTA LUCIFERA: Материалы V Поволжского научно-методического семинара по проблемам преподавания и изучения дисциплин классического цикла. – Н. Новгород, 2007.
6. Иванова О.Ю. Иннокентий Анненский – парадигма творчества и модель перевода. / La traduction: philosophie, linguistique et didactique. Collection UL3. Ed. Tatiana Miliaressi. Travaux et recherches. – Universite Charles-de-Gaulle-Lille 3.France – 2009. PP.109–112. – 445 P.
7. Иванова О.Ю. Переводческая деятельность поэтов Серебряного века как объект изучения в курсе истории перевода / Русский язык в современном мире. Сборник статей. – М.: Высшая школа перевода МГУ им. М.В. Ломоносова. 2013. С.407–414.
8. Кралин М. «А тот, кого учителем считаю...» /Победившее смерть слово. Статьи об Анне Ахматовой и воспоминания о ее современниках. – Спб.: Водолей. 2000.
9. Кривич В. (В.И. Анненский) Об Иннокентии Анненском. Страницы и строки воспоминаний сына /Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях / Публикация, вступительная статья и примечания А.В. Лавров, Р.Д. Тименчик – Памятники культуры. Новые открытия, 1981. Ленинград, «Наука», 1983.
- 10.Мешков В.А. Иннокентий Анненский и Анна Ахматова. Электронный ресурс
ahmatova.niv.ru/ahmatova/about/meshkov-ahmatova-annenskij.htm
- 11.Нелегач Н.В. Миф об Иннокентии Анненском в поэзии акмеистов / Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 4: Судьба культуры и образы культуры в поэзии XX века. Томск, 2002 (ред. Т.Л. Рыбальченко), с. 25–37.
- 12.Подольская И. Поэзия и проза Иннокентия Анненского // Иннокентий Анненский. Избранное. М., 1987.
- 13.Тименчик Р.Д. Поэзия И. Анненского в читательской среде 1910-х гг. // Ученые записки Тартуского гос. ун-та.

- Вып. 680. Блоковский сборник VI. Тарту, 1985. С. 101–116.
14. Харджиев Н.И. О переводах в литературном наследии Анны Ахматовой / Тайны ремесла. Ахматовские чтения. Вып. 2. М., 1992. С. 230–232.

Интернет- источники (собрания текстов):

Анненский И.Ф. <https://поэтика.рф/поэты/анненский/стихи>
(Источник: И. Анненский. Стихотворения и трагедии. Сер.: Библиотека поэта. Ленинград, 1990). (Дата обращения – 28.06.2019).

Ахматова А.А. <https://rustih.ru/anna-axmatova/page/4/> (Дата обращения – 28.06.2019).

Гумилёв Н.С. Электронное собрание сочинений. – Электронный ресурс - <https://gumilev.ru/verses/509/>
(Дата обращения – 18.06.2019).

Википедия: – [https://ru.wikipedia.org/wiki/Алкиона_\(дочь_Эола\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Алкиона_(дочь_Эола))
Сюлли Прюдом – <https://www.chitalnya.ru/work/2368730/> (Дата обращения – 1.07.2019)

Б.Паскаль – <https://www.proza.ru/2015/06/19/525> (Дата обращения – 1.07.2019)

ЭЛИТОЛОГИЧЕСКИЕ ВОЗЗРЕНИЯ АННЫ АНДРЕЕВНЫ АХМАТОВОЙ

Карабущенко Павел Леонидович

Доктор философских наук, профессор

Астраханский государственный университет

Элитология культуры, прежде всего, интересуется творчеством выдающейся личности, оставившей заметный след в истории мировой культуры. Каждый выдающийся деятель культуры является уникальной личностью, биография и психология которой запечатлена в ее творчестве. Поэтому только через анализ творчества конкретно взятой личности, мы можем проникнуть в ее духовный мир, выявить ее контекст, текст и подтекст ее творчества. При этом всегда важно учитывать еще и значение существующей ремарки, помогающей правильно понять конкретные творения, как непосредственно самого автора, так и его читателей и критиков.

Анализ творчества великой русской поэтессы Серебряного века *Анны Андреевны Ахматовой* (урожденной Горенко) (11.23.06.1889, Одесса – 05.03.1966, Домодедово, Московская обл.) является свидетельством борьбы и выживания свободного духа во враждебных (нетепличных) условиях ее современности. Она дважды была номинирована на Нобелевскую премию по литературе, но в первый раз (1965) ей не «дал» ее получить Михаил Шолохов, а во второй раз (1966) – ей помешала это сделать ее собственная смерть. Но Анна Андреевна и без нее вошла в историю мировой литературы как поэт, равный таким гениям, как А.А. Блок и А.С. Пушкин. Тем ценнее для элитологии культуры является анализ ее творчества.

Элитологические исследования предполагают проникать из факта биографии выдающейся личности в

недра смысла ее творчества.¹ И для этого без герменевтического анализа нам не обойтись. При этом речь идет именно об анализе воззрений, а не о неких философских построениях. Воззрения предполагают некие общие представления и оценки действительности. Воззрения не есть научная система. Поэтому допускают известную эклектичность, возможность в свободной форме излагать те или иные взгляды, которые в сумме могут даже противоречить друг другу. Но именно из них в дальнейшем и может сформировать конкретные идеи и «идеологии».

Элитологический корпус мировоззрения поэта можно разделить на три основные линии: 1) рефлексия относительно своего собственного творчества, а также анализ и оценка себя как личности; 2) оценка культурной элиты и 3) выражение своего отношения к довлеющей над ее свободной и сильной личностью власти. Важным также является оценка личности и творчества поэта со стороны ее современников и критиков. Всё это вместе и образует мировоззренческий каркас на общую проблему элиты и элитности. Анализ элитологических мировоззренческих установок творческой личности позволяет также прояснить еще одно важное обстоятельство подтекста ее эпохи – оценку качества исторического времени.

(1) Самоанализ и самооценка. Переводчик А.А. Ахматовой на французский язык *Никита Алексеевич Струве* (1931 – 2016) отмечал, что она - «последняя

¹ См.: Черных В. А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. 1889–1966. Издание 2-е, исправленное и дополненное. М.: Индрик, 2008. – 768с.; Далош, Д. Гость из будущего. Анна Ахматова и сэр Исайя Берлин. История одной любви. — М.: Текст, 2010; Алексеева, Т. С. Ахматова и Гумилёв. С любимыми не расставайтесь. М.: Эксмо, 2013. — 342с.

великая представительница великой русской дворянской культуры, Анна Ахматова в себя всю эту культуру вобрала и претворила в музыку».ⁱ Поэзия была для А.А. Ахматовой не просто средством самовыражения, но и смыслом жизни. «Я не переставала писать стихи. - Признавалась она в «Коротко о себе» (1965). - Для меня в них – связь моя с временем, с новой жизнью моего народа. Когда я писала их, я жила теми ритмами, которые звучали в героической истории моей страны. Я счастлива, что жила в эти годы и видела события, которым не было равных».ⁱⁱ

В ее памяти постоянно возникают стирающиеся временем лица. Она ведет бесконечный диалог с тенями минувших лет.ⁱⁱⁱ Перед нами ее личная «повесть временных лет». Все друзья ее юности остались в прошлом. И Анна Андреевна с грустью отмечает:

«Когда я называю по привычке
Моих друзей заветных имена,
Всегда на этой странной перекличке
Мне отвечает только тишина».

В советские годы Ахматова жила воспоминаниями. В ее стихах часто звучат нотки грусти и печали по утраченной России. Свои воспоминания она сравнивала с подвалом

ⁱ См.: Струве Н. На смерть Ахматовой. // Вестник РХСД. Париж, 1966. №1-2 (80). С.46-48; Струве Н. Столетие Анны Ахматовой (1889—1966). Анкета «Вестника» / Дмитрий Бобышев, Иосиф Бродский, Юрий Кублановский, Семен Липкин, Инна Лиснянская, Лев Лосев, Шимон Маркиш, Зара Минц, Олеся Николаева, Сергей Стратановский, Никита Струве (С.111), Борис Филиппов. 1989. №2 (156). С.96-113.

ⁱⁱ Анна Ахматова. Коротко о себе. // Анна Ахматова. Стихотворения и поэмы. — Л.: Советский писатель, 1976. С. 22.

ⁱⁱⁱ Ахматова часто упоминает свою собственную тень: «Там тень моя осталась и тоскует, // Все в той же синей комнате живет, // Гостей из города за полночь ждет // И образок эмалевый целует». Или: «У берега серебряная ива // Касается сентябрьских ярких вод. // Из прошлого восставши молчаливо, // Ко мне навстречу тень моя идет».

забвения. В «Подвале памяти» (1940) есть такие финальные строки: «Но я касаюсь живописи стен // И у камина греюсь. Что за чудо! // [Как будто древний расторгая плен,] // Сквозь эту плесень, этот чад и тлен // Сверкнули два зеленых изумруда. // И кот мякнул. // Ну, идем домой! // Но где мой дом и где рассудок мой?»ⁱ Поэтесса вспоминает о прекрасном мире. Из той ужасной действительности, в которой она жила после 1917 г., эти воспоминания были единственными, где она обретала свободу и была свободна духом. Если ее стихи есть крик ее души, то говоря о них, она говорит о себе: «Сплетней изувечены, // Биты кистенем, // Мечены, мечены // Каторжным клеймом».ⁱⁱ И еще: «И вовсе я не пророчица, // Жизнь моя светла, как ручей. // А просто мне петь не хочется // Под звон тюремных ключей».ⁱⁱⁱ В советские годы ее поэзия становится поэзией страдания: «Не лирою влюбленного // Иду пленять народ — // Трещотка прокаженного // В моей руке поет».^{iv} Её биография в эти годы по ее же собственному признанию «десятилетия скуки, страха и пустоты».

В стихотворении 1921 г. звучат поминальные нотки по уже утерянной всеми России:

«Пива светлого наварено,
На столе дымится гусь...
Поминать царя да барина
Станет праздничная Русь —
Крепким словом, прибауткою
За беседою хмельной,
Тот — забористою шуткою,

ⁱ Памяти Ахматовой. Стихи, письма, воспоминания. Париж: «Ymca-Press, 1974. С.20.

ⁱⁱ Там же. С.21.

ⁱⁱⁱ Там же. С.22.

^{iv} Там же. С.24.

Этот — пьяною слезой.
И несутся речи шумные
От гульбы да от вина:
Порешили люди умные: —
Наше дело — сторона». ⁱ

Память Ахматовой постоянно возвращается к дням минувшей юности. Сама поэтесса признавалась, что «у нас в России у всех память баснословная. Вот я как-то прочла кому-то одну песенку, а на следующий день ее вся Москва уже распевала». ⁱⁱ

Её постоянно посещало желание уйти от действительности в свой вымышленный мир, который оказывался намного богаче той нищеты духа, которая ее повсюду окружала.

«Я знаю, с места не сдвинуться
Под тяжестью виевых век.
О, если бы вдруг откинуться
В какой-то семнадцатый век.
С душистою веткой березовой
Под Троицу в церкви стоять,
С боярынею Морозовой
Сладимый медок попивать.
А после, на дровнях, в сумерки,
В навозном снегу тонуть.
Какой сумасшедший Суриков
Мой последний напишет путь?» ⁱⁱⁱ

Для её текста вообще было характерно частое смещение временных и пространственных планов, в которых можно

ⁱ Памяти Ахматовой. Стихи, письма, воспоминания. Париж: «Ymsa-Press, 1974. С.10.

ⁱⁱ Струве Н. Восемь часов с Анной Ахматовой // Звезда. 1989. № 6. С. 118-127.

ⁱⁱⁱ Памяти Ахматовой. Стихи, письма, воспоминания. Париж: «Ymsa-Press, 1974. С.15.

усмотреть приемы кинематографа тех лет. Создавая свою «Петербургскую Гофманиану» Ахматова фактически становилась Эйзенштейном поэзии.

Поэтесса вела дневники (записные книжки), самую толстую из которых она называла «Книга Жизни».ⁱ В них отражен не только ритм ее жизни, но и творческие искания, и душевные переживания. Себя двадцатилетнюю она оценивала как «бледную, темноволосую, очень стройную, с красивыми руками и бурбонским профилем» за плечами которой уже была «большая и страшная жизнь».ⁱⁱ При этом это была самодостаточная личность, не падкая на прелести «дольного мира»: «Ты напрасно мне под ноги мечешь // И величье, и славу, и власть. // Знаешь сам, что не этим излечишь // Песнопения светлую страсть».ⁱⁱⁱ В «Поэме без героя» Ахматова пишет о себе: «Я не та английская дама // И совсем не Клара Газуль, [псевдоним Проспера Мериме] // Вовсе нет у меня родословной, // Кроме солнечной и баснословной, // И привел меня сам Июль».

Это была, без всякого сомнения, одна из цельных и сильных личностей своей эпохи. Только сильная личность могла сказать о себе такое: «Что ж, прощай! Я живу не в пустыне, // Ночь со мной и всегдашняя Русь. // Так спаси же меня от гордыни! // В остальном я сама разберусь».^{iv} Она жила по собственному признанию в искаженно пространственно-временном континууме (когда «пространство выгнулось, и пошатнулось время»)^v Иногда

ⁱ Ахманова А.А. «Записные книжки. 1958-1966». Москва – Турин, 1996. С.III.

ⁱⁱ Там же. С.220.

ⁱⁱⁱ Памяти Ахматовой. Стихи, письма, воспоминания. Париж: «Ymsa-Press, 1974. С.27.

^{iv} Там же. С.27.

^v Ахманова А.А. «Записные книжки. 1958-1966». Москва – Турин, 1996. С.514.

ей открывались воистину эсхатологические картины будущего. В своих сновидениях она, например, однажды видела Землю такой, какой она будет после гибели на ней всего живого, и признавалась, что всё бы отдала, чтобы забыть его.ⁱ

Она не доверяла чужому мнению и не верила чуждому зрению. Она смотрела и видела мир своими глазами и видела то, чего не видели другие. Такое зрение Платон называл философским, позволяющий проникать в эйдетические миры. В стихотворении 1946 г. Ахматова писала: «В каждом древе распятый Господь, // В каждом колосе тело Христово, // И молитвы пречистое слово // Исцеляет болящую плоть».ⁱⁱ 1946 г. оказался для поэта особенно трудным. И она по-особому нуждалась тогда в утешении и исцелении.

Сохранились многочисленные воспоминания относительно того, как сама Ахматова оценивала свое творчество. «Анна Ахматова однажды сказала: Свои стихи - это как Бог даст, а вот эпитафии и цитаты иногда попадают действительно великолепные».ⁱⁱⁱ Её «непокоренный стих» звучал «похоронным звоном», поскольку три четверти ее читателей уже были по ту сторону жизни.^{iv} Поэт неоднократно упоминает, что с годами все больше живет с тенями своих воспоминаний. Она уходила в свой внутренний мир, чтобы сохранить целостность своей личности.^v

ⁱ Там же. С.486.

ⁱⁱ Памяти Ахматовой. Стихи, письма, воспоминания. Париж: «Ymca-Press, 1974. С.24.

ⁱⁱⁱ Бабаев Эдуард. Воспоминания. СПб.: Инапресс, 2000. С. 40.

^{iv} Ахманова А.А. «Записные книжки. 1958-1966». Москва – Турин, 1996. С.1.

^v У Ахматовой часто встречается определение «мнимый» («мнимое»), которым она указывает на неоднозначность событий, их иллюзорность, призрачность. В «Поэме без героя» она писала о

Современники отмечали, колоссальное личное обаяние, постоянно исходящую от нее творческую энергетику. Н. Струве отмечал: «прежде всего Ахматова поражала и покоряла той музыкой, той божественной гармонией, которая исходила из нее и все вокруг преображала. Не только в стихах, но всем существом своим,- и не в этом ли ее необычайность? - Ахматова была самой поэзией, высшим и чистейшим ее воплощением».ⁱ Лично знавший Ахматову киноактер *Алексей Владимирович Баталов* (1929 - 2017) вспоминал, что любое общение с гением делало людей лучше: «может быть, - замечал он, - люди именно потому так легко, надолго и охотно прикипали к ее жизни, что становились значительнее, талантливее, сильнее самих себя. Думаю, у каждого, кто бывал с Ахматовой, найдутся какие-то примеры, иллюстрирующие этот эффект возвышения, но они будут столь же различны, сколь не похожи характеры и судьбы окружавших ее людей».ⁱⁱ

Архитектор-художник *Зоя Борисовна Томашевская* (1922 - 2010) вспоминала, что «Любимое речение Ахматовой о себе было: "Я - как петербургская тумба". Только теперь я понимаю весь могучий смысл этой формулы. Они, эти тумбы, гранитные и чугунные, охранявшие наши дома, вращались в землю, в тротуары, в булыжные мостовые, в асфальт... Теперь это называется

«мнимости» происходящего, вдруг превращающегося в реальность: «Иногда я вижу ее всю сквозную, излучающую непонятный свет (похожий на свет белой ночи, когда всё светится изнутри), распаиваются неожиданные галереи, ведущие в никуда, звучит второй шаг, эхо, считая себя самым главным, говорит свое, а не повторяет чужое. Тени притворяются теми, кто их отбросил. Все двоится и троеится вплоть до дна шкатулки». - Ахматова А. Собрание сочинений. В 6 т. М.: Эллис Лак, 1998. Т.3. С.223.

ⁱ Струве Н. Восемь часов с Анной Ахматовой // Звезда. 1989. № 6. С.127.

ⁱⁱ Баталов А. Судьба и ремесло. М., 1984. С.51.

"культурным слоем". Но редко кому удавалось вынуть такую тумбу из петербургской земли».ⁱ

(2) Культурная элита России в оценке А.А. Ахматовой. Всю жизнь Ахматова стремилась общаться только с интересными ей людьми.ⁱⁱ И уже в этом одном мы способны усмотреть элитный характер ее личности. Есть люди, которые, не имея никаких личных достоинств, коллекционируют в своих «друзьях» каких-то знаменитостей. У Анны Андреевны эта способность была добавкой к ее собственному гениальному таланту.

Вся биография А.А. Ахматовой это непрерывная череда общения с интересными личностями ее эпохи. Л.К. Чуковская вспоминает о своем общении с Ахматовой, когда они обсуждали серьезные литературные проблемы и вспоминали своих друзей и себя самих в молодые годы.ⁱⁱⁱ Ей самой писали и посвящали стихи Н. Гумилев, А. Блок, В. Комаровский, М. Лозинский, Н. Клюев и многие-многие другие.^{iv} И она в свою очередь в своей «Поэме без героя» изобразила многих своих знакомых.^v Ахматова вспоминала, что однажды на банкете, который С.А. Кусевицкий(1874 - 1951) давал в честь *Клода Дебюсси* (1862 – 1918), композитор весь вечер сидел с ней рядом и

ⁱ Томашевская З.Б. Я - как петербургская тумба // Об Анне Ахматовой: Стихи, эссе, воспоминания, письма /Сост.: М. М. Кралин. - Л.: Лениздат, 1990. С. 417.

ⁱⁱ Лидия Гинзбург вспоминала слова Ахматовой: «Анна Андреевна: "Коля говорил мне – ты не способна быть хозяйкой салона, потому что самого интересного гостя ты всегда уводишь в соседнюю комнату"». - Гинзбург Лидия: Из старых записей // Об Анне Ахматовой: Стихи, эссе, воспоминания, письма. Л.: Лениздат, 1990. С.194.

ⁱⁱⁱ Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. Собр. соч. В 3 т. М.: Согласие. Т.1. С.395.

^{iv} Лозинский М. Горный ключ. Изд. 2-е. Пг.: Мысль, 1922.

^v Тименчик Р. Рижский эпизод в «Поэме без героя» Анны Ахматовой // Даугава. 1984. №2. С. 113-121.

затем подарил ей партитуру своего балета «Мученичество Святого Себастьяна».ⁱ

Как поэта, Анну Андреевну постоянно интересует тема творчества выдающихся деятелей культуры. При этом речь шла как об исторических личностях (В. Шекспир, А.С. Пушкин), так и об ее современниках (А.А. Блок). Нередки случаи, когда она сравнивает своих современников с историческими личностями (например, А. Блока и А. Пушкина). Образ А.А. Блока угадывается во многих ее символических намеках. Ахматова вообще считала его *человеком-эпохой*, олицетворением канунов. А вот к своему бывшему мужу она относится весьма критически. Ахматова считала, что Гумилев не оказал на нее никакого поэтического влияния и что их личная жизнь полна чужих и чуждых ей слухов и сплетен. Для неё самой «Гумилев – поэт еще не прочитанный. Визионер и пророк. Он предсказал свою смерть с подробностями вплоть до осенней травы».ⁱⁱ

Она приводит свою классификацию творческой известности. По ее мнению, были поэты знаменитые при жизни (Сологуб), но забытые после смерти и напротив – малоизвестные при жизни (Гумилев) и ставшие популярными уже после смерти. Но были такие, кто писали для своих правнуков (Мандельштам). «А были еще и такие, как Вячеслав Иванов, - великий мистификатор. Уехав за границу, он убедил и себя, и других, что был знаменитым на родине».ⁱⁱⁱ

А.А. Ахматова чутко чувствующая Шекспира, отмечала, что «Шекспир требует рамы — и только. Его нельзя ставить на фоне пейзажа. От неба, моря, деревьев,

ⁱ Козловская Г.Л. Воспоминания об Анне Ахматовой. М., 1991. С.392.

ⁱⁱ Ахманова А.А. «Записные книжки. 1958-1966». Москва – Турин, 1996. С.251.

ⁱⁱⁱ Там же. С.224.

сразу гибнет всё. Пейзаж ему противопоказан. В действительности ведь он пишет о Лондоне, идет ли речь о Венеции или о Вероне. И слуги у него — лондонский сброд, а не венецианский. Шекспира надо ставить так, как ставят англичане: сцена, две ступеньки, принц в плаще, на него направлен свет, и он произносит гениальные слова».ⁱ

Подруга поэтессы актриса *Фаина Георгиевна Раневская* (1896 – 1984) вспоминала: «Когда мы начинали с Анной Андреевной говорить о Пушкине, я от волнения начинала заикаться. А она вся делалась другая: воздушная, неземная. Я у нее все расспрашивала о Пушкине... Анна Андреевна говорила про Пушкинский памятник: "Пушкин так не стоял"... Ахматова не любила двух женщин. Когда о них заходил разговор, она негодовала. Это Наталья Николаевна Пушкина и Любовь Дмитриевна Блок. Про Пушкину она даже говорила, что та - агент Дантеса».ⁱⁱ

Манеру уединяться с интересным человеком для обстоятельной беседы, отмечают многие ее современники. «Она была не такая, какой можно было ее себе представить, и не такая, как на портретах, и уж совсем не такая, как все остальные. Она была прекрасная и великолепная и впечатление производила ошеломляющее. У меня сперло дыхание, и я почти ничего не помню о нашей первой встрече, помню только ее одну. Она увела меня в маленькую комнату, где обычно жила у Ардовых, – только спустя несколько лет я заметила, какая она крошечная, эта комната»,ⁱⁱⁱ Эту свою тягу к интересным людям Ахматова передала и многим своим друзьям,

ⁱ Памяти Ахматовой. Стихи, письма, воспоминания. Париж: «Ymsa-Press, 1974. С. 191-192.

ⁱⁱ Фаина Раневская: Судьба-шлюха. Авт. -сост. Д. А. Щеглов. М., 2003.

ⁱⁱⁱ Алигер М. И.: В последний раз // Воспоминания об Анне Ахматовой. М., 1991. С. 349.

которые часто копировали ее, создавая тем самым свой особый круг культурного элитного общения.ⁱ

В зрелые и поздние годы жизни, современники оценивали её личность великое, подлинно гениальное явление мировой культуры. «Да, я знал, что встречу в первый и, вероятно, в последний раз в жизни великого поэта. – Признавался Н. Струве. – Но из Англии писали, что Ахматова уже не та, надломленная, больная... Там ее видели на пьедестале, надменной, неприступной. А передо мной предстал не только великий поэт, но и замечательный, необыкновенный, великий человек. Великий в своей простоте. Тут, в Париже, она со своего пьедестала сошла и была, быть может, благодаря многочисленным встречам со старыми друзьями, совсем простой, я бы сказал, домашней. Оживленная, добродушно-насмешливая, то веселая, то задумчиво-грустная, ласковая и щедрая, хотя и суровая в некоторых суждениях, Ахматова поражала своим твердым умом, своей взыскательной совестью и неподдельной добротой. Той добротой, о которой она сама сказала, что она "ненужный дар" ее "жестокой жизни"».ⁱⁱ

Отношения с другой элитой (политической) были у Ахматовой совершенно иного, трагического характера. По политическим соображениям её не печатали в целом 25 лет: с 1925 по 1940 и с 1946 по 1956 гг. И только Оттепель принесла ей долгожданную возможность вновь публиковаться (причем ее готовы были печатать уже без

ⁱ Ф.Г. Раневская признавалась: «Я знала блистательных - Михоэлс, Эйзенштейн, - но Пастернак потрясает так, что его слушаю с открытым ртом. Когда они вместе - А. и П., - то кажется, будто в одно и то же время в небе солнце, и луна, и звезды, и громы, и молнии. Я была счастлива видеть их вместе, слушать их, любоваться ими». - Фаина Раневская: Судьба-шлюха. Авт. -сост. Д. А. Щеглов. М., 2003.

ⁱⁱ Струве Никита: Восемь часов с Анной Ахматовой // Звезда. 1989. № 6. С.127.

разора, что угодно, лишь бы над написанным стояло ее имя).ⁱ Такие крайности всегда бывает трудно пережить особенно деятельной личности, творческий процесс которой не останавливается ни на минуту.

(3) Поэт и власть. Если у А.С. Пушкина мы постоянно наталкиваемся на тему «Поэт и коллективный царь» (власть, чиновничья бюрократия), то у А.А. Ахматовой мы видим весьма частое противостояние сильной личности (её собственного «Я») и коллективного кровавого палача-тирана (Советской власти и ее вождей). При этом поэтесса разделяет власть и народ, поскольку с первой у нее нет ничего общего («Вместе с вами я в ногах валялась // У кровавой куклы палача»), а со вторым у нее общая судьба страдания («Я была тогда с моим народом, // Там, где мой народ, к несчастью, был»).ⁱⁱ Отношения Ахматовой с Советской властью можно оценивать как скрытую гражданскую войну.ⁱⁱⁱ

Ахматова сама признавалась, что «в то время я писала нечто, что не только печатать было нельзя, но даже читать».^{iv} В 1940 г. она пишет «Стансы», в которых выражает свое отношение и к истории России, и к советской действительности:

«Стрелецкая луна. Замоскворечье. Ночь.

Как крестный ход идут часы Страстной недели.

ⁱ Ахманова А.А. «Записные книжки. 1958-1966». Москва – Турин, 1996. С.626; 737.

ⁱⁱ Памяти Ахматовой. Стихи, письма, воспоминания. Париж: «Ymca-Press, 1974. С.28.

ⁱⁱⁱ В разговоре с Ф.Г. Раневской, Анна Андреевна призналась, что остро переживает объявленную Советской властью травлю на нее: «скажите, зачем великой моей стране, изгнавшей Гитлера со всей его техникой, понадобилось пройти всеми танками по грудной клетке одной больной старухи?» - Фаина Раневская: Судьба-шлюха. Авт.-сост. Д. А. Щеглов. М., 2003.

^{iv} Памяти Ахматовой. Стихи, письма, воспоминания. Париж: «Ymca-Press, 1974. С.39.

Мне снится страшный сон. Неужто в самом деле
Никто, никто, никто не может мне помочь?
В Кремле не надо жить, Преображенец прав,
Здесь древней ярости еще кишат микробы:
Бориса дикий страх, и всех Иванов злобы,
И Самозванца спесь — взамен народных прав».ⁱ

Для герменевтики анализ ее стихов открывает широкое поле для различного рода трактовок, которые могут далеко завести исследователя, плохо разбирающихся в контексте той эпохи. Но очевидно одно – в тексте Ахматовой подтекст занимает исключительное положение. Его порой бывает больше, чем ты мог предполагать, поскольку автор вынужден постоянно «шифроваться» и редко когда выходить из своего духовного «подполья». При этом звучащие повсюду авторские ремарки призваны навести на правильную мысль тех читателей, кто был посвящен в подробности его личной жизни. А таких посвященных всегда много не бывает.

Писательница *Лидия Корнеевна Чуковская* (1907 – 1996) вспоминала их доверительный разговор в марте 1956 г. по поводу разоблачения Хрущевым культа личности И. Сталина. И слова Ахматовой звучат как приговор всей этой кровавой эпохе: «Сталин... самый великий палач, какого знала история. Чингизхан, Гитлер — мальчишки перед ним. Мы и раньше насчет него не имели иллюзий, не правда ли? а теперь получили документальное подтверждение наших догадок... Того, что пережили мы — говорила с подушки Анна Андреевна — да, да, мы все, потому что застенки грозил каждому! — не запечатлела ни одна литература. Шекспировские драмы — все эти эффектные злодейства, страсти, дуэли — мелочь, детские игры по сравнению с жизнью каждого из нас. О том, что пережили казненные или лагерники, я говорить не смею.

ⁱ Там же. С.19.

Это не называемо словом. Но и каждая наша благополучная жизнь — шекспировская драма в тысячекратном размере. Немые разлуки, немые черные кровавые вести в каждой семье. Невидимый траур на матерях и женах. Теперь арестанты вернутся, и две России глянут друг другу в глаза: та, что сажала, и та, которую посадили. Началась новая эпоха. Мы с вами до нее дожили».ⁱ Для нее эпоха Сталина — время лжи, клеветы и кровавого смрада. Ложь была во всем — и в величии властей, и в низости покорных ей масс. Сталинизм — это время, когда женщины боятся смотреть на себя в зеркало, потому что понимают, что растят своих детей для плахи, застенков и тюрьмы.ⁱⁱ

Советская власть весьма жестко отреагировала на народную любовь к Ахматовой. В постановлении Оргбюро ЦК ВКП(б) «О журналах „Звезда“ и „Ленинград“» (от 14 августа 1946 г.) объявлялось, что: «Журнал «Звезда» всячески популяризирует также произведения писательницы Ахматовой, литературная и общественно-политическая физиономия которой давным-давно известна советской общественности. Ахматова является типичной представительницей чуждой нашему народу пустой безыдейной поэзии. Её стихотворения, пропитанные духом пессимизма и упадочничества, выражающие вкусы старой салонной поэзии, застывшей на позициях буржуазно-аристократического эстетства и декадентства, «искусство для искусства», не желающей идти в ногу со своим народом, наносят вред делу воспитания нашей молодёжи и не могут быть терпимы в советской литературе».ⁱⁱⁱ

ⁱ Памяти Ахматовой. Стихи, письма, воспоминания. Париж: «Ymca-Press, 1974. С. 187, 188

ⁱⁱ Ахманова А.А. «Записные книжки. 1958-1966». Москва – Турин, 1996. С.509, 496.

ⁱⁱⁱ Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) — ВКП (б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике. 1917-1953.

Некоторые назовут это событие «звездным часом Ахматовой».ⁱ Но для нее наступили самые мрачные времена ее жизни. Известна также характеристика творчества поэтессы члена Политбюро ЦК ВКП(б) А.А. Жданова в его докладе 15—16 августа 1946 г.: «Не то монахиня, не то блудница, а вернее блудница и монахиня, у которой блуд смешан с молитвой. ...Такова Ахматова с её маленькой, узкой личной жизнью, ничтожными переживаниями и религиозно-мистической эротикой. Ахматовская поэзия совершенно далека от народа. Это — поэзия десяти тысяч верхних [sic] старой дворянской России, обречённых». ⁱⁱ Известно, что А.А. Ахматова и М.М. Зощенко были исключены из Союза писателей, ограничены в творческой жизни и лишены продовольственных карточек,ⁱⁱⁱ что в условиях Советского Союза того времени означало медленную смерть. Были дни, когда у поэтессы не было ни корки хлеба. И тогда на помощь к ней приходили ее друзья и многочисленные поклонники ее таланта. Гонения Советской власти на себя она сравнивала с тем, как проклинаяют Отрепьева и Пугачева за учиненные ими смуты и бунты – «неуклонно, тупо и жестоко».^{iv}

Когда в 1965 г. в Оксфордском университете ей вручали диплом почетного доктора, то из «советских людей» на этой церемонии присутствовали лишь случайно оказавшиеся в Англии *Аркадий Райкин*(1911 – 1987) с

Под ред. А.Н. Яковлева. Сост. А.Н. Артизов, О.В. Наумов. М.: Международный фонд «Демократия», 1999.

ⁱ Жолковский А.К. Анна Ахматова – пятьдесят лет спустя // Звезда. 1996. №9. С. 211.

ⁱⁱ Доклад т. Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград» // Известия. № 223. 21.09.1946. С. 2.

ⁱⁱⁱ Гладков А.К. Встречи с Пастернаком. М.: Арт-Флекс, 2002. С. 182.

^{iv} Ахманова А.А. «Записные книжки. 1958-1966». Москва – Турин, 1996. С.166.

супругой – советские журналисты побоялись освещать это событие из-за «мягко говоря, настороженных» отношений к ней официальных кругов.ⁱ Сама она в своих дневниках об этом событии вообще умалчивает, будто бы его и не было никогда.ⁱⁱ

(4) Оценки и отзывы современников. О характере элитной личности свидетельствует не только ее творческие достижения, но и свидетельства и оценки современников. Особенно людей близко знавших ее в повседневной жизни. Ф.Г. Раневская свидетельствовала, что «Анна Андреевна была бездомной, как собака»ⁱⁱⁱ и вспоминала, как в голодном Ташкенте в годы войны воровала для нее дрова, чтобы обогреть ее сырую комнатуху.^{iv} Фаина Георгиевна признавалась, что «Часто замечала в ней что-то наивное, это у Гения, очевидно, такое свойство. Она видела что-то в человеке обычном - необычное или наоборот... Ахматова чудо...».^v Ей было смешно представить себя в мехах и в брильянтах. Для Раневской Ахматова была небожителем: «Есть такие, до которых я не смею дотронуться, отказалась писать о Качалове, а уж об А. А. подавно. В ней было все. Было и земное, но через божественное... Она была женщиной больших страстей. Вечно увлекалась и была влюблена. Мы как-то гуляли с нею по Петрограду. Анна Андреевна шла мимо домов и, показывая на окна, говорила: "Вот там я была влюблена... А за тем окном я целовалась"».^{vi}

ⁱ Райкин А. Воспоминания. - СПб., 1993. С. 241.

ⁱⁱ Ахманова А.А. «Записные книжки. 1958-1966». Москва – Турин, 1996. С.501, 629, 631.

ⁱⁱⁱ Известно, что Ахматовой до последнего снились сны, что ее откуда-то выселяют. - Ахманова А.А. «Записные книжки. 1958-1966». Москва – Турин, 1996. С.660.

^{iv} Фаина Раневская: Судьба-шлюха. Авт. -сост. Д. А. Щеглов. М., 2003.

^v Там же.

^{vi} Там же.

Уже в самой внешности Анны Андреевны было какое-то аристократическое величие. Литературовед *Лидия Яковлевна Гинзбург* (1902 - 1990) в этой связи вспоминала: «У нее дар совершенно непринужденного и в высокой степени убедительного величия. *Она держит себя, как экс-королева на буржуазном курорте* [Выделено – П.К.]... Ахматова явно берет на себя ответственность за эпоху, за память умерших и славу живущих. Кто не склонен благоговеть, тому естественно раздражаться, – это дело исторического вкуса. Ахматова сидит в очень спокойной позе и смотрит на нас прищурившись, – это потому, что наша культура ей не столько непонятна, сколько не нужна. Не стоит спорить о том, нужна ли она нашей культуре, поскольку она является составной ее частью. Она для нас исторический факт, который нельзя аннулировать, – мы же, гуманитарная молодежь 20-х годов, для нее не суть исторический факт, потому что наша история началась тогда, когда ее литературная история, может быть, кончилась. В этом сила людей, сумевших сохранить при себе ореол и характер эпохи».ⁱ

Даже на вручении диплома почетного доктора Оксфордского ун-та она вела себя как королева. «Вся церемония длилась около трех часов, - вспоминает Райкин, - и в конце ее в зал вошла Ахматова. *Ощущение было такое, будто мы стали свидетелями выхода королевы* [Выделено – П.К.]. Она была в пурпурной мантии..., но без шапочки, которую полагается надевать непременно. Как потом рассказала Анна Андреевна, она сочла, что этот головной убор ей не к лицу, и в виде исключения ей позволили не надевать шапочку. Однако этим нарушение деталей ритуала не исчерпывалось. Ахматовой не

ⁱ Гинзбург Лидия: Из старых записей // Об Анне Ахматовой: Стихи, эссе, воспоминания, письма. Л.: Лениздат, 1990. С. 186.

пришлось ни подниматься по ступенькам, ни становиться на колено: ректор сам сошел к ней и вручил диплом».ⁱ

Русский писатель *Варлам Тихонович Шаламов* (1907 – 1982) признавался, что жизнь А.А. Ахматовой «это – великий нравственный пример верности своим поэтическим идеалам, своим художественным принципам».ⁱⁱ В поздней Ахматовой его поражала ее «молодая сила». Писатель признается, что: «Может быть, поэтическое имя Ахматовой и не так велико по сравнению с именем Блока или Пастернака, оно в том же высшем ряду русской лирики XX века, который включает имена: Анненского, Белого, Пастернака, Мандельштама, Цветаевой, Ходасевича. Эти имена — лучшее, что есть в русской поэзии XX века. И чем они меньше, хуже, чем поэты пушкинской поры? И без этого наследства нет русской лирики».ⁱⁱⁱ

Французский русист и её переводчик Н.А. Струве вспоминал, как в июне 1965 г. в Париже Ахматова читала ему свои стихи. «Описать словами волшебство ее чтения невозможно. Добродушно-насмешливая улыбка, не покидавшая ее во время разговора, исчезла. Лицо сделалось еще сосредоточеннее, еще серьезнее. Стихи как бы росли изнутри, рождались заново. Сначала Анна Андреевна прочла нам до сих пор неизданное маленькое стихотворение "Немного географии", посвященное местам ссылки сына и, если не ошибаюсь, Мандельштама».^{iv} Для Струве это событие стало одним из центральных в его творческой биографии. Прикосновение к великой

ⁱ Райкин А. Воспоминания. - СПб., 1993. С. 241.

ⁱⁱ Шаламов В. Т. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 5: Эссе и заметки; Записные книжки 1954–1979. М., 2005. С. 193.

ⁱⁱⁱ Там же.

^{iv} Струве Никита: Восемь часов с Анной Ахматовой // Звезда. 1989. № 6. С. 118-127.

личности, делает этот акт и этот момент жизни столь же величественным, И подобных свидетельств к биографии Ахматовой наберется немало.

Элитологические воззрения А.А. Ахматовой открывают нам возможность взглянуть на то, как она понимала смысл своего творчества и творчества других выдающихся личностей. Через них мы проникаем в мир уникальной личности, без которой русская, да и мировая культура XX в. была бы намного беднее. Именно такие творческие натуры и создают культурные ценности своей эпохи.

Особенно ценным является ее рефлексия и личное мнение относительно важнейших исторических событий той эпохи. Естественно, говорить публично об этом она открыто не могла. Но в ее дневниках и в частных беседах с друзьями мы можем встретить немало подобных откровений. Некоторые ее поэтические вещи следует понимать иносказательно и подвергать герменевтической экспертизе. Не менее важным оказывается также изучать культурно-исторический контекст и психологические особенности ее персональных качеств.

ГЕНДЕРНЫЙ КОД В ЛИРИКЕ АННЫ АХМАТОВОЙ

Кислова Лариса Сергеевна

*Кандидат филологических наук, доцент
Тюменский государственный университет*

Ветошкина Мария Александровна

Тюменский государственный университет

В ранней лирике Анны Ахматовой («Вечер» (1912), «Четки» (1914)) особое место занимают лирические тексты, в которых преобладает женское восприятие мира. Акмеистская традиция, как известно, подразумевает прощание с иллюзией и погружение в реальность, уход от Вечной женственности и возвращение к мужскому началу, переход от единства ко множеству, от бесплотных духов к звериной силе, от индивидуализма к коллективному, от идеи к конкретике: «Эмоционально-эстетический максимализм так или иначе характеризует авторскую позицию и поэтику всех видных поэтов акмеизма» [9: с. 160]. О.А. Лекманов отмечает, что «акмеисты, как правило, не жертвовали *потусторонним* ради *посюстороннего*. Свою задачу они видели не в том, чтобы изгнать мистику из поэзии, а в том, чтобы *уравновесить* «мистическое» и «земное», выправить крен в сторону метафизики, допущенный символистами» [8: с. 55]. Таким образом, стремясь почувствовать формы, запахи, цвета и краски этого мира, акмеисты предлагают новую эстетическую платформу. Николай Гумилев в своей знаменитой работе «Наследие символизма и акмеизм» заявляет: «На смену символизма идет новое направление, как бы оно ни называлось, акмеизм ли [...], или адамизм (мужественно-твердый и ясный взгляд на жизнь), – во всяком случае, требующее большего равновесия сил и более точного знания отношений между субъектом и объектом, чем то было в символизме» [6: с. 114-115].

Другой идеолог акмеизма Сергей Городецкий в манифесте «Некоторые течения в современной русской поэзии», провозглашая рождение нового Адама, говорит об ощущении нового искусства: «Они *акмеисты*, потому что они берут в искусство те мгновения, которые могут быть вечными» [5: с. 125]. Акмеисты в своих манифестах ратуют за возвращение внимания к вещному миру, что, безусловно, должно, по мнению лидеров школы, способствовать преодолению символизма: «Они декларировали реабилитацию вещного мира, предмета, посюсторонней реальности и отвергали всякий мистицизм. Поэт должен ясно и трезво смотреть на мир. [...] Поэт, как первый человек, Адам, должен называть вещи их именами» [3: с. 93].

Высокая степень рефлексии, уязвимость, хрупкость, удвоение и умножение лирического «я», доминирование «телесной» метафорики – все эти поэтические приемы составляют художественную картину мира поэтов-акмеистов. Еще С. Городецкий в своей статье отмечает, что начальным этапом проявления любви к миру акмеиста становится экзотика: «Как бы вновь сотворенные, в поэзию хлынули звери; слоны, жирафы, львы, попугаи с Антильских островов наполнили ранние стихи Н. Гумилева. Тогда нельзя было еще думать, что это уже идет Адам. Но мало-помалу стали находить себе выражения и адамистические ощущения» [5: с. 122].

Лирическим циклам Анны Ахматовой свойственна акмеистская «графичность» (В. Жирмунский), каждый образ в ее стихах принадлежит миру, где лирический субъект движется не от общего к частному, а от конкретного явления к миру космических обобщений. «Самонаблюдение является художественной ситуацией взгляда на себя со стороны (данная точка зрения имеет место в ахматовских текстах, в которых героиня становится в позу или замирает в жесте, смотрится в

зеркало, угадывает близкие черты в портретах “вечных” образов, беседует с собственным двойником или ловит на себе чужой взгляд), но это и своего рода состояние лирического “я”, предвещающее процесс мышления субъекта его коммуникацией с физическим миром вещей и сознаний.<...> В образном и речевом планах редукция сознания субъекта в ранней лирике поэта может выражаться через поведение героини (скучающей, пьянеющей, находящейся в истоме, предчувствующей, разгадывающей сновидение, поющей, теряющей память и душу, ставшей игрушечной, сошедшей с ума) и проявляться в частотном употреблении вводных слов и предложений, фиксирующих ее внутреннее состояние, вопросительных форм. <...> Так, в процессе самонаблюдения поэтическим обобщением становится расширение границы “я”, умножение субъекта, способного на границе “я” и “не-я” обретать собственные отражения и подключаться к ценностному контексту коллективного, национального и общечеловеческого переживания...» [11: с. 101].

Михаил Гаспаров в статье «Поэтика серебряного века» отмечает свойственную русскому модернизму «гиперболизацию красок, гиперболизацию чувств – страсти, ненависти, реж – нежности» [4: с. 32]. Акмеистские образы Анны Ахматовой, безусловно, гиперболизированы, однако столь активная, энергичная, даже преувеличенная ассимиляция лирического субъекта в чувственном пространстве не всегда позволяет рассматривать доминирование эстетики акмеизма в ранней лирике А. Ахматовой.

Говоря об олицетворении предметов, необходимо отметить ахматовское стремление наделить их определенным гендерным значением:

Так беспомощно грудь холодела,
Но шаги мои были легки.

Я на правую руку надела
Перчатку с левой руки.
(Песня последней встречи, 9 сентября 1911) [1].

Вещи, принадлежащие лирической героине, объявляются подчеркнуто женскими и характеризуют ее как натуру тонкую и чувственную:

Сжала руки под темной вуалью...
«Отчего ты сегодня бледна?»
– Оттого, что я терпкой печалью
Напоила его допьяна.
(«Сжала руки под темной вуалью...», 8 января 1911) [1]

Дверь полуоткрыта,
Веют липы сладко...
На столе забыты
Хлыстик и перчатка.
(«Дверь полуоткрыта...», 17 февраля 1911) [1]

В камине гаснет пламя,
Томя, трещит сверчок.
Ах! кто-то взял на память
Мой белый башмачок.
(«И на ступеньки встретить...», 1913) [1]

Пусть страшен путь мой, пусть опасен,
Ещё страшнее путь тоски...
Как мой китайский зонтик красен,
Натерты мелом башмачки!
(«Меня покинул в новолунье...», ноябрь 1911) [1].

Таким образом, акмеистская концепция значимости предметов, пристрастное внимание к деталям приобретают в творчестве Анны Ахматовой особые смыслы, и именно

женская природа вещей способствует их гендерному кодированию:

Ты куришь черную трубку,
Так странен дымок над ней.
Я надела узкую юбку,
Чтоб казаться еще стройней.

(«Все мы бражники здесь, блудницы...», 1 января 1913) [2].

Цветы, юбка, перчатки, вуаль, перо на шляпе и другие детали дамского гардероба в ранних стихах А. Ахматовой являются частью некоего шифра, языка жестов и намеков, создающих женский дискурс в творчестве поэтессы, что само по себе вступает в противоречие с жесткой маскулинной поэзией акмеизма (адамизма): «Есть мир Ахматовой, очень личный и очень женский» (В. Жирмунский). Безусловно, стихи А. Ахматовой обладают подчеркнуто феминной природой, они словно вольно или невольно нарушают стройную акмеистскую систему ценностей. Смутное женское начало, противоречащее мужской определенности поэтических поисков коллег А. Ахматовой по Цеху, заставляет говорить об особом ахматовском акмеизме, возвращающем читателей в эпоху царствования Лилит и Евы. Первые женщины становятся незримыми символическими двойниками лирической героини.

Настоящую нежность не спутаешь
Ни с чем, и она тиха.
Ты напрасно бережно кутаешь
Мне плечи и грудь в меха.

(«Настоящую нежность не спутаешь...», 1913) [2]

Стать бы снова приморской девчонкой,
Туфли на босу ногу надеть,
И закладывать косы коронкой,
И взволнованным голосом петь.

(«Виджу выцветший флаг над таможенной...», 1913) [2].

Детали маскулинного облика в текстах А. Ахматовой также присутствуют, но видятся сквозь призму феминного восприятия. Женский взгляд на мужской вещный мир становится особенно пристальным, что позволяет трактовать эти предметы как отстраненные и даже мистически чужеродные:

Муж хлестал меня узорчатым,
Вдвое сложенным ремнём.
(Муж хлестал меня..., осень 1911) [1]

Трубку свою на камине нашёл
И на работу ночную ушёл.
(Сероглазый король, 11 декабря 1910) [1]

И только красный тюльпан,
Тюльпан у тебя в петлице.
(«Не любишь, не хочешь смотреть...», 1913) [2]

Ты куришь черную трубку,
Так странен дымок над ней.
(«Все мы бражники здесь, блудницы...», 1 января 1913) [2].

В стихах А. Ахматовой, помимо женских знаков-предметов, присутствует и выраженная игровая телесность, но при этом телесные образы не слишком отчетливы, размыты, что также не свойственно акмеистской эстетике: «Полемика с символизмом актуализировала для акмеистов аксиологическую значимость телесной сферы, поскольку базовая установка акмеизма связана с поэтическим воплощением бытия в его вещности, а человека – в его конкретной телесности» [7: с. 50]. Собственно, в лирике Анны Ахматовой телесность можно рассматривать лишь как выражение некоторой позы, игры, даже манерности поведения

лирической героини. Значимой деталью в стихах А. Ахматовой становятся глаза собеседника:

Мне только взгляд один запомнился

Незнающих, спокойных глаз.

(«Туманом легким парк наполнился...», апрель 1911) [1]

Словно тронуты черной, густою тушью

Тяжелые веки твои.

(Отрывок, 26 декабря 1911) [2]

Потускнели и, кажется, стали уже

Зрачки ослепительных глаз.

(«Мальчик сказал мне: "Как это больно!"», осень 1913) [2]

И дал мне три гвоздики,

Не подымая глаз.

(«И на ступеньки встретить...», 1913) [1]

На глаза осторожной кошки

Похожи твои глаза.

(«Все мы бражники здесь, блудницы...», 1 января 1913) [2]

Как я знаю эти упорные

Несытые взгляды твои!

(«Настоящую нежность не спутаешь...», 1913) [2]

Рассматривая глаза возлюбленного, героиня находится в состоянии некой декадентской расслабленности и далека от сосредоточенного акмеистского внимания:

Не любишь, не хочешь смотреть?

(«Не любишь, не хочешь смотреть...», 1913) [2]

Мне очи застит туман,

Сливаются вещи и лица...

(«Не любишь, не хочешь смотреть...», 1913) [2]

Предо мной золотой аналой,
И со мной сероглазый жених.
(«У меня есть улыбка одна...», 1913) [2]

Ах! не трудно угадать мне вора,
Я его узнала по глазам.
(«После ветра и мороза было...», январь 1914) [2].

Мотив игры является ключевым в ранней лирике Анны Ахматовой, что способствует погружению ее лирического «я» в некий символический игровой контекст, поскольку декадентская поза становится её постоянным состоянием.

От страсти, которая слышится в стихах А. Ахматовой, безусловно, веет глубокой декадентской печалью, кажущейся наигранной и не всегда искренней. Метания лирической героини А.Ахматовой от мрака к свету (так называемый «мотив качелей») с одной стороны, погружают ее в пространство символизма, а с другой – способствуют преодолению ей символизма, но в то же время позволяют нарушить и каноны акмеизма. «Инстинктивно-внешнее, первичное переживание задает такую психологическую полноту и эмоциональное разнообразие поэзии Ахматовой, что основная тема ее стихотворений, несчастная любовь, начинает восприниматься не как художественная цель автора, а как средство самопознания лирического “я”» [10: с. 115].

В числе «преодолевших символизм» (В. Жирмунский) Анна Ахматова ощущает себя человеком XX века в отличие от символистов, людей века XIX, и тем не менее ее лирическая героиня преодолевает и акмеизм, зачастую путем обращения к символистским образам и символистской мистической игре. Можно утверждать, что ключевой в ранней лирике Анны Ахматовой становится женская игровая стратегия, позволяющая лирической

героине перевоплощаться и вживаться в неожиданные образы (хищницы, кокетки, безнадежно влюбленной, виновной и признающей, умиравшей и воскреснувшей). Таким образом, перед нами поэзия, опережающая свое время, переросшая модернизм и претендующая на принципиально новый неканонический контент, в котором наблюдается ирония, маргинализируются те или иные образы, разрушаются бинарные оппозиции, а также предпринимаются активные попытки автора дистанцироваться от лирического субъекта. Мир лирики Анны Ахматовой алогичен: в нем сопряжены высокое и низкое («Все мы бражники здесь, блудницы...»), ложь и истина («Не будем пить из одного стакана...»), прекрасное и безобразное («И кто-то во мраке деревьев незримый...»), что вполне может претендовать на предчувствие постмодернистской картины мира.

Литература

- 1 Ахматова А.А. Вечер [Электронный источник] [https://ru.wikisource.org/wiki/Вечер_\(Ахматова\)#II](https://ru.wikisource.org/wiki/Вечер_(Ахматова)#II) (дата обращения 01.06.2019).
- 2 Ахматова А.А. Чётки [Электронный источник] [https://ru.wikisource.org/wiki/Чётки_\(Ахматова\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Чётки_(Ахматова)) (дата обращения 01.06.2019).
- 3 Барковская Н.В. Поэзия серебряного века. Екатеринбург: Издательство Уральского государственного педагогического университета, 2010. 194 с.
- 4 Гаспаров М.Л. Поэтика «Серебряного века» // Русская поэзия «серебряного века», 1890-1917. Антология. М.: Наука, 1993. С.5–44.
- 5 Городецкий С.М. Некоторые течения в современной русской поэзии // Литературные манифесты. От символизма до «Октября». М.: Аграф, 2001. С.118–125.

- 6 Гумилев Н.С. Наследие символизма и акмеизм // Литературные манифесты. От символизма до «Октября». М.: Аграф, 2001. С.113–118.
- 7 Кихней Л.Г., Меркель Е.В. Семантика телесности в лирике Ахматовой // Вестник Тверского государственного университета, 2017. – № 1. – С. 50–55.
- 8 Лекманов О.А. Книга об акмеизме // Книга об акмеизме и другие работы. Томск: Издательство «Водолей», 2000. С. 6–184.
- 9 Спивак Р. С., Батулина В. А. Эмоционально-эстетический максимализм в русской поэзии начала XX века: к вопросу о преемственности символизма и акмеизма // Вестник Пермского университета, 2011. – № 4(16). – С. 157–164.
- 10 Шевчук Ю.В. Внешнее изображение внутреннего мира: «двойники» в лирике А. Ахматовой 1910-х годов // Вестник Башкирского университета, 2014. – Т. 19. – № 1. – С. 115–120.
- 11 Шевчук Ю.В. Лиризм самонаблюдения в поэзии А. Ахматовой начала 1910-х годов // Вестник Центра международного образования Московского государственного университета, 2014. – № 1. – С. 101–106.

ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ КАК ПРИНЦИП ОРГАНИЗАЦИИ СМЫСЛОВОЙ СТРУКТУРЫ «ПОЭМЫ БЕЗ ГЕРОЯ» АННЫ АХМАТОВОЙ

Кихней Любовь Геннадьевна

*Доктор филологических наук, профессор
Институт международного права и экономики
им. А.С. Грибоедова (Москва)*

Проблема театрализации «Поэмы без Героя» в ахматоведении как таковая не ставилась, хотя подходы к этой теме были, но касались, в основном, констатации и генезисной интерпретации конкретных театральных образов, упомянутых Ахматовой в тексте [5, 232-248 и далее; 6, 898-936; 7, 506-732; 9, 196-200]. Любопытно, что сама Ахматова, в одном из комментариев к наброскам балетного либретто по «Поэме без Героя», указывает на драматургическое начало в своей Поэме. «Так возьась то с балетом, то с киносценарием, - объясняет она, - я все не могла понять, что собственно я делаю. Следующая цитата разъяснила дело: „This book may be read as a poem or verse play“ – пишет Peter Veereck (1961, “The tree Witch”) <...>. То же и одновременно я делала с „Триптихом“» [1, 363].

Однако для «Поэмы без героя» характерна не столько открытая, жанрово выраженная, сколько скрытная драматургичность, воплощаемая в принципе театрализации текста.

В чем проявляется театрализация? Во-первых, в насыщении текста «Поэмы без Героя» всевозможными театральными рецепциями. Мы можем вычленим театральные отсылки нескольких видов. Первый вид предполагает включение в текст театрально-сценической атрибутики, имитирующей декорированное театральное пространство, феномен маски, театральной игры, описание самого хода драматического действия и сценические

эффекты. Например: «Крик: «Горю на авансцену!» [1, 326], «А для них расступились стены, / Вспыхнул свет, завывли сирены / И, как купол, вспух потолок» [1, 323], «До смешного близка развязка: Из-за ширм Петрушкина маска... <...> Пятым актом из Летнего Сада / Пахнет...» [1, 329]; «И летит, улыбаясь мнимо, / Над Маринскою сценой prima / Ты – наш лебедь непостижимый, - / И острит запоздавший сноб. / Звук оркестра, как с того света <...> По рядам пробежал озноб» [1, 329].

Второй вид театрализации проявляется в отсылках к разным жанровым формам театрализованных действ. Это трагедия, опера, комедия дель арте, балет и пр.

Сразу же отметим, что как первый, так и второй вид театрализации конкретизируется в реминисценциях, отсылающих читателя как к мировой драматургии, прежде всего, к античной и ренессансной традициям. Ср. прямые отсылки к лире Софокла и Шекспира; «роковому хору», (роль которого согласен принять на себя автор). В том же ряду стоят упоминания об Эсхиловой *Кассандре*; Софокловой *Гекубе*; о *Гамлете* и *Банко* Шекспира; о *Фаусте*, *Мефистофеле* и «гетевском Брокене».

Ахматова обращается также к более поздним драматургическим, оперным, балетным традициям (вплоть до европейского и русского модерна), индексируя их в именах авторов, персонажей, названиях спектаклей и других театральных действ.

Так, неоднократное упоминание имен *Дон Жуана*, *Командора*, *донны Анны* в сочетании с эпитафией из либретто Л. да Понте (ср. в переводе с итальянского Ахматовой: «Смеяться перестанешь // Раньше, чем наступит заря. *Дон Жуан*» [1, 322]) - к опере «Дон Жуан» Моцарта, к «Дон Жуану» Мольера и к «Каменному гостю» Пушкина. Имя «Клара Газюль» - отсылка к театральным мистификациям П. Мериме; «Синяя птица», - к пьесе Метерлинка. Вопрос: «Что мне вихрь Саломеиной

пляски?» (в сочетании с упоминанием *Иоканаана*) - отсылка к уальдовской «Саломее» и одновременно к одноименной опере Р. Штрауса. Фраза «Из-за ширм Петрушкина маска», мотив ряжения, «кучерской пляски» - рецепции из балета И. Стравинского «Петрушка»; образы Коломбины, Пьеро, юного поэта отчасти восходят к балету «Карнавал» Р.Шумана, поставленному М. Фокиным в 1910 г. в Петербурге; «Меерхольдовы арапчата» и имя Дапертутто – отсылка к псевдониму и спектаклям Меерхольда, в частности, к его «Маскараду» по драме Лермонтова.

Имплицитные отсылки к знаковым именам театральной жизни Петербурга первой половины 1910-х годов (Шляпину, Анне Павловой, а также к ролям, сыгранным Ольгой Судейкиной (*Козлоной*, *Путаницы* и др.)), достаточно прозрачны и давно отмечены комментаторами Поэмы. Однако возникает вопрос: что же объединяет все эти драматургические и театральные аллюзии? Полагаем, что представленные в Поэме театральные аллюзии выполняют несколько смысловых функций.

Первая из них – вычленение архетипичного сюжета, ядром которого оказывается мотив возмездия, в том числе и мотив загробного мщения. К этому сюжету возводятся ситуации первой части Поэмы, героями которых выступают Дон Жуан и Командор. В ту же интертекстуальную типологию вписываются рецепции из трагедий «Гамлет» и «Макбет». Причем, если отсылки к «Гамлету» достаточно прозрачны (ср. «Что мне Гамлетовы подвязки, / Эльсинорских террас парапет?»), то макбетовские реминисценции завуалированы и выявляются через авторские комментарии к Поэме: «Значит, хрупки могильные плиты, / Значит, мягче воска гранит...» [1, 323] с примечанием в «Записных книжках»: «Макбетовские стихи <...> (Явление тени Банко на пиру)» [2, 112].

Также, свете этого нарративного архетипа получают объяснение и мотивы пения «героя на авансцене» (ср.: «*Споет о священной мести*»), восходящие как к моцартовской, так и Штраусовской операм, а также мотив танца и пляски, тематически связанный с пьесой О. Уальда «Саломея», в которой, напомним, Саломея смертельно мстит Иоканаану, не ответившему на ее любовь.

Вместе с тем, указанный реминисцентно-образный ряд выступает и как нарративный концепт жанра трагедии, образуя тем самым важнейший жанровый подтекст «Поэмы без героя», выходящий на смысловую поверхность во второй части Поэмы.

Другой комплекс театрализованных аллюзий и следовательно иная функция театрализации связана с феноменом карнавала, как основной феноменологической особенностью описываемой эпохи. Карнавал в «Поэме без Героя» также отражается в нескольких жанрово-видовых, регистрах: в Поэме присутствуют отсылки и к мировым карнавальным традициям - венецианскому карнавалу (ср.: «Венеция дождей...», «страна атласных баут»); римскому карнавалу («Карнавальная полночь Римской и не пахнет...»), восходящему к древнеримским сатурналиям (ср.: «Ты, что козью пляшешь чечетку» [1, 328]); а так же к версальским карнавальным традициям эпохи Людовика XIV (ср.: «“Que me veut mon Prince Carnaval?”»).

Но кроме всего прочего, образ карнавала отражает и кабаретную культуру Петербурга 1910-х годов, вобравшую в себя карнавальные традиции прошлых эпох [3, 148]. Эта карнавальная атмосфера отражена в начале Поэмы – в шествии «теней из тринадцатого года» - и буквально смоделирована в *Интермедии*. Не случайно в ней упоминается артистическое кабаре «Бродячая собака» («Мы отсюда еще в “Собаку”...»), как эпицентр карнавальной театральности [8, 78-91; 3, 147-149] и воспроизведена карнавальная пляска героини, прототипом

которой была Ольга Глебова-Судейкина, яркая представительница кабaretной культуры. Ср.: «Как копытца, топочут сапожки, / Как бубенчик, звенят сережки, / В бледных локонах злые рожки, Окаянной пляской пьяна...» [1, 328].

Однако эти образные карнавальномаскарадные множества, пронизывающие словесную ткань первой части Поэмы, имеют свой генетический инвариант. По Ахматовой, таковым выступает святочный *обряд ряжения*. На это указывает неоднократное упоминание празднования Святков в тексте Поэмы и описания самого явления теней из 1913 года «под видом ряженных» [1, 322], открывающего первую часть Поэмы. Празднование Святков на Руси представляло собой смешение христианской ритуальной символики с древними языческими обрядами, знаменующими зимний солнцеворот. Архаическим содержанием этих обрядов было общение с миром мертвых, от которых зависело благополучие живых.

Антураж и ключевые мизансцены Первой части, включая театральные реминисценции и карнавальные аллюзии, включая дерзкое вторжение в дом *Автора* ряженных, а также уже упомянутую выше театрализованоплясовую *интермедию*, проецируются на традиционный святочный маскарад.

При этом приход ряженных сопряжен у Ахматовой, в соответствии со святочной традицией, с мотивом испуга. Л.Ивлева пишет: «Поведение окрутников - это активное действие: они врывались, влетали в избу, бесцеремонно вторгались в праздничную толпу, прыжками, плясками, задиристыми движениями <...> нагнетают у присутствующих страх, и сам контакт с ними неизменно принимает форму принуждения» (Ивлева Л. Указ. соч. Цит. по: www.contextualism.ru/Art/Russian/MIF/anti-mir.htm). Ср.: «И я слышу звонок протяжный / И я

чувствую холод влажный, / Каменею, стыну, горю...» [1, 323].

Откуда берется мотив страха? По представлениям многих народов, на исходе старого года мир повергался в хаос, начинается разгул сатанинских сил и с того света возвращались души умерших [4; 10, 15-21]. С одной стороны, обычай ряженья в древности воспринимался как отражающее средство, способ отпугнуть демонов. Но со временем, как указывает Л. Ивлева, «ядром мифологического комплекса, порожденного самим обычаем рядиться, стала мысль о переряживании как «бесовщине» [4].

Именно этот сюжетный инвариант становится семиотическим ядром Поэмы и объединяет целый ряд, казалось бы, разнородных театральных и карнавальных мотивов в единую смысловую парадигму. Так, упомянутый выше архетипический сюжет мщения, реализованный в трагедиях Шекспира, и в моцартовской опере «Дон Жуан», оборачивается мотивом загробного возмездия: причем «мстителями», носителями идеи возмездия выступают мертвые: статуя Командора, тень Отца Гамлета, призрак Банко. В ту же парадигму включаются и призрак мертвой Гретхен, привидившийся на Броккене Фаусту, и пророчество обреченного на смерть Иоканаана...

Все эти мотивы возмездия, драматургически-театрально обыгранные в Поэме, восходят к карнавальному святочному архетипу, ритуальная суть которого - вторжение прошлого – в будущее, мертвого - в мир живых (ср.: «Страшный праздник мертвой листвы» [1, 324]). Не случайно Ахматова прибегает к смысловой (маскарадной) инверсии святочного обряда. В начале Поэмы не ряженные (согласно святочному обычаю) представляются чертями и покойниками, а наоборот – мертвецы, inferнальные пришлецы переодеваются ряжеными, о чем прямо

говорится в ремарке к 1-й главе: «К автору *под видом ряженных* приходят тени...»). Причем среди ряженных, пишет Ахматова, всегда может «затесаться» лишняя тень, которая непременно окажется некоей потусторонней сущностью. Ср.: «С детства ряженных я боялась, / Мне всегда почему-то казалось, / Что какая-то лишняя тень / Среди них «б е з л и ц а и н а з в а н ь я» / Затесалась...» [1, 325].

Отсюда следует, что феномен ряженья, маски, согласно художественной логике Ахматовой, сам по себе родствен демоническим превращениям: маска пустотна, это некий, если угодно, симулякр, который может обернуться любой личиной, предстать в любом обличье, вплоть до дьявольского (ибо перед кем же еще, если не перед Сатаной, «самый смрадный грешник» может быть «воплощенной благодатью?»). Ахматовская интерпретация феномена «маски» в «Поэме без Героя» вполне согласуется с народной традицией. В свете святочного обряда маска предстает как инфернальная сущность, «лишняя тень»; как знак потери человеком самого себя (ср.: «Маска это, череп, лицо ли...» [1, 324].

Плясовые мотивы *Части Первой*, переплетаясь с фривольно-эротическими мотивами *Интермедии*, также воспринимаются как часть святочного маскарада и иллюстрация разгула бесовских сил. Ср.: «И опять из Фонтанного Грота, / Где любовная стонет дремота, <...> И мохнатый и рыжий кто-то / Козлоногую приволок». Не случайно пляску Коломбины Ахматова называет «окаянной пляской» и «козьей чечеткой» [1, 328].

Итак, феномен театрализации оказывается принципом, организующим сюжетно-смысловую и образную ткань Поэмы. Он стягивает воедино сюжеты мировых трагедий и современных театральных постановок, карнавально-ритуальные традиции и кабаретную культуру Серебряного

века (впитавшую, кстати сказать, и традициями комедии дель арте).

Так, трагедийный архетип личной мести и посмертного возмездия входит как *означаемое* в ритуальный архетип ряжения предстающей в этой парадигме как *означающее*. Его суть в проникновении, потустороннего мира (мира мертвых) в мир живых. Вот почему карнавальная культура предвоенной эпохи представляется Ахматовой бесовским маскарадом, несущим гибель. Ср.: «...и длится, длится / Петербургская чертовня... / В черном небе звезды не видно, / Гибель где-то здесь, очевидно, / Но беспечна, пряна, бесстыдна / Маскарадная болтовня...» [1, 326]. Закономерно, что в этом карнавальном пространстве появляется и маска Князя тьмы. Ср.: «Хвост запрятал под фалды фрака... / Как он хром и изящен... <...> Маска это, череп, лицо ли...» [1, 324]; «Это старый чудит Калиостро - / Сам изящнейший сатана...» [1, 337].

В свою очередь карнавальная культура Серебряного века (и связанные с ней мотивы двойничества, оборотничества) оказывается *означаемым* в контексте временных инверсий Настоящего, предстающего как *означающее* во второй части Поэмы. Само название второй части - «Решка» - несет в себе травестийный, «изнаночный» смысл. Заметим, что хронотопы обеих частей знаменуют границы 1914 и 1941 годов - то есть кануны двух великих мировых войн.

Отсюда смысловые инверсии ряда мотивов, имевших место в первой части Триптиха. Так, например, *свадебный обряд* («Под фатой “поцелуйные плечи”, / Храм гремит: “Голубица, гряди!» [1, 331]), в «Решке» оборачивается *похоронным ритуалом*. Ср.: «Но была для меня та тема / Как раздавленная хризантема / На полу, когда гроб несут...» [1, 339]. На карнавальную травестию этих обрядов указывает упоминание во второй части (в той же строфе) «страны атласных баут». Обратим внимание, что

образ «пармских фиалок» [1, 331]) как антураж свадебного обряда в первой части, в «Решке» также меняет свою семантику, оборачиваясь жутковатым образом «раздавленной хризантемы» как знака похорон.

Еще пример. То, что в первой части представлялось трагедией, разыгранной на сцене, в «Решке» оборачивается трагедией жизни. Вот почему эсхилевские и софокловские героини представляют уже не хор античной трагедии, а голос страдающего, измученного террором народа: «Посинелые стиснув губы, / Обезумевшие Гекубы И Кассандры из Чухломы / Загремим мы безмолвным хором, Мы - увенчанные позором: / “По ту сторону ада мы”» [1, 345].

«Решка» оказывается изнанкой карнавала Серебряного века. Она тоже карнавальна и трагедийна. Она в какой-то мере воспринимается как развязка личных драм, но в то же время как завязка новой – общенавродной трагедии, озаглавленной воздействием неких инфернальных, роковых сил, лежащих вне личности. Именно поэтому в «Решке» актуализируются театральные и драматические реминисценции, отсылающие к античной драме. Ахматова говорит об этом прямо: «Скоро мне нужна будет лира, / но Софокла уже, не Шекспира. На пороге стоит Судьба» [1, 338].

И наконец, если *маска* в первой части – это символ потери (то есть *не узнавания*) человеком самого себя: «Словно в зеркале страшной ночи / И беснуется и не хочет / Узнавать себя человек» [1, 324]), то в «Решке» маска, наоборот, связана с поиском собственной аутентичности. Если *Автор* в первой части ассоциирует себя с «Коломбиной десятых годов» («Ты – один из моих двойников»), то в «Решке» - эта маска сброшена. Однако в третьей части - в «Эпилоге» - появляется новый двойник лирического «Я»: «А за проволокой колючей, <...>

Ставшей горстью лагерной пыли, / Ставший сказкой из страшной были, / Мой двойник на допрос идет» [1, 342].

Подведем некоторые итоги. Принцип театральности в Поэме – это ключ к постижению авторской концепции действительности, моделей личностного поведения и закономерностей истории и Воемени. Благодаря театральным приемам, Ахматова ставит острые этические и экзистенциальные вопросы: как грех связан с возмездием и искуплением, прошлое – с настоящим и будущим, частная судьба со всеобщей... Как карнавализация жизни, стирающая грань между реальностью и вымыслом, между добром и злом, искусством и жизнью, приводит к трагическим последствиям... Как маска оборачивается лицом, а лицо – маской... Как опасно превращать реальную жизнь в маскарадное лицедейство...

Литература

1. Ахматова А. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М.: Правда, 1990. 448 с.
2. Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966). М. – Torino: РГАЛИ, 1996. 849 с.
3. Иванов Вяч. Вс. К семиотической теории карнавала как инверсии двоичных противопоставлений / Он же. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 6.: История науки: Недавнее прошлое (XX век). М.: Знак, 2009. С.139-156.
4. Ивлева Л. Ряженный антимир // Электронный ресурс: www.contextualism.ru/Art/Russian/MIF/anti-mir.htm. Дата обращения: 30.03.2017.
5. Кац Б., Тименчик Р. Ахматова и музыка. Исследовательские очерки. Л.: Советский композитор, 1989. С. 232-248.

6. Крайнева Н. И., Филатова О. Д. при участии Тамонцевой Ю. В. Комментарии // «Я не такой тебя когда-то знала...»: Анна Ахматова. Поэма без Героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто: материалы к творческой истории / изд. подг. Н.И. Крайнева. СПб.: Мир, 2009. С. 898–936.
7. Коваленко С.А. Комментарии // Ахматова А. Собр. соч.: В 6 т. Т.3. Поэмы. Pro domo mea. Театр / сост., подг. текста, коммент. С.А. Коваленко. М.: Эллис Лак, 1998. С.463-763.
8. Коган Д.З. Сергей Судейкин: 1884-1946. М.: Искусство, 1974. 206 с.
9. Рецептер В. «Это для тебя на всю жизнь» (А. Ахматова и «шекспировский вопрос») // Вопросы литературы. 1987. № 3. С. 195–210.
10. Топоров В.Н. «Поэма без героя» в ритуальном аспекте // Анна Ахматова и русская культура начала XX века. Тезисы конференции. М.: ИМЛИ, 1989. С. 15-21.

БУЛГАКОВСКИЙ ТЕКСТ В ТВОРЧЕСКОЙ ИСТОРИИ «ПОЭМЫ БЕЗ ГЕРОЯ» А.А. АХМАТОВОЙ

Колышева Елена Юрьевна

Кандидат филологических наук, доцент

Московский городской педагогический университет

В процессе работы над основным текстом «Мастера и Маргариты» мы использовали как главный источник его установления машинопись романа, созданную в 1939–1940 гг. при жизни Булгакова до главы 19 включительно. В качестве доказательства того, что печать данной машинописи была завершена Е.С. Булгаковой до начала войны, мы приводили свидетельства о чтении романа во время эвакуации в Ташкенте в 1941–1943 гг., в том числе Ахматовой: «В Ташкенте Елена Сергеевна многим давала читать роман “Мастер и Маргарита”. М. Алигер, со слов Фаины Раневской, писала о том, как Ахматова читала вслух куски из романа Булгакова и повторяла: “Фаина, это гениально, он гений!”» [7: с. 93]. Как отмечает Н.А. Громова, «“Мастера и Маргариту” читали в эвакуации очень многие, а уж Луговской и Ахматова, достоверно известно, неоднократно. <...> Булгаковский роман незаметно входит в литературные тексты, оживает в них, подмигивает тем читателям, которые понимают» [7: с. 252–253]. В данной статье мы постараемся выявить, повлиял ли роман Булгакова «Мастер и Маргарита» на создание «Поэмы без Героя» Ахматовой.

В своей работе мы опираемся на систему редакций Поэмы, установленную Н.И. Крайневой: первая редакция (1942), вторая редакция (1943), третья редакция (1944), четвертая редакция (1946), пятая редакция (1956), шестая редакция (1959), седьмая редакция (1962), восьмая редакция (1962), девятая редакция (1963) [12].

«Полночная Гофманиана» Поэмы [12: с. 877] (в первой

редакции «дьявольская» [12: с. 167]), ее «адская арлекиада тринадцатого года» [12: с. 888], созвучна не только страницам Романа, на которых разворачивается Великий бал у сатаны, но в целом появлению Воланда и его свиты на улицах Москвы XX века, что в сознании Булгакова также связывалось с двоемирием Гофмана. В Поэме гофманиана преломляется сквозь призму петербургского текста: «Поэма как последнее звено Петербургской Гофманианы», – отмечала Ахматова в «Прозе о Поэме» [12: с. 1139], «<...> подразумевая под предыдущими “звеньями” поэму “Медный всадник” и повесть “Пиковая дама” А.С. Пушкина (а также приписываемую ему повесть “Уединенный домик на Васильевском)”, “Петербургские повести” Н.В. Гоголя, повесть «Двойник» Ф.М. Достоевского, поэму “Двенадцать” А. Блока, роман “Петербург” А. Белого» [12: с. 909].

Создание места действия в Поэме движется по законам театрального искусства: комната автора – Белый зал Шереметьевского дворца («К автору, вместо того, кого ждали, приходят тени из тринадцатого года под видом ряженных. Белый зеркальный зал» [12: с. 875]) – комната автора («Белый (зеркальный) зал снова делается комнатой автора» [12: с. 879]) – Брокен («И в то же время в глубине залы, сцены, ада или на вершине гетевского Брокена <...>» [12: с. 880]). И если театральное движение пространства присутствует в Поэме уже в первой ее редакции («И для них расступились стены <...>» [12: с. 165]), то расширение его до «гетевского Брокена» разрабатывается только в пятой редакции [12: с. 335]. Хотя сам Брокен фигурирует в Поэме в первой редакции – в эпилоге, написанном Ахматовой в Ташкенте: «Словно та одержимая бесом, / Как на Брокен ночной неслась» [12: с. 176]. «Не увидеть явной переклички с романом Булгакова здесь просто невозможно. Как и у Ахматовой, пространство в романе причудливым образом раздваивается, превращаясь в фантастическое, но, что существенно, сохраняя при этом черты реального», – отмечает С.В. Бурдина [6: с. 149].

Таким образом, решение пространства в двух произведениях связывает:

1. использование элемента фантастики: «Тем, кто хорошо знаком с пятым измерением, ничего не стоит раздвинуть помещение до желательных пределов» [4: т. 2, с. 712];

2. использование законов драмы как рода литературы:

2.1. для Поэмы характерно «сближение артистической сферы (“зала”, “сцена”) с инфернальной (“ад”, “Брокен”) <...>. В “Фаусте” на шабаш тоже “театр приехал на гастроль”» [12: с. 914]; «московские» главы романа «Мастер и Маргарита» построены как череда театральных номеров, заключающихся в разоблачении и наказании того или иного персонажа, что достигает пика своего воплощения в череде фокусов на двух сценах – в театре Варьете и в призрачном театре из сна Никанора Ивановича Босого;

2.2. в обоих произведениях используются ремарки – в Поэме они даются открыто, в Романе встраиваются в речь автора и персонажей.

Оба произведения, таким образом, сближает синтез искусств в решении художественного пространства и в создании образов: у Булгакова – драма, кино, у Ахматовой – драма, музыка, кино, балет.

3. диалог с трагедией Гете «Фауст».

Фантастической безграничности пространства в Поэме и Романе соответствует способ решения времени:

Поэма	Роман
«Ночь бездонна и длится, длится – Петербургская чертовня...» [12: с. 878] (в истории текста появляется в третьей редакции [12: с. 237])	«– А вот чего я не понимаю... Что же это все полночь да полночь, а ведь давно уже должно быть утро? – Праздничную полночь приятно немного и задержать, – ответил Воланд» [4: т. 2, с. 742].

На эту переключку Поэмы с Романом указывает также С.В. Бурдина [6: с. 147].

Лирическая героиня Поэмы оказывается среди теней, пришедших к ней из прошлого, как и Маргарита, перед которой проходит череда лиц, восставших из праха ради бала у Воланда: «Ни Гай Кесарь Калигула, ни Мессалина уже не заинтересовали Маргариту, как не заинтересовал ни один из королей, герцогов, кавалеров, самоубийц, отравительниц, висельников и сводниц, тюремщиков и шулеров, палачей, доносчиков, изменников, безумцев, сыщиков, растлителей» [4: т. 2, с. 725]. Среди гостей Маргариты чародеи и алхимики, магом и чародеем именуется встречающий ее Коровьев-Фагот. Среди масок, явившихся к лирической героине Поэмы, – калиостры, маги, лизиски: «Ты как будто не значишься в списках, / В калиострах, магах, лизисках <...>» [12: с. 877]. Интересно рассмотреть движение текста в становлении обозначенных образов Поэмы: 1) первая редакция: «В капуцинах, паяцах, лизисках <...>» [12: с. 167]; 2) вторая редакция: «В колдунах, звездочетах, лизисках <...>» [12: с. 199]; 3) третья редакция: «В Калиострах, магах, Лизисках <...>» [12: с. 236–237].

Среди масок Поэмы оказывается Владыка Мрака:

«Хвост запрятал под фалды фрака...

Как он хром и изящен...

Однако

Я надеюсь, Владыку Мрака

Вы не смели сюда ввести?» [12: с. 876].

В «Прозе о Поэме» Ахматова отмечает: «Больше всего будут спрашивать, кто же “Владыка Мрака” <...>, т. е. попросту черт. Он же в “Решке”: “Сам изящнейший Сатана”. Мне не очень хочется говорить об этом, но для тех, кто знает всю историю 1913 г., – это не тайна. Скажу только, что он, вероятно, родился в рубашке, он один из тех, кому все можно. Я сейчас не буду перечислять, что

было можно ему, но если бы я это сделала, у современного читателя волосы бы стали дыбом» [12: с. 1130]. Этот образ связывают с Вячеславом Ивановым и Михаилом Кузминым [3: с. 173–175]. В комментариях к критически установленному тексту Поэмы Н.И. Крайневой, О.Д. Филатовой, Ю.В. Тамонцевой образ изящно одетого Владыки Мрака связывается с Мефистофелем трагедии Гете «Фауст» в переводе Б.Л. Пастернака: «Свой перевод “Фауста” Пастернак подарил Ахматовой 7 января 1954 года, а в июне 1955 она продиктовала Л.К. Чуковской изменение в данном фрагменте, впервые включив такую деталь, как “фрак”», что связано с переводом слов: «Смотри, как расфрантился я пестро» [12: с. 905].

Примечательно, что рассматриваемый образ появляется в первой редакции Поэмы в период работы над ней в Ташкенте. Но долгое время в истории текста данный герой именуется «нечистым духом», что близко образу Мефистофеля, и только в пятой редакции получает наименование Владыки Мрака:

Первая редакция	Пятая редакция
«Хром последний, кашляет сухо. Я надеюсь, нечистого духа Вы не смели сюда вести» [12: с. 165].	«Прячет что-то под фалдой фрака Тот, кто хром и любезен. Однако, Я надеюсь, Владыку Мрака Вы не смели сюда ввести?» [12: с. 304]

И лирической героине Поэмы, и Маргарите схожим образом является герой без имени, взывающий к ним, как они полагают, из неживого мира:

Поэма	Роман
«Что ты манишь меня рукою?» [12: с. 879] (эта строчка появляется во	«И вот, вообразите, распахивается дверь этого бревенчатого здания и

второй редакции: «Что ты ма[шешь]нишь меня рукой?» [12: с. 200]	появляется он. Довольно далеко, но он отчетливо виден. Оборван он, не разберешь, во что он одет. Волосы всклокочены, небрит. Глаза больные, встревоженные. Манит ее рукой, зовет» [4: т. 2, с. 691].
---	--

Обе героини осознают, что находятся в мире мертвых:

Поэма	Роман
«Веселиться – так веселиться, Только как же могло случиться, Что одна я из них жива?» [12: с. 876] (эта мысль героини оформляется в пятой редакции [12: с. 304])	«Тут Маргарита замерла, потому что узнала этого Майгеля. Он несколько раз попадался ей в театрах Москвы и в ресторанах. “Позвольте...” – подумала Маргарита, – “он, стало быть, что ли, тоже умер?”» [4: т. 2, с. 728].

А.С. Демидова связывает этот вопрос героини со словами Ахматовой в ее записной книжке: «И кто бы поверил, что я задумана так надолго, и почему я этого не знала? Память обострилась невероятно. Прошлое обступает меня и требует чего-то. Чего? Милые тени отдаленного прошлого почти говорят со мной. Может быть, это для них последний случай, когда блаженство, которое люди зовут забвением, может миновать их» [3: с. 180]. И. Служевская, рассматривая строки стихотворения Ахматовой, посвященного памяти Булгакова:

О, кто подумать мог, что полоумной мне,
Мне, плакальщице дней не бывших,
Мне, тлеющей на медленном огне,
Всех пережившей, все забывшей, –

Придется помянуть того, кто, полный сил <...>, – высказывает мысль о том, что «это мироощущение “китежанки”, последней, кто остался в живых, единственной, кто может удержать исчезнувший мир от полного превращения в прах» [11: с. 82].

В обоих произведениях фантазмагория хронотопа, когда в одном пространстве, расширяющемся по законам пятого измерения, находятся тени прошедшего времени, оказывается связанной с темой вины, расплаты и забвения, становящихся причиной разворачивающегося действия.

«Ведь сегодня такая ночь,

Когда нужно платить по счету...» [12: с. 883]

В истории текста Поэмы эти строки складываются во второй редакции: «Если бы не такая ночь, / Когда нужно платить по счету <...>» [12: с. 202].

В комментариях к критически установленному тексту Поэмы эти строки связываются с романом Булгакова: «<...> строфа “(На щеках твоих алые пятна... – Мне трудней, чем смерть превозмочь)” была создана после 14 апреля 1943 года в Ташкенте и вписана в машинописный текст редакции поэмы 1943 года. В это время Е.С. Булгакова, в комнату которой после ее отъезда в мае 1943 года переехала Ахматова, давала ей рукопись романа М. Булгакова “Мастер и Маргарита”, где есть следующие строки: “Сегодня такая ночь, когда сводятся счета...”» [12: с. 918]. «Как и у Булгакова в романе “Мастер и Маргарита”, создается единая цепь событий, *единая цепь истории, осмысляемая как система возмездий*, от которых не может уберечься никто и ничто», – пишет Л.К. Долгополов [8: с. 49].

В романе Булгаков трижды указывает на необходимость «оплаты счета»:

1) «– Ну, что же, – обратился к нему Воланд с высоты своего коня, – все счета оплачены? Прощание совершилось?» [4: т. 2, с. 799];

2) «Но сегодня такая ночь, когда сводятся счета» [4: т. 2, с. 800];

3) «Рыцарь свой счет оплатил и закрыл!» [4: т. 2, с. 800].

Следует обратить внимание, что Булгаков использует здесь:

1) настоящее актуальное время, когда действие совершается в момент речи («сводятся счета»);

2) прошедшее перфектное время: действие уже совершилось – герои только что оплатили счета, результат действия читатель видит в настоящем – герои получают прощение.

У Ахматовой есть обозначение наличия греха и необходимости оплаты счета, но нет момента прощения. Примечательна работа Ахматовой над следующими строчками:

«И чья очередь испугаться,

Отшатнуться, отпрянуть, сдаться

И замаливать давний грех?

Ясно все:

Не ко мне, так к кому же?

Не для них здесь готовился ужин,

И не им со мной по пути» [12: с. 876].

История текста Поэмы демонстрирует возможное прощение:

Первая редакция	Вторая редакция
«Ясно все: не ко мне, так к кому же?! Не для вас здесь готовился ужин И не вас собирались простить». [12: с. 165]	«И чья очередь испугаться, Отшатнуться<,> отпрянуть, сдаться И замаливать давний грех! Ясно все: не ко мне, так к кому же? Не для них готовился ужин, И не их собирались простить». [12: с. 198–199]

Но в пятой редакции Ахматова заменяет последнюю строчку на: «И не им со мной по пути» [12: с. 304], тем самым, в отличие от Булгакова, оставляя вопрос прощения открытым. «В “Поэме” очень ярко прослеживается тема суда над героиней. Здесь и тема греха, вины, искупления, покаяния, совести. Именно эта тема приводит к “Послесловию”, ибо время лечит и искупает грехи, но Вечность – никогда» [3: с. 301].

У обоих художников в контекст темы вины и прощения включается образ сожженной, но воскрешаемой рукописи. В Поэме этот образ сформировался уже в первой редакции:

«Это я – твоя старая совесть –
Разыскала сожженную повесть
И на край подоконника
В доме покойника
Положила и на цыпочках ушла» [12: с. 171].

Не намного позднее – во второй редакции – в Поэме появляется мысль о покое: «За одну минуту покоя / Я посмертный отдам покой» [12: с. 201], которая спустя более, чем десятилетие (в пятой редакции) развернется до булгаковского образа:

«Кому жить осталось немного,
Кто лишь смерти просит у Бога <...>» [12: с. 886].

Эти строки в истории текста Поэмы оформляются в пятой редакции, отличие составляет использование глагола – «молит» [12: с. 317]. В романе Булгакова мысль о смерти как единственном источнике покоя появляется только в последней правке:

Текст романа 1938 г.	Окончательный текст романа (после правки в 1939–1940 гг.)
«Боги, боги мои! Как грустна вечерняя земля! Как таинственны туманы над болотами, как	«Боги, боги мои! Как грустна вечерняя земля! Как таинственны туманы над болотами. Кто блуждал в этих туманах, кто много страдал перед смертью, кто

загадочны леса. Кто много страдал, кто летел над этой землей, неся на себе непосильное бремя, тот это знает. Это знает уставший».	летел над этой землей, неся на себе непосильный груз, тот это знает. Это знает уставший. И он без сожаления покидает туманы земли, ее болотца и реки, он отдается с легким сердцем в руки смерти, зная, что только она одна успокоит его» [4: т. 2, с. 510].
---	--

Л.К. Долгополов проводит параллели в трактовке покоя в романе Булгакова и в творчестве Ахматовой, приводя строки ее стихотворения о Блоке: «И принял смертную истому / Как незаслуженный покой» (1946) – и отмечая, что «покой, по Булгакову, возможен только в потустороннем мире, где нет земных страстей, нет подлости и нет подлецов, где вообще нет борьбы» [8: с. 41–42].

В романе Булгакова в контексте разработки темы трусости вводятся высказывания Иешуа Га-Ноцри, в том числе слова «Смерти нет...» [4: т. 2, с. 766], побеждающие смерть и дарующие прощение и покой в созвучии с появляющимися позднее словами о том, что «казни не было» [4: т. 2, с. 538].

В поэме Ахматовой также проводится мысль о победе над смертью.

1) Во второй редакции Поэмы вводятся строки:

«А дурманящую дремоту
Мне трудней, чем смерть превозмочь» [12: с. 202].

2) «Там за островом, там за садом,
Разве мы не встретимся взглядом
Не глядевших на казнь очей?

Разве ты мне не скажешь снова
Победившее

смерть

слово –

И разгадку жизни моей?» [12: с. 204]

В пятой редакции строчка «Не глядевших на казнь очей» заменяется на: «Наших прежних ясных очей» [12: с. 316].

3) В третьей редакции вводится созвучная словам Иешуа строка: «Смерти нет – это всем известно <...>» [12: с. 238].

Таким образом, в обоих произведениях фантазмагория хронотопа оказывается связанной с темой вины, расплаты и прощения. «Дело не в аксиологической близости Ахматовой и Булгакова: восходя к одному абсолюту, она ожидаема и безусловна. Дело в том, насколько постоянным и плодотворным духовным источником оказывается для обоих художников великое чувство вины, лежащее (по Мамардашвили) в основе этики вообще» [11: с. 122].

Первое знакомство Ахматовой с романом Булгакова состоялось в 1933 г., о чем свидетельствует запись в дневнике Е.С. Булгаковой от 10 октября: «Вечером у нас: Ахматова, Вересаев, Оля с Калужским, Пятя Попов с Анной Ильиничной. Чтение романа. Ахматова весь вечер молчала» [5: с. 170]. К этому моменту роман был написан до главы о заключении дяди Берлиоза и буфетчике (в процессе работы над этой главой Булгаков делает помету: «Ночь на 21.X 33» [4: т. 1, с. 228]). При этом некоторые главы были не написаны, а только намечены, в том числе фрагменты ершалаимского сюжета о допросе Иешуа у Пилата и казни.

В «предисловии» к Поэме Ахматова пишет: «Первый раз она пришла ко мне в Фонтанный Дом в ночь на 27 декабря 1940 г., прислав, как вестника, еще осенью один небольшой отрывок (“Ты в Россию пришла ниоткуда...”). <...> В ту ночь я написала два куса первой части (“1913”) и “Посвящение”. В начале января я почти неожиданно для себя написала “Решку”, а в Ташкенте (в два приема) – “Эпилог”, ставший третьей частью Поэмы, и сделала несколько существенных вставок в обе первые

части» [12: с. 871]. Поэтому замысел о маскараде теней, пришедших из тринадцатого года под видом ряженных в новогодний вечер, «рассуждения о поэте / и каких-то призраков рой» [12: с. 888], не могут быть связаны с романом Булгакова: в тот период еще не было образа мастера, героя без имени, не были написаны главы о бале Воланда, отсутствовали ершалаимские главы и тем более эпилог, созданный только в 1939 г., в связи с чем не могло быть сформировано представление о решении писателем темы трусости и прощения, занимающей в его произведении центральное положение. «Если это просто совпадения, то – весьма симптоматичные, символические, выявляющие единство двух художников во взгляде на современное им реальное время и пространство» [6: с. 149].

Однако некоторые детали, участвующие в создании гофманианы и разработке темы вины и появившиеся во второй и третьей редакциях Поэмы, над которыми Ахматова работала в Ташкенте, скорее всего уже после прочтения романа, связаны с булгаковским текстом. О том, что к моменту работы над второй редакцией Поэмы, роман был уже прочитан Ахматовой, свидетельствует:

1) ее стихотворение «Хозяйка» («В этой горнице колдунья...»), написанное 5 августа 1943 г., на тот момент озаглавленное «Новоселье» с посвящением «Е.С.Б.» и с припиской «Спасибо за телеграмму. Целую. А.» [1: л. 1] отправленное Е.С. Булгаковой, вернувшейся тогда из эвакуации в Москву, – в этом стихотворении отражено восприятие Ахматовой Елены Сергеевны сквозь призму булгаковского романа [10: с. 371];

2) датировка текстологами вставки в текст Поэмы строчек «Ведь сегодня такая ночь, / Когда нужно платить по счету...» – после 14 апреля 1943 г. [12: с. 918].

Как отмечает Г.П. Михайлова, «Ахматова слушала роман Булгакова в авторском чтении в 1933 г., читала его в

ташкентской эвакуации в 1943 г., перечитывала в 1965-ом» [10: с. 371] – в «Записных книжках» Ахматовой содержится запись: «Читала у Ел<ены> Сер<геевны> “Мастера и Маргариту”. Вспомнила Ташкент» [9: с. 684]. Мы предполагаем, что Ахматова прочитала роман Булгакова второй раз во время посещения Е.С. Булгаковой в Москве в 1956 г., о дате свидетельствует дарственная надпись на книге переводов «Корейской классической поэзии»: «Милой Елене Сергеевне Булгаковой от ее друга Ахматовой 14 августа 1956 Москва» [2: л. 2]. Так как вторая часть фрагментов, которые мы связываем с булгаковским текстом, появляется в пятой редакции Поэмы, созданной в 1956 г.

Таким образом, мы можем говорить о близости замыслов и способов создания хронотопа в романе Булгакова и поэме Ахматовой и присутствии диалога с булгаковским текстом на страницах Поэмы в контексте разработки темы вины и прощения.

Литература

1. Ахматова, Анна Андреевна. «Новоселье», «Из ленинградских элегий. Четвертая», «Cinq» – стихотворения. 1943–1946. Автограф и машинопись с подписью-автографом. 6 лл. 1 конв. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 59. Ед. хр. 1.
2. Ахматова, Анна Андреевна. Дарственная надпись на титульном листе книги переводов «Корейская классическая поэзия» (М., 1956). 1956, авг. 14. Москва. 260 с. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 40. Ед. хр. 3.
3. Ахматова А.А. Поэма без героя / Анна Ахматова. Ахматовские зеркала: Комментарии актрисы / Алла Демидова. – М.: ПРОЗАиК, 2009. – 400 с.
4. Булгаков М.А. Мастер и Маргарита. Полное собрание

- черновиков романа. Основной текст. В 2 т. / [сост., текстол. подгот., публикатор, авт. предисл., коммент. Е.Ю. Колышева]. – М.: Пашков дом, 2014.
5. Булгаков М.А., Булгакова Е.С. Дневник Мастера и Маргариты / сост., предисл., коммент. В.И. Лосева. – М.: ПРОЗАиК, 2012. – 688 с.
 6. Бурдина С.В. «Мастер и Маргарита» и «Поэма без героя»: парадоксы художественного времени и пространства // Вестник Пермского университета. Сер.: Российская и зарубежная филология. – 2010. – Вып. 5 (11). – С. 147–150.
 7. Громова Н.А. Эвакуация идет... 1941–1944. Писательская колония: Чистополь. Елабуга. Ташкент. Алма-Ата. – М.: Совпадение, 2008. – 447 с.
 8. Долгополов Л.К. По законам притяжения (о литературных традициях в «Поэме без героя» Анны Ахматовой) // Русская литература. – 1979. – № 4. – С. 38–57.
 9. Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966). Москва – Torino: Giulio Einaudi editore, 1996. – 852 с.
 10. Михайлова Г.П. Ахматовские посвящения М.А. и Е.С. Булгаковым в русском поле литературы 1940–1960-х годов // М.А. Булгаков. Русская и национальные литературы: материалы международной научно-практической конференции. – Ер.: «Антарес», 2017. – С. 362–375.
 11. Служевская И. Китежанка. Поэзия Ахматовой: тридцатые годы. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – 136 с.
 12. «Я не такой тебя когда-то знала...»: Анна Ахматова. Поэма без Героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто: материалы к творческой истории / изд. подг. Н.И. Крайнева; под ред. Н.И. Крайневой, О.Д. Филатовой. – СПб.: Издательский дом «Миръ», 2009. – 1488 с.

СПЕЦИФИКА ИЗУЧЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА А.А. АХМАТОВОЙ В ШКОЛЕ

Кругов Алексей Иванович

*Кандидат исторических наук, доцент
Северо-Кавказский федеральный университет*

Русскую культуру и литературу конца XIX – начала XX принято связывать с понятием «серебряный век». Эта литературно-эстетическая эпоха связана с творчеством таких художников слова, как И. Бунин, А. Куприн, В. Брюсов, А. Блок, Н. Гумилев, А. Ахматова.

Анна Андреевна Ахматова одна из талантливейших поэтесс 20 века. История ее жизни полна ярких и трагических событий. В последние годы значительно вырос интерес к ее творчеству. Приобщение к духовным поискам поэтов, осмысление отдельных фактов ее трагической биографии, понимание состояния, пережитого ею, проникновение в глубину ее поэтического слова, мелодику стиха поможет не только раскрыть ее творческую индивидуальность, но и будет способствовать задачам литературного образования старшеклассников.

Изучение поэзии Серебряного века требует сложных соединений методических приемов, чтобы обучение стало осознанным процессом становления личности, чтобы приобщение к духовным поискам начала века побудило ученика к собственной душевной работе. Программа по литературе для выпускного класса рекомендует использовать «обзор с изучением одной из монографических тем» (по выбору учителя и учащихся)».

По опыту, и обзорное, и монографическое изучение творчества Ахматовой можно осуществлять в разных методических формах, используя разнообразные виды деятельности учеников в зависимости от эстетических

интересов, уровня развития класса и активно интересующихся литературой школьников.

Творчество А.А. Ахматовой изучается на уроках литературы с 5 по 9 классы и в старших классах. Так, в 5 классе автор программы Т.Ф. Курдюмова предлагает стихотворения «Мужество» – классический образец гражданской лирики, и «В Царском Селе», посвященное А.С. Пушкину. В 6 классе учебник автора-составителя Г.С. Меркина знакомит школьников также с «Мужеством» и еще тремя другими стихотворениями: «Перед весной бывают дни такие...», относящимся к пейзажной лирике, и поднимающим тему Родины – «Победа» и «Родная земля».

Какие виды деятельности учащихся могут быть использованы при изучении творчества А.А. Ахматовой?

Методически оправданными являются различные формы **индивидуальной работы**. Например, сообщение, а еще лучше «слово» о поэте, ее жизни и творчестве. Ученица в роли Ахматовой рассказывает отрывок из автобиографии «Коротко о себе» до слов «В 1910 году...».

В автобиографии лаконично раскрываются наиболее важные моменты жизни поэта:

- первые воспоминания о великолепных царскосельских парках, о Царском Селе, где прошло детство и юность;
- сильное впечатление, оставленное древним Херсонесом и Крымом, где бывала каждое лето и подружилась с морем;
- обучение чтению по азбуке Льва Толстого, уроки французского с пяти лет;
- первое стихотворение, написанное в 11 лет;
- первое знакомство с русской поэзией – поэзией Державина и Некрасова.

По выбору учителя изучаются стихотворения: «Вечером», «Мне голос был...», «Рыбак», «Смятение», «Я не знаю, ты жив или умер...», «Смуглый отрок бродил по аллеям...», «Я

пришла к поэту в гости...», «Муза», «Творчество», а также поэма «Реквием».

Среди блистательных имен поэтов Серебряного века выделяются два женских имени – Марина Цветаева и Анна Ахматова. За всю многовековую историю русской литературы это, пожалуй, лишь два случая, когда женщина – поэт по силе своего дарования ни в чем не уступила поэтам мужчинам. Не случайно обе они не жаловали слово «поэтесса» (и даже оскорблялись, если их так называли). Они предъявляли самые высокие требования к званию Поэт. Анна Ахматова так прямо и писала: Увы! лирический поэт Обязан быть мужчиной.

Анна Ахматова и Марина Цветаева обозначили своим появлением новый характер русской жизни, ее новый облик. Их женская интуитивность, активно реагируя на новый исторический опыт, опыт глобальных мировых катаклизмов, вырабатывала энергию духовного сопротивления процессам размывания и подмены гуманистических ценностей, утверждала общечеловеческий масштаб видения мира.

Дать представление об индивидуальных поэтических стилях в русской поэзии можно выстроив уроки «Два поэта – две судьбы», «Любимые страницы лирики» на последовательном сопоставлении творчества А. Ахматовой и М. Цветаевой. Такой методический прием позволит учащимся ощутить трагичность времени, в котором жили поэты, прикоснуться к их нелегким судьбам, понять особенности их внутреннего и поэтического мира.

Готовя урок, учитель обращается к методике индивидуальной работы, рекомендуя школьникам ознакомиться с лирикой Ахматовой и Цветаевой и продумать ответы на следующие вопросы:

1. Какое впечатление о личности поэтов сложилось у вас после ознакомления с образцами их лирики.
2. В статье биографического характера выделите наиболее яркий эпизод или наиболее интересную

характеристику, помогающую, на ваш взгляд, лучше понять смысл их произведений.

3. Каковы основные темы, мотивы лирики каждого из поэтов? Попробуйте найти общее и различное в творческом представлении излюбленных мотивов лирики Ахматовой и Цветаевой.
4. Какие ассоциации со смежными искусствами возникают у вас при чтении их стихотворений?
5. Выберите наиболее понравившееся вам стихотворение каждого из поэтов. Обоснуйте свой выбор. Подготовьте его выразительное чтение.
6. Заполните таблицу «Основные темы творчества Ахматовой и Цветаевой».

Как видно из приведенного списка вопросов, они носят общий характер: их можно адресовать всему классу, проводя опрос по этим вопросам. Не следует стремиться к единственной итоговой формулировке, напротив, вполне уместны в данном случае субъективные оценки, разброс мнений, максимальная свобода в выборе понравившегося текста. Отметим, что удельный вес общих и индивидуальных заданий может быть и несколько иным – в зависимости от подготовленности класса к анализу поэтического текста.

В ходе урока подчеркивается, что лирика Ахматовой и Цветаевой уходит корнями в классическую русскую и мировую культуру. Оба поэта формировали свой поэтический мир под влиянием образов, сюжетов и идей, взятых из древнерусской литературы и античности. Мотивы христианской философии, легенды Ветхого и Нового заветов и библейские образы звучат в лирике Цветаевой и Ахматовой. Огромное влияние на становление гения двух великих авторов оказал нравственный и писательский идеал А. С. Пушкина. Однако каждая из них выбрала свой путь творческого выражения. Поэтому Ахматова и Цветаева – два поэтических голоса, поющих по-разному об одном.

В заключительном слове педагог отмечает, что судьба была безжалостна к Ахматовой. Сначала она потеряла мужа, поэта Гумилева, который был обвинен в причастности к контрреволюционному мятежу и расстрелян. Затем нечеловеческие муки и переживания за сына. Это в личной жизни.

Ее творческая судьба после революции тоже сложилась драматично. В начале 20-х годов были опубликованы две книги стихов Ахматовой: «Подорожник» (1921) и «Анно Домини» (1922), которые были высоко оценены литературной критикой. Литературовед Виктор Шкловский заметил: «Это как будто отрывки из дневника. Странно и страшно читать эти записи. Я не могу цитировать в журнале эти стихи. Мне кажется, я выдаю чью-то тайну».

Такого типа уроки, безусловно, требуют от учителя глубокой собственной подготовки, организации творческих возможностей учащихся, профессиональной активности и заинтересованности обеих сторон: педагога и школьника.

Применительно к изучению лирики видами эмоционально-художественной деятельности могут быть чтение стихов, поиски графического символа или музыкальных ассоциаций к стихотворению, разработка сценария и участие в проведении литературно-музыкальной композиции или концерта. Виды логической деятельности: самостоятельный анализ-интерпретация лирического произведения, его читательский комментарий, отчет о выполнении исследовательских заданий, защита рефератов. При любом виде деятельности работа должна носить личностный характер, отражающий вкусы, поэтические пристрастия, индивидуальность ученика. «В методике преподавания литературы методы обучения определяются как способы работы учителя и учащихся, при помощи которых достигается обладание знаниями, умениями, навыками, формируется мировоззрение, развиваются литературные способности».

«ЛЮБОПЫТСТВО ИНОСТРАНКИ» В ЛИРИКЕ АННЫ АНДРЕЕВНЫ АХМАТОВОЙ

Ладохина Ольга Фоминична

*Кандидат филологических наук, доцент
ГАОУ ВО МГПУ*

Художественное пространство лирики Анны Ахматовой наполнено личными переживаниями, которые превращаются в поэтический материал. Когда «лирическое “я” вступает в борьбу с “не-я”» [Шевчук, 11], тогда у поэта Ахматовой, на наш взгляд, просыпается «любопытство иностранки». Видимо, это филологическое качество вырабатывается путем иного взгляда на привычные предметы, ситуации и даже слова. Анна Ахматова часто обращается к слову «иностранка»:

Но с любопытством иностранки,
Плененной каждой новизной,
Глядела я, как мчатся санки,
И слушала язык родной [Ахматова, 185].

Какой смысл вкладывает она в это понятие? Думается, что ее позиция близка к приему остранения, когда любой предмет, любое явление выпадают из обычного контекста и предстают в новой перспективе.

Уже в первом сборнике стихов «Вечер» Анна Ахматова была за границей искренности и открытости, ее элегический тон таинственен, она ни на кого не похожа.

Выходят. На вязах, на кленах
Цветные дрожат фонари,
Две дамы в одеждах зеленых
С монахами держат пари.
И бледный, с букетом азалий,
Их смехом встречает Пьеро:
«Мой принц! О, не вы ли сломали

На шляпе маркизы перо?» [Ахматова, 43].
По словам Владимира Корнилова, она «враг подробностей, длиннот и монологов с доказательствами своей правоты» [Корнилов, 423].

Я говорю сейчас словами,
Что только раз рождаются в душе.
Жужжит пчела на белой хризантеме.

Так душно пахнет старое вино [Ахматова, 43].

В русскую литературу приходит поэт подтекстов, романтических выдумок. Ее интересы настолько индивидуальны, что темы идут в обход русской поэтической традиции. Она изучала жизнь с таким глубоким погружением в нее, что оно неминуемо приводило к встрече с трагедией.

Я живу, как кукушка в часах,
Не завидую птицам в лесах.
Заведут – и кукую.
Знаешь, долю такую
Лишь врагу
Пожелать я могу [Ахматова, 48].

Георгий Чулков на заре ее творчества писал: «И ее “мертвые зори” на траурном небе унылы и страшны. Но как лирик она любит свои печали» [Кацура, 67]. Иное восприятие происходящего вокруг заставляло критиков говорить, что Ахматова запоздала родиться, ее поэтические стенания вызывали поначалу хулу, но поэт, несмотря на это, оставалась величественной и одинокой, а мир ахматовских стихов был настолько камерным, что с «любопытством иностранки» она продолжала наблюдала за тем, что происходило вокруг. Она писала о Петербурге, курсивом вырисовывала Царское Село, но делала это не так, как предшественники. Каждую архитектурную деталь города она связывала со своей судьбой, в стихах нет культурных и исторических ассоциаций, в них – личное переживание, любовный роман на фоне знакомых мест, но

их описание на втором плане, на первом – страстные переживания поэта. Это не безоблачное счастье, а безграничное страдание:

Смотрят в душу строго и упрямо
Те же неизбежные глаза [Ахматова, 52].

Эпитет «неизбежные», пожалуй, еще одно иное использование слова, поэт придает ему собственную коннотацию с трагическим оттенком. Любовь как болезнь, как недуг, как страсть, раскаленная добела. Ахматова умела слушать родной язык, как иностранка. Описывая колокольный звон, она намеренно использовала глагол «гудят», языковое чутье ее не обманывало: звонят колокола величаво и торжественно, возвещая о свадьбах и похоронах, созывая прихожан на молитву, а вот гудят, если какое несчастье или беда:

На землю саван тягостный возложен,
Торжественно гудят колокола,
И снова дух смятен и потревожен
Истомной скукой Царского Села [Ахматова, 53].

Первый сборник «Вечер» хранит много тайн, одна из них – история знакомства с Модильяни, именно ему посвящены многие стихи «Вечера». Спустя полвека Ахматова напишет эссе, в котором расскажет о художнике и о своем любопытстве в разгадке его характера: «...я могла знать только одну сторону его сущности (сияющую) – ведь я просто была чужая, вероятно, в свою очередь, не очень понятная двадцатилетняя женщина, иностранка» [Ахматова, 86]. Судьба свела их не случайно: уже через короткий промежуток времени появится несколько шедевров Модильяни, ему позировала Ахматова, и несколько стихотворений в сборнике «Вечере», посвященных художнику. Они встретились в мае 1910 года, парадоксально, что это было свадебное путешествие Анны Ахматовой, и сам Николай Гумилев познакомил их в знаменитом кафе «Ротонда». Сюда редко заходили

женщины. Поэтому Ахматова привлекла внимание художника, который сразу же попросил написать ее портрет и неожиданно получил согласие. В это время Модильяни интересовался Египтом, часто водил Ахматову в Лувр смотреть египетский отдел, рисовал ее голову в убранстве египетских цариц. Рисовал, по ее словам, не с натуры, а по памяти в небольшой импровизированной мастерской – и эти рисунки дарил ей. Уцелел тот, который она стеснялась повесить, и он лежал между страниц в каком-то альбоме с репродукциями. Как считала Ахматова, не самый выразительный и не самый характерный для манеры Модильяни. Знаменитый рисунок, украсивший многочисленные издания произведений поэтессы. На нем Ахматова изображена в виде аллегорической фигуры «Ночи» на крышке саркофага. Оригинал рисунка вроде бы находится в одной из частных коллекций. А в Москве, в дома на Большой Ордынке, почитатели творчества Ахматовой установят памятник, за основу образа поэта был взят рисунок Амедео Модильяни. В стихотворении «Надпись на неоконченном портрете» – диалог с художником превращается в гимн неизбежному расставанию, в описании неоконченного полотна можно рассмотреть манеру Модильяни:

Я здесь, на сером полотне,

Возникла странно и неясно [Ахматова, 46].

И взлетающие руки, и исступленный взгляд – все это напоминает героинь картин тогда еще неизвестного «Моди». Может быть, они сошлись именно поэтому: она – иностранка в литературе, а он иностранец в живописной традиции. Она – словом, он – кистью дарили иное видение действительности. О безысходной покорности захватившему ее чувству, которое выше слов, только у художника есть шанс передать градус страсти:

Он так хотел, он так велел

Словами мертвыми и злыми.

Но ничего не снится мне

В моей предсмертной летаргии [Ахматова, 46].

Ахматова словно хотела сказать, что жизнь, после разлуки с художником превратилась в сон, накал страстей был так высок, что справиться с ним не получилось, нужен был придуманный иной мир, слияние реальности и сна, света и тьмы. Она обрекла себя на муку, когда жизнь как смерть. Надо заметить, что сама Ахматова отрицала посвящение стихотворения кому-либо. Это только гипотеза исследователей. Восстанавливая «код чтения», отличающийся от нашего, надо помнить, что Ахматова держала долгие годы втайне историю своих отношений с художником, и только спустя годы рассказала скупое, набросав, словно мазками, абрис романа творческих людей. Ее отношение к любви было сродни парижским канонам. Но следующее стихотворение сборника «Сладок запах синих виноградин...» тоже, на наш взгляд, имеет отсылки к этому периоду «огненного недуга». Художественное пространство разомкнуто:

Облака плывут, как льдинки, льдинки

В ярких водах голубой реки [Ахматова, 46].

Созерцательность как основной способ постижения реальности, зеркальность мира, игра с отражениями – это все характерно для первого сборника Ахматовой. Стихотворение искусно живописует опьяняющую даль, жаль, что Модильяни не понимал стихи Анны Ахматовой, но, по ее словам, «подозревал, что в них таятся какие-то чудеса» [Ахматова, 93]. Чудо этого стихотворения, на наш взгляд, в том, что мир природы интериоризуется как бы по принципу отражения в зеркале:

Солнце в небе. Солнце ярко светит.

Уходи к волне про боль шептать.

О, она, наверное, ответит,

А, быть может, будет целовать [Ахматова, 46].

Классичность стихов Ахматовой связана с ее ориентацией не только на лирическую героиню, но и на другого героя, другого человека, которого она рассматривала с любопытством иностранки. Это ее оригинальный способ общения с миром, когда человек познается через менталитет, через его культуру, через его дело. Титулованная когда-то званием «Сафо XX столетия», Анна Ахматова вписала в русскую поэзию новые страницы могучей страсти. Например, стихотворение «Высоко в небе облачко серело» снова о предсмертной летаргии в зимнем пейзаже.

О нем гадала я в канун Крещенья.

Я в январе была его подругой [Ахматова, 29].

Крещение у православного русского человека связано с ключевым событием – Богоявлением. Лирический герой для Ахматовой ожидаем не меньше:

О, как вернуть вас, быстрые недели

Его любви, воздушной и минутной [Ахматова, 29]!

Стихотворение отличается хрупкостью (растает тело), образностью (облачко, как беличья расстеленная шкурка), предметностью (пушистая муфта) – все это делает его осязаемым и в то же время загадочным.

Память о Модильяни запечатлена не только в стихах, но и в прозе, полвека не вспоминала парижского художника, а после просмотра фильма «Монпарнас, 19» села за мемуары. Из контекста воспоминаний можно восстановить не реальную картину, а фрагментарную. По словам Романа Тименчика, исследователя творчества Ахматовой, «воспоминание есть восполнение личной, “биологической” памяти, расширение ее за счет реконструированной информации, которой в реальной памяти в прошлом не было» [Тименчик, Т. 1, 124–125]. Припоминать сложнее, или она это делает намеренно, избегая описания деталей. Несмотря на то, что Ахматова долгое время держала в тайне подробности своих отношений с Модильяни. Руфи

Зернова после знакомства с очерком о Модельяни писала: «...спасибо за Вашу прекрасную прозу, – прозу поэта, т.е. лучшую из возможных. Да и не каждый поэт знает, “почем слово”» [Тименчик, Т. 2, 534]. Прием Ахматовой продиктован внутренней душевной необходимостью высказаться с «любопытством иностранки», для того чтобы без штампов, без наслоений обыденности посмотреть, как «чужое слово проступает и «доверчиво и без упреков тает», как сказал И. Бродский, «Бог сохраняет все, особенно слова прощения и любви»:

Великая душа, поклон через моря
за то, что их нашла, – тебе и части тленной,
что спит в родной земле, тебе благодаря,
обретшей речи дар в глухонемой вселенной
[Бродский, 525].

Литература

1. Ахматова А. Стихотворения и поэмы. Л.: Советский писатель, 1976, 560 с.
2. Ахматова А. Листы из дневника. Проза. Письма. М.: АСТ, 2017, 416 с.
3. Бродский И. Избранное. М.: Аттикус, 2009, 800 с.
Кацура А. В погоне ха белым аистом. М.: Радуга, 2000, 344 с.
4. Корнилов В. Покуда над стихами плачут... М.: Время, 2009, 576 с.
5. Тименчик Р. Последний поэт. Анна Ахматова в 60-е годы. М.: Мосты культуры/Гешарим, 2014. Т.1, 592 с.
6. Тименчик Р. Последний поэт. Анна Ахматова в 60-е годы. М.: Мосты культуры/Гешарим, 2014. Т.2, 632 с.
7. Шевчук Ю. Внешнее изображение внутреннего мира: «двойники» в лирике А. Ахматовой// Вестник Башкирского университета. 2014. Т.19, №1, с.115–120.

ОБРАЗЫ ЮГА РОССИИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.А. АХМАТОВОЙ

Ларионова Марина Ченгаровна
Доктор филологических наук, доцент
Южный научный центр РАН,
Южный федеральный университет

*Публикация подготовлена в рамках реализации ГЗ ЮНЦ
РАН, № гр. проекта АААА-А19-119011190182-8*

В поэме А. Ахматовой «Реквием» есть загадочные строки, которые вызывают разнообразные толкования. Речь идет о колыбельной «Тихо льется тихий Дон...». М. Белянчикова категорически утверждала: «“тихий Дон” ... некая предметная деталь, не несущая, так же, как и “желтый месяц”, смысловой нагрузки» [4, 159]. Отрицает связь «тихого Дона» поэмы с «Тихим Доном» М. Шолохова и О.А. Лекманов в видеолекции о «Реквиеме». Другие исследователи полагают, что образ Дона в стихотворении связан с О. Мандельштамом и его воронежской ссылкой [6] либо с поэмой Пушкина «Кавказский пленник», герой которой прощается с «домом отцов» и «тихим Доном» [11, 910].

Между тем, ответ, по воспоминаниям Э. Герштейн, дан самой А. Ахматовой. На вопрос, почему в ленинградском стихотворении есть река Дон, Ахматова ответила: «“Не знаю, может быть, потому, что Лева ездил в экспедицию на Дон”»... Она сказала также, что “Тихий Дон” Шолохова был любимым произведением Левы» [7, 152].

Пройдем по пути, указанному А. Ахматовой. Стихотворение представляет собой колыбельную, оно написано в связи с арестом сына Ахматовой Льва Гумилева. Как нам кажется, именно судьба сына – не

только арест, но и факты его биографии, род его занятий – стала ближайшим контекстом стихотворения.

Ахматова не следует строго жанровому канону колыбельных, например, в стихотворении отсутствует обращение к ребенку, традиционные образы животных и мифологических существ (Сон, Дрема и пр.) Однако исследователи фольклорных колыбельных говорят, что среди них есть песни, рассказывающие о мире матери, ее заботах и переживаниях. О.И. Капица назвала их «лирикой материнства» [10].

Колыбельные песни наряду с утилитарно-бытовой функцией имели и магическую, охранительную. Они связаны с погребальной обрядностью, но мотивы смерти в них имеют значение оберега и призваны обмануть злые существа, причиняющие ребенку боль, болезни и саму смерть. Стихотворение А. Ахматовой воспроизводит эту «материнскую» линию колыбельных и обращено к испытывающему страдания сыну.

Есть в колыбельной деталь, которая не привлекла внимание комментаторов: «месяц в шапке набекрень». Месяц – образ, часто встречающийся в поэзии. Есть он и в стихотворениях Н.С. Гумилева: «месяц закачался и поблек» («Заклинание»), «только над городом месяц двурогий» («Возвращение Одиссея»), «двадцать раз обновлялся месяц» («Занзибарские девушки»), «все вы – дочери месяца» («Кха»), «лишь месяц любопытный к ней в окно» («Дездемона») и т.д. Можно счесть месяц в стихотворении Ахматовой отсылкой к творчеству Н.С. Гумилева.

Есть месяц и в стихотворениях Л.Н. Гумилева, поэзия которого, объединившая художественные принципы обоих родителей, еще ждет своего исследователя: «красный месяц играет агавой», «на ступеньках пыльных с лампой месяц» («Петербург»), «отблеск весеннего месяца» («Мадригалы») и др. [8, 380, 381, 388]. Вместе с

многочисленными «месяцами» Ахматовой «месяцы» мужа, который «в могиле», и сына, который «в тюрьме», не просто образуют поэтическую «семью», но придают стихотворению «Тихо льется тихий Дон...» особый драматический накал.

Но месяц в ахматовской поэме необычный – «в шапке набекрень». Может показаться, что это просто фантастический, детский образ. Однако всех знакомых с казачьей культурой он отсылает к конкретной историко-культурной реалии, особой манере казаков носить шапки – набекрень. Это зафиксировано в казачьих народных и авторских песнях:

Карабинер ладно шутит,
Сдвинет шапку набекрень... [14, 101]
А мой милый расхороший,
Расхороший распригожий
У него ли хуражачка,
Хуражачка на бочечек [13, 168]

«Черна шапка набекрени» и у пушкинского казака («Казак»). На мотив казачьей шапки набекрень, неоднократно встречающийся в донском фольклоре, обратила внимание донской этнограф М.А. Рыблова. Она отметила, что в казачьей традиции шапка на голове – символ статуса, воплощение доли, души. Заломленная набок шапка – свидетельство сакральности ее обладателя [15, 425–426].

Историки напоминают о царском указе 1848 г., предписывающем казакам носить шапки с наклоном на правую бровь. Будто бы этот указ был вызван тем, что во время поездки на Кавказ Николай I увидел казака, лихо сдвинувшего шапку набок, то есть нарушившего воинскую форму [5]. Сами казаки толкуют этот обычай так: на Страшном суде они, как православные, будут стоять по правую руку от Христа.

Откуда в колыбельной казачья шапка? При чем здесь вообще казаки? Вернемся к словам самой Ахматовой: «Лева ездил в экспедицию на Дон». Действительно, в 1935 г. Л.Н. Гумилев участвовал в археологической экспедиции в бассейне реки Маныч – притока Дона. А в 1936 г. – в раскопках хазарского городища Саркел. Обе экспедиции возглавлял М.И. Артамонов, известный археолог и историк, в будущем директор Государственного Эрмитажа. Л.Н. Гумилев попал в состав участников по его рекомендации. Манычская экспедиция М.И. Артамонова была вызвана необходимостью обследовать территорию, на которой через несколько лет должно было начаться масштабное строительство Волго-Донского канала, где будут работать более ста тысяч советских заключенных, в том числе – политических. Саркельская – с необходимостью раскопок почти уже утраченного хазарского и древнерусского памятника. Эти экспедиции «были для Л.Н. уроками жизни, общения, понимания огромности и разнообразия страны ... отрешением от Ленинграда – недоброго и все-таки любимого; они позволяли вдохнуть свежего воздуха, забыть об унижениях и опасностях “нормальной” жизни, вольно пожить “в среде дикарей”...» [12].

М.И. Артамонов утверждал, что хазары – это не кочевники, как принято было думать, а население империи, охватывающей обширные территории на юго-востоке Европы и по значению сравнимой с Византией. Он доказал, что Левобережное Цимлянское городище – это хазарская крепость Саркел, точнее – ее развалины. Результаты этих изысканий были опубликованы М.И. Артамоновым в книгах «Средневековые поселения на Нижнем Дону» (1935), «Очерки древнейшей истории хазар» (1936) и «История хазар» (1962). Последняя книга вышла под редакцией и с примечаниями Л.Н. Гумилева.

Именно благодаря сотрудничеству с М.И. Артамоновым и его влиянию Л.Н. Гумилев, еще студентом, заинтересовался хазарами и «в 1938-м в тюремной камере читал лекцию не о тюрках или монголах, а именно о хазарах» [3].

В «Истории хазар» впервые в связи с хазарами и их окружением упоминались казаки: «Болгары оставляли на голове пучок длинных волос, который иногда заплетали в косу. Такой пучок на бритой голове, как известно, носил русский князь Святослав, а позже им щеголяли украинские казаки (“оселедец”))» [2, 219].

«Казачью» тему продолжил Л.Н. Гумилев в книге «Открытие хазарии», написанной по итогам его экспедиции на поиски столицы Хазарского каганата – Итиля. Итиль он не нашел, поскольку тот был затоплен еще в средние века в связи с подъемом уровня воды в Каспийском море. Зато в долине Терека нашел остатки Семендера – самого большого города Хазарии. Инициировал экспедицию М.И. Артамонов. Ее результаты легли в основу книги Л.Н. Гумилева «Открытие Хазарии», впервые изданной в 1966 г. Книга содержит посвящение «моему дорогому учителю и другу Михаилу Илларионовичу Артамонову» [9, 45].

В этой книге Л.Н. Гумилев прямо связал казаков с хазарами. Он полагал, что часть гребенских казаков, живущих до сих пор «около развалин древнего Семендера, ... распространилась в IX в. на Нижний Дон ... и стала известна под названием “бродники”» [9, 234]. И далее о бродниках: «Бродники – народ русско-хазарского происхождения, наследники древних хазар <...> С XVI в. потомки бродников называются тюркским словом – казаки. Принято думать, что казаки – это русские крестьяне, бежавшие на Дон от ужасов опричнины. И, верно, значительная часть казаков образовалась именно таким способом. Но беглецы, приходя на Дон, попадали не

в пустыню. <...> Очевидно, на Дону имелись места, где пришелец мог спокойно привыкнуть к новым условиям и новому образу жизни. Это значит, что с XIII по XVI в. там жили потомки бродников, воевавшие со степью и нуждавшиеся в пополнении» [9, 179–180].

Не пришла ли эта мысль в голову Л.Н. Гумилева еще после саркельской экспедиции 1936 г.? Не о хазарах-бродниках-казаках ли писал в 1937 г. Н.Н. Пунин: «Лева ничего; опять в исторической стихии, открыл какой-то новый народ» [17, 360]? И не потому ли в стихотворении Ахматовой 1938 г. появляется совершенно «казачий» образ – «месяц в шапке набекрень»?

Примечательно, что Ахматова еще раз вернется к «казачьей» теме в 1946 г. в стихотворении «Со шпаной в канавке...»:

Под утренним туманом
Над Москвой-рекой,
С батькой-атаманом
В петельке тугой, –
Я была со всеми,
С этими и теми,
А теперь осталась
Я сама с собой... [1, 125].

«Батька-атаман» – это атаман Г.М. Семенов, забайкальский казак, активный противник советской власти. В 1921 г. он эмигрировал в Японию, а в 1945 г. после победы советских войск над Японией был арестован и в 1946 г. повешен.

Финальные строки этого стихотворения – «я сама с собой» – перекликаются с колыбельной: «эта женщина одна». Но есть в нем мысль, которая заставляет еще раз обратиться к воспоминаниям Э. Герштейн и словам Ахматовой о «Тихом Доне» – «любимом произведении Левы». Однако и здесь, как в случае с экспедициями Л.Н. Гумилева, связь не прямая. «Тихий Дон» – это

повествование об «этих и тех», об их разобщении, противостоянии, о войне против своего народа, о великом разделе, как его назвал Шолохов. И показан это раздел на примере судьбы донского казачества. Но это и «судьба ахматовской поэзии в эпоху, разделившую нацию на два стана, в каждом из которых жили ее стихи» [16]. Неслучайно «шапка набекрень» отзовется в другом стихотворении поэмы, части VIII «К смерти», «верхом шапки голубой» – форменной фуражкой сотрудников НКВД.

Так в колыбельной «Тихо льется тихий Дон...» сплетаются в узел «донские» темы: экспедиции Л.Н. Гумилева, его аресты, «новый народ» «любимое произведение», Шолохов – и судьба матери и ее поэмы «Реквием».

Литература

1. Ахматова А.А. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 2. Кн. 1. М.: Эллис Лак, 1999. 640 с.
2. Артамонов М.И. История хазар. 2-е изд. СПб.: Издательство «Лань», 2001. 688 с.
3. Беляков С. Гумилев сын Гумилева. М.: АСТ, 2013. URL:<https://www.litmir.me/br/?b=184638&p=85> (дата обращения: 02.02.2019).
4. Белянчикова М. Их грубой лести я не внемлю... // Дон. 1989. № 10. С. 152–160. URL: <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/kritika/belyanchikova-marina-ih-gruboj-lesti-ya-ne-vnemlyu.htm> (дата обращения: 30.11.2018).
5. Бурда Э. Терское казачество и Российское государство XVI–XXI вв. История взаимоотношений. М.: Изд. Надыршин А.Г., 2015. 592 с.

6. Бурдина С.В. «Реквием» А. Ахматовой: география и модель пространства // Филологические заметки. Вып. 4. Ч. 2. 2006. С. 22–31.
7. Герштейн Э. Лишняя любовь // Новый мир. 1993. № 11. С. 151–185.
8. Гумилев Л. Чтобы свеча не погасла. Сборник эссе, интервью, стихотворений, переводов. М: Айрис-пресс, 2002а. 560 с.
9. Гумилев Л.Н. Открытие Хазарии. М.: Айрис-пресс, 2002б. 416 с.
10. Капица О.И. Детский фольклор. Песни, потешки, дразнилки, сказки, игры. Собрание. Обзор материала. Л.: Прибой, 1928. 114 с.
11. Королева Н.В. Комментарии // Ахматова А. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 1. М.: Эллис Лак, 1998. С. 672–951.
12. Лавров С.Б. Лев Гумилев: судьба и идеи. М.: Айрис-Пресс, 2007. URL: https://royallib.com/read/lavrov_sergey/lev_gumilev_sudba_i_idei.html#0 (дата обращения: 25.02.2019).
13. Листопадов А.Л. Песни донских казаков: в 4 т. Т. 4. М.: Музгиз, 1953. 489 с.
14. Песни казаков Кубани. Краснодар: Краснодарское книжное издательство, 1966. 326 с.
15. Рыблова М.А. Донское братство: казачьи сообщества на Дону в XVI - первой трети XIX века Волгоград : Изд-во Волгоградского гос. ун-та, 2006. 542 с.
16. Тименчик Р.Д. Предисловие к книге «Реквием» // Ахматова А.А. Реквием. М.: Изд-во МПИ, 1989. С. 3–25. URL: <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/kritika/timenchik-predislovie-k-knige-rekviem.htm> (дата обращения: 14.04.2019).
17. Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой 1889–1966. Изд. 3-е, испр. и доп. М.: Издательский центр «Азбуковник», 2016. 944 с.

ПОЭМА А. АХМАТОВОЙ «У САМОГО МОРЯ» (1914): ОПЫТ СИМВОЛИСТСКОГО ПРОЧТЕНИЯ

Маштакова Любовь Владиславовна

*Кандидат филологических наук, научный сотрудник
Институт истории и археологии Уральского
отделения Российской академии наук*

В эссе «Мысли о символизме» (1912) Вяч. Иванов писал о назначении символистского искусства: «Ему важна не сила звука, а мощь отзвука» [10, с. 196]. Несмотря на известное «преодоление символизма» [8], его отзвук явственен в поэзии А. Ахматовой. К таковому можно отнести отдельные образы поэмы «У самого моря» (1914), на общем фоне культуры Серебряного века обретающие смыслы, в известной мере противоположные Ахматовой-акмеисту и лежащие в области представлений в русской поэзии и философии рубежа веков о Софии или Премудрости Божьей.

В 1980-е гг. через софиологический код поэзия Ахматовой была прочитана В. В. Короной, чьи предположения подверглись жесткой критике З. Г. Минц [12, с. 551–488.]. При всех недостатках буквального сопоставления исследователем Софии у П. Флоренского и женских образов Ахматовой очевидным представляется одно: соблазн этих буквальных прочтений напрямую зависит от значительности присутствия концепта Софии в культуре Серебряного века. Важно здесь и другое: не принадлежа кругу «соловьевцев», Ахматова все же была с ним связана в начале своего творческого пути. Но это влияние проходило опосредованно, а искомая софийность лежит исключительно в коннотативном поле ахматовских образов и не может быть рассмотрена в качестве смысловой доминанты или, тем более, отличительной черты ее творчества.

Для интерпретации софийных образов у Ахматовой В. В. Корона предложил символику, почерпнутую из работы «Столп и утверждение истины» П. Флоренского. Позволим себе расширить контекст гностическим мифом о Софии-Ахамот, переосмысленном в европейской философии. Так, прослеживая генезис концепта Софии в русской и европейской философии, П. П. Гайденок пишет: «Согласно Сен-Мартену, София – это природная материнская почва, питающее чрево земли, которое он называет “духовным материнским чревом”. Как замечает Т. Шипфлингер, посвятивший специальное исследование софиологической теме, “Луи-Клод де Сен-Мартен, как и Беме, видит человека и весь космос в их особом отношении к Софии, т.е. как жениха (человека) Софии, а Софию – как невесту (жену) человека и всего космоса”» [6, с. 80]. Через идеи Сен-Мартена и Беме П. П. Гайденок переходит к философии Шеллинга, согласно которой отношения Бога и мира – это отношения «явления и сущности», «положительного ничто» и «потенции бытия» [6, с. 82]. Космогония Шеллинга вступает в противоречие с христианским пониманием Премудрости. Пытаясь объединить эти различные представления, Вл. Соловьев различает Софию-«божественное начало» и Софию-«мировую душу». В его работе «Россия и Вселенская Церковь» Премудрость Божия обретает троичное воплощение: «Человечество, соединенное с Богом во Святой Деве, во Христе, в Церкви, есть реализация существенной Премудрости или абсолютной субстанции Бога, ее созданная форма, ее воплощение. Действительно, мы имеем здесь одну и ту же субстанциальную форму (обозначаемую Библией как семя жены, т. е. Софии), обнаруживающуюся в трех последовательных и пребывающих проявлениях, реально различных, но по существу нераздельных, принимающую имя Марии в своем женском олицетворении, Иисуса в своем мужском

олицетворении – и сохраняя свое собственное имя для своего полного и всемирного явления в совершенной Церкви будущего, Невесте и Жене Слова Божия» [15, с. 368–369].

Концепт Софии, явленный в философии Соловьева, нашел воплощение в одном из ключевых мотивов Серебряного века: ожидании, в том числе, ожидании Жениха. Так, ожидает своего царевича героиня поэмы «У самого моря», «дерзкая, злая и веселая», уплывающая за версту от берега в море, обладающая способностью чутать воду при рытье колодцев. Но при всей близости морю она прочно связана с берегом, с землей, ее мир состоит из множества деталей: пещер, бухт, цикад, медуз, ласточек, собак, лебеды и мяты, дворика и т. д. Она точно подмечает смену времен года, а стихии говорят с ней: когда земной сероглазый жених получил отказ, «тайная боль разлуки / Застонала белою чайкой / Над серой полынной степью / Над пустынной, мертвой Корсунью» [1, с. 9]. «Тайная» боль, непонятная, предугадываемая в будущем трагедия лишает пространство воды, делает его мертвым. Равно как после молитвы героини об ожидаемом браке в конце второй части поэмы в начале третьей «вдруг» наступает весна.

Языческой сущности, стихийной природе героини противопоставлена ее сестра-близнец Лена, прикованная к постели, «как восковая кукла», с детства не умеющая ходить. Ее эфемерную сущность подчеркивает не неспособность ступать по земле, но именно «неумение», как бы ненаученность. На протяжении поэмы она вышивает плащаницу и буквально бредит своей работой. Лена, Елена, вышивающая, ткущая на берегах греческого Херсонеса – образ, неизбежно, кросскультурно связанный с Еленой «Одиссеи», ожидающей мужа. Лена – зеркало героини, ее альтер эго. Но она связывается не с языческой, а с христианской и, уже, богородичной символикой. О

плащанице Лена говорит так: «Плащ Богородицы будет синим... / Боже, апостолу Иоанну / Жемчужин для слез достать мне негде...» [1, с. 13] В картине, которую вышивает Лена, угадывается канонический иконописный сюжет снятия с креста, при котором, согласно традиции, изображаются Богородица и апостол Иоанн. Этой символической картине соответствуют природные образы, сопровождающие главную героиню, как бы делая ее участником таинства: «А высоко взлетевшее небо, / Как Богородицын плащ, синело, – / Прежде оно таким не бывало» [1, с. 14]. Показательно, что тело царевича приносит героине некий старик, каким часто изображается Иосиф Аримафейский («Тогда некто, именем Иосиф, член совета, человек добрый и правдивый, не участвовавший в совете и в деле их; из Аримафеи, города Иудейского, ожидавший также Царствия Божия, пришёл к Пилату и просил тела Иисусова; и, сняв его, обвил плащаницею и положил его в гробе, высеченном [в скале], где ещё никто не был положен» (Лк. 23:50–54)). И ненайденные жемчужины слез появляются в финале поэмы, когда, узнав о смерти царевича, «Долго и часто сестра крестилась, / Вся повернувшись к стене, молчала. / Я догадалась, что Лена плачет» [1, с. 16]. До этого сестра провожает героиню, лежа в плетеном кресле и «раскинув руки». Эта сцена напоминает иконографию Пьеты.

Так, две героини поэмы наравне с классической трактовкой этих образов как «языческого» и «христианского» воплощают и двуединство Софии: «природная материнская почва», София-Ахамот, и София, по Соловьеву, «принимающая имя Марии». Неземная природа второй очевидна, но и первая сохраняет память о своем запредельном происхождении. Эта память, мимесис, напрямую связана с явлением музы – девушки, которая снится героине поэмы, «в узких браслетах, в коротком платье, / С дудочкой белой в руках прохладных» [1, с. 11],

и приходит через поэтическое/песенное слово. До явления девушки героиня в попытке найти песню-призыв царевича собирает земные образы («Как журавли курлыкают в небе, / Как беспокойно трещат цикады, / Как о печали поет солдатка» [1, с. 11]), но слова приходят к ней только в момент откровения. Недаром ее сестра говорит: «Здесь не поют такие песни», а героиня каждое слово воспринимает как «Божий подарок». С откровением песни в мир возвращается весна, влага, тогда как до этого «тайной боли разлуки» соответствовала безжизненная «попынная степь», а героиня в тоске от моря уходила «за виноградниками в каменоломню» [1, с. 10]. Здесь уместно также вспомнить сюжет стихотворения «Менада» Вяч. Иванова, где «безглагольная» Менада взывает у «пещеры хладной» к Дионису, дарующему жизнь, влагу и, в конце концов, слово.

Об иноприродности героини свидетельствует и противоречивая строка о цели приезда царевича: «Морем за мной он сюда приедет». Слова «за мной» – именно «за мной», не «ко мне» – приобретают двойную трактовку. С одной стороны, они означают традиционный путь жениха за невестой и последующий уход невесты из родительского дома. Но разрыв героини с землей, с бухтами и пещерами вряд ли возможен, к тому же, она сама говорит о будущем совместном царствовании как о преобразовании того же пространства вокруг с церквями и маяками. Так, возможно, царевич едет не просто «за мной», а «следом за мной», из тех мест, где, предположительно, героиня уже была и память о которых сохранила. Поэтому только песня, эту память воспроизводящая, и может указать путь ее жениху.

Если софиологические коды к прочтению поэмы верны, царевич Ахматовой соответствует образу Христа, но образу, понимаемому не только через богословие, но и через философию Соловьева как третий элемент

Премудрости, божественный Жених. У Вяч. Иванова, последовательного ученика Вл. Соловьева, мистика такого союза обретает метапсихологические сюжеты, разворачивающиеся в сознании, вернее, языком психоанализа, в бессознательном человека. Так, в статье «Ты еси» (1907) обретающая разные имена «женственная часть я» «стремится в простор и одиночество, послушная голосу, ей ведомому: одинокой до времени должна она блуждать и томиться в священной тоске» [10, с. 93]. Психее, Исиде, Менаде Вяч. Иванова свойственны те же черты, что и героине Ахматовой, «дерзкой, злой и веселой», их природа экстатична, именно поэтому «женственная часть я» «самопроизвольно и насильственно нейтрализует влияния мужеского я и как бы жертвенно умерщвляет его, внутренне воспроизводя собою пластический тип Мэнады – жрицы и мужеубийцы» [10, с. 92]. Причина гибели царевича в поэме Ахматовой не названа, но может быть объяснена типологическим сходством образа героини с Менадой Иванова.

Мы не настаиваем на сродстве сюжетов у Ахматовой и Иванова, но в конечном итоге ритуальная смерть у Иванова связана с последующим воскресением и рождением обновленного религиозного сознания, в котором восстанавливается утраченное единство и «ноуменальное всечувствование вещей, как равно и тожественно сущих вместе внутри и вне человека» [10, с. 95], то есть рождается как бы внутриличностная соловьевская «совершенная Церковь будущего». Возможно, такую задачу и видит в своем грядущем царствовании героиня Ахматовой: «Боже, мы мудро царствовать будем, / Строить над морем большие церкви / И маяки высокие строить» [1, с. 12]. Так, в финале поэмы, вопреки трагическим нотам, появляется сияющая церковь: «Слышала я – над царевичем пели:/ “Христос воскрес из

мертвых”, – / И несказанным светом сияла / Круглая церковь» [1, с. 16].

Добавим к нашим предположениям, что пространство поэмы при всей ее автобиографичности обладает рядом инобытийных признаков, оно как бы перевернуто, опрокинуто, зазеркалено: «Солнце лежало на дне колодца» [1, с. 14], «И заплывали в бухту медузы, / Словно звезды, упавшие за ночь» [1, с. 11], «Дымное солнце упало в море» [1, с. 10], и плат Богородицы неожиданно стал небом в момент ожидаемой встречи героини с царевичем. У Вяч. Иванова в «Ты еси» подобное пространство названо «внутренним Небом», макрокосмос, опрокинутым в микрокосм.

Связующим звеном зеркальных пространств в поэме Ахматовой становится неожиданно возникающий образ ласточки. Умиравший на руках героини царевич кричит: «Ласточка, ласточка, как мне больно!» [1, с. 15] Этот образ можно сравнить с ласточкой, появляющейся у А. Белого как символ души: «Вижу, вижу тебя, розовая зорька – знаю, откуда ты! И душа моя, черная ласточка, канувшая в небо, с визгом несется тебе навстречу» [3, с. 332]; а также с ласточкой-Эротом у Вяч. Иванова в цикле «Золотые завесы» (1906): «ласточкой по мглам отяжелелым» «Двоих Эрот к неведомым пределам / На окрыленных носит раменах» [11, с. 390]. В первом сонете названного цикла Иванова версифицирован сюжет жертвенной смерти, где виновником мучений героя становится Эрот: «Так вещий сон мой жребий отразил / В зеркальности нелживого обмана... / И стал я весь – одна живая рана» [11, с. 384]. Но еще ближе ахматовскому образу ласточки – «каساتки» А. Белого в «Трех стихотворениях» (1902): «Там касатки кричат, уносясь. / Ах, полет их свободен и волен... / Светозарные волны, искрясь, / озаряют кресты колоколен» [2, с. 525–526], – или в цикле «Старинный друг» (1902): «О, этот крик из бездн, всегда родимый. / О друг, молчи,

не говори со мною!.. / Я вспомнил вновь завет
ненарушимый, / волной омыт воздушно-голубою...» [2, с.
580]; «Две ласточки с любовным трепетаньем / уселись к
Спасителю на плечи. / И он сказал: “Летите с щебетаньем /
в страну гробов – весенние предтечи”...» [2, с. 582] Так,
ласточка выступает и символом души, стремящейся за
пределы зримого мира, и олицетворением любви, Эроса, в
том числе смертельной для героя любви, и посредником
между горним пространством и землей.

Безусловно, предложенное нами символистское
прочтение поэмы не может считаться исчерпывающим:
оно не объясняет большого количества деталей и
сюжетных линий, например линии сероглазого мальчика.
Поэма принципиально сложна, многослойна, прямых
отсылок к софиологии в ней нет, а для самой Ахматовой
большее значение имели переклички с творчеством Н.
Гумилева и А. Блока [4; 5], а также автобиографизм в
поэме и ее положение по отношению к творческой
биографии поэта [14; 7]. Непростые же отношения
Ахматовой с Вяч. Ивановым могут поставить под
сомнение представленный нами вариант прочтения поэмы,
но не отменяют его: произведения Иванова становятся
контекстом, культурным фоном ахматовского сюжета.

В 1921 году, сразу после публикации отдельным
изданием, поэма была прочитана как символистская Г.
Чулковым: «Эта поэма, такая простая в повествовательном
своем плане, заключает в себе, однако, и глубину, и
очарование, и значительность символической поэзии» [16].
А в 1919 году в цикле лекций «Самосоздание» сблизил
поэму Ахматовой и поэму «Младенчество» Вяч. Иванова
Ю. Верховский. Фрагмент лекции, посвященный
Ахматовой, не сохранился и имеется лишь в сообщении
корреспондента газеты «Свободная Пермь». Цикл лекций
восстанавливают и анализируют С. А. Звонова и Т. Н.
Фоминых: «Призывая к самосозданию, к “собираанию”

своего я, “спасению духа отдельной личности”, лектор останавливался на двух, с его точки зрения, “симптоматических явлениях” современной русской литературы, – поэмах “Младенчество” Вяч. Иванова и “У самого моря” А. Ахматовой» [9]. Резюмируя выступление Верховского и опираясь на слова лектора, корреспондент газеты сообщает: «Сказка Ахматовой захватывает, завораживает слушателя напряженной экстатичностью героини – ожиданием мистического жениха. Неожиданная и скорбная развязка поэмы и светозарная просветленность ее заключительного аккорда опять возвращает к мистической жажде воскресения, уверенности в грядущем чуде» [9]. И, наконец, показательна критическая статья Г. Лелевича «Анна Ахматова», опубликованная в 1924 году. При всей небрежности тона критика, утрированности формулировок и клеймящих поэта штампах советской печати в его словах выводится очевидный для современников поэта ключ к прочтению: «Поэма “У самого моря” – не что иное, как мистическая повесть об ожидании таинственного Жениха» [13].

Литература

1. Ахматова А. А. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 3. Поэмы. Pro domo mea. Театр. М.: Эллис Лак, 1998. 768 с.
2. Белый А. Петербург. Стихотворения. М.: Эксмо, 2008. 800 с.
3. Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. 528 с.
4. Бурдина С. В. Гумилевские подтексты в поэмах А. Ахматовой // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2018. Т. 10. Вып. 1. С. 79–87.
5. Бурдина С. В. «От тебя ко мне приходила тревога...»: блоковский контекст поэмы А. Ахматовой «У самого

- моря» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2013. Вып. 2 (22). С. 119–125.
6. Гайденоко П. П. Владимир Соловьев и философия Серебряного века. М.: Прогресс-Традиция, 2001. 462 с.
 7. Ерохина И. В. Поэма А. Ахматовой «У самого моря» как «начало» мифа о поэте // Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки. Выпуск 2. 2010. С. 330–337.
 8. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. М.: Наука. Ленинградское отделение, 1977. 407 с.
 9. Звонова С. А., Фоминых Т. Н. Ю. Н. Верховский в газете «Свободная Пермь». [Электронный ресурс] Режим доступа:
http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_6_136
(дата обращения: 30.05.2019)
 10. Иванов В. И. Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. 428 с.
 11. Иванов Вяч. И. Собрание сочинений. В 4 т. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1971–1987. Т. 2. 852 с.
 12. Корона В. В. Работы по поэтике и морфологии поэтического текста / под ред. Е. К. Созиной. М.–Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2014. 696 с.
 13. Лелевич Г. Анна Ахматова: (Беглые заметки) // Анна Ахматова: pro et contra. Том 1. СПб.: РХГА, 2001. [Электронный ресурс] Режим доступа:
<http://russianway.rhga.ru/section/katalog/akhmatova-a-a.html>
(дата обращения: 30.05.2019).
 14. Серова М. В. Поэма «У самого моря» в системе творческой биографии Анны Ахматовой // Вестник Удмуртского университета. 2000. № 10. Филология. С. 181–199.
 15. Соловьев В. С. Россия и вселенская церковь. М.: Тов. типографии А. И. Мамонтова, 1911. 454 с.
 16. Чулков Г. Анна Ахматова // Анна Ахматова: pro et contra. Том 1. СПб.: РХГА, 2001. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://russianway.rhga.ru/section/katalog/akhmatova-a-a.html> (дата обращения: 30.05.2019).

**«ЭТО БЫЛО ЛИЦО, НА КОТОРОМ БЫЛО
СИЯНИЕ»: АННА АХМАТОВА
В ВОСПОМИНАНИЯХ В.С. МУРАВЬЕВА**

Меленевская Эвелина Дмитриевна
Эксперт, ВГБИЛ им. М.И. Рудомино

Для меня она всегда была
сопряжена с явлением — вполне
ощутимым, зримым явлением
жизненной подлинности.

В.С. Муравьев

Владимир Сергеевич Муравьев (1939–2001), с которым мне выпало работать и, смею думать, дружить, мемуаров не одобрял, считая их жанром недостоверным, и когда его понуждали свои воспоминания написать — а он был «высоких зрелищ зритель» и собеседник множества людей воистину замечательных, — он только, иронически хмыкнув, отмахивался. «Тогда просто нельзя было ничего толком записывать: подставишь не себя, а кого-нибудь другого. И как-то не думалось тогда, что это понадобится. Да и сейчас я не думаю, что это особенно надо» [1: 46] — и в доказательство оставил о себе едва только не «Биографические кроки» (то есть нечто, сделанное наскоро, на глазок) [1: 37–38].

Остается радоваться тому, что петербургский филолог О.Е. Рубинчик проявила настойчивость и уговорила его записать на магнитофон две подробных — и поразительно емких — беседы об А.А. Ахматовой. Сделанные за год до смерти В.С., эти записи датируются 21 и 23 марта 2000 г. и с подробным комментарием опубликованы Фонтанным домом в 2001 г.

В семейной истории В.С. Муравьева отразилось все, что постигло русскую интеллигенцию в двадцатом веке.

Историк литературы и переводчик, он вырос в филологической среде. Матушка, Ирина Игнатьевна Муравьева (1920–1959), специалист по французской и датской литературе, автор книги об Андерсене в серии ЖЗЛ, была такого обаяния личность, что внезапная смерть ее в 1959 г. на операционном столе едва не разрушила тех, кто ее любил: утрата казалась непосильной. В первом ее браке, «случайном и непрочном» [1: 37], родились дети – Владимир и младший его брат Леонид (1941–1995), художник-реставратор. Вторым ее мужем был филолог-фольклорист Е.М. Мелетинский (1918–2005), дважды сидевший по политическим статьям. В промежутке между отсидками он возглавлял кафедру в Карело-Финском университете, и там, в Петрозаводске, В.С. Муравьев, по семейной легенде, мальчиком перечел всю его библиотеку, «поэтому он феноменально много знал для молодого человека его поколения» [7: 79]. В 1949 г., в разгар борьбы с космополитизмом, Мелетинского, обвинив «в том, что он ругал роман Фадеева “Молодая гвардия”» [11: 140], приговорили к десяти годам лагерей. От обвинения в низкопоклонстве перед Западом И.И. Муравьеву спасла русская фамилия, но под следствием она состояла, и работы по специальности в крупных городах было не найти. Поэтому школу В.С., после многих мытарств, в пятнадцать лет окончил, с золотой медалью, в Эстонии (бабушка, классная дама смоленской прогимназии, подготовила его сразу в третий класс). Для поступления в университет требовался паспорт, и, чтобы он числился шестнадцатилетним, ему на два месяца изменили дату рождения.

К тому времени умер Сталин, пошел «реабилитанс», и семья вернулась в Москву. В 1956 г. Ирина Игнатьевна, расставшись с Мелетинским, вышла замуж за философа Г.С. Померанца (1918–2013), оставившего очерк, посвященный ее памяти [9: 52–105]. «Мальчики, особенно

рано повзрослевший Володя, жили одной жизнью с нами», вспоминал Померанц, в свое время сидевший в одном лагере с Мелетинским, «...и мы передали мальчикам свое неприятие официальной подлости и лжи» [1: 39]. «Ира воспитывает своих мальчиков прямо для Голгофы», говорила Ф.А. Вигдорова (1915-1965) (цитирую по распечатке интервью, которое ее дочь, А.А. Раскина, дала Наталии Рубинштейн на радио ВВС). В «конуру» (так Померанц называл свою комнатку в коммунальной квартире) заходили бывшие лагерники, в их числе филологи Л.Е. Пинский (1906–1981) и Г.А. Лесскис (1917–2000). Это были те, «кто не принимал выбора “шестидесятников”, кому “оттепель” была не торжеством свободы, а передышкой неволи» [4], общение с кем дало право Муравьеву сказать: «Я принадлежал, скорее, не к своему поколению – я был приобщен к поколению послелагерному, встречал людей из лагерей с пятьдесят четвертого-пятьдесят пятого» [1: 44].

В 1960 г. он окончил русское отделение филфака МГУ (прорваться туда сквозь идеологический кордон с такой биографией, как у него, было проще, чем на романо-германское). Курс был «оттепельный», сильный. Среди друзей университетских лет – Томас Венцлова, Пранас Яцкавичус (Моркус), Владимир Скороденко, Лев Кобяков, попавший в МГУ с Кольского полуострова Венедикт Ерофеев... – и роль Муравьева в формировании «Венички» переоценить трудно. «Духовный отец», «мой тогдашний равви» [7: 66, 67] – так отозвались о В.С. Муравьеве вдова Ерофеева и он сам. «Он поражал воображение не только энциклопедическими знаниями, но и смелостью и широтой суждений», добавляет еще один однокашник, Евгений Костюхин [4: 219–220]. Так или иначе, «встреча с Муравьевым <...> стала самым значительным событием в университетской жизни Ерофеева и многое предопределила в дальнейшей судьбе обоих друзей» [7: 65–66]. (Речь о том, что если сначала эрудиция и умонастроение Муравьева

повлияли на Ерофеева, то потом образ жизни Ерофеева сказался на Муравьеве.)

Муравьеву мы обязаны тем, что поэма «Москва-Петушки» не сгинула и не потерялась. Прочтя рукопись одним из первых, он по достоинству ее оценил, отобрал у автора, попросил приятельницу за ночь перепечатать, потом сам перепечатал «раз этак шесть» [3: 8], пустил по рукам – и один из первых пяти экземпляров попал за границу [7: 209]. Допущение, что могла потеряться, обосновано не только легендами про забытую в электричке сетку с началом романа, но и рассказом Муравьева о том, как Ерофеев взял у него «Самопознание» Бердяева «с заметками на полях не кого-нибудь, а Ахматовой и Надежды Яковлевны Мандельштам» – и книга пропала [8]. Кроме того, именно В.С. Муравьев «текстологически отредактировал» (так указано в выходных данных) первое полное издание, вышедшее в 1990 г. под названием «Москва-Петушки и пр.», по определению самого Ерофеева, «почти в каноническом виде» [3: 4]. Обложка оформлена Ильей Кабаковым, а предисловие также принадлежит Муравьеву: стилистически подражая автору и выйдя в мир за пределы отечественной литературы, он бегло прослеживает «под- и над-тексты» «Веничкиной пиэсы». («Вы там и половины не видите», говорил он мне, имея в виду, конечно, совсем не только меня.) «Не хотелось бы утверждать, что постоянный подтекст истории русской литературы – противодействие пошлости: любой, любой, и православно-самодержавно-народной, и оголтело-самозванчески-демократической – но увы, от этого подтекста никуда не денешься» [3: 14].

Окончив университет, В.С. Муравьев пришел во Всесоюзную государственную библиотеку иностранной литературы, где проработал до конца своих дней, сначала библиографом, потом действующим редактором сборника «Современная художественная литература за рубежом», а когда в перестройку сборник перестал выходить, вернулся к

комплектованию. «Со своими огромными талантами и, не обинуясь скажу, притязаниями он поступил неизъяснимо», – писал в некрологе Муравьеву Н.В. Котрелев [5]. Диссертацию «Свифт в оценке критики» подготовил у англиста В.В. Ивашевой, но защищаться не стал, не желая «себя ломать» [1: 147]. Опубликовал две книги о творчестве Джонатана Свифта (1968 и 1972 г.), «умные и хорошо сделанные» (Котрелев), и огромное множество глубоких и ювелирно исполненных статей об английской классической и современной литературе. Помимо английского, немецкого и французского, читал по-итальянски, по-польски, по-шведски и по-испански. Блистательно, по мнению знатоков, перевел Фланнери О'Коннор, Мюриэл Спарк, Шона О'Фаолейна, «Альгамбру» Вашингтона Ирвинга, О. Генри, Ф.С. Фицджеральда, Уильяма Фолкнера, Ивлина Во и др. Однако шире других известна его работа над трилогией Толкиена «Властелин колец» (начатая совместно с Андреем Кистяковским) – этот перевод признан самым талантливым из множества прочих, хотя его и упрекают в том, что на нем лежит отсвет отчаяния, несвойственного подлиннику и имеющего глубоко советские корни. По сильному выражению знавшей эту историю изнутри Н.Л. Трауберг (1928-2009), книгу Толкиена переводчики, Муравьев с Кистяковским, использовали как пространную «прокламацию», как «манифест эковского бунта» [10: 5].

(Впрочем, и Свифт, и переводы, и «Москва-Петушки», и Толкиен случились уже после ухода Ахматовой, и упоминаются здесь лишь для полноты образа ее собеседника.)

Именно в отвращении к советскому строю («...мне была ненавистна и враждебна советская действительность») и кроется, на мой взгляд, объяснение тому, что В.С. Муравьев не сделал карьеры, ни

библиотечной, ни научной. Не хотел – или, скорей, не мог органически – участвовать. Насколько было возможно, содержа большую семью, ушел в сторону (и сам согласился, когда как-то назвали его маргиналом).

«Иностранка», тогда библиотека универсальная, при своей основательнице, Маргарите Ивановне Рудомино, привечала представителей старой интеллигенции, давала прибежище вернувшимся из лагерей. Советский извод «башни из слоновой кости», единственная в мире библиотека иностранной литературы с рафинированным составом сотрудников, при всех путах она позволяла и за железным занавесом находиться в потоке всемирного печатного слова. Переработка, рецензирование худлита, чем Муравьев занимался, обходя, поелику возможно, требования цензуры, представлялось меньшим из зол и даже, некоторым образом, «игрой в бисер». И уж тут репутация у него была выше некуда.

Он с юности знал всех, кого тогда стоило знать, и его знали, ценили, видя в нем преемника, и даже любили многие. Это Л.Я. Гинзбург (1902–1990), еще с Петрозаводска дружившая с его матерью, – ее подход к осмыслению явлений методологически отчетливо прослеживается в муравьевских высказываниях. Это и Н.Я. Мандельштам (1899–1980), в завещании 1967 г. назначившая его одним из пяти хранителей архива О.Э. Мандельштама [1: 156]. (Замечу, что если в его словах, всегда мимоходом, об Анне Андреевне интонационно звучала некая ласковая, любовная ирония, а о Надежде Яковлевне – ирония усталая и даже, пожалуй, не без едкости, то о Лидии Яковлевне он всегда отзывался с глубоким и безусловным почтением.)

Таков был жизненный фон юности, которого привели к Ахматовой, в очередной ее приезд в Москву, отчим, Е.М. Мелетинский, и жена Е.М., литературовед И.М. Семенко (1921–1987). Произошло это «никак не

позже, чем 22 февраля 1963 года, когда она мне подарила свою фотографию – с портрета Тышлера» [1: 41]. В ахматовском дневнике под 23 сентября 1962 г. записано: «Днем – Надя и Володя» (надо полагать, Н.Я. Мандельштам и В.С. Муравьев) [1: 149]. Тех, кто его помнит, нимало не удивит, что к разговорам с такой собеседницей он был более чем экипирован. В дальнейшем встреч с Ахматовой, по его прикидкам, состоялось около ста. «Часа полтора-два мы сидели, разговаривали» [1: 56].

(Ср. признание А.С. Кушнера, охарактеризовавшего Муравьева как «одного из самых ярких людей, которых я знал» [1: 163], – а В.С. при случае как поговорку неточно цитировал строчки Кушнера «кто держит этот мир в узде, что может птенчик спать в гнезде?»): «Возвращаясь к моим отношениям с Ахматовой, столь третьестепенным, мимолетным для нее и столь важным, незаменимым для меня, должен с огорчением сказать, что развивался я, рос медленно и, конечно же, только лет в 30–35, не раньше, был бы более или менее готов к разговору с ней» [6: 390].)

В противоположность этому оказалось, что 23-летний Муравьев, который при первой же встрече вызвал к себе доверие, сказав о «Поэме без героя», что это «постоянная для него радость» [1: 41], и 74-летняя Ахматова во многом мировоззренчески совпадают, и, при разнице в возрасте в полвека, им есть о чем говорить. «Я помню, как он рассказывал мне, что принят Ахматовой: так говорят об обретении веры, о найденном месте в жизни», – сказал, если не ошибаюсь, за поминальным столом Г.С.Померанц. Уже в октябре 1963 г. Ахматова отозвалась о Муравьеве в высшей степени комплиментарно: «Если окажется, что он, кроме всего прочего, еще и поэт – то, стало быть, он – человек-чудо. Чего только он не знает, чего не изучил! Познания

удивительные. И всего двадцать три года – вы подумайте!» Это зафиксировано в дневнике Л.К. Чуковской (1907–1996) [12: т.3, 95].

(Еще замечу от себя, что как собеседник он производил ошеломительное впечатление. Вашу мысль он ловил на лету, преображал ее, обогащая гроздью собственных ассоциаций, извлекал из нее смыслы, которые вам бы в голову не пришли, и, обойдя банальности, возвращал ее так, словно вы сами все это придумали... Он вас менял. Вы на глазах росли, вы становились умнее. Наверно, так проявлялось его обаяние, – которое действовало неотразимо, стоило привыкнуть к его стремительной, не поспевающей за мыслью речи. Еще и поэтому, когда он ушел, образовалась такая непоправимая пустота... Тут возникает искушение подумать, что тем же образом он трансформировал и речи Ахматовой – но я эту мысль решительно отвергаю. Слишком высоко стояла она в его иерархии, чтобы играть в поддавки.)

Итак, они нашли общий язык в «ощущении масштабов жизненных явлений».

В оценке советского строя как аномалии, как разрыва в связке времен: «...когда Мандельштама в разгар тридцатых спросили, что такое акмеизм, он сказал: “Тоска по мировой культуре”. С ней разговаривая, я чувствовал себя действительно в стороне от дикого безобразия советской действительности; я как бы приобщался... к контексту мировой культуры» [1: 43]. «У Анны Андреевны не было ни иллюзий, ни компромиссов», заявляет Муравьев, напомним, в 2001 г., на пороге небытия, и оговаривается: «Я, видит Бог, ничего не гримирую, ничего не придумываю, хотя, конечно, сейчас я говорю с такой открытостью, которую я бы себе не позволил еще пять лет назад» [1: 68]. Воистину поразительно, как откровенно говорили они на скользкие политические темы... «Я сказал: “Анна Андреевна,

вынести пятьдесят лет советской власти могут только хрупкие женские плечи”. Она ответила: “Спасибо Вам”». [1: 45].

Сошлись они и в отношении к шестидесятникам. «Они были первыми помощниками расслабившихся палачей, первыми обновителями их деятельности. Это была страшная, мерзостная, мутная волна советской лояльности. Что было и чуждо, и, я бы сказал, поразительно враждебно ей» [1: 43].

В антидержавности: «Это тоже была позиция, которую мы с Анной Андреевной разделяли: глубокая враждебность ко всякой державности, российскости и особенно русофильству, русопытству...» [1: 44]. С опорой на прочно включенного в мировую культуру Пушкина, существование которого, «в высшей степени русское, было существованием то наедине с французской поэзией, то наедине с Байроном...» [1: 68–69].

В трактовке предназначения поэта: «Поэзия вообще всегда занимается тем, что восстанавливает значение жизни. <...> Любой жизни, даже жизни обыденной. Ахматова, если угодно, жила в другом эоне, в другом, как выражается Бахтин, хронотопе» [1: 63]. «И содержанием ее жизни-поэзии было, не устану повторять, восстановление исторического существования культурного человека. Русского человека как сообщника и соучастника всемирной культуры» [1: 70].

(Ср. запись Л.Я Гинзбург 60-х гг., свидетельствующую, как бытовала в разговорах тема разрушенного культурно-исторического контекста: «Володя Муравьев сказал об одной очень хорошей литературоведческой книге: «симуляция метода». В этом есть правда, - в той мере, в какой это разговор об авторе, оставшемся без общего направления, без возможности подключиться к эпохальной мысли» [2: 243]).

О религии, впрочем, «прямых разговоров никогда не было. Ахматова в этом смысле была поразительно целомудренна. Она очень красиво, благородно придерживалась обрядоверия. Я не знаю, читала ли она молитвы. Сомневаюсь, что она читала молитвы. Сказано: “Блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят”. Вот это о ней сказано. Но религиозного словесничанья я за ней не помню» [1: 50]. «Просто Ахматова понимала, что дело, которым она занимается, по сути своей религиозное. Культуры помимо религии не существует. А наша культура – христианская до мозга костей» [1: 69]. «Редкий был человек, которого действительно интересовала красота библейского предания. И она ее чувствовала <...> Мы с ней читали “Книгу Иова” и разбирались, в чем там дело с друзьями, которые говорят все правильно, однако же не правы» [1: 70].

Но основной темой бесед была, разумеется, литература. Они совпали в том, что «литература и вообще культура XX века стоит на трех китах: Джойс, Кафка и Пруст», причем Джойса Ахматова «осторожно обожала и постоянно к нему обращалась», про Кафку понимала, «какой это замечательный, великий и необходимый писатель», а к Прусту «была равнодушна» [1: 43–44].

И Шекспира в литературной иерархии, конечно же, было не обойти. «Мы с ней читали насквозь. Она меня к этому приспособлиwała, в качестве словаря и отчасти комментатора». Так случилось, что под историческую хронику о Ричарде II А.А. «сказала: “Никак не может быть, чтобы этот актеришка был автором таких пьес”. Я ответил: “Знаете, Анна Андреевна, по-моему, это не имеет никакого значения. Нас интересуют пьесы, драматический состав его поэзии, а вовсе не его личность”. “Но личность, – возразила она, – мешается под ногами”. И оказалось теперь, согласно замечательным открытиям, которые вот сейчас были сделаны, что она

была совершенно права, что безвестного стратфордского ростовщика, болтавшегося при театре “Глобус”, так, для смеху, для маскировки “назначили” автором шекспировских драм. <...> Ахматова (это мне сейчас пришло в голову), поскольку она была большая специалистка по игре, проводящейся в жизнь, почуяла запах, оттенок игры, который сопровождает стратфордское авторство этих очень мрачных и, я бы сказал, декадентских шекспировских пьес» [1: 62].

Под «замечательными открытиями» В.С. подразумевал книгу И.М. Гилилова «Игра об Уильяме Шекспире», вышедшую в 1997 г., наделавшую много шума и горячо Муравьевым поддержанную (в трактовке «Рэтленд или не Рэтленд, но не Шакспер точно!»). Он даже собирался написать предисловие ко второму изданию, но – не успел. Хотя название придумал, в духе Л.Я. Гинзбург: «Тяготение к действительности» – и труд Гилилова намеревался трактовать как новые стекла в подозрительной трубе, сквозь которую стала видна литература XVI в., как «неотменимое высказывание» в критической прозе (а-ля «Пушкин и Белинский» Писарева). (Пишу об этом с уверенностью, потому что, редкий случай, формулировки эти за ним записала). В ВГБИЛ Гилилову устроили вечер, на котором я их познакомила, и мы пошли в гости к Муравьевым. Помимо впечатления блестящей застольной беседы и вкусной еды (В.С. отлично готовил), запомнилось, как решительно отмел он кандидатуру Бэкона, когда стали обсуждать кандидатов «в Шекспире»: «Стилистически совершенно не Бэкон, уж вы мне поверьте!»

В высокой и даже возвышенной тональности общения Ахматовой с молодым собеседником отразились и ее взгляд на него как на «провозвестника будущего понимания» [1: 55], и его, уже сложившееся тогда, отношение к литературной работе как к «постижению

подробностей и сюжетных перспектив высшего замысла» [1: 38].

Но вкупе с этим нам оставлены, вопреки недоверию автора к мемуарам («я по мере сил стараюсь не цитировать» [1: 56]), сохраненные весьма трезвой памятью осколки живой речи, все эти «ах, оставьте!», «а как это с вашей колокольни?», «Ну, Анька, я тебе сейчас!» (из уст Н.Я. Мандельштам), «спецпроект номер один» (о А.И. Солженицыне), «а Маши страшная судьба» (о Марии Сергеевне Петровых), «подвиньтесь, я рядом сяду» (на скамью подсудимых к Андрею Синявскому)...

А кроме того, оставлены и бесценные, невыцветшие картинки, много говорящие, как водится, и о мемуаристе тоже. Чего стоит это признание, с первого чтения запомнившееся мне неточно, но верно по сути: «да я на свете живу, чтобы любить Ахматову и Мандельштама!». Вот дословно:

«...О Мандельштаме речь заходила сплошь и рядом. Она говорила: “Про Осипа я все написала”. И еще: “Но Вы ведь действительно любите стихи Осипа?” Она называла его исключительно Осип, кстати. “Да, – говорил я, – не просто люблю, это для меня, в общем, главное занятие – любить Мандельштама. Как, кстати говоря, и Вас”. – “Одно другому не мешает?” – “Нет, – говорю, – не мешает”. – “А должно мешать”» [1: 63].

«Вот однажды у меня было впечатление. Это, кажется, было у Ардовых, много народу сидело за столом. Сидели там симпатичные мне люди, Нина Ольшевская, которую я очень любил. <...> И вот посмотрел я на все эти милые лица... И немножко отстраненно сидела Анна Андреевна. Это было совсем другое. Это было лицо, на котором было сияние. Она чуть ли не на кусок сыра смотрела, я не знаю. И тем не менее у нее в лице было что-то такое... ну, печать, что ли, отмеченность. Оно было по-особому... по-особому структурировано» [1: 50–51].

И, после жуткого пассажа о похоронах: «...а в Анне Андреевне была, как это ни странно, какая-то неумолчная, такая постоянная тихая веселость» [1: 59]

Краткие, но чрезвычайно насыщенные воспоминания В.С. Муравьева об А.А. Ахматовой в ее последние годы – помимо упомянутого здесь, в них еще очень многое есть, что почерпнуть, – несомненно, также подпадают под категорию «неотменимых высказываний».

Литература

1. Анна Ахматова: последние годы. Рассказывают Виктор Кривулин, Владимир Муравьев, Томас Венцлова / Сост., коммент. О.Е. Рубинчик. СПб.: Невский Диалект, 2001. 222 с.
2. Гинзбург Л.Я. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб.: Искусство-СПБ, 2002. 766 с.
3. Ерофеев, В. Москва-Петушки и пр. М.: Прометей, МГПИ им.Ленина, 1990. 127 с.
4. Костюхин Е. Коротко о минувшем. Время, оставшееся с нами: Филологический факультет в 1955–1960 гг. Воспоминания выпускников. М.: МАКС Пресс, 2006. 606 с.
5. Котрелев Н.В. Владимир Сергеевич Муравьев // Русская мысль. 2001. 21 июня.
6. Кушнер А.С. Аполлон в снегу. Л., 1991. 510 с.
7. Лекманов О., Свердлов М., Симановский И. Венедикт Ерофеев: Посторонний. М.: АСТ, 2018. 464 с.
8. Муравьев В. Монологи о Венедикте Ерофееве. Ч. 3. URL: <https://stengazeta.net/?p=10006529>
9. Померанц Г. В сторону Иры // Русское богатство. 1994. № 2(6). С. 52–105.
10. Трауберг Н.Л. Профессор Толкин и его наследие // Палантин. 2001. № 25–27.
11. Чистов К.В. Забывать и стыдиться нечего. СПб.: Кунсткамера, 2006. 258 с.
12. Чуковская Л.К. Записки об Анне Ахматовой: В 3 т. М: Согласие, 1997.

**АХМАТОВА И СОЛЖЕНИЦЫН:
ТОЧКИ СОПРИКОСНОВЕНИЯ:
«ДЕВУШКА С ВЫШИВКОЙ»**

Мелентьева Ирина Евгеньевна

*Кандидат филологических наук, доцент
ОЧУ ВПО «Православный Свято-Тихоновский
гуманитарный университет»;
ГБУК г. Москвы «Дом русского зарубежья
им. А. Солженицына»*

Если спросить среднестатистического школьника, был ли лично знаком Александр Исаевич Солженицын с Анной Андреевной Ахматовой, скорее всего, последует отрицательный ответ. Ведь нефилологическим сознанием эти писатели воспринимаются как представители разных исторических периодов – Ахматова прочно ассоциируется со временем Серебряного века (рубеж XIX-XX вв.), а Солженицын известен широким массам более всего как автор «Архипелага ГУЛАГ» (первая публикация в 1973-1974 гг.) и лауреат Нобелевской премии по литературе 1970 г. Тем не менее, про личные встречи и иные «пересечения» Солженицына и Ахматовой уже имеется обширная мемуарная и исследовательская литература.

Первая встреча Солженицына с Ахматовой произошла в октябре 1962 г., в московской квартире поэтессы Марии Петровых, перед выходом «Одного дня Ивана Денисовича». Ахматова уже была знакома с этим, ходившим в Самиздате текстом и высоко оценила его: «...надо, чтоб эту вещь прочли 200 миллионов. В ней “нет просто наблюдений, всё служит цели”» [4, 10].

В другой раз (летом 1963 года в Ленинграде) Солженицын дискутировал с Ахматовой по поводу жанровой принадлежности ее поэмы «Реквием»: «Эта

встреча у меня не записана, да и в памяти почему-то не осталась, кроме, единственно, моей грубости. Уже прочтя её “Реквием”, а в груди нося весь план будущего “Архипелага”, я сказал:

– По-моему, название “Реквием” не подходит к этой поэме. Реквием, по традиции, включает “Dies irae”, Страшный Суд и сотрясение Вселенной; миллионные масштабы. Одинокое горе матери – это ещё не реквием.

Уверен, что я её обидел, и ведь несправедливо. (Другим говорила, что я не понимаю определения, что такое “реквием”))» [4, 15].

Несмотря на то, что из-за отрывочности общения и спешки у писателя создалось ощущение, что настоящей духовной близости у них с Анной Андреевной не возникло (он поостерегся рассказывать ей о работе над «Архипелагом...»ⁱ и т.п.), все же у Солженицына и Ахматовой много общего в этико-эстетическом восприятии мира, в поэтике, в бытовании произведений, в биографии.

Оба они люди не совсем из своего века, и оба создают в своем веке собственную литературную эпоху. Произведения того и другой распространялись в Самиздате, заучивались наизусть. Единственным хранилищем лагерных произведений Солженицына долгое время была его собственная память; а Ахматова некоторые свои стихотворения доверяла не бумаге, а тоже памяти, памяти друзей (одной из таких «живых книг» в свое время стала писательница Лидия Корнеевна Чуковская). «Архипелаг ГУЛАГ», «Красное Колесо», двучастные рассказы, «Поэма без героя», «Реквием» – все эти сложные, с точки зрения жанра, тексты, вряд ли сразу в полноте были поняты современниками... Оба восхищались друг другом: известно определение Ахматовой «светоносец», относящееся к

ⁱ «Так что, встретясь несколько раз, мы с А.А. в главном – как бы проминули друг друга» [4, 16].

Солженицыну, а он при первой же встрече с ней соединил в одну линию имена четырех великих: «Для меня: Пушкин – Лермонтов – Блок – и вы!» [4, 9]. А в стихотворении «Три невесты» (1953) лирический герой Солженицына, пытаясь очаровать учительниц-«невест», использует волшебство литературы: «Брызнул зелья чёрного Ахматовой» [7, 244]. Еще один восторженный отклик Солженицына («Замечательно! Вот это – вершина» [4, 10]) относится к словам Ахматовой о творчестве: «Всё стараюсь писать короче. Всё кажется, что стихи ещё длинны, даже восемь строчек длинно» [4, 10].

А вот и биографические пересечения – тюремные очереди! Ахматова, по собственному признанию, «в страшные годы ежовщины... провела семнадцать месяцев в тюремных очередях в Ленинграде» [1, 188]. Тюремные очереди в жизни Солженицына появились еще раньше – с середины 1920-х годов: «Мне было шесть лет. Мы с матерью в Ростове-на-Дону поселились в конце почти безлюдного тупика. Одна сторона его – стена, огромная стена. И я прожил там десять лет. Каждый день, возвращаясь из школы, я шёл вдоль этой стены и проходил мимо длинной очереди женщин, которые ждали на холоде часами. В шесть лет я уже знал. Да все это знали. Это была задняя стена двора ГПУ. Женщины были жёнами заключённых, они ждали в очереди с передачами» [5, 318-319].

Именно в тюремных очередях получает Ахматова народный «наказ»: описать «всё это». В «Реквиеме» (1935-1940) читаем: «Как-то раз кто-то “опознал” меня. Тогда стоящая за мной женщина с голубыми губами, которая конечно, никогда в жизни не слыхала моего имени, очнулась от свойственного нам всем оцепенения и спросила меня на ухо (там все говорили шепотом):

– А это вы можете описать?

И я сказала:

– Могу.

Тогда что-то вроде улыбки скользнуло по тому, что некогда было ее лицом» [1, 188].

Глас народа, который призвал Ахматову к созданию «Реквиема», побудил и Солженицына написать «Архипелага ГУЛАГ». Вот фрагменты из многочисленных читательских писем, пришедших писателю вскоре после публикации «Одного дня Ивана Денисовича», писем с требованием работать над обширным энциклопедическим текстом о времени репрессий: «Я хочу просить Вас от имени тысяч и тысяч, живых и мертвых, напишите, напишите не об одном дне, а о жизни хорошего, честного человека, его жизни дома, на работе, потом все, чем благословил “усатый батенько”, арест, тюрьма, пытки, лагерь» (А.В. Мовсесян, Москва) [2, 141]; «Вам надлежит написать большую и такую же правдивую книгу на эту тему, где отобразить не один день, а целые годы, но вряд ли такую книгу издадут» (А.Ф. Бернштейн, Ленинград) [2, 142]; «Жизнь коротка, а Вам еще очень много нужно сказать! Пишите большой, всеохватывающий роман, не останавливайтесь на 1951 году, когда Иван Денисович просидел 8 лет с 1943 года. <...> Затем, прошу Вас в своем будущем романе дать яркую картину следствия и поведения следователей, прокуроров и судий-берианцев» (А.П. Скрипникова, Орджоникидзе) [2, 145,146]; «Вам эта повесть удалась, говорю без лести. Вам должна удался большая повесть или роман эпохального значения. Нужна большая, глубокая, развернута картина этой грустной эпохи» (Д.Г. Чавдаров, Ленинград) [2, 161] и др.

Тема Нобелевской премии также объединяет Солженицына и Ахматову. Известно, что Анна Андреевна была номинирована на эту награду в 1965 и 1966 гг., но не получила ее, а в 1966 умерла. Вспоминая встречу 1962 г. Солженицын возмущается: «...за несколько дней до того обошли её Нобелевской премией, куда выставляли её итальянцы (дали в тот год Стейнбеку), – да ведь не этот год

один пропустила шведская Академия, – кого из русских писателей они способны оценить вовремя?» [4, 8].

Показательно, что и у Ахматовой, и у Солженицына есть молитвы о России.

Ахматова пишет свой текст в 1915 г., в разгар Первой мировой. В тот момент это еще очень молодая женщина почти без опыта потерь и без опыта жизни в трагических обстоятельствах. Ради спасения России («Чтобы туча над темной Россией / Стала облаком в славе лучей» [1, 102]) она с легкостью призывает на свою голову все горести мира: «Дай мне горькие годы недуга, // Задыханья, бессонницу, жар, // Отыми и ребенка, и друга, / И таинственный песенный дар» [1, 102]. Маска пифии в ахматовской «Молитве» это и веяние времени – лукавого и театрально-маскарадного Серебряного века, и возрастные особенности (ведь самыми разочарованными и усталыми от жизни бывают, еще не нюхавшие пороха, подростки).

С солженицынской «Молитвой о России» (первая публикация 2004 г.) история другая.

Этот текст пишет настоящий старец, прошедший через многие испытания и искушения XX века: сиротство, бедность, утрату близких, соблазн марксизма и коммунизма, войну, заключение в тюрьме и лагере, «вечную» ссылку, раковую болезнь, неоднократное предательство первой жены, мировую славу, нобелевскую премию, клевету с высоких трибун, расстрельный приговор, изгнание с родины, триумфальное возвращение в Россию... Поэтому так убедительно и весомо молитвенное заступничество писателя: «Отче наш Всемилостивый! / Россиюшку Твою многострадную / не покинь в ошеломлении нынешнем, / в её израненности, обнищании / и в смутности духа. / Господи Вседержитель! / Не дай ей, не дай пресечься: / не стать больше быть / Сколько прямодушных сердец / и сколько талантов / Ты поселил в русских людях. / Не дай им загинуть, погрузиться во тьму, – / не послуживши во имя

Твое! / Из глубин Беды – вызволи народ свой неукладный» [6, 571].

Если Ахматова в «Молитве» только предчувствует беды страны, пытается выкупить их собственной добровольной жертвой, то Солженицын уже всё видел, и всё отдал России, всё, что у него было: жизнь, здоровье, благополучие, талант¹.

Из многих точек пересечения, о которых говорили и писали многие, есть еще одна, о которой никто не писал – образ-мотив «девушка с вышивкой», который был особенно распространен в русской словесности позапрошлого века.

В произведениях русской литературы XIX века часто присутствует вышивающая за пяльцами девушка. Этот образ-мотив встречается в творчестве А.С. Пушкина, А.Н. Майкова, Ф.М. Достоевского, И.С. Тургенева, И.А. Гончарова, Н.С. Лескова, Л.Н. Толстого, А.Н. Островского, П.И. Мельникова-Печерского и др. Образ-мотив «девушка за пяльцами» так часто возникает в текстах этого времени, что становится литературным топосом. Вышивающая девушка скромно потупляет глаза и больше молчит, чем говорит; склоненная шея, скругленная спина и опущенные плечи рукодельницы образуют плавную линию так называемых покатых плеч, которые в XIX в. считались наиболее привлекательными. Эта «модная» поза дает возможность вышивальнице наблюдать и внимательно слушать окружающих, внешне оставаясь безучастной; дает возможность находиться рядом с активным действием и иметь право никак не реагировать. Вышивающая девушка и позволяет любоваться своей красотой, и, вместе с тем, «заслоняется», выстраивает четкую границу между собой и другими – влюбленным, возлюбленным или ревливой соперницей. В то же время за пяльцами девушки-невесты, чающие найти жениха, ведут разговоры о любви и браке.

¹ Недаром протоиерей А. Шмеман отметил, что главной любовью жизни Солженицына является Россия.

Частой является любовная встреча за пяльцами, передача письма или подарка. Традиционна и такая ситуация: герой в любовном томлении глядит на вышивальщицу и пытается ее очаровать. Ко всему прочему, время, проведенное за пяльцами, способствует развитию в девушке и молодой женщине рефлексии и особого оригинально-личностного понимания жизни. Также важна связь образа работающей за пяльцами девушки с книгой и книжным миром: вышивание не мешает внимать тому, на что не обязательно смотреть, поэтому особенно удобно слушать чтение книг или вести разговоры о литературе и жизни.

Следует отметить, что в литературе начала XX века «девушка за пяльцами» воспринимается уже как уходящая натура, а в произведениях 1920-1970 гг. – как обломок навсегда ушедшей культуры века предшествующего.

Вот и для А.И. Солженицына умение вышивать является устойчивым признаком плотной связи персонажа с дореволюционной культурой и литературой. Например, в повести «Раковый корпус» вышивка, ассоциируется с ценностями дореволюционного быта, с домашним очагом, с бескорыстной любовью, противопоставлена холодному советскому миру и служит одним из их опознавательных знаков, по которому узнается «свой». Именно поэтому так простодушно раскрывается перед девушкой-вышивальщицей Зоей осторожный ссыльный, бывший зэк Костоглотов.

И в других произведениях Солженицына можно найти мотивы традиционных женских рукоделий, которые сопряжены с дореволюционной эпохой. Писатель в «Трёх невестах», «Люби революцию», «Раковом корпусе», «Архипелаге ГУЛАГ», «Красном Колесе» развернуто воспроизводит вполне устоявшуюся литературную ситуацию (топос) русской литературы XIX века – «девушка за пяльцами»/«девушка с вышивкой» (см. об этом [3]).

В «Раковом корпусе» эпизодам «девушка с вышивкой» сопутствуют те устойчивые структурные элементы, которые сопровождали образ вышивающей девушки в литературе XIX века: наблюдение героев друг за другом, склоненная голова и плечи девушки, любование девушкой, матримониальные разговоры, чтение художественных текстов, разговоры о смысле жизни, образ девушки-невесты. Но для Солженицына вышивание – это не только одна из «привычек милой старины», которые были дороги сердцу писателя, но и образ-мотив, отсылающий к XIX веку, времени цельности, гармонии и справедливости. К тому же в ложном и опасном советском мире этот мотив становится обманкой и почти ловушкой. Также в «Раковом корпусе» в линию эпизодов «девушка с вышивкой» вводится эпизод со значимым отсутствием вышивки в девичьих руках. Этот минус-прием дает возможность показать коренные перемены жизни в советской России.

Ахматова тоже «играет» с этим топосом. В стихотворении 1912 года «Протертый коврик под иконой...» создается образ девушки, в котором антиномично слиты базовые ценности женского мира XIX века – белоручное рукоделие, традиционность, богомольность, чистота, любовь к красоте («В прохладной комнате темно, / И густо плющ темно-зеленый / Завил широкое окно. // От роз струится запах сладкий, / Трещит лампадка, чуть горя. / Пестро расписаны укладки / Рукой любовной кустаря. // И у окна белеют пальцы» [1, 74]), с модными привычками, приобретенными слабым полом в эпоху модерна, – курение, неаккуратность, бессердечие, цинизм, эротизм («Твой профиль тонок и жесток. / Ты зацелованные пальцы / Брезгливо прячешь под платок. // А сердцу стало страшно биться, / Такая в нем теперь тоска... / И в косах спутанных таится / Чуть слышный запах табака» [1, 74]).

В поэме «У самого моря» (1914), написанной в ритмике «Сказки о рыбаке и рыбке», тоже есть образы девушек, одна

из которых вышивает («Были мы с сестрой однолетки / И так друг на друга похожи, / Что маленьких нас различала / Только по родинкам наша мама. / С детства сестра ходить не умела, / Как восковая кукла лежала; / Ни на кого она не сердилась / И вышивала плащаницу, / Бредила даже во сне работой» [1, 272].). Здесь для «игры» Ахматова выбирает не пальцы, а другие элементы топоса «девушка с вышивкой»: образ невесты, отшельничество, поиск жениха, тоска по возлюбленному, разговоры о любви.

Использование топоса русской литературы XIX века «девушка с вышивкой», лично-важного для Ахматовой и Солженицына, в творчестве обоих писателей занимает особое место, которое мы и пытались показать.

Литература

1. Ахматова А.А. Сочинения в 2 т. Т. 1. Стихотворения и поэмы. М.: Панорама, 1990.
2. «Дорогой Иван Денисович!..»: Письма читателей: 1962-1964 / Сост. Г.А. Тюрина. М.: Русский путь, 2012.
3. Мелентьева И.Е. Мотив «девушка с вышивкой»/«девушка за пальцами» в творчестве А.И. Солженицына // Известия Саратовского государств. ун-та. Новая серия. Сер. Филология. Журналистика. 2019. Т. 19. Вып. 2. С. 217-221.
4. Солженицын А.И. Анна Ахматова // Солженицынские тетради: Материалы и исследования. Альманах. Вып. 5 / Гл. ред. А.С. Немзер. М.: Русский путь, 2016. С. 7-21.
5. Солженицын А.И. Интервью журналу «Ле Пуэн» (декабрь 1975) // Солженицын А.И. Публицистика в 3 т. Т. 2. Общественные заявления, письма, интервью. Ярославль: Верхне-Волжск. кн. изд-во, 1996. С. 318-329.
6. Солженицын А.И. Собр. соч. в 30 т. Т. 1. Рассказы и Крохотки. М.: Время, 2006.
7. Солженицын А.И. Собр. соч. в 30 т. Т. 18. Раннее. М.: Время, 2016.

“И ГОЛОС ВЕЧНОСТИ ЗОВЕТ ...”*

Мелкумян Марика Ивановна

Старший преподаватель Ергосуниверситета

“Ахматова – редкий баловень
судьбы, она умудрилась дожить до
седых волос и умереть в своей пос-
тели, обладая опасным для жизни
даром – даром поэта”.
И.И.Семашко

Чтобы понять истоки, определяющие мотивы творчества того или иного художника, необходимо вникнуть в особенности эпохи, времени, которое, несомненно, накладывает определенный отпечаток, даже формирует мировоззрение, взгляды и творческое самовыражение любого автора. Такой эпохой, неразрывно связанной с именем Анны Ахматовой, является весьма непростой период в истории русской литературы, известный под названием “Серебряный век”. Непростой – ибо время перемен всегда сопровождается ломкой, крушением устоявшихся взглядов и традиций и зыбким, противоречивым формированием новых, не всегда прочных и объяснимых.

Особенно зримо и ярко все сложности этого переломного периода отразились в весьма объемном пласте поэзии “Серебряного века”, ярчайшим представителем которого и явилась Анна Ахматова, которая “сама всегда ощущала себя во многом человеком 10-х годов, мысленно и творчески, если не корнями, то человеческими связями тяготела к этой эпохе и всегда возвращалась к ней” (5,249)

*Строка из стихотворения “Приморский сонет”
даже в итоговой своей “Поэме без героя”.

Чем же столь примечательна эта переломная, противоречивая эпоха, породившая таких ярких представителей искусства и, в частности, поэзии? Рушились устоявшиеся взгляды, нормы морали, нравственности, идущие еще из дворянских аристократических правил этики поведения XIX века. А люди, пришедшие в новый век с воспитанием и образованием прошлого века, оказались как бы высвобожденными из прежних рамок установленных норм и правил. Трагизм их положения (как, впрочем, во все переломные эпохи) заключался в том, что будучи порождениями одного века, они должны были жить и проявлять себя в другом, не только не похожем, но и противоположном в своих установках веке. Теперь “стало возможно сказать все, что угодно и оправдать все, что угодно... убежденность и естественность узаконивали радость от нарушения нормы с последующим, может быть, раскаянием”. (6,1, 180).

Установился, даже воцарился культ личности художника-небожителя, неповторимой личности с “безграничным правом на самовыражение и самоутверждение с той силой чувства, при которой “все дозволено”. (5,240). В “Поэме без героя” есть такие строки: “Поэтам вообще не пристали грехи”. Очагом такого “совместного погружения в грех” (Н.М. Коржавин) стал довольно известный в то время элитный клуб “Бродячая собака” (а если называть вещи своими именами, то настоящий притон), где собирались “бражники” и “блудницы” т.е. люди искусства, прикрывающие сою свободу нравов, презрение к банальности и прозе жизни правом выражения глубины и высоты своих чувств в своих произведениях – неповторимых, с обязательной претензией на оригинальность и новизну. Ахматова была

завсегдатаем этого клуба, читала здесь свои стихи, пользовалась неизменным успехом и отличалась яркостью, особенностью своей поэзии и манерой ее подачи. (Сегодня бронзовая люстра из “Бродячей собаки” с накинутой на нее знаменитой перчаткой с левой руки украшает музей А.Ахматовой в Петербурге).

Полностью избежать, остаться в стороне от воздействия этой “отравленной, несколько блудной, хотя и яркой атмосферы “Серебряного века” (5,243) не удалось никому даже из самых талантливых поэтов. Как писала Александра Коллонтай: “Это была переходная эпоха ломки человеческой психологии, эпоха мертвой схватки двух культур”. (9,148). Что касается Ахматовой, она никогда не была целиком во власти “Серебряного века” – широта ее таланта не могла вмещаться в какие-то рамки, но и абсолютно свободной от установок века она тоже не была. В стихотворении 1919 года она писала:

Чем хуже этот век предшествующих? Разве
Тем, что в чаду печали и тревог
Он к самой черной прикоснулся язве,
Но исцелить ее не мог.

Интересно сравнить эту “оценку” века со словами А.Блока из стихотворения “Два века”:

Век девятнадцатый, железный,
Воистину жестокий век!..
Двадцатый век... еще бездомней,
Еще страшнее жизни мгла...

Как видим, картина довольно безотрадная. Но вместе с тем, поэт всегда остается поэтом, и у Ахматовой был свой неколебимый кодекс поэта: он должен обладать “поэтическим состоянием души, способностью все одушевить, пересоздать, одухотворить своим внутренним зрением; слова его должны быть свежи, чувства просты, он должен ярко и эмоционально воспринимать жизнь; обязательная мудрость должна одарить его прозрением

истины”. (7, 336). В посвящении Б.Пастернаку (1936 г.) она пишет: “Поэт – это чувствилище мира, несущий его в себе и готовый щедро разделить со всеми”.

Однако уже в начальный период творческого становления, когда “...серебряный месяц ярко/ Над серебряным веком стыл”, поэзия Ахматовой сразу же заявила о себе абсолютной новизной тематики – это была женская интимная лирика, крайне субъективная для того чтобы разделить ее со всеми, да еще и щедро. “Женщина заговорила полным голосом о своих самых глубинных чувствах, что раньше как бы разрешалось только мужчинам... Равенство женщины понималось ею не как претензия на тождество, а как духовная самоценность женщины в ее именно женской сущности”. (5,246). Позже она писала: “Я научила женщин говорить.../ Но, Боже, как их замолчать заставить!”.

В этот период поэзию Ахматовой отличает какая-то нервная потребность в чрезмерности, в остроте чувств, в любовании женской способностью к побежденности, даже к унижению, к напряженно-драматическому смирению: “Пусть он меня и хулит и бесславит...”, “В ту ночь мы сошли друг от друга с ума...”, “И за грех твой, милый мой, я перед Господом отвечу...”, “Я бежала за ним до ворот... уйдешь, я умру...” и т.д., и т.д. Именно об этом периоде творчества Ахматовой говорил Александр Блок: “Она пишет стихи, словно стоит перед мужчиной, а поэт должен стоять перед Богом” (9,75).

Возникает такое чувство, что многочисленные ее любовные связи с обязательными расставаниями и изменами были срежиссированы ею же самой с единственной целью: только для точности ощущений, переживаний, волнений, движения чувств, взглядов, жестов, мимики, мыслей, речи, реакций, служащих материалом для стихов. “Это чуть ли наслаждение нелюбовью, упоение ею... вдохновение в унижении”

(5,247). Она как бы кормила свою поэзию “экологически чистыми”, из первых рук переживаниями, отсюда и ахматовская точность в передаче психологического состояния. У нее есть такие строки, где она выдает себя в этом плане: “Одной надеждой меньше стало,/ Одной песней больше будет”, т.е. это запланированный крах любви. В этой “песне” все тонкие наблюдения над движением и проявлением самых глубинных чувств: “Я вижу все. Я все запоминаю./ Любовно-кротко в сердце берегу”, “Сегодня я с утра молчу, а сердце пополам”, “Безвольно слабеют колени,/ И кажется, нечем дышать”, “В пушистой муфте руки холодели”, “И страшно мне, что сердце разорвется,/ не допишу я этих нежных строк” и т.д.

“Поскольку Ахматова часто писала свои стихи от первого лица, возникает соблазн истолковать их как своего рода личный дневник. Возникает ощущение, что поэтесса искренне признается читателю в своих самых сокровенных чувствах, рассказывает о соей безответной любви” (9,49). Известно, что когда Ахматова показала свои стихи матери, та расплакалась, поняв только, что ее дочери плохо.

Что же касается критики (не говоря и о возможном читательском раздражении этой чрезмерной открытостью), то нужно отметить наличие самых разноречивых оценок. Н.Гумилев, большой знаток всех тонкостей и механизмов поэтического искусства, с предельной объективностью писал о сборнике “Вечер”: “...Женщины влюбленные, лукавые, мечтающие и восторженные говорят, наконец, своим подлинным и в то же время художественно-убедительным языком” (9,57). И еще одну, наверное, самую определяющую черту ахматовской поэзии Гумилев оценивал так: “Она почти никогда не объясняет, она показывает. Достигается это и скупым выбором слов, и выбором образов, очень продуманным и своеобразным, но, главное, их подробной разработкой” (4,182). Однако именно эта черта поэзии Ахматовой и делает ее не совсем

ясной, понятной для восприятия, а потому и несколько отдаленной, т.е. не близкой. “Ее лирика напоминает по ритму как бы записи на клочках бумаги, начатые едва ли не с полуслова. Она писала будто бы без всякой заботы, то ли для себя, то ли для близкого человека” (8,387). Это была ее манера. Точнее всех впечатление от прочтения ранних стихов Ахматовой передает критик Н.Коржавин: “Такое ощущение, что мы при чтении пропустили какую-то мелочь и только потому нам трудно понять суть стихотворения, которое как бы рассчитано на то, что мы знаем и должны знать какие-то обстоятельства... но мы их не знаем и потому не понимаем, о чем речь. Не понимаем не только логически, но и эмоционально” (5,248). Вероятнее всего, поэтессу не очень волновало понимание и близость читателя, она писала... не для него...она сама была далека от него.

Но вот миновала половина 1914 года, и весь флер “Серебряного века” ушел в историю со всеми своими претензиями на единичность, с борьбой символистов – акмеистов и иже с ними имажинистов, с упоением чувствами, изменами, разлуками, таинственной недосказанностью, когда

“Душа была открыта жадно
Лишь медной музыке стиха”.

Началась первая мировая война. Германия объявила войну России 1 августа 1914 года. Ахматова писала в дневнике: “Еще утром были спокойные стихи о разных вещах. Но вечером вся жизнь вдребезги” (9,72). Это был буквальный переход из века в век, т.е. вдруг оказалось прожито на век больше.

“Мы на сто лет состарились, и это
Тогда случилось в час один”.

Призвание истинного поэта не могло оставить Ахматову в стороне от нагрянувших событий истории: сначала война со всеми ее проявлениями, потом революция с

чудовищным красным террором, с арестами, расстрелами, репрессиями, непосредственно вошедшими в ее судьбу (“муж в могиле, сын в тюрьме”), потом вторая война, не оставившая вообще никого в стороне.

“Две войны, мое поколение,
Освещали твой страшный путь”.

“У Ахматовой просто не было иного выхода, чем стать гражданским поэтом” (5,245). В творчестве поэтессы произошел резкий перелом, полностью изменивший направление, тематику, а вместе с тем и лексику, и конечно же, самый дух ее поэзии. “Меня, как реку, суровая эпоха повернула” – писала она.

“Из памяти, как груз отныне лишней,
Исчезли тени песен и страстей”

Изменилось само звучание поэзии Ахматовой – в литых строках гражданских стихов слышен был окрепший голос поэтессы. Вместо местоимений единственного числа, неизменных в прежней лирике, прочно встали в строку стиха “мы” – показатель полного единения поэта с народом.

О ранних своих стихотворениях сама Ахматова позже писала: “Я сейчас прочитала свои прежние стихи (довольно избранное). Они показались мне обнаженными, нищими – в них нет жалоб, плача над собой и всего невыносимого. Но кому они нужны! Я бы, положив руку на сердце, ни за что не стала бы их читать, если бы их написал кто-нибудь другой. Они ничего не дают читателю – в них нечему учиться, они не несут утешения, они не так совершенны, чтобы ими любоваться; за ними, по-моему, нельзя идти” (6,2,120).

Участвуя в благотворительных выступлениях поэтов в Александровском зале городской думы, Ахматова читала

совершенно другие стихи, не похожие на те, что читались в “Бродячей собаке”.

“Мы детям клянемся, клянемся могилам,
Что нас покориться никто не заставит”.

“Час мужества пробил на наших часах,
И мужество нас не покинет”.

“И в мире нет людей бесслезней,
Надменнее и проще нас”.

Теперь ее стихи были нужны, они были понятны, дарили силу любви к родине, неколебимости в борьбе, веру в победу. Поэтесса была теперь не в кругу избранных индивидуалистов, претендующих на свою единственную неповторимость, а была со своим народом, где этот народ, к несчастью, был:

“Для них соткала я широкий покров
Из бедных, у них же подслушанных слов”.

Она, как и все, с противогазом, перекинутым через плечо, участвовала в обороне Ленинграда, о котором писала: “Он дышит, он живой, он все слышит, хотя глядит из всех окон смерть”. Однажды, спасаясь от бомбежки, она попала в разрушенный подвал “Бродячей собаки” – от прежней жизни, от прежней России остались одни руины. Как пел тогда А.Вертинский: “Мы жили на другой планете”. В “Реквиеме” Ахматова писала:

“Показать бы тебе, насмешнице
И любимице всех друзей,
Царскосельской веселой грешнице,
Что случится с жизнью твоей”.

А с жизнью случилось то, что случилось с тысячами других жизней, но она была поэтом и должна была все, что случилось, выразить и сохранить в своих стихах, передать в них дух времени страшных невзгод страны. В рецензии на сборник “Избранного” Ахматовой (Ташкент 1943 г.) Борис Пастернак писал: “Грозовые начала в атмосфере века сообщили ее творчеству налет гражданской

значительности.. верность родной земле и вера в родное небо прорываются у нее помимо воли с легкостью природной походки” – именно так должны рождаться стихи у истинного поэта.

Еще на Древнем Востоке поэтов-сказителей считали святыми людьми, ибо они были наделены высшими силами особым даром складывать и передавать из поколения в поколение доступным, запоминающимся языком объемные предания о наиболее значительных событиях, мифы и легенды о героях, о народных традициях. Истинный художник, поэт не может творить без этой связи с высшими силами. Ведь “всякое настоящее искусство – от Бога, это победа Духа над материей. И поэзия воплощает эту духовность наиболее прямо” (5,243).

Многие биографы Ахматовой, да и она сама связывала сверхобычные свойства своей натуры, способность проникать в области действия таинственных сил самым днем своего рождения – в ночь на Ивана Купалу, скрывающемся в воде, в огне, подающего силу луны и тепло солнца всему живому. В этот день гадали по отражению луны в воде, прыгали через костер, очищаясь силою огня. Наличие “шестых чувств” позволяло ей разгадывать приметы, находить колодцы, т.е. чувствовать воду (известно ее необычное мастерство плавания), видеть вещие сны – ей трижды снился Гумилев и просил заняться его наследием, что она и исполнила; когда в 1951 году она лежала в Пятой Советской больнице после инфаркта, она “видела зеленые домики с застекленными террасами. Дома эти тогда еще не существовали – их построили в 1955 г., но когда я их увидела, я тотчас припомнила, где видела их раньше” (3,2,254). Позже она жила в таком доме:

“Живу как в чужом мне приснившемся доме,
Где, может быть, я умерла...”

Известно, что в юности она страдала лунатизмом, по причине которого и была отчислена из Смольного института. Она безошибочно предчувствовала грядущие события: о войне написала до ее начала, об Элиоте заговорила за несколько дней до его смерти, о Неру – накануне его кончины. Не зря Мандельштам называл ее Кассандрой. “Ей словно дано было слышать поступь истории, подземные толчки глобальных изменений” (8,385), т.е. она слышала “голос вечности”, зов ее и умела передать его в своем творчестве. Анатолий Найман, который все последние годы был верным другом и помощником Ахматовой и наблюдал за ее творческим процессом, часто сотрудничая с ней, писал: “Говорить про Ахматову “она писала стихи” – неточно: она записывала стихи. Открывала тетрадь и записывала те строки, которые прежде уже сложились в голове... Некоторые стихи она как будто находила: они уже существовали где-то, никому на свете еще не известные, а ей удавалось их открыть целиком сразу, без изменений впоследствии... Иногда стихи ей снились, но такие она подвергала строгой проверке на трезвую дневную голову” (6,2,131). В цикле “Тайны ремесла” на пишет:

“ И в этой бездне шепетов и звонов
Встает один, все победивший звук...
И вот уже слышались слова
И легких рифм сигнальные звоночки, -
Тогда я начинаю понимать,
И просто продиктованные строчки
Ложатся в белоснежную тетрадь.”

Во всех стихах этого цикла Ахматова описывает процесс творчества (“Поэт”, “Последнее стихотворение”) как будто не зависящий от самого поэта, который только послушно излагает услышанное, прочувствованное,

пришедшее из вечности. В посвящении М.Лозинскому, которого считала своим наставником, есть такие строки:

“Они летят, они еще в дороге,
Слова освобожденья и любви,
А я уже в предпесенной тревоге...”

Многие дневниковые записи Ахматовой тоже посвящены происхождению ее творчества: “...Появляются ни с чем не связанные строки... смысл этих строк казался темным и даже странным, они довольно долго не обещали претвориться в нечто целое и как будто были обычными бродячими строчками, пока не пробил их час и они не попали в тот горн, откуда вышли... стихами” (3,2,251). Или в другой записи: “...Редчайшие рифмы просто висят на кончике карандаша, сложнейшие повороты сами выступают из бумаги” (3,2,226), или еще: “...Стихи идут все время, я, как всегда, их гоню, пока не услышу настоящую строку” (3,2,256). Всю “Поэму без героя” она видела во сне дважды “как трагический балет” с музыкой и декорациями и сама поражалась, с какой “демонской” легкостью писалась эта поэма.

Она могла видеть и прошлое, и будущее, и эта ее способность к интуитивному “ретроспективному взгляду из будущего” (Н.Коржавин) отразилась во многих ее стихах. Накануне войны, когда “стихи звучали непрерывно, ступая на пятки друг другу, торопясь и задыхаясь” (3,2,370), появилось стихотворение “Июль 1914”, где есть такие строки:

“Сроки страшные близятся. Скоро
Станет тесно от свежих могил.”

Голос вечности говорил ей и о ее собственной судьбе. Ее воображение и ее творчество формировали и поддерживали интуитивные убеждения и вполне ясные картины будущего. Она знала, что “Муза ее, как Феникс из пепла,/ В эфире восстанет голубом”, что “...в этой

стране/ Воздвигнуть задумают памятник” ей. В 1952 году она писала:

“Особенных претензий не имею...
Но так случилось, что почти всю жизнь
Я прожила под знаменитой кровлей
Фонтанного двоца...”

И через 30 лет после ее смерти, в 1966 году 5-го марта (как известно, она умерла в день смерти Сталина) именно в Фонтанном дворце в Санкт-Петербурге был создан ее музей, где всегда можно встретить множество посетителей, почитателей ее Музы, звучащей голосом вечности, как она и пророчила:

“Когда я вечные захлопну двери...
И все-таки узнают голос мой,
И все-таки ему опять поверят...”

Она действительно своей кончиной (как в сказке – после третьего удара) захлопнула двери своей эпохи – эпохи “Серебряного века”, и ушла в вечность.

А.П.Чехов в свое время говорил, что пока жив Лев Толстой, с русской литературой все будет в порядке. Так и произошло – своим уходом Л.Н.Толстой завершил “Золотой век” в истории русской литературы. Точно так же с уходом Анны Ахматовой завершился “Серебряный век” – она была последней его представительницей после Б.Пастернака, ушедшего в 1960 году. Как пишет А.Найман “Смерть Пастернака и Ахматовой завершили историю русской культуры первой половины XX века: при их жизни нельзя было не оглянуться на них, нельзя было сказать и поступить так, как стало возможно уже через месяц-два после ахматовских похорон... все резко переменялось: масштабы, методы, измерения... Переменялась атмосфера” (6,3,117).

Однако главную свою миссию – донести до последующих поколений лицо своего времени, звучание своей эпохи, Ахматова полностью выполнила своим

творчеством, своей истинной поэзией, возвышающей и сегодня до уровня вечности, голос которой она слышала всегда и отзывалась на него своими стихами, живущими и в сознании нового поколения. Каждый год отмечается день ее рождения выступлениями лучших артистов, считающих делом чести свое участие в посвященных ей торжественных вечерах, печатаются научные статьи и не только в России, продолжают изучаться архивные материалы, на основе которых выявляются новые факты такой насыщенной тяжелейшими испытаниями долгой жизни, не сломившей однако царственного достоинства, силы воли этой, несомненно, необыкновенной женщины и вместе с тем истинного поэта.

Литература

1. Ахматова А.А. Самый непрочитанный поэт. Заметки о Николае Гумилеве. НМ, №5, 1990.
2. Ахматова А.А. Лирика. М. 1989.
3. Ахматова А.А. Сочинения в 2-х томах. М. 1986.
4. Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии. М. 1990.
5. Коржавин Н.М. Анна Ахматова и “Серебряный век” НМ, №7, 1989.
6. Найман А.Г. Рассказы об Анне Ахматовой. НМ. №№ 1-3, 1989.
7. Сейранян Н.А. История русской литературы XX века. Ереван. 2015.
8. Семашко И.И. Анна Ахматова. М. 2002.
9. Элен Файнштейн. Анна Ахматова. М. 2007.

ВАРИАТИВНОСТЬ И СВОЕВОЛИЕ «ПОЭМЫ БЕЗ ГЕРОЯ» АННЫ АХМАТОВОЙ

Меньщикова Анна Манасовна

*Кандидат филологических наук, ст. преподаватель
Уральский федеральный университет
имени первого Президента России Б. Н. Ельцина*

Творческая история «Поэмы без героя» охватывает весь поздний период творчества поэта, с 1940-го по 1965 год. За двадцать пять лет Ахматова создает, как минимум, девять редакций произведения, однако окончательный вариант «Поэмы...» так и не был написан.

За четверть века поэма увеличивается вдвое: при сложившейся с первых редакций структуре происходит включение новых поэтических строк и строф (со временем появляются второе и третье посвящения, Четвертая глава Части первой, строфы «Решки» и интермедия «Через площадку», варианты окончаний «Поэмы»), а также – прозаических вставок («Вместо предисловия», ремарок и приложений, в том числе – «Из письма к N. N.»). Увеличение объема «Поэмы...» связано также с появлением новых эпиграфов, посвящений и различных сносок с авторскими комментариями.

Столь продолжительная работа над поэмой связана с рядом причин, главная из которых – мироощущение Ахматовой, во многом определяемое присущим ей историзмом. Именно стремление вместить в «Поэму...» весь образ длящейся жизни, определяет принципиальную незавершенность произведения (поэма могла быть завершена лишь в момент смерти ее автора) и, следовательно, особую поэтику и текста, и его описания.

Так, творческая история «Поэмы...» обусловила возникновение филологического сюжета о ее особой

тайнственной и своевольной жизни, инициировала своеобразную филологическую мифологизацию, подобно той, которой Ахматова подвергала собственную биографию. Поэт дает своему произведению метафорическую характеристику, обнаруживающую их сближение: «...этот волшебный напиток, лиясь в сосуд, вдруг густеет и превращается в мою биографию, как бы увиденн<ую> кем-то во сне или в ряде зеркал» [1, с. 137].

Некой мистике подвергается уже сам момент прихода к автору замысла «Поэмы...». В одном из фрагментов «Прозы о Поэме», посвященном ее творческому зарождению, поэт демонстрирует неразделимость личной и исторической памяти: «Определить, когда она начала звучать во мне, невозможно. То ли это случилось, когда я стояла с моим спутником на Невском (после генеральной репетиции “Маскарада” 25 февраля 1917 г.), а конница лавой неслась по мостовой, то ли когда я стояла уже без моего спутника на Литейном мосту, в то время, когда его неожиданно развели среди бела дня (случай беспрецедентный), чтобы пропустить к Смольному миноносцы для поддержки большевиков (25 октября 1917 г.). Как знать?!» [2, с. 1133]. Упоминание переломных исторических событий поддерживается поэтикой приведенного текста: указание на семантически насыщенный 1917 год, обращение к эпитету «беспрецедентный», акцентирование стихийности событий: «конница лавой неслась», «поддержка большевиков». В отличие от других текстов в «Прозе...», посвященных началу работы над поэмой, приведенный фрагмент в большей степени обращен не к документированию творческой истории (появлению тех или иных структурных элементов, посвящений, глав и строф), а к характеру эпохи, «бегу времени», гулу истории которые во многом и определили движение «Поэмы...».

Неотступность поэмы от автора и автономность ее

существования – одна из главных тем прозаических фрагментов, вошедших в «Прозу о Поэме», в плане которой второй пункт назван Ахматовой «Как она меня преследовала» [2, с. 1121]. В записной книжке № 1, заполнявшейся в 1958–1959 годы, поэт пишет: «Сегодня ночью я увидела (или услышала) во сне мою поэму – как трагический балет. (Это второй раз, первый раз случ<илось> в 1944 г.). Будем надеяться, что это ее последнее возвращение, и когда она вновь явится, меня уже не будет...» [1, с. 19]. Симптоматично, что в «Прозе...» поэма предстает и в качестве «старой шаманки», защищающейся «Заклинаниями» и «Посвящениями» «из музыки и огня» [2, с. 1054].

Многочисленные свидетельства ее первых слушателей поддерживают мифологизацию. Так, Л. К. Чуковская в 1942 году пишет: «NN ... прочла мне новые строки в поэму – да, в поэму, не отпускает она ее никак!» [8, Т. 1., с. 522]; в мае 1953 года: «В довершение счастья, она, без просьбы с моей стороны, подарила мне окончательный вариант “Поэмы”» [8, Т. 2., с. 67]. В. Я. Виленкин, посвящая отдельную главу книги «В сто первом зеркале» воспоминаниям о работе Ахматовой над «Поэмой без героя» и «Реквиемом», говорит о «своевластии» [3, с. 243] «Поэмы...» над автором, замечая, что «...поэма ... постепенно стала предъявлять такие свои права и обнаруживать такую вместительность, каких поначалу и предположить было в ней невозможно. Вскоре я ... даже перестал удивляться, что в разговорах о поэме она (Ахматова. – А. М.) все время возвращается к своему произведению как к живой личности, к персоне, которая то приходит к ней, то уходит, то вновь ее посещает и при этом ведет себя с ней “в высшей степени странно”»; «Не отпускала она ее потом долго, больше двадцати лет, в сущности, до самой смерти, предъявляя все новые и новые свои права...» [3, с. 219]. Ан. Найман говорит о собственных ощущениях, связанных со своеволием

«Поэмы...»: «...ловлю себя на вольном или невольном участии в игре, которую Поэма 35 лет назад затеяла со мной, как затекает со всеми когда-либо к ней приближавшимися» [5, с. 188]. Все это соотносится с текстом одного из фрагментов «Прозы...»: «Просто люди с улицы приходят и жалуются, что их измучила Поэма» [2, с. 1128].

В варьирующихся текстах «Вместо предисловия» поэмы поэт также говорит о ее первом появлении:

Вторая редакция (1943): «Она пришла ко мне в ночь с 26-го на 27-ое декабря 1940 года, прислав, как вестницу, еще осенью отрывок “Ты в Россию пришла ниоткуда...” <...> Появлению ее предшествовало несколько мелких и незначительных фактов, которые я не решаюсь назвать событиями...» [2, с. 196].

Третья (1944) и четвертая (1946) редакции повторяют текст 1943 года, однако в них появляется комментарий к «незначительным фактам», перемещенный в пятой (1956) и шестой (1959) редакциях в Приложение («Из письма к N. N.»), исчезающий уже с седьмой редакции (1962): «Появлению ее предшествовало несколько мелких и незначительных фактов, которые я не решаюсь назвать событиями. (“Бес попутал в укладке рыться...”))» [2, с. 232].

Девятая редакция (1963): «Первый раз она пришла ко мне в Фонтанный Дом в ночь на 27 декабря 1940 г., прислав, как вестника, еще осенью один небольшой отрывок. Появлению ее предшествовало несколько мелких и незначительных фактов, которые я не решаюсь назвать событиями» [2, с. 587].

Варирующееся утверждение поэтом в слове причин и момента зарождения замысла «Поэмы...» соотносится с изменениями, прослеживаемыми в ней на протяжении девяти редакций. Свидетельства о факте завершения работы Ахматовой над «Поэмой» также множественны. В. М. Жирмунский пишет: «Первая редакция поэмы ... закончена

в Ташкенте, в эвакуации, 18–19 августа 1942 г. За нею в течение двадцати лет последовал длинный ряд доработок, о которых мы можем судить по машинописным копиям разного времени. Каждая из них на время представлялась автору окончательной» [4, с. 144]; Ан. Найман: «Поэма была начата Ахматовой в 50 лет. Меньше чем через два года завершена. Вскоре открылось, что завершение не окончательное. Поэма периодически дописывалась и переписывалась, опять и опять принимая вид доведенной до конца вещи...» [5, с. 187]. Сама Ахматова неоднократно констатировала окончание работы над «Поэмой», опровергая себя впоследствии. Любопытна запись от 8 сентября 1962 года в Записной книжке № 12 (заполнялась преимущественно в 1962 году, отдельные записи относятся к 1963 году): «Кажется, сегодня кончила “Поэму без героя” (“Триптих”). – Нет» [1, с. 248]. Текстологи указывают на то, что последнее «слово было вписано позднее» [1, с. 248]. Запись от 7 сентября 1965 года также говорит об осознании поэтом незавершенности «Поэмы»: «Август оказывается был вовсе не таким уж мирным, а наоборот завершал бурное сорокалетие (1925–1965). Зрелище почти величественное, и завершал ли? Неужели опять думать и говорить о поэме?» [1, с. 660]. Наконец, красноречивы указания Ахматовой на время окончания работы над «Поэмой без героя» в рамках пятой редакции: первое – 16 июня 1956, Москва; последнее – 17 января 1960. Всего – девять дат. Комментируя последнюю дату в описании рукописи, исследователи пишут: «...по карандашу записано “и наконец 17 января 1960” (слово “наконец” затем зачеркнуто)» [2, с. 358].

Говоря об уходе «Поэмы...» в музыку и балет как еще одном проявлении «своеволия» поэмы, Ахматова пишет: «И куда только она от меня не уходила. Даже в гран-гиньоль, потому что как иначе назвать мысль всех их (главным образом, отсутствующих – Маяковского, Цветаеву,

Нижинского, Дапертутто, Хлебникова – рисунок Митурича и т.д.) заставить видеть в волшебном зеркале колдовского шарманщика свой конец вместе с Фаустом, Дон Жуаном, Гамлетом... <...> видеть, как Блока уводят 12 молодых людей, а Мейерхольда – только двое. На фоне всех этих концов смерть драгуна просто блаженное успение (подчеркивание Ахматовой. – А. М.)» [2, с. 1143].

Со «своеволием» «Поэмы...» связан сюжет о попытках ее «заземления», в том числе: «Попытка заземлить ее (по совету покойного Галкина) кончилась полной неудачей. Она категорически отказалась идти в предместья. Ни цыганки на заплеванной мостовой, ни паровика, идущего до Скорбящей, ни о Хлебникове, ни Горячего Поля – она не хочет ничего этого, она не пошла на смертный мост с Маяковским, ни в пропахшие березовым веником пятикопеечные бани, ни в волшебные блоковские портретные, где на стенах корабли, а вокруг – тайна и петербургский миф, – она упрямо осталась на своем роковом углу у дома Адамини, откуда видны окна Мраморного Дворца, а мимо под звуки барабана возвращаются в свои казармы курносые павловцы» [2, с. 1132].

Т. В. Цивьян, обращаясь к свидетельствам Ахматовой о появлении и неотступности «Поэмы...», замечает, что «основным свойством “Поэмы” ... оказывалось д в и ж е н и е (разрядка Цивьян. – А. М.): в идее движения сочеталась и самостоятельность Поэмы, и заложенная в ней способность к изменениям (т. е. к саморазвитию)» [7, с. 124]. Анализируя значения глаголов, используемых поэтом при характеристике «поведения» «Поэмы...» (среди которых «пришла», «настигала», «отказалась идти в предместья», «вернулась», «идет» и т. д.), исследовательница указывает на «контраст “подвижности” “Поэмы” ... и “статичности” ее автора» [7, с. 124].

Характер метаописания и правок в каждой из девяти редакций, позволяет предположить причины вариативности, в числе которых – сближение с устной традицией (oral poetry), диалогичность, полифонизм. Т. В. Цивьян, характеризуя движение поэмы от редакции – к редакции, формулирует его специфику: «не поступательное, предполагающее начало и конец (и невольно – оценку, т. е. “в начале было лучше” или “хуже”), а скорее вращательное – по “оси, на которой вращается вся вещь, как волшебная карусель”» [7, с. 127] и приходит к выводу, что «*ПОЭМА существует т о л ь к о и именно в виде *поэм* – колеблющихся, меняющих очертания, разных и в то же время сливающихся в своем соответствии той самой неуловимой единственной *ПОЭМЕ (разрядка и выделение Цивьян. – А. М.), которую мы не можем определить» [7, с. 127]. На невозможности выбрать единственную, универсальную редакцию, настаивает и А. В. Миронов, обращаясь к феномену вариативности поэтического текста и рассматривая двойчатки О. Мандельштама: «...автор сталкивается с проблемой выбора окончательного текста, полагаясь на вариативность черновиков <...> Двойчатка позволяет воспроизвести вариативные комбинации поэтического текста в том случае, когда оба текста важны для автора» [6, с. 462].

Поэтика вариативности явлена на всех уровнях поэмы, в том числе – на структурно-композиционном и сюжетном, которые, в свою очередь, предопределяют вариативность строфической организации и варьирование на всех языковых уровнях (от фонетики до синтаксиса).

Обращение к структуре «Поэмы...» позволяет обнаружить, что только «Петербургская повесть» композиционно закончена: ее предваряет Вступление и посвящения; развитие действия, кульминация и развязка сюжета происходят в пределах глав. Композицию замыкает Послесловие. Послесловие, следует обычно за литера-

турным произведением, но в структуре «Поэмы...» оно, в отличие от других элементов, не изменяет своей позиции ни в одном из текстов редакций и служит тематическим и интонационным переходом к «Решке», представляющей собой метаописание поэмы.

Сравнение последовательности элементов структуры на протяжении девяти редакций «Поэмы» позволяет проследить ее становление, характер варьирования и усложнения.

Первая редакция (1942):

Часть первая 1913 год Вступление

Посвящение

I

II

III

Послесловие

«Часть II-ая. Решка. (Intermezzo)»

Эпилог

В описании рукописи первой редакции Н. И. Крайнева замечает: «Текст “Эпилога” записан позднее основного текста двумя другими типами карандаша. Тип почерка также отличается от записи основного текста» [2, с. 182]. На более позднее время вставки «Эпилога» в структуру «Поэмы...» указывает и авторское обозначение времени и места окончания частей: «Решка» была закончена в январе 1941 и переписана в Ташкенте 19 января 1942 года [2, с. 175]; «Эпилог» – 19 августа 1942 г. [2, с. 177].

Вторая редакция (1943): Вместо предисловия

Посвящение Вступление

Часть первая 1913 год

I

II

III

Послесловие

Часть вторая. Решка (Intermezzo)

Часть третья. Эпилог

Второе окончание «Поэмы без героя». Строфы из «Эпилога»

Примечания

Во второй редакции Вступление и Посвящение меняются местами и выносятся за пределы Части первой, которая обретает композиционную завершенность, предваряясь Вступлением и завершаясь Послесловием. Вместе с тем, изменение границ Части первой приводит к тому, что строки Вступления «Из года 40-го...» начинают относиться ко всем частями поэмы.

Впервые в структуре появляется «Вместо предисловия» – прозаическая вставка, начинающая (или, в силу использования Ахматовой минус-приема в ее названии – нарочито не начинающая) «Поэму...», а также Примечания, состоящие из девяти пунктов, служащие ее формальным окончанием.

Важно, что последний пункт – «Окончание рукописи утрачено» [2, с. 212] – относится к тексту второго окончания поэмы, тем самым обнаруживая условность его второстепенности и выход за пределы технического текстологического указания. При обращении к поздним редакциям становится очевидным, что за утратой окончания рукописи автор скрывает замысел «лагерных строф». Впоследствии именно второе окончание будет дополнено («расшифровано») и войдет в основной текст вместо строфы, завершающей ранние редакции, которая, в свою очередь, будет указана автором в сноске в качестве другого варианта завершения.

Ахматова намеренно акцентирует не только вариативность окончания «Поэмы...», включая в нее различные сноски, «мерцающие» от редакции к редакции, позволяющие ввести в текст «второй шаг», создать

многоголосие. Текст сносок, вводящих варианты строф и строк, также вариативен: наиболее репрезентативны тексты, вводящие альтернативные окончания поэмы:

Вторая редакция (1943): «Второе окончание “Поэмы без героя”» [2, с. 211];

Третья редакция (1944): «Первое окончание поэмы» [2, с. 249];

Четвертая редакция (1946): «Первоначальное окончание поэмы» [2, с. 283];

Пятая (1956) – девятая (1963) редакции: «Раньше поэма кончалась так» [2, с. 330].

Помимо указания на варьирование последних строф, сноски позволяют автору ввести в «Поэму...» варианты отдельных строк. Как правило, они вводятся словами «Вар.», «Вариант», «Или», которые свидетельствуют о равноправности нескольких версий одной строки. Еще один способ введения вариативности в сносках – словом «Было», которое словно призвано акцентировать предпочтительность позднего варианта (избранного поэтом в процессе работы), символизируя постоянное возвращение к произведению и его изменение. Вместе с тем, появление подобных указаний принципиально важно и подтверждает справедливость мнения Т. В. Цивьян о «Поэме без героя» как совокупности существующих редакций, без выделения одного, итогового или наиболее предпочтительного текста. Включение записи о более раннем (но, в случае с «Поэмой...» – не менее важном) варианте в ряде редакций значило для поэта сохранение его внутри пространства поэмы.

Седьмая редакция (1962):

Вместо предисловия

27 декабря 1940 Второе посвящение Третье и последнее

Вступление

Часть первая. Девятьсот тринадцатый год.

Петербургская повесть Глава Первая

Примечание

Интермедия Через площадку – впоследствии вычеркнуто автором

Глава вторая

Глава третья

Глава четвертая и последняя

Послесловие

Часть вторая

Часть третья. Эпилог

Через площадку (Интермедия)

Примечания редактора

Наиболее принципиальное отличие структуры «Поэмы...» в седьмой редакции – включение Интермедии после Эпилога. Это принципиально для композиции, рассматриваемой с позиции незавершенного, поскольку после Эпилога, то есть заключительной части произведения, завершающего сюжет, оказывается «промежуточная вставка», разделяющая части произведения. Так как определение интермедии в музыке и литературе предполагает помещение вставки в середину произведения (от лат. – ‘находящийся посреди’, ‘промежуточный’), а также ее функцию в пьесе, связанную с исполнением для обозначения разрыва во времени действия предшествующей и последующей сцен (либо заполнения паузы во время перемены декораций), помещение части «Через площадку» после Эпилога обнаруживает незавершенность структуры «Поэмы...», предполагая наличие еще одной части, в качестве которой выступают «Примечания редактора», в которых в седьмой редакции исчезают включаемые в них ранее строфы и прозаические фрагменты, связанные с обнаружением текстов поэмы.

Текст седьмой редакции – единственный, в котором Ахматова отказывается от названия структурной части «Посвящение», оставляя лишь, очевидно, самодостаточную

дату «27 декабря 1940». Уровни правки отражают, что первоначально слово «Посвящение» было в тексте редакции, но впоследствии вычеркнуто поэтом.

Поскольку «Примечания автора / редактора», включенные практически в каждую редакцию, также берут на себя смысловую нагрузку, связанную с развитием сюжета, необходимо обратиться к варьирующемуся окончанию «Поэмы...»:

Первая редакция (1942): поэма заканчивается текстом Эпилога.

Вторая редакция (1943): к первой редакции добавляется две структурные части: Второе окончание «Поэмы без героя». Строфы из Эпилога и Примечания. При этом последним (девятым) пунктом Примечания следует запись: «Окончание рукописи утрачено» [2, с. 212].

Третья редакция (1944): после Эпилога следуют ПРИМЕЧАНИЯ, включающие девять пунктов, как и предыдущая редакция, однако под номером девять следует текст: «По совершенно непроверенным слухам в рукописи после этой строки (“Quo vadis? – Камо грядеши”. – А. М.) следовала такая строфа: “Уверяю, это не ново...”» [2, с. 249].

Четвертая редакция (1946): текст заканчивается ПРИМЕЧАНИЯМИ, включающими десять пунктов.

Пятая редакция (1956): после Эпилога также в форме сноски под заголовком «Раньше поэма кончалась так» приведена дополнительная строфа, а далее появляется новая структурная часть Приложение, начинающееся словами «Из письма к N. N.», в котором можно обнаружить переклички с текстами «Записных книжек», где Ахматова писала о зарождении «Поэмы...» [2, с. 331].

Шестая редакция (1959): По сравнению с предыдущим вариантом появляются «Примечания автора» из 12 пунктов (частично совпадают с ПРИМЕЧАНИЯМИ, но значительно расширены за счет введения дополнительных строф).

Седьмая редакция (1962): После Эпилога следует новая структурная часть ЧЕРЕЗ ПЛОЩАДКУ (Интермедия), затем – ПРИМЕЧАНИЯ РЕДАКТОРА, состоящие из 25 пунктов.

Восьмая редакция (1962): по сравнению с предшествующей редакцией ПРИМЕЧАНИЯ РЕДАКТОРА расширяются до 27 пунктов.

Девятая редакция (1963): после Эпилога – ПРИМЕЧАНИЯ РЕДАКТОРА.

Отсутствие окончания «Поэмы...» подкрепляется указаниями автора на потерю конца рукописи (вторая редакция), а также, в некоторых вариантах, на сожжение окончания письма, обозначенного как «Приложение»: «Кусок письма кем-то сожжен» (пятая и шестая редакции) [2, с. 333, 431].

Таким образом, вариативность «Поэмы без героя» и ее «своеволие» обретают двойственную природу. Относясь к энигматической природе творчества и «тайнам ремесла» – с одной стороны, с другой – становясь объектами авторефлексии поэта, обретают собственную поэтику, связанную с творческой стратегией автора.

Литература

1. Ахматова, А. А. Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966) / А. А. Ахматова ; сост., подгот. текста К. Н. Суворова ; вступ. ст. Э. Г. Герштейн. – М. ; Torino : Российский государственный архив литературы и искусства на русском языке : Giulio Einaudi editore s. p. a., 1996. – 800 с.
2. Ахматова, А. А. «Я не такой тебя когда-то знала...»: Анна Ахматова. Поэма без героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто : материалы к творческой истории / А. А. Ахматова ; под ред. Н. И. Крайневой, О. Д. Филатовой. – СПб. : ИД «Мирь», 2009. – 1488 с.

3. Виленкин, В. Я. В сто первом зеркале / В. Я. Виленкин. – М. : Сов. писатель, 1987. – 320 с.
4. Жирмунский, В. М. Творчество Анны Ахматовой / В. М. Жирмунский ; [вступ. ст. Е. Эткинда]. – Л. : Наука, Ленингр. отд-ние, 1973. – 183 с. – (Из истории мировой культуры).
5. Найман, А. Г. Рассказы о Анне Ахматовой / А. Г. Найман. – М. : АСТ : Зебра Е, 2008. – 384 с.
6. Феномен незавершенного : [коллектив. моногр.] / под общ. ред. [и вступ. ст.] Т. А. Снигиревой, А. В. Подчиненова. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2014. – 528 с.
7. Цивьян, Т. В. «Поэма без героя»: еще раз о многовариантности / Т. В. Цивьян // Ахматовский сборник = Anna Ahkmatova: recueil d'articles / сост. С. Дедюлин и Г. Суперфин. – Париж : Институт славяноведения, 1989. – С. 123–130.
8. Чуковская, Л. К. Записки об Анне Ахматовой : в 3 т. / Л. К. Чуковская. – М. : Время, 2007. – Т. 1 : 1938–1941. – 590 с.; Т. 2 : 1952–1962. – 911 с.

НА ПЕРЕСЕЧЕНИИ ЧЕТЫРЕХ СТИХИЙ: ЕЩЕ РАЗ О «КЛЕОПАТРЕ» АХМАТОВОЙ

Михайлова Галина Павловна

*Доктор гуманитарных наук, профессор
Вильнюсский университет*

В 1940-м г. (цикл стихотворений «В сороковом году» и стихотворение «Клеопатра») возобновился диалог Анны Ахматовой с Шекспиром, характерный для ее ранней поэзии. Есть авторитетное мнение, что пик интереса Ахматовой к шекспировскому наследию в 1930–1940-е гг. связан с истолкованием пьес английского драматурга в контексте современных для нее реалий – прежде всего, исторических и политических [36, 125–140].

Стихотворение «Клеопатра» (как и цикл «В сороковом году») щедро прокомментировано и проанализировано в ахматоведении (работы Т. В. Цивьян, В. В. Мусатова, А. Г. Наймана, С. Амерт, Г. М. Темненко, Л. Г. Пановой, Р. Д. Тименчика, Л. А. Зыкова, К. Верхейла, Л. Г. Кихней, И. В. Ерохиной, Е. Сошкина и др.). Поэтому позволим себе лишь несколько реплик в дополнение к уже известному, полагая, что смыслы стихотворения во многом систематизируются одой Горация, а также, возможно, некоторыми текстами, не учтенными исследователями и связанными с эссеистикой А. Блока, дневниками Н. Пунина, стихами Н. Гумилева, суждениями Ф. Ф. Зелинского, а также некоторыми меуарными свидетельствами.

Клеопатра

Александрийские чертоги
Покрыла сладостная тень.
Пушкин

Уже целовала Антония мертвые губы,
Уже на коленях пред Августом слезы лила...
И предали слуги. Грохочут победные трубы

Под римским орлом, и вечерняя стелется мгла.
И входит последний плененный ее красотою,
Высокий и статный, и шепчет в смятении он:
«Тебя – как рабыню... в триумфе пошлет пред собою...»
Но шеи лебяжьей все так же спокоен наклон.

А завтра детей закуют. О, как мало осталось
Ей дела на свете – еще с мужиком пошутить
И черную змейку, как будто прощальную жалость,
На смуглую грудь равнодушной рукой положить.

[1: 464)ⁱ

В этом стихотворении исследователи фиксируют автобиографическое начало, связанное с жизненной ситуацией Ахматовой в 1930-е и даже более ранние годы, и житнетворческую установку поэта [28, 144; 34, 11; 27; 20, 159–161; 16, 286–291; 37; 36; 13; 23; 18]. Что касается межтекстовых связей, то ахматовская «Клеопатра» обычно рассматривается в поле шекспировской трагедии «Антоний и Клеопатра» (закономерность, подтверждаемая свидетельством Л. К. Чуковской со слов самой Ахматовой: «...моя “Клеопатра” очень близка к шекспировскому тексту» [28, 82]) и некоторых текстов А. С. Пушкина, стоящих у истоков русской «клеопатромании» (Л. Панова).

А. Г. Найман, вероятно, первым предложил увидеть за ахматовским текстом иной источник – оду XXXVII Книги I Горация [17, 111]ⁱⁱ. Указанные Найманом стихи:

*ausa et laceranti viscre regiam
vultu sereno, fortis et asperas
tractare serpentes, ut atrum
corpore conbiberet venenum*

ⁱ Далее тексты Ахматовой цитируются по этому изданию с указанием тома и страницы.

ⁱⁱ О «первом в мире упоминании о Клеопатре» – оде Горация «К друзьям» – писала и сама Ахматова в своем исследовании незавершенной пушкинской прозы – заметках «Две новые повести Пушкина», 1959 [6: 200–201]. См. также: [18, 223–224].

(Взглянуть смогла на пепел палат своих
Спокойным взором и, разъяренных змей
Руками взяв бесстрашно, черным
Тело свое напоила ядом...)

[7, 91. пер. С. Шервинского],

действительно, соотносятся с семантикой кинесики ахматовской героини: спокойным наклоном лебяжьей шеи и столь же спокойным («равнодушным») жестом руки, прикладывающей к груди змейку.

Если же говорить о горациевой оде в целом, то в заключительных трех строфах оды, посвященной победе Октавиана Августа над египетской царицей, подчеркнуто, во-первых, мужество Клеопатры, нарушающее соответствующие гендерные модели, и, во-вторых, акцентируется ее царственное достоинство. Всё это не преминули передать русские переводчики оды:

Но благороднее / Стремясь погибнуть и не как женщина / Глядя
на меч, к брегам далеким / С быстрым она не помчалась
флотом...<...> ...не позволила / Вести себя рабой в роскошном, /
Женщина с твердой душой, триумфе!

(пер. В. Я. Брюсова);

...но, смерти благородной / Взалкавши, мужества не женского
полна, / Меча не устрасась, на дальний брег свободный / Не
бросилась она. <...> Обдумав смерть свою, достойную царицы, /
Либурнам торжество расстроила она / И не пошла рабой у гордой
колесницы / Великая жена.

(пер. А. А. Фета);

Смятенья женского чужда, / Стремясь умереть, но в царственном
почете, / Не устрасилась меча она тогда / И не бежала вдаль на
быстрокрылом флоте

(пер. П. Ф. Порфинова);

Но, хоть и женщина, / Меча она не убоялась, / Чуждых краев не
искала с флотом... <...> Она решилась твердо на смерть идти / Из
страха, что царицей развенчанной / Ее позорно для триумфа /
Гордого вражья умчит либурна.

(пер. Г. Ф. Церетели)[8]

Как замечает Н. В. Морева-Вулих, «Гораций, отмечая клевету и злобу, вскрывает человеческое, этическое, философское величие Клеопатры (*Fatale monstrum!*), пролагая дорогу Шекспиру» [14]. Антиковед, прежде всего, имела в виду стоическое величие в ситуации смерти – «единственный поступок» царицы, «который римский мир ей простил» [10, 266]. В шекспировской трагедии «Антоний и Клеопатра», явившейся претекстом ахматовского стихотворения, это несломленное царское достоинство героини обогащено эмоциями раскаяния и искреннего любовного чувства к Антонию, с которым Клеопатра стремится воссоединиться после смерти.

Саму смерть Шекспир трактовал в духе философии Средневековья и Ренессанса – как возвращение к четырем гераклитовым первостихиям: огню, воздуху, воде и землеⁱ. Вместе с тем, важнейшим моментом в эволюции характера шекспировской Клеопатры становится декларируемое ею накануне самоубийства **освобождение** от гнета низших и, скажем, символизирующих плотское и женское, субстанций бытия – воды и землиⁱⁱ. В сцене 2 акта 5 читаем:

ⁱ См., к примеру, рекомендации одного из самых авторитетных российских шекспироведов М. М. Морозова к переводу на русский язык высказывания Гамлета о бренности человека: “And yet to me, what is this quintessence of dust?”. Предлагаемый Морозовым перевод: «“Существо, квинтэссенцией которого является прах”. Но не “квинтэссенция праха”, как обычно переводят (у праха не может быть квинтэссенции). Гамлет хочет сказать, что от человека, после удаления четырех “субстанций” (огня, воздуха, земли, воды), остается, как “пятая субстанция” (“квинтэссенция”), лишь прах могильный» [15]. Ср. у поэта шекспировского круга, Джона Донна, в начальных строках его стихотворения «Расстворение» (“The Dissolution”): «Она мертва; А всё, что умирает, / Разлагается на Первозлементы...» (“She’s dead; And all which die / To their first Elements resolve”) [35, 296].

ⁱⁱ Е. Сошкин интерпретирует эту реплику Клеопатры иначе, в контексте темы «героического самоубийства»: царица оставляет за собой стихии, не «досягаемые для репрессивной власти», и «готовится

I am fire and air; my other elements
I give to baser life.
(Я – воздух и огонь; освобождаюсь
От власти прочих, низменных стихий).

[5. 2, v.v. 284–285ⁱ; 31, 251].

Сбрасывание оков двух стихий – воды и земли – закреплено предыдущим солилоквиумом царицы, произнесенным перед тем, как в царскую усыпальницу внесли корзинку со змеями. Здесь Клеопатра отрекается от своего пола, традиционно связав его с магией и символикой луны как воплощениями женственного начала земной и водной стихий:

My resolution's placed, and I have nothing
Of woman in me. Now from head to foot
I am marble-constant. Now the fleeting moon
No planet is of mine.

(Я решилась,
И ничего нет женского во мне,
Я – мрамор. Зыблущаяся луна
Уж не моя планета больше).

[5. 2, v.v. 234–237; 31, 249]

Вернемся теперь к Ахматовой, которая, по свидетельству А. Наймана, не раз повторяла два «места» из шекспировской трагедии [17, 104]. Одно – строки, которые, как сказано выше, декларируют отказ от плотского, земного, бессознательного – сути своего женского «я»:

“I am fire, and air, my other elements I give to baser life” («Я – воздух и огонь; освобождаюсь от власти прочих, низменных стихий»):

Вторая излюбленная цитата – слова Клеопатры об Антонии:

перейти вслед за Антонием в высший мир огня и воздуха, отрешась от своей брэнной части, состоящей из земли и воды» [23, 69–70].

ⁱ Акты, сцены и строки оригинального текста указаны по изданию: [38].

“His delights were dolphin-like, they showed his back above the element they lived in” («Его забавы были подобны дельфину, они выныривали спиной над стихией, в которой они жили»)

[5. 2, v.v. 87–89]

Между полюбившимися Ахматовой фрагментами можно увидеть определенную связь, интерпретировав ее двояко.

С одной стороны, оставленные за собой «мужские» стихии – *air* (воздух – стихия, направленная вовне) и *fair* (огонь – стихия, направленная вверх, тотально трансформирующая стихия) – сближают Клеопатру с Антонием, который, будучи погруженным в мир чувственного веселья (репрезентируемого водной стихией), оставался тем «дельфином», который «выныривал» в сферу, опосредованную духом (репрезентируемую стихией воздуха).

С другой стороны, возможно, Ахматова сопрягает характеристику Антония с самоощущением Клеопатры, сознательно или неосознанно следуя мысли Ф. Ф. Зелинского (вероятное знакомство Ахматовой с трудами и устными выступлениями Зелинского – отдельная тема), который в своих размышлениях об «Антонии и Клеопатре» (1904) писал о шекспировской героине следующее:

«Будучи поставлена въ необходимость восполнить умомъ недочеты своей внѣшности, она инстинктивно должна была удерживать себя отъ чрезмѣрныхъ увлеченій и *своей головой находится выше той теплой волны*, которая такъ чудно ласкала ея прочее существо».[12. Курсив мой. – Г.М.]

Верным представляется предположение Р. Д. Тименчика, отметившего, что обнаруженная в бумагах Ахматовой запись начальных строк XXXVII оды Горация (как сказано выше, одного из источников «Клеопатры») может свидетельствовать об «очередном возвращении ахматовской мысли к Клеопатре..., к той “третьей”, которая – названная и не названная – не оставляет никогда ее лирические сюжеты» [26:2, 606]. «Третья» – ненареченный персонаж

ахматовского стихотворения «В Зазеркалье», которого Тименчик предлагает отождествить с «литературными служительницами Афродиты» – Федрой, Марией Стюарт и др. [26:1, 329–332. Курсив мой. – Г.М.]. Думается, что стихотворение «Клеопатра» также вписывается в парадигму ахматовского амбивалентного воплощения любовной темы, разворачивающейся под знаком страсти, сопряженной со страданием, предательством, разлукой и смертью, когда протагонисты любовной драмы сосредоточены на плотском, телесном, созидательно-разрушительном характере любви.

Иное дело, что для Ахматовой, судя по ее привязанности к двум цитатам из трагедии Шекспира, немалое значение имело то, что шекспировская Клеопатра в последние часы жизни слагает с себя оковы плоти и женского естества. Она преображается, оставляя за собой очищающие и возвышающие стихии огня и воздухаⁱ, способствующие, как сказал А. А. Блок в докладе «О современном состоянии

ⁱ Ср. довольно вольный, но характерный в контексте наших рассуждений перевод С. Я. Маршаком 44-го и 45-го сонетов Шекспира. Фрагмент Сонета 44: «Пускай моя душа – огонь и дух, / Но за мечтой, родившейся в мозгу, / Я, созданный из элементов двух – / Земли с водой, – угнаться не могу. / Земля, – к земле навеки я прирос, / Вода, – я лью потоки горьких слез». В оригинале: “But ah, thought kills me that I am not thought, / To leap large lengths of miles when thou art gone, / But that, so much of earth and water wrought, / I must attend time's leisure with my moan, / Receiving naught by elements so slow / But heavy tears, badges of either's woe”. Фрагмент Сонета 45: «Другие две основы мирозданья – / Огонь и воздух – более легки. / Дыханье мысли и огонь желанья / Я шлю к тебе, пространству вопреки. / Когда они – две вольные стихии – / К тебе любви посольством улетят, / Со мною остаются остальные / И тяжестью мне душу тяготят...». В оригинале: “The other two, slight air and purging fire, / Are both with thee, wherever I abide; / The first my thought, the other my desire, / These present-absent with swift motion slide; / For when these quicker elements are gone / In tender embassy of love to thee, / My life, being made of four, with two alone / Sinks down to death, oppressed with melancholy...” [32, 85–86].

русского символизма», «подвигу мужественности» [3, 435. Курсив мой. – Г.М.]ⁱ.

Обращение к Блоку в наших рассуждениях вполне закономерно и в контексте бытования в культуре начала XX в. «антиномичной модели женственности» [подробнее см.: 19], в основе которой лежит та концепция «срединности» человека (позиция между животными и ангелами), которая была заявлена средневековой христианской философией и неоплатонизмом, то есть легла в основу мировидения Шекспира. В «Гамлете» эта концепция, пронизанная токами ренессансного гуманистического идеала человека, устремленного к ангелическому и божественному в себе, актуализирована в знаменитом монологе Гамлета во 2 акте: «What a piece of work is a man!» («Какое мастерское произведение – человек!»), в противопоставлении низменного, животного начала (“lust” – похоть, которыми руководствуются Гертруда и Клавдий) и добродетельного, лучезарно-ангелического (“virtue”, “radiant angel” – зерно образа Офелии).

ⁱ Блоковский контекст стихотворения Ахматовой «Клеопатра» рассмотрен В. В. Мусатовым [16, 288–289]. Правомерность привлечения стихотворения А. Блока «Клеопатра» (1907) и его доклада «О современном состоянии русского символизма» (1910) к интерпретации ахматовской «Клеопатры» оспорена Г. М. Темненко [24, 341–342]. Нам же, в контексте сказанного о «женских» и «мужских» «стихиях», опора на высказывание Блока представляется возможной, особенно если учесть, что альтернативой «подвига мужественности» поэт назвал (женственную?) «гибель в покорности». Впрочем, возможно, перед нами русская (блоковская) вариация «Быть или не быть...» того же Шекспира. Как известно, начальные строки знаменитого монолога Гамлета звучат следующим образом: “To be, or not to be; that is the question: / Whether ‘tis nobler in the mind to suffer / The slings and arrows of outrageous fortune, / Or to take arms against a sea of troubles, / And by opposing end them” [3, 1, v.v. 58–62]. В пер. М. Лозинского: «Быть или не быть, – таков вопрос; / Что благородней духом – покоряться / Пращам и стрелам яростной судьбы / Иль, ополчась на море смут, сразить их / Противоборством?».

В пространство интерпретации подобного раздвоения лирической героини Ахматовой (что отразилось, как видим, в наличии контрастных «зеркал» и «автопортретов» в ее творчестве) и амбивалентной концепции любви можно было бы включить дневниковые записи Н. Н. Пунина о «темном счастье» его чувства к Ахматовой:

«Даже если мое начало свет, ее начало – ангельское. Не ее – во грехе, в суете, в тщеславии и в распутстве не смел обидеть, но ангела в ней. Ангел ее много уже страдал от нее, но я не знаю человека, в котором жил бы такой большой и чистый ангел в таком темном греховном теле. Это милое и страшное тело и лицо люблю за то, что оно жилище этого ангела;

Необъяснимо, а знаю точно, что верно: ее начало ангельское. Ангел она, ангел, ангел. Виновато именно то, что моя любовь для нее недостаточна. Смотри же, не сделай ей больно из-за своего эгоизма; работай над своей любовью, очищай и очищай. Есть еще одно ужасное от него ее любовь кажется поруганием любви. Не попрекай ее и в мыслях грешным телом.

[21, 165. Дневник 1923 г.].

В контексте этих записей Пунина несколько редуцируются те множественные смыслы, которые вкладываются в ветхозаветный эпизод борьбы Иакова с ангелом [Быт. 32: 24–28]. В записных книжках Ахматовой в окружении цитат из посвященных ей стихов Н. С. Гумилева (в них эксплицирована болезненная для лирического героя противоречивость характера объекта его любви и ревности) приведено высказывание Пунина:

«Н. Н. П<унин> говорил: “Я боролся с ней, как Иаков с ангелом и всегда оставался хром”».[11, 360]

Метафору Пунина можно интерпретировать как «борьбу по любви» (пр. Ефим Сирий) и в любви, когда победителем в схватке несмотря ни на что остается посланник небес, а побежденным – исполненный страхов и сомнений Иаков.

Позволим себе еще одну ассоциацию, обратившись к еще одному ангелу – в стихотворении «Акростих» Николая Гумилева:

Ангел лег у края небосклона.
Наклоняясь, удивлялся безднам.
Новый мир был темным и беззвездным.
Ад молчал. Не слышалось ни стоны.
Алой крови робкое биенье,
Хрупких рук испуг и содроганье,
Миру снов досталось в обладанье
Ангела святое отраженье.
Тесно в мире! Пусть живет мечтая
О любви, о грусти и о тени,
В сумраке предвечном открывая
Азбуку своих же откровений.

[9, 114]

Если отрешиться от гностической ереси валентинианства в качестве содержания акростиха (там же, 381–382) и датировать его не 1917 г., а, следуя записям Ахматовой, 1911-м [5: 91; 135], то ангел, удивленно созерцающий лежащие под ним бездны, возможно, отсылает нас к семантике известного афоризма Ф. Ницше «Кто сражается с чудовищами, тому следует остерегаться, чтобы самому при этом не стать чудовищем. И если ты долго смотришь в бездну, то бездна тоже смотрит в тебя» («По ту сторону добра и зла»), то есть к притягательности темных граней собственной души и тела, возможности парения меж «высотами и безднами» (ср. ахматовскую многозначную характеристику этого акростиха – «двойственность» [5: 116])ⁱ.

ⁱ К слову, «Высоты и бездны» – название одного из разделов первого сборника стихотворений Гумилева «Путь конкистадоров», в котором Ахматова находила следы увлечения Гумилевым Ницше [4, 483–484]. Лирический сюжет открывающего

Амбивалентный характер любовного чувства фиксируется на разных уровнях жизни и творчества Ахматовой. Для примера сопоставим поэтический и мемуарный тексты, которые имеют одинаковую биографическую подоплеку, так как их «героем» является один человек – композитор Артур Лурье [1: 950; 2, 509], с которым Ахматову связывали романтические отношения в 1913–1914 и 1919–1922 гг. В последней строфе стихотворения января 1941 г. «Надпись на книге „Подорожник“», обращенного к Лурье, речь идет о фатальной неизбежности «темной» стихии эроса:

И была жизнь во все колокола...
А бешеная кровь меня к тебе вела
Сужденной всем, единственной дорогой.
[1: 492. Курсив мой. – Г.М.]

Параллельно, как это зафиксировано в последних записках Э. Г. Герштейн, Ахматова сравнивала любовь Лурье к ней с возвышенным – с «богослужением» [5].

И если вслед за В. В. Виноградовым и Р. Д. Тименчиком считать мотив катабасиса (снихождения с неба на землю) «основным мифом» Ахматовой [25, 274; 725], то не является ли амбивалентной стороной этого мифа и анабасис (обретение/возвращение/восхождение)? Статус трагической героини предполагает, на наш взгляд, подобное двунаправленное движение.

В любом случае в «сильном» и «горчайшем», по выражению самой Ахматовой [11, 253], «портрете» египетской царицы, явившемся одновременно автопортретом (зеркалом), где событием переживания становятся последние часы жизни Клеопатры, очевидно «качественное изменение состояния лирического субъекта» [22, 87]. С одной стороны,

раздел стихотворения «Когда из темной бездны жизни...» (1903–1905) – высвобождение духа (души) от плоти.

оно меняется в сторону внетелесного духовного бытия (в любовном плане стихотворения), с другой – к бытию в состоянии смерти, как это ни парадоксально звучит, то есть к трагическому бытию в конкретном историческом времени (в гражданской сюжетике стихотворения).

Вернемся, однако, к мысли о том, что героиня ахматовского стихотворения обнаруживается в координатах образа Клеопатры, созданного Шекспиром. Неоднозначный характер шекспировской царицы – не только предаваемой, но и предающей, не только страдающей, но приносящей страдания, не только искренней, но и лживой – мог бы послужить основанием для того, чтобы поместить образ в ряд ахматовских преступных королев (Гертруды, леди Макбет, Марии Стюарт), если бы не зафиксированный А. А. Гозенпудом оправдательный вердикт Ахматовой: по сравнению с Марией Стюарт – «олицетворением вероломства, подлости, коварства, предательства», Клеопатра – «невинное дитя» [6, 326]. Как заметил В. В. Мусатов, стихотворение Ахматовой, лирической героине которой русская история не оставляла «инога выбора, как соглашаться на позорную процедуру примирения с выпавшей участью»ⁱ, «пронизано не только восхищением, но и горькой завистью к своему античному двойнику с его потрясающей недостижимой свободой от “всего”...» [16, 289]. Ахматова, действительно, акцентирует совершенный свергнутой царицей свободный выбор, который мы бы назвали выбором между жизнью и смертью как ипостасями ее любви к Антонию. По сути, ахматовская Клеопатра «уже» (лексическая анафора двух начальных строк стихотворения) исчерпала то, что составляло для нее жизнь. Позади – слава триумфального царствования и

ⁱ Ср.: «Самоубийство египтянки во имя избавления от тиранической власти восхищало Ахматову» [23, 66].

страсть, впереди – нечто несовместимое с жизнью: позор триумфальной процессии Октавиана Августа в ненавистном Риме и безлюбие.

Литература

1. *Ахматова, А.* 1998. Собр. соч.: В 6 т. М.: Эллис Лак. Т. 1.
2. *Ахматова, А.* 2016. Малое собрание сочинений. / Текстология, сост., вступление и примечания Н. Крайневой. СПб.: Азбука.
3. *Блок, А.* 1962. О современном состоянии русского символизма. Собр. соч. в 8 т. М.; Л.: ГИХЛ. Т. 5. С. 425–436.
4. *Богомолов, Н.А.* 1991. Примечания. // Гумилев, Н. Сочинения в 3 т. М.: «Худ. литература». Т. 1. С. 477–577.
5. *Герштейн, Э.* 2009. Из записок об Анне Ахматовой. // «Знамя», № 1. С. 147–170. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/znamia/2009/1/ge15.html> (см.: 1 05 2019).
6. *Гозенпуд, А.* 1990. Неувядшие листья. // Об Анне Ахматовой. Стихи. Эссе. Воспоминания. Письма. / Сост. М.М. Кралин. Л.: Лениздат, 1990. С. 311–328.
7. *Гораций (Квинт Гораций Флакк)* 1970. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. Пер. с латинского. / М.: Худ. литература.
8. *Гораций (Квинт Гораций Флакк)* 2008–2016. horatius.ru. Квинт Гораций Флакк. Переводы и материалы. Carmina I XXXVII. [Электронный ресурс. Режим доступа: <https://www.horatius.ru/index.xps?3.137> (см.: 1 05 2019).
9. *Гумилев, Н.С.* 1999. Полное собр. соч. в 10 т. М.: «Воскресенье». Т. 3.
10. *Жолковский, А.К.* 2009. Новая и новейшая русская поэзия. М.: РГГУ.
11. *Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966)* 1996. / Сост. и подготовка текста К.Е. Суворовой. Вступ. ст. Э.Г. Герштейн. Москва – Torino: Giulio Einaudi editore.

12. *Зелинский, Ф.Ф.* 1904. Антоний и Клеопатра. // Шекспиръ, В. Полное собрание сочинений / Библиотека великихъ писателей подъ ред. С.А. Венгерова. Т. 4. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://az.lib.ru/z/zelinskij_f_f/text_0320oldorfo.shtml (см. 1 05 2019)
13. *Ерохина, И.В.* 2013. Двойной портрет или двойное зеркало? (Еще раз о «Клеопатре» Анны Ахматовой) // Вестник Нижегородского ун-та им. Н. И. Лобачевского. Серия: Филология. № 1 (2). С. 88–93.
14. *Морева-Вулих, Н.В.* 2000. Римский классицизм: творчество Вергилия, лирика Горация. СПб.: Изд-во Гуманитарное Агентство «Академический Проект». [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.horatius.ru/index.xps?10.3.33> (см.1 05 2019).
15. *Морозов, М.М.* 1954. Избранные статьи и переводы. М.: ГИХЛ. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.lib.ru/SHAKESPEARE/shks_hamlet9.txt_with-big-pictures.html (см. 12 05 2019).
16. *Мусатов, В.В.* 2007. «В то время я гостила на земле...» Лирика Анны Ахматовой. М.: «Словари.ру».
17. *Найман, А.Г.* 1989. Рассказы о Анне Ахматовой. М.: Худ. литература.
18. *Панова, Л.* 2015. «Клеопатра» Ахматовой: автопортрет-криптограмма. // Летняя школа по русской литературе. Т. 11. № 3. С. 209–240.
19. *Пахарева, Т.А.* 2011. Образ «монахини-блудницы» в культурном контексте серебряного века. // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский науч. сборник. Симферополь. Вып. 9. С. 227–237.
20. *Позднякова, Т.С.* 2002. «Винных нет...» (Ахматова и Гаршин). // Петербург Ахматовой: Владимир Георгиевич Гаршин. СПб.: Невский диалект. С. 139–169. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%9F/pozdnyakova-t-s/vinovnih-net-ahmatova-i-garshin> (см. 12 05 2019).
21. *Пунин, Н.Н.* 2000. Мир светел любовью. Дневники. Письма. Сост., предисл. и коммент. Л.А. Зыкова. М.:

- Артист. Режиссер. Театр». [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.rulit.me/author/punin-nikolaj-nikolaevich/mir-svetel-lyubovyu-dnevniki-pisma-get-270833.html> (см. 1 05 2019).
22. *Силантьев, И.В.* 2004. Поэтика мотива. М.: Языки славянской культуры.
 23. *Сошкин, Е.* 2013/2014. Нас четверо (К описанию поэтической космологии Анны Ахматовой). // *Philologica*. Vol. 10. No 24. С. 65–87.
 24. *Темненко, Г.М.* 2013. Анна Ахматова: опыты интертекстуальных и имманентных прочтений. Симферополь: ИТ «АРИАЛ».
 25. *Тименчик, Р.Д.* 2005. Анна Ахматова в 1960-е годы. М.; Toronto: Водолей Publishers; Toronto University Press.
 26. *Тименчик, Р.Д.* 2014. Последний поэт: Анна Ахматова в 60-е годы. В 2 т. Изд. 2-е, испр. и расшир. Москва-Иерусалим: Мосты культуры / Гешарим.
 27. *Хлодовский, Р.И.* 1993. Анна Ахматова и Данте. // Дантовские чтения. 1990. М.: Наука. С. 124–147.
 28. *Чуковская Л.* 1997. Записки об Анне Ахматовой. В 3 т. Изд. 5-е, испр. и допол. М.: «Согласие». Т. 1.
 29. *Шекспиръ, В.* 1893. Полное собрание сочинений В. Шекспира въ прозѣ и стихахъ. Перевелъ П. А. Каншинъ. Томъ девятый. Безплатное Приложение къ журналу «Живописное обозрѣніе» за 1893 годъ. С.-Петербургъ. Издание С. Добродѣева. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://az.lib.ru/s/shekspir_w/text_2040oldorfo.shtml (см. 15 05 2019).
 30. *Шекспиръ, В.* 1904. Полное собрание сочинений / Библиотека великихъ писателей подъ ред. С.А. Венгерова. Т. 4. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://az.lib.ru/s/shekspir_w/text_1920oldorfo.shtml (см. 15 05 2019).
 31. *Шекспир, У.* 1960. Полное собр. соч. в 8-ми т. М.: Гос. изд-во «Искусство». Т. 7.
 32. *Шекспир, У.* 1984. Сонеты. На англ. яз. с параллельным русским текстом. М.: «Радуга».

33. *Шекспир, В.* 2002. Антоний и Клеопатра. СПб.: «Издательский дом „Кристалл“». [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.lib.ru/shakespeare/shks_a_k3.txt (см. 1 05 2019).
34. *Amert, S.* 1992. In a Shattered Mirror: The Later Poetry of Anna Akhmatova. Stanford: Stanford University Press.
35. *Donne, J.* 1983. The Songs and Sonnets of John Donne, ed. Theodore Retpath. 2nd ed. London: Methuen.
36. *Kikhney, L.* 2011. Ренессансные коды в поэзии Анны Ахматовой 1930-х – 1940-х годов. // Modernités russes 12. La Renaissance en Russie: concept, modèle, utopie, style. Lyon: Lyon III-CESAL. P. 123–147.
37. *Panova, L.* 2009. Anna Achmatova's "Cleopatra": A study in self-portraiture. // Russian literature LXV (2009) IV. P. 507–538.
38. *Shakespeare, W.* 1988. The Complete Works. Compact edition. Gen.ed.: St.Wells&G.Taylor, Clarendon Press-Oxford University Press.

АРМЯНСКИЙ ТЕКСТ В ТВОРЧЕСТВЕ АННЫ АХМАТОВОЙ

Отургашева Наталья Вадимовна

Кандидат филологических наук, доцент

Сибирский институт управления –

*филиал Российской академии народного хозяйства
и государственного управления при Президенте РФ*

В трагические для русской культуры 30-е годы А. Ахматова обращается к переводам стихов армянских поэтов Даниэла Варужана и Егеси Чаренца, чья жизнь и поэзия стали символом духовного сопротивления тирании в любом ее проявлении.

В 1936 году публикацией перевода стихотворения Д. Варужана «Первый грех» в журнале «Звезда» завершается долгий период ее вынужденного публичного молчания – Ахматову не печатали с 1925 года.

В разное время А. Ахматова переводила стихи Аветика Исаакяна, Ваана Терьяна, Маро Маркарян и, по словам самой Анны Андреевны, «всегда дружила с Арменией» [цит. по 5], хотя никогда там не бывала. Этой дружбе способствовали ее близкие отношения с Осипом и Надеждой Мандельштамами, которые, вернувшись из Армении очарованными и потрясенными, нарекли Ахматову именем Ануш и зародили в ней неподдельный интерес к армянской поэзии. По пронизательному замечанию Г. Кубатьяна, Ануш «смотрела на Армению сквозь призму мандельштамовских стихов»[4].

Обстоятельно прокомментировал влияние образно-поэтической системы Мандельштама на переводы Ахматовой стихов Е. Чаренца филолог, режиссер и общественный деятель Тигран Хзмалян [6]. На примере сопоставительного анализа текстов Мандельштама «Колючая речь араратской долины» и Е. Чаренца «Наш

язык» в ахматовском переводе он убедительно показал перекличку художественных идей и образов в общем контексте трагических судеб поэтов. Особое внимание уделено сложному и глубокому соотношению и сосуществованию в структуре произведений ключевых для поэзии образов-понятий «язык» и «речь», равно значимых для творчества О. Мандельштама, Е. Чаренца и А. Ахматовой.

На внутреннее идейно-образное родство стихов А. Ахматовой «Мужество» и Е. Чаренца «Наш язык» указал также поэт и переводчик Георгий Кубатьян [4], подчеркнув наличие единой смысловой доминанты данных поэтических текстов.

Действительно, у Е. Чаренца язык – сокровенная ценность народа – является выразителем его мужества: он долгие столетия гранится мастерами, чтобы обрести возможность выразить, «*чем дышит век*». Чистый, как родник, язык спасает «*сегодняшние души*» от «*ржавчины веков*» и передает потомкам великое наследие культуры, запечатленное в поэтических текстах:

Дикий наш язык и непокорный,
Мужество и сила дышат в нём,
Он сияет, как маяк нагорный,
Сквозь столетий мглу живым огнём.

В произведении Ахматовой мужество выступает условием спасения и выживания языка в обстоятельствах смертельной опасности. *Великое русское слово, свободное и чистое*, предстает тем бесценным достоянием, ради которого «*не страшно под пулями мертвыми лечь*» и которое необходимо передать внукам для продолжения самой жизни:

Не страшно под пулями мертвыми лечь,
Не горько остаться без крова, -
И мы сохраним тебя, русская речь,
Великое русское слово.

Свободным и чистым тебя пронесем,
И внукам дадим, и от плена спасем
Навеки!

Общность художественных идей, смыслов, поэтической интонации свидетельствует о том, что для переводов А. Ахматова выбирала близких по творческим устремлениям поэтов, выдающихся по таланту, но, зачастую, политически «неблагонадежных» и опасных для власти, а также те стихи, образный строй которых давал ей возможность выразить и собственное понимание и переживание мира. Именно поэтому многие произведения увидели свет уже только после ее смерти.

Армянские поэты высоко ценили творчество Ахматовой и ее переводческий талант. «Я люблю эту поэтессу - полюби ее и ты, она достойна любви - нашей и любителей искусства», - писал Ваан Терьян в письме дочери О. Туманяна в 1916 г. [5]. Сохранилось и письмо Е. Чаренца, в котором он благодарил редактора так и не изданного сборника своих стихов за привлечение к работе над ними Анны Ахматовой: «Для меня переводы этой большой, давно известной русской поэтессы - большая радость, тем более, что они как будто очень верны? Пожалуйста, при случае передай ей мою благодарность. Я и сам написал бы ей, да пока как-то неудобно» [5].

Как известно, к переводческой деятельности Анна Андреевна относилась, скорее, отрицательно, однако обстоятельства потребовали от нее обратиться к переводам, которые, в итоге, составили примерно десятую часть ее рукописного наследия.

Особенной чертой Ахматовой – переводчика исследователи называют «авторизацию, принципиальную персонализацию переводимого текста» [6], которая проявлялась не только в выборе произведения - источника, но и в известной свободе его толкования. Масштаб личности поэта и трагические отсветы его судьбы пронизывали

переводимые произведения, насыщали их дополнительными смыслами и ассоциациями в соответствии с формулой Мандельштама: «Переводчик – могучий толкователь автора; по существу, он бесконтролен. Его невольный комментарий просачивается в книгу сквозь тысячу щелей» [цит. по 5].

Именно поэтому, всегда внимательная и чуткая к тексту оригинала, Ахматова порой вносила в него собственные интонации, эмоции и художественные краски. Так произошло с переводом стихотворения А. Исаакяна «Мне сказали: «Давно умерла твоя мать». Исследователи подчеркивают [5], что в этом переводе появились слова, отсутствующие у армянского поэта, но необходимые для выражения тоски и боли разлученной с сыном матери, переводившей эти строки:

Каждый миг сострадаю, печалюсь, любя,
В вечном страхе, в тоске, не жалея себя,
Смотришь, сына всем сердцем храня,
На меня устремляешь свой взор, не дыша,
Все глядишь на меня, все глядишь на меня,
Мать родимая, свет мой, душа...

Интересное предположение сформулировала в своей статье В.В. Корона: по ее мнению, Ахматова была «добросовестным» переводчиком, если «авторский текст ее не особенно увлекал», но если он «глубоко трогал, то “перевод” больше напоминал “Подражание” [3].

Представляется, что центральным образом поэтических текстов, созданных Ахматовой с подстрочников армянских поэтов, стал именно образ матери, отразивший страшные испытания народа через страдания и скорбь материнского сердца. Эта тема была особенно близка ей в годы, когда сталинские репрессии разлучили ее с мужем и сыном, как это случилось с миллионами других советских женщин.

Образ матери овеян печалью и бесконечным ожиданием ушедшего сына, о неизвестной судьбе которого скорбит

она долгие годы. В стихотворении «Газелла моей матери» поэтическую антитезу горького раздумья и лирических зарисовок природы (*«баюкает нежный тут твою святую печаль»*) Е. Чаренц подчеркивает пронзительным рефреном в конце каждого двустишия *«родимая мать моя»*. Этот повтор оборачивается то безответным вопросом (*«куда он ушел тогда, родимая мать моя?»*), то горестным утверждением (*«слезы горькие, вот, текут одна за другой на руки, руки твои, родимая мать моя!»*). И в этом повторяющемся ритме – и неизбежность материнского горя, и бесконечность сыновней любви.

На противопоставлении мужского *«жгучего горя»* и трогательной заботы о матери построено и стихотворение А. Исаакяна «От жгучего горя сердце мертво». Одиночество, безысходность, отчаяние – все готов вынести лирический герой, стараясь сберечь лишь покой своей матери.

Я буду скитаться один в горах,
Буду биться о камни головой,
Суждено мне волчьей добычей стать –
Только пусть не узнает об этом мать.

В литературе образ женщины и матери всегда служил источником поэтического вдохновения и любования, но в армянской поэзии, в силу трагических исторических обстоятельств, особого мировосприятия народа и специфики национального характера, этот образ стал символом непоколебимого достоинства, бесстрашия и мужественного противостояния злу через терпение и любовь.

Думается, именно такой женский тип был чрезвычайно близок А. Ахматовой. С этим обстоятельством связан не только выбор произведений для перевода, но и пронзительная интерпретация темы в «Подражании армянскому», свидетельствующая о глубоком и прочувствованном понимании истории и характера

армянского народа. И нельзя не согласиться с утверждением Г. Кубатьяна о том, что «никогда не бывавшая в Армении, поэтесса знала и понимала ее историческую судьбу – «Подражание армянскому» не оставляет на этот счет ни малейших сомнений» [4].

Отправной точкой для этого произведения, по мнению большинства литературоведов, стало четверостишие О. Туманяна, напечатанное в первом номере армянской газеты Тифлиса «Голос народа» от 1 сентября 1918 года:

Во сне одна овца
Пришла ко мне с вопросом:
"Бог храни твоё дитя,
Был ли вкусен мой ягненок?"

Это стихотворение известно в переводах О. Румера, К. Липскерова, М. Павловой, С. Городецкого, А. Саградяна и Н. Гребнева. Однако «Подражание армянскому» переводом не является, это оригинальное произведение, в котором развернута и художественно «достроена» образно-смысловая структура источника.

Я приснюсь тебе черной овцою
На нетвердых, сухих ногах,
Подойду, заблею, завою:
"Сладко ль ужинал, падишах?
Ты вселенную держишь, как бусу,
Светлой волей Аллаха храним...
И пришелся ль сынок мой по вкусу
И тебе, и деткам твоим?"

Конкретные приметы социально-исторических обстоятельств (*хранимый волей Аллаха падишах, держащий вселенную, как бусу*) просвечивают сквозь развернутую метафору и отсылают читателя к страшным событиям в армянской истории начала XX века. Поэтическая

интерпретация христианской темы жертвенности соединяется здесь с аллегорическим рассказом о трагедии целого народа, а смиренность и обреченная покорность образа в первоисточнике оборачивается грозной темой вины и возмездия, прозвучавшей особенно трагически в контексте разгула сталинских репрессий и личной судьбы Ахматовой (*«Муж в могиле, сын в тюрьме»*). Черная овца «Подражания» (контрапунктом безответной «овечке» в раннем переводе С. Городецкого) не только *блеет*, но и *воет*, вместо благословения (*«Бог храни твое дитя»*) она вопрошает и пророчит (*«Я приснюсь тебе...»*), «вопиет и судит, и это глас материнский – восстающий глас совести и суда народного» [2, с. 140].

«Подражание» впервые было опубликовано Ю. Лотманом в 1966 году, уже после смерти Анны Андреевны. Исследователи полагают, что время его написания - вторая половина 30-х годов. Косвенно об этом свидетельствует спустя десятилетия сделанное Лидии Чуковской признание самого поэта: «Время было страшное, потому и стихи страшные» [цит. по 5].

Развернутой библейской метафорой материнского горя стало написанное в эти же годы «Распятие». Безмолвно и невыразимо страдание матери, глубину скорби которой нет возможности ни понять, ни измерить:

Магдалина билась и рыдала,
Ученик любимый каменел,
А туда, где молча Мать стояла,
Так никто взглянуть и не посмел.

Язык метафор, прозрачная ассоциативность стиха позволили поэту, оттолкнувшись от мифологических и библейских образов, выразить время, соединить трагические реалии конкретных событий с универсальными и вечными концептами человеческого бытия. Таков закон художественного творчества: настоящий поэт - это не только правдивый и неподкупный свидетель своей эпохи,

он - память ушедших времен, эхо отзвучавших песен, отзвук иных культур. Армянский текст в творчестве А.А. Ахматовой с полным основанием свидетельствует о непреложности этого закона.

Литература

1. Ахматова А.А. Сочинения в 2-х т. – М., Худож. лит., 1987. С. 338 – 347.
2. Ахвердян Г.Р. О «Подражании армянскому» Анны Ахматовой. [Электронный ресурс] // Интерпретация текста: лингвистический, литературоведческий и методический аспекты. - 2010. - № 1. - С. 137 – 142. - URL: <http://bookbk.net/book/38-interpretaciya-teksta-t-yu-ignatovich/39-o-podrazhanii-armyanskomu-anny-ahmatovoj.html>
3. Корона В.В. Поэзия А. Ахматовой – поэтика автовариаций. [Электронный ресурс] - URL: <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/kritika/korona-poetika-avtovariacij/volshebnoe-zerkalo.htm>
4. Кубатьян Г. Переключка, тождество и сходство. О переводческой практике А. Ахматовой и Б. Пастернака. [Электронный ресурс] // Дружба народов. - 2005.- № 10. - URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2005/10/ku10.html>
5. Мкртчян Левон. Анна Ахматова и армянская поэзия. [Электронный ресурс] - URL: <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/kritika/mkrtchyan-ahmatova-i-armyanskaya-poeziya.htm>
6. Хзмалян Т.Э. Два перевода Ахматовой из Чаренца в свете воздействия поэзии Мандельштама / "Царственное слово". Ахматовские чтения. Выпуск 1. - М.: Наследие, 1992 г. - С. 194-202 . [Электронный ресурс] - URL: <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/kritika/korona-poetika-avtovariacij/volshebnoe-zerkalo.htm>

ТВОРЧЕСТВО А.А. АХМАТОВОЙ В ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОМ ОСВЕЩЕНИИ ЖУРНАЛА «ГРАНИ» ЭМИГРАНТСКОГО ПЕРИОДА

Павельева Юлия Евгеньевна

Кандидат филологических наук

Ведущий научный сотрудник

Музей-квартира А.И. Солженицына

*(ГБУК г. Москва «Дом русского зарубежья
имени Александра Солженицына»)*

Журнал «Грани» – заметное явление в периодике русского зарубежья. Организованный в 1946 году в Менхегофе – лагере для перемещенных лиц, где вышли три первых номера, журнал затем издавался в Лимбурге (1947–1951 гг.), Франкфурте-на-Майне (до 1991 г.), а затем в Москве (с 1991 г. – с № 159).

Журнал в зарубежный период своего издания трижды менял свои подзаголовки: «Журнал литературы, искусства и общественной мысли» (1946–1949 гг.), «Журнал литературы, искусства, науки и общественной мысли» (1949–1955 гг.), «Журнал литературы, искусства, науки и общественно-политической мысли» (с 1955 г., с № 26).

Неизменно оставаясь литературным журналом, это издание значительное внимание уделяло литературно-художественной критике, публикуя разнообразные материалы: и обзорные статьи, и статьи, посвящённые творчеству конкретных писателей и поэтов. Безусловное лидерство принадлежит статьям, посвященным писателям и поэтам ушедшей и современной России: примерно четверть всех материалов относится к поэтам «серебряного века», а кроме того «фаворитами» внимания критики можно назвать таких писателей, как Ф.М. Достоевский

(23 материала) и А.И. Солженицын (18), А.П. Чехов (15) и Б.Л. Пастернак (14).

Творчество А.А. Ахматовой также неоднократно обсуждалось на страницах журнала «Грани». Здесь печатались произведения и самой поэтессы (в № 36 за 1957 г. – «Петроград 1916», «Есть три эпохи у воспоминаний», а в № 56 за 1964 г. – «Реквием»), и стихотворения, посвященные ей (в № 72 за 1969 г. – произведения И. Бродского, а в № 98 за 1975 г. – А. Галича).

Редакция журнала размещала на страницах издания мемуарные, библиографические, литературно-критические материалы. Так, в разделе «Дневники, воспоминания, документы» 73-го журнального номера журнала за 1969 год представлены заметки Ч. Мозера о его встрече с Ахматовой в феврале 1959 года [9, 171–174], а в разделе «Воспоминания» 76-го номера журнала за 1970 год – рассказ В. Ардова об организованной им в начале 1940-го года встрече двух поэтесс: Ахматовой и М.И. Цветаевой [3, 110–114].

В разделе «Библиография» в разное время размещены два материала об издании произведений Ахматовой: в № 68 за 1968 год это заметка А. Больто «Анна Ахматова в итальянском издании» [4, 210–211], а в № 81 за 1971 год – статья О. Можайской «Двухтомник Анны Ахматовой» [8, 230–235]. Об итальянском издании книги стихотворений Ахматовой автор библиографического материала замечает, что в его состав вошли «Реквием», «Поэма без героя» и отдельные стихотворения. А. Больто пишет: «Переводчик сообщает в предисловии, что тексты "Реквиема" и "Поэмы без героя" были переданы ему самой Ахматовой и что эта редакция "Реквиема" содержит поправки кое-каких неточностей, имеющих в мюнхенском издании Товарищества Зарубежных Писателей, а текст "Поэмы без героя" может считаться полным после неполного,

опубликованного "Воздушными Путиами", в Нью-Йорке, в 1961 г.» [4, 210]. Статья О. Можайской, как видно из её названия, посвящена более объёмному изданию ахматовских произведений. Автор отмечает: «Это собрание сочинений Анны Ахматовой – наиболее полное из всех, вышедших до сих пор» и характеризует его как «...погашение, хотя бы частичное того российского долга по отношению к поэтессе, который Россия в свой советский период заплатить ей не могла» [8, 230].

Первым материалом, который был размещён в критическом разделе журнала «Грани» (точное название раздела – «Критика и публицистика») стала статья Дм. Кленовского с ярким эмоциональным названием: «Казнённые молчанием» [5, 105–112]. Автор обращается к трагическим моментам творческой судьбе Ахматовой (наряду с другими русскими поэтами). Статья повествует об «обильной и ранней жатве» гибели русских поэтов: «Поединок, петля, неизлечимый недуг, душевная травма, пуля в висок (своя) или в затылок (чужая)...» [5, 105]. К длинному списку жертв добавились те, «кто в советских условиях вынуждены творчески... замолчать, убить или обуздать в себе поэта» [5, 105].

Дм. Кленовский отмечал, что «медовые месяцы нэпа были сказочно свободным временем для русской литературы по сравнению с последующими годами доведённого до совершенства принуждения и террора» [5, 106], а затем начался «организованный поход на неугодных писателей из числа "бывших"» [5, 106]. Мнение автора статьи тем более важно, что его самого критика называла «последним русским акмеистом» и включала «в тройку лучших поэтов "второй волны" русской эмиграции» [1].

Дм. Кленовский пишет, что «поэты попрятались, ушли в себя. Имя Ахматовой перестало появляться в журналах.

Выпущенные издательством "Academia" письма Рубенса под её редакцией (или в её переводе...) – вот то единственное, что на протяжении 15 лет напоминало о её существовании» [5, 109]. Для «подсоветских поэтов», как утверждает автор статьи, были доступны немногие варианты: писать верноподданнические стихи и в их толще «протащить... крупицу своего, заветного» [5, 110], перестать писать совсем или писать тайно, но при этом помнить, что «не только показывать стихи, но даже записывать их небезопасно» [5, 110]. Этот путь, названный Дм. Кленовским самым трудным, в определённый период был избран Ахматовой [5, 111].

Помещённая в разделе «Литературная критика» 53-го номера журнала за 1963 год статья Е. Таубер «Неукротимая совесть» имела подзаголовок «О поэзии Анны Ахматовой» [11, 80–86]. Критик, пунктирно обозначая литературный путь поэтессы, обращается к главным темам её творчества и важным для понимания художественного мира Ахматовой образам. Отмечается и провидческий дар поэтессы: «"Неотвратимую тьму", идущую на её жизнь и на Россию, Ахматова почувствовала ещё в 1910 году», а с переломного, революционного года, поэтесса принимает на себя тяжелейший крест: «С 1917 года Ахматова становится не только певцом личного, но и совестью России» [11, 82].

Основное внимание Е. Таубер сосредотачивает на «Поэме без героя», называя её «глубочайшим произведением Ахматовой». Критику важно отметить, что здесь «тема "неукротимой совести" зазвучала как похоронный звон...» [11, 83]. Подводя итоги, Е. Таубер отмечает: «"Поэма без героя" – поэма Возмездия, обращённая и к отдельным людям и ко всей эпохе, и к любимому городу...» [11, 86]. Свидетельствуя о

прерванной связи времён, Ахматова, по мнению критика, уцелела, «чтобы оплакивать, чтобы судить» [11, 86].

Слово «совесть» звучит и ещё в одном названии, посвящённой Ахматовой редакционного материала: «Живая совесть» – так названа статья Н. Тарасовой, написанная к 75-летию поэтессы и предваряющая публикацию в журнале «Реквиема», полученного из России и скомпанованного автором в 1957 году. Переключки с журнальными материалами, описанными выше, звучит не только в названии статей, но и в тех акцентах, которые подчёркивают их авторы.

Свою статью Н. Тарасова начинает с определения места поэтессы в творческом пространстве России: «Со смертью Пастернака она [Ахматова – Ю.П.] заняла место первого поэта России. Последний представитель Серебряного века, Ахматова его активный участник и творец» [10, 5]. Указывает критик и на уникальность трагического выбора поэтессы: «Из всей плеяды поэтов Серебряного века, не принявших большевистской революции, лишь двое – Ахматова и Волошин – избрали одну и ту же участь: остаться в России и разделить с народом весь надвигающийся ужас, муки и позор. Соблазн эмиграции, которая в ту пору была символом безопасности, свободы и непричастности к преступлениям, был ими преодолен» [10, 5–6]. Опираясь на программные стихотворения поэтессы и на факты её личной биографии, Н. Тарасова подчёркивает: «Требуемая у поэтессы великую дань совесть – получила сполна! Ахматова не только пережила гибель самых близких ей людей, не только пострадала как жена и мать, но приняла на себя всю тяжесть вынужденного молчания, всю муку гонимого в собственной стране поэта» [10, 6]. С особым восхищением критик пишет о подлинном патриотизме поэтессы: «Никакая дань судьбе и совести, никакие гонения, ни потери, ни почти тридцатилетний

запрет печататься не убили в ней любви к своей земле...», поскольку в основании этой любви – «...высокая уверенность в том, что её "измученным ртом" "кричит стомиллионный народ"» [10, 8]. Назвав жизнь Ахматовой «бескомпромиссной», критик делает вывод о высокой миссии поэтессы: «...оставшись... свободной, стоит Ахматова ныне, возвышаясь над сегодняшней Россией её живой совестью» [10, 8].

Следующая связанная с Ахматовой публикация посвящена печальному событию – годовщине смерти поэтессы. Речь Л. Копелева, произнесённая на похоронах «Анны всея Руси» (как вслед за Цветаевой называет Ахматову автор статьи) представлена в 63-м номере журнала за 1967 год с заголовком: «У горба Анны Ахматовой» [6, 111–113]. Сам повод создания речи-статьи определяет высоту эмоционального напряжения, с которым подаётся литературно-критический материал: «Поэзия Ахматовой, её судьба, весь облик, – прекрасный и величественный, – олицетворяют Россию в самые трудные, самые трагические и самые славные годы её тысячелетней истории» [6, 111]. Воссоздавая краткую характеристику ахматовской поэзии, Л. Копелев среди её целостности и многоликости выделяет поистине пушкинскую «всечеловечность»: «Поэзия Анны Ахматовой олицетворяет Россию... и тем, что воистину по-русски охватывает весь мир...» [6, 112]. Говоря о месте Ахматовой на литературном Парнасе, критик отмечает: «Величие Ахматовой тем более внятно и явственно, что проступает отнюдь не на тусклом фоне. Она ведь и наследница и современница, соотечественница великанов... Ахматова... завершает целую эпоху... величия и богатства русского поэтического слова... Ахматова бессмертна, как русское слово» [6, 112–113]. Завершая своё слово мемориальной формулой: «Вечная память», – критик выражает

непререкаемую уверенность: «...это не только слова молитвы – заупокойной скорбной мольбы и надежды. Это убеждённое знание» [6, 113].

Основываясь на анализе приведённых выше публикаций в журнале «Грани», посвящённых Ахматовой, можно с уверенностью говорить о непререкаемом для русской эмиграции авторитете поэтессы как в творческом, так и в духовном плане.

Завершает ахматовский список литературно-критических публикаций эмигрантского периода издания «Граней» весьма объёмный труд Н. Коржавина «Анна Ахматова и "серебряный век"» [7, 84–182], представленный в 144-м номере журнала за 1987 год: через два десятилетия после мемориальной речи Л. Копелева. Почти на ста страницах своего внушительного исследования поэт и критик обращается к анализу не только творчества Ахматовой, но и эпохи, это творчество сформировавшей. Н. Коржавин говорит о том, что «...это ещё и попытка разобраться в самой этой эпохе, в наследстве, которое она оставила. А поскольку роль, которую сыграла и играет эта эпоха в развитии нашей литературы и в формировании взглядов на неё, весьма велика и неоднозначна, то это ещё и просто размышления о проблемах поэзии, об её связях с духом времени и об её сущности вообще» [7, 84]. Такие масштабные задачи выходят далеко за рамки обзорных материалов и требуют отдельного внимания. Мы же в завершении нашей статьи остановимся лишь на двух моментах.

Н. Коржавин описывает не только достижения «серебряного века», а потому его оценки стремятся к развенчанию сложившихся стереотипов и устоявшихся мифов, чем отличаются от благоговения, с которым относилась к указанной эпохе критика русского зарубежья предшествующих десятилетий, в том числе, представлен-

ная и на страницах «Граней». Ахматовой он буквально в первых строках своей статьи даёт определение как «великого русского поэта» [7, 84], но однако и тут пытается сместить вектор изучения её творчества: «Образ этой необыкновенной женщины, человека высокой духовной и интеллектуальной культуры, сумевшей через невероятные испытания пронести царственное достоинство и верность себе – живёт в сознании многих. Но многих может удивить, что всё это я в ней нахожу с *самого начала*» [7, 112]. И далее, в соответствии с общим принципом строения своей работы, Н. Коржавин говорит не только достижениях, но и о неудачах Ахматовой: «...я начал разговор, связанный с творчеством Ахматовой, не со стихов, за которые люблю этого поэта... а с других – с тех, которые при чтении пропускаю» [7, 128]. Такая оценка Н. Коржавина сохраняется на всём протяжении его объёмного – по журнальным меркам – труда: «Лучшие её стихи, отличавшиеся с самого начала внутренней и внешней законченностью, с годами становились всё глубже, серьёзнее, шире и мудрей, но нелучшие при этом отнюдь не исчезали окончательно...» [7, 171]. Являясь поклонником творчества Ахматовой: «... для меня она первый или, минимум, второй поэт двадцатого века...» [7, 128], – Н. Коржавин пытается представить независимые оценки её произведений и утверждает, что там, где она преодолевает влияние «серебряного века», проявляя «...те качества, творческие и человеческие... которые в трагические времена дали ей возможность стать в полном смысле этого слова народным поэтом» [7, 182], Ахматова достигает вершин непререкаемого авторитета.

Исследование Н. Коржавина относится к эпохе, где уже явно чувствуется ветер грядущих перемен (неслучайно после публикации в эмигрантских «Гранях» коржавинская статья появилась в 1989 году на страницах «Нового

мира»). Однако, несмотря на смещение акцентов в актуальности анализа тех или иных сторон художественного мира Ахматовой, и эта работа является свидетельством того, что творчество Ахматовой – это безусловная ценность для русской эмиграции, относящейся к разным «волнам».

Литература

1. Агеносов В.В. Дмитрий Иосифович Кленовский // Русские писатели и поэты // Биографический указатель // Хронос: всемирная история в интернете // http://www.hrono.info/biograf/bio_k/klenovskidi.php Дата обращения 06.02.2019
2. Анна Ахматовой – 75 лет // Грани. 1964. № 56. С. 3.
3. Ардов В. Встреча Анны Ахматовой с Мариной Цветаевой // Грани. 1970. № 76. С. 110–114.
4. Больто А. Анна Ахматова в итальянском издании // Грани. 1968. № 68. С. 210–211.
5. Кленовский Дм. Казненные молчанием (О судьбе некоторых русских поэтов) // Грани. 1954. № 23. С. 105–112.
6. Копелев Л. У гроба Анны Ахматовой // Грани. 1967. № 63. С. 111–113.
7. Коржавин Н. Анна Ахматова и «серебряный век» // Грани. 1987. № 144. С. 84–182.
8. Можайская О. Двухтомник Анны Ахматовой // Грани. 1971. № 81. С. 230–235.
9. Мозер Ч. У Анны Ахматовой // Грани. 1969. № 73. С. 171–174.
10. Тарасова Н. Живая совесть // Грани. 1964. № 56. С. 5–10.
11. Таубер Е. Неукротимая совесть (О поэзии Анны Ахматовой) // Грани. 1963. № 53. С. 80–86.

«СМУГЛАЯ МУЗА» И «СМУГЛЫЙ ОТРОК» В ПОЭТОЛОГИИ АННЫ АХМАТОВОЙ

Подкорытова Татьяна Иванова

Кандидат филологических наук, доцент

Одной из характерных особенностей поэзии начала XX века является возросший интерес к поэтологической проблематике, обращение поэзии к самой себе, к своим задачам и перспективам, к поискам новых форм и выразительных средств. «Сам стих стал любимой темой поэтов», – отмечает в 1924 г. Ю. Н. Тынянов, подводя итоги прошедшей поэтической эпохе в своей обзорной статье «Промежуток» [13, с. 169].

Особое пристрастие к поэтологии связано со спецификой переломного времени, не случайно поименованного в «Поэме без героя» А. Ахматовой на греческий лад – *«серебряным веком»* и представленного драматической предновогодней «интермедией» между двумя историческими сценариями. Устоявшийся термин можно соотнести с синонимичным ему понятием, тоже отсылающим к греческим истокам – «русский эллинизм». Серебряный век как завершающая стадия Петербургского цикла русской культуры явился блистательной «осенью» поэзии, временем прощания с классической Музой, завещанной античностью. Именно так определил характер своей эпохи О. Мандельштам: *«Сухое золото классической весны / Уносит времени прозрачная стремнина»* («С веселым ржанием пасутся табуны...»).

В свое время русская поэзия началась, как всегда в России, с «призвания» – на берега Невы греческих Муз. На закате традиции оба ее истока – и петербургское, и эллинское – отчетливо отразились в зеркале поэзии Серебряного века. Недаром О. Мандельштам вслед за поэтами XVIII века оба эти начала совместил в имени

города, олицетворявшего новую родину Муз – «Петрополь» (стих. «На страшной высоте блуждающий огонь...»).

Наиболее драматическим выражением духа «русского эллинизма» стала поэзия акмеистов (прежде всего, Мандельштама и Ахматовой), с особой ностальгической остротой отреагировавшая на исход великой мусической традиции. В этом, собственно, и заключается сущность акмеизма как «тоски по мировой культуре». В. М. Жирмунский, писавший об акмеистах как «преодолевших символизм», не без оснований заметил, что этому преодолению способствовал, прежде всего, разворот в досимволистское прошлое, «к классическому искусству Пушкина», что особенно сказалось в сборнике «Белая стая» Ахматовой [2, с. 190]. Возврат к «пластической» традиции русской поэзии, к пушкинской поэтике «благородной простоты и спокойной ясности» отметил у акмеистов и такой внимательный критик, как К. Мочульский [2, с. 361].

О. Ронен справедливо назвал акмеизм типичной «финальной» школой, завершающая функция которой отражена в самой поэтике: «Исходной предпосылкой эстетики акмеизма, – по словам исследователя, – служила память о поэтических текстах прошедших эпох и их узнавание» [11, с. 110]. В ситуации разрыва времен акмеисты отдают предпочтение не кричащей новизне авангарда, а сознательно берут на себя функцию хранителей «поэтических древностей». Этой ретроспективной установкой обусловлена и поэтологическая позиция акмеизма, характерная для «финальной» школы. Поэтологическая максима акмеистов, как заметил А. Найман, восходит к пушкинскому завещанию: «Нет, весь я не умру <...> доколь в подлунном мире / Жив будет хоть один пиит». Комментируя эти строки в связи с поэтикой Ахматовой, Найман пояснял: «поэзия и есть

память о поэте <...> всякая о всяком, — но чтобы стать таковой, ей необходимо быть усвоенной еще одним поэтом, все равно, в “поколение” или в “потомстве”» [8, с. 98]. Но в условиях угасания традиции преемственная «память о поэте» уже приобретает скорбный «поминальный» оттенок.

В акмеистской поэтологии получают глубокий резонанс два знаменательных для «серебряного века» сюжета – исхода Музы и смерти Поэта, ставших в это время предметом общего внимания.

Традиционный образ Музы на закате поэтической классики претерпевает довольно болезненные метаморфозы. Муза лишается своего божественного статуса, уже не служит олицетворением заветных святынь и высшей гармонии. Облик ее приобретает ущербные черты, как, например, у В. Брюсова: *«Муза в измятом венке, богиня, забытая миром»* (первое из «Вступлений к поэме “Атлантида”», 1897). В лирике Ин. Анненского она перемещена в сферу смерти, наделена чертами Персефоны (Незримая с погребальным факелом в руках) (стих. «На пороге», из сб. «Тихие песни», 1904) [10, с. 81-87]. В стихотворении Блока «К Музе» (1912) inferнальная Муза диктует поэту свои гибельные вести из Ада, и следствием ее внушения становятся стихи «Страшного мира». О демонизме как причине разрыва с классической Музой говорится и в стихах В. Ходасевича: *«Венок твой лавровый, залог любви и славы, / Я, безрассудный, снял с главы своей – / И вот стою один среди теней, / Разуверение – советчик мой лукавый»* (стих. «К Музе», 1910) и т.п.

С исходом классической Музы закономерно связана другая знаменательная тема, также широко представленная в поэтологии Серебряного века, – тема «смерти Пушкина», осмысленная в семиотическом ключе. Образ первого поэта, наследника греческой лиры,

воспринимается в это прощальное время своего рода универсальным архетипом Поэта вообще. Как отмечает Б. М. Гаспаров, пришедшаяся на 1921 год 84-я годовщина смерти Пушкина «стала годом “смерти Поэта”, в обобщенном, метафизически вневременном смысле этого образа» [5, с.172].

О затмении пушкинского «солнца» в наступивших «сумерках культуры» говорит Вл. Ходасевич в своей речи «Колеблемый треножник» (1921) [15, с. 201-205]. Той же теме посвящено выступление А. Блока (статья «О назначении поэта», 1921). Цитируя пушкинские строки «Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит», Блок комментирует: «Это – предсмертные вздохи Пушкина, и также – вздохи культуры пушкинской поры» [3, т.6, с. 167]. Речь в статье идет о сущности поэзии вообще, и нетрудно заметить, что мотив «предсмертных вздохов» поэтической классики является одновременно поэтологической саморефлексией Блока. Метафору смерти поэта, употребленную Блоком, – «его убило отсутствие воздуха», использует О. Мандельштам, открывая ею свой траурно-прощальный «Концерт на вокзале», написанный в том же 1921 году: «Нельзя дышать – и твердь кишит червями...». В стихотворении дан образ отходящей в Элизиум поэтической эпохи как последнего хора Аонид: *«На тризне милой тени / В последний раз нам музыка звучит»*. За перифразой «милой тени», как было отмечено, скрыт образ Пушкина: «Мандельштам, постоянно цитируя Пушкина, ни разу не включил ни имени, ни образа Пушкина в свои стихи», он «как бы следует наложенному на себя запрету на упоминание имени Пушкина, параллельному запрету на упоминание имени Божия всуе» [9, с. 36]. В контексте стихотворения, пронизанного реминисценциями – голосами разных поэтов, образ «милой тени» как бы обнимает собой, подобно архетипу, все это многоголосие, придавая

прощанию всеобщий смысл. В статье Мандельштама «Пушкин и Скрябин» тема «смерти Пушкина» прямо соотнесена с концом греческой классики: «Я вспомнил картину пушкинских похорон, чтобы вызвать в вашей памяти образ ночного солнца, образ поздней греческой трагедии...» [7, т. 2, с 157]. Мотив «*ночных похорон солнца*» перешел из статьи в поэзию, он объединяет цикл стихов из сборника «TRISTIA», навеянных, по словам исследователей, «трагическим осознанием исчезновения Пушкина из жизни и культуры» [6, с. 37-40; см. также: 12, с. 155-173].

Эти знаменательные сюжеты эпохи нашли воплощение и в лирике Анны Ахматовой, давшей им свою довольно проницательную трактовку.

Муза в ее ранних сборниках – один из сквозных персонажей, скрепляющих отдельные тексты в единый цикл, в рамках которого разворачивается сюжет прощания. Сюжетообразующая функция образа отсылает к традиции Пушкина, у которого Муза также служит контекстуальной скрепой разрозненных текстов. К Пушкину же восходит и пластическая конкретность ахматовской Музы, наделенной чрезвычайно зримым обликом, так что различимы мельчайшие детали. Но бросается в глаза и существенное отличие: Муза у Ахматовой обрисована предельно вблизи, но при этом в двух разных измерениях – в прошлом и настоящем. Этим двум временным планам, начала и конца, соответствуют два разных облика Музы.

В настоящем это бесприютная Муза-нищенка: «*А Муза в дырявом платке / Протяжно поет и уныло*» («Зачем притворяешься ты...») (стихи Ахматовой здесь и далее цит. по изд.: [1, т. 1]); поводырь для слепого поэта: «*И печальная Муза моя, / Как слепую, водила меня*» («Был блаженной моей колыбелью...»); постаревшая, страдающая, заплаканная: «*Поседали твои волосы. Глаза*

/ *Замутила, затуманила слеза*» («Я пришла тебя сменить, сестра...»); больная и бессильная: «*Она глядит и слова не проронит, / А голову в веночке темном клонит / Изнеможенная, на грудь мою*» («Все отнято: и сила, и любовь...»); почти утратившая голос: «*И голос Музы еле слышный*» («Ведь где-то есть простая жизнь и свет...»). Последний стих, как известно, Н. Гумилеву показался опиской, о голосе Музы, на его взгляд, нужно было сказать, напротив, «ясно, внятно слышный». Американская исследовательница О. Реннер-Фейхи предлагает трактовать этот стих как указание на трудность воплощения («борьбу с ремеслом») [16, с. 65]. Однако вряд ли с этим можно согласиться. Для Ахматовой принципиально важен именно мотив умолкающей Музы, он неоднократно повторяется в ее стихах: «*слова не проронит*», «*голос еле слышный*», «*навсегда мой голос затих*». Этот мотив навеян, как можно думать, сборником Анненского «Тихие песни» и подразумевает «затихание» отходящей поэтической традиции, ср. у Анненского: «На губах застыло слово; / Каждым нервом жду отбоя / Тихой музыки былого» («Перед закатом»). С мотивом утраты голоса в ахматовском сюжете Музы соотносится также мотив затрудненного дыхания, оба они подразумевают исход Музы из пределов здесь-бытия, где ее жизнь становится невыносимой: «*Но сказала: "Ведь здесь могила / Как ты можешь еще дышать?"*» («Муза ушла по дороге...»). Стихи, внушенные измученной, обессиленной Музой, превращаются в «*смутную песню затравленных струн*» («Целый год ты со мной не разлучен...»), а в прошлом, как сказано в этом же стихотворении, эти струны – «*тугие, звенели*». И нрав Музы был «веселым»: «*Веселой Музы нрав не узнаю*» («Все отнято: и сила, и любовь...»).

Болезненный облик ахматовской Музы можно трактовать в общем русле эпохи как выражение кризиса

мусической поэзии, однако в лирике Ахматовой эта поэтологическая тема имеет свой конкретный поворот. Его позволяет установить эпитет Музы – «смуглая». В упомянутой выше работе О. Реннер-Фейхи, рассматривающей мифологию ахматовской Музы, ее «смуглость» поясняется как связь с землей, почвой (то есть как буквальный темный цвет кожи) [16, с. 61]. Думается, в данном случае более уместна трактовка не мифологически-натуралистическая, а семиотически-культурологическая. Еще В. В. Виноградов, поясняя специфику определений в лирике Ахматовой, отмечал, что часто именно в них заключена смысловая основа текста [Виноградов 1976, с. 383-384], что обусловлено их знаковой природой, т.е. внетекстовой семантической заданностью. Эта особенность обнаруживает себя, например, в таких конструкциях, как «дерзкий и смуглый», «смуглый и ласковый», неправильных, с точки зрения норм языка. Вместе с тем благодаря семиотической устойчивости определения вся цепь образов, с ним связанных, составляет единую парадигму, содержание которой обусловлено семантикой именно определения: «смуглая» Муза, «смуглый и ласковый» царевич, «дерзкий и смуглый» мальчик, «смуглый» возлюбленный.

И, как мы помним, тот же эпитет Ахматова связала с образом Пушкина-лицеиста в стихотворении «Смуглый отрок бродил по аллеям...» из цикла «В Царском селе» (1911). В этом случае как будто напрашивается простая причинно-следственная связь: Муза у Ахматовой «смуглая», так как олицетворяет пушкинскую традицию. Однако если внимательнее присмотреться к ахматовскому сюжету Музы, то обнаружится обратная связь: поэт-отрок «смуглый» потому, что получил дар именно от этой Музы: она древнее юного лицеиста, и родина ее – не Царское село. Так, в первом

стихотворении цикла «Эпические мотивы» Муза названа «иностранкой», ее голос звучит «голосом серебряной волынки», она присутствует при сборе «винограда»:

А смуглая сидела на траве,
Глаза закрыв и распутивши косы,
И томною была и утомленной
От запаха тяжелых синих ягод...

В маленькой поэме «У самого моря» Муза выведена в своем древнем обличье и в том пространстве, которое было для нее изначальной родиной, – «у моря»: *«В узких браслетах, в коротком платье, / С дудочкой белой в руках прохладных»*. Знакомство «у моря» со «смуглой» Музой произошло в «языческом детстве» (так Ахматова намеревалась озаглавить воспоминания о своем херсонесском детстве, описанном в поэме «У самого моря» и в первом стихотворении «Эпических мотивов»). Эта Муза изначально была «веселой», явилась херсонесской язычнице, когда та *«дивно знала... земную радость»*, а даром этой Музы была песня любви. Добавим также, что в стихотворении «Муза ушла по дороге...» упоминается «белая голубка» (символ Афродиты), улетевшая вслед за ушедшей Музой.

Кажется, приведенного контекста достаточно, чтобы узнать «веселую» и «смуглую» греческую Музу анакреонтической поэзии. Таким образом, семиотически эпитет «смуглый» означает – «влюбленный», «страстный», и Пушкин назван «смуглым отроком» потому, что он певец любви, наследник Анакреона, Тибуллы и Парни.

Но семантика определения «смуглый» включает в себе еще один знаковый подтекст. Выражение «смуглый отрок» – это цитата, заимствованная Ахматовой у Вяч. Иванова; в его цикле «Голубой покров» (сб. «Cor ardens», 1911 г.) так назван Эрот: *«Отрок смуглый и нагой / С крылами мощными, с тугим колчаном»*, он представлен у

Иванова «левой» параллелью Софии-путеводительницы, «правой» спутницы человека, а вместе они олицетворяют двуединую чувственно-духовную природу любви («огонь крови» и сияющую белизну эфирных вожделений духа). Тот же образ по-своему был обыгран Н. Гумилевым: *«Душу исполнит нам жгучей страстью / Смуглый ребенок в чайном саду»* («Путешествие в Китай», 1910 г.). Используя перифразу «смуглый отрок», Ахматова, несомненно, учитывала мифологический «божественный» смысл этого образа. Следовательно, ее Пушкин, помимо того, что он питомец анакреонтической Музы, еще и отождествлен с самим Эротом. Для такой идентификации есть общий семантический знаменатель – «первая любовь». Таким образом, «смуглый отрок» персонифицирует три сакральных, в сознании Ахматовой, первоначала: Первую любовь в космологическом смысле (Эрот как первичная основа бытия, начало космогенеза), первую Музу любви (греческое начало лирики), и, наконец, «первого» русского поэта, Пушкина-лицеиста (царскосельское начало русской лирики любви). Можно добавить, что связь всех трех начал через семантику «первой любви» могла быть спровоцирована и известными тютчевскими стихами о Пушкине: *«Тебя, как первую любовь, / России сердце не забудет»*.

Стих «Смуглый отрок бродил по аллеям...», открывающий стихотворение, воспроизводит царскосельское начало воплощения «Первой любви»: божество любви, воплотившись в юного певца, внедряется в жизнь культуры («И столетие мы лелеем / Еле слышный шелест шагов»). Во второй части текста дана картина упадка культуры – образ вырубленного и одичавшего царскосельского сада, вызывающего лишь смутные воспоминания о бывшем Эроте/певце:

Иглы сосен густо и колко
Устилают низкие пни...
Здесь лежала его треуголка
И растрепанный том Парни.

Весь цикл текстов, скрепляемый определением «смуглый», развивается под этим знаком смерти: отошедшие из жизни в область памяти «смуглый отрок» Эрот и певец первой любви, утонувший «смуглый и ласковый мой царевич» (идеальный возлюбленный) («У самого моря»), «дерзкий и смуглый» влюбленный мальчик, покончивший жизнь самоубийством («Высокие своды костела...»); в настоящем же остается реальность «невстреч» и «нелюбви» и, соответственно, угасание голоса «смуглой» Музы – все эти акценты складываются в единый сюжет прощания с анакреонтической лирикой любви.

В контексте этого сюжета становятся понятными болезненные метаморфозы ахматовской Музы: ее «изнеможенность» – прямое следствие смерти «смуглого отрока» = Эрота = певца любви. Таким образом, тема «несчастной любви» получает в лирике Ахматовой онтологическое и эстетическое обоснование. Другими словами, земная любовь, в видении поэта, лишилась своего божественного ореола, т.е. идеального основания-образца и, соответственно, своей возвышенной поэзии. Это открытие той дальней перспективы, которая утвердится в новейшей русской поэзии на рубеже XX – XXI вв.

Ситуация лирического кризиса разрешается у Ахматовой сменой Муз (стих. «Я пришла сменить тебя, сестра...»). По словам Аманды Хейт, языческую Музу-сивиллу сменяет в ахматовской лирике «божественная благодать» [14, с. 54-55]. Уже в сборнике «Белая стая», где в основном и нашел воплощение сюжет прощания с Музой любви, возникает встречный сюжет нового

инициационного преображения поэта: оно начинается с состояния «немоты», предвещающей обретение пророческого дара. Этот дар уже исходит из другого источника, он заставляет вспомнить «грозные» речения библейских пророков о грядущем возмездии и скорби. Новая Муза Плача диктует поэту уже не песню любви, а «страшную книгу грозových вестей»:

Из памяти, как груз отныне лишней,
Исчезли тени песен и страстей.
Ей – опустевшей – приказал Всевышний
Стать страшной книгой грозových вестей.
(«Памяти 19 июля 1914»)

Литература

1. Ахматова А.А. Соч.: в 2-х т. М.: «Правда», 1990.
2. Анна Ахматова: pro et contra. Антология / сост. С. Коваленко. Т. 1. СПб.: Изд-во Русск. Христиан. Гуманитар.ин-та, 2001.
3. Блок А.А. Собр. соч.: В 8 томах. Т. 6. М.;Л.: ГИХЛ, 1960-1963.
4. Виноградов В.В. Поэтика русской литературы. М.: Наука, 1976.
5. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века, М. : Наука, 1994.
6. Кузьмина С. Два превращения одного солнца. Заметки к «пушкинской теме» Мандельштама //Литературное обозрение. 1991. № 1. С. 37-40.
7. Мандельштам О.Э. Сочинения: в 2-х т. М.: Худож. лит., 1990.
8. Найман А. Рассказы о Анне Ахматовой : из кн. «Конец первой половины XX века». М. : Худож. лит., 1989.
9. Паперно И. О природе поэтического слова: Богословские источники спора Мандельштама с символизмом //Литературное обозрение. 1991. № 1. С. 29-36.

- 10.Подворная А.В. «Незримая» с факелом в стихотворении И. Ф. Анненского «На пороге» (античные истоки образа) // Встреча культур в пространстве Сибири: научные исследования, мемуаристика, художественная критика. Омск: Изд-во Полиграфист, 2014. С. 81–87.
- 11.Ронен О. Осип Мандельштам //Литературное обозрение. 1991. № 1. С. 3-18.
- 12.Сурат И. Смерть поэта. Мандельштам и Пушкин //Новый мир. 2003. № 3. С. 155-173.
- 13.Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.
- 14.Хейт А. Анна Ахматова. Поэтическое странствие. Дневники, воспоминания, письма А.Ахматовой. М.: Радуга, 1991.
- 15.Ходасевич Вл. Колеблемый треножник. М. : Сов. писатель, 1991.
- 16.О. Renner-Fahey. Mythologies of poetic creation in twentieth-century. Russian verse. Dissertation. Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Philosophy in the Graduate School of The Ohio State University. 2002.

ДИАЛОГ С БИБЛИЕЙ: ЭПИГРАФИСТИКА ДОСТОЕВСКОГО И АХМАТОВОЙ

Подчиненов Алексей Васильевич

*Кандидат филологических наук
Уральский федеральный университет*

Снигирева Татьяна Александровна

*Доктор филологических наук
Уральский федеральный университет*

«Скрещение судеб» русской литературы уникально своим многообразием и неожиданностью проявлений. Так, сразу можно обозначить те узлы русской культуры, что глубинно связывают имена Достоевского и Ахматовой: Пушкин, Петербург, Православие. Пушкин – как знак абсолюта русской культуры. Петербург – как знак абсолюта места («гений места») русской культуры. Православие – как знак приближенности к духовному и этическому абсолюту в его русском варианте. Сама высота уровня сближения позволяет поэту XX века при помощи имени художника века XIX определить состояние всей России, имя становится символом целой эпохи: «Россия Достоевского. Луна / Почти на четверть скрыта колокольной» [2, с. 214]. Или, не называя имени, используя излюбленный прием Пушкина – тайнопись, определить существенную черту русской литературы, присущую Достоевскому – дар пророчества:

Страну знобит, а омский каторжанин
Все понял и на всем поставил крест.
Вот он сейчас перемешает все
И сам над первозданном беспорядком,
Как некий дух, взнесется. Полночь бьет.
Перо скрипит, и многие страницы
Семеновским припахивают плацем [2, с. 215].

Используя аллюзии и намеки, приоткрыть тайну творчества писателя, с предельным лаконизмом дать абрис его мира и, в конце концов, определить роль и судьбу художника в России:

А в Старой Руссе пышные канавы,
И в садиках подгнившие беседки,
И стекла окон так черны, как прорубь,
И мнится, там такое приключилось,
Что лучше не заглядывать, уйдем.
Не с каждым местом сговориться можно,
Чтобы оно свою открыло тайну
(А в Оптиной мне больше не бывать...) [2, с. 215].

Отсыл к Достоевскому сделал возможным одно из самых блистательных определений Петербурга, известных в русской литературе:

И царицей Авдотьей заклятый,
Достоевский и бесноватый
Город в свой уходил туман [2, с. 243].

Определение, в котором город отмечен вымороченной дьявольской пустотой и окутан тем обаянием тайны пустоты, что сделало возможным заполнять его пространство бесконечными поэтическими смыслами.

Достоевский для Ахматовой связан и с особым открытием значимости и безусловности иной – художественной реальности. В дневниковой записи 1965 года зафиксировано незабываемое до конца жизни ощущение: «Первая бессонная ночь – чтение «Братьев Карамазовых» <...>. В Ташкенте возникла тема «Дост[оевский] и Толстой» [1, с. 332].

Ощущение существования в едином духовном пространстве позволяет художнику вести непрекращающийся диалог не только со своими предшественниками, но и с предтечами. И это уже не явный, но потаенный сюжет, позволяющий рядоположить имена Достоевского и Ахматовой.

Анализ эпиграфистики писателей двух веков позволяет обнаружить как явную, так и потаенную «воздушных путей переключку» российской словесности, поскольку эпиграф, с одной стороны, – наиболее отчужденный от авторского «я» фрагмент текста, с другой – выбор эпиграфа всегда связан с четким осознанием своего магистрального культурного вектора. В этом смысле совпадающая частотность обращения Достоевского и Ахматовой к Библии не только показательны, но и сущностны: мир Библии несет в себе этический код, по которому сверяет свою судьбу человек, осознавший себя Творцом.

Библия изначально по генезису и по гносеологическому осознанию неразделима с литературой [10]. Не случайно у Достоевского, тяготеющего к философски экзистенциальному восприятию бытия, впервые эпиграф из Евангелия появился в сочетании с пушкинским (роман «Бесы»). Евангельский эпизод об исцелении гадаринского бесноватого Христом, символизирующий размышления писателя о судьбах России и Европы, подкрепляется «Бесами» Пушкина, констатирующими временный характер духовных болезней «эпохи цивилизации» [5, с. 253-254]. Достоевский видит в великом поэте современного пророка, помогающего прочесть «великий код» вечной книги, в данном случае – миф падения и искупления. Писатель, для которого использование эпиграфов, скорее, редкость (разве что для создания пародийного или полемического дискурса в «Крокодиле» и «Записках из подполья»), обращается к тексту Нового Завета и творчеству Пушкина, предваряя ими свои концептуальные романы «Бесы» и «Братья Карамазовы» и воспринимая их как доминанту современной культуры.

Безусловно, отправной точкой для Достоевского всегда было Евангелие, в нем он видел нравственно-гуманистическую основу православной веры русского

народа. Евангельская любовь, сострадание, милосердие, человеколюбие и есть та нравственная сила, которая, согласно «третьезаветничеству» великого писателя, способна внести в личную и общественную жизнь гармонию и мир. И вполне закономерно неприятие и порой враждебное отношение к Православию Достоевского со стороны части русских религиозных философов и литераторов¹. Таким образом, Евангелие, как и Православие в целом, представляет собой такую параллель к Достоевскому, без которой духовная природа его творчества не может быть понята во всей полноте [7].

«Ахматова и христианство» – тема вполне традиционная и, казалось бы, очевидная. Однако в последние годы в связи с публикациями главным образом мемуарного характера в вопросах «поэт и религия», «Ахматова и ее религиозность» стала возникать некоторая двусмысленность. С одной стороны, несомненна личная религиозность Ахматовой, чему есть множество самых разных подтверждений. Достаточно вспомнить то, с каким неизменным постоянством И. Бродский пишет об А. Ахматовой не столько как об учителе в поэзии (недаром неоднократно вспоминается ахматовская фраза, к нему обращенная: «Вам мои стихи не могут нравиться»), сколько как о человеке, научившем его христианскому отношению к миру и людям: «В те времена я был абсолютный дикарь, дикарь во всех отношениях – в культурном, духовном, я думаю, что если мне и привились некоторые элементы христианской психологии, то произошло это благодаря ей, ее разговорам, скажем на темы религиозного существо-

¹ См., например, высказывание К. Н. Леонтьева в письме к В. В. Розанову: «...Достоевским, слава Богу, уже не удовлетворяются, а хотят *настоящего* православия» [9, с. 188].

вания. Просто то, что эта женщина простила врагам своим, было самым лучшим уроком для человека молодого, вроде вашего покорного слуги, уроком того, что является сущностью христианства» [3, с. 120].

С другой стороны, не менее близкий друг «последнего призыва», Ан. Найман, с некоторой ожесточенностью пишет о недопустимых для религиозного человека ахматовских трактовках библейских сюжетов, образов, мотивов: «И когда Ахматова обращается к Богу: "Ты, росой окропляющий травы, / Вестью душу мою оживи, / Не для страсти, не для забавы, / Для великой земной любви", – и начало четверостишия очевидно повторяет молитву Иоанна Златоуста на 11-й час дня: "Господи, окропи в сердце моем росу благодати Твоя", – то конец столь же очевидно противопоставляется его молитве на 10-й час ночи: "Господи, сподоби мя любить Тя от всей души моя и помышления...". В контексте стихотворения эта "великая земная любовь" сродни карамазовскому толкованию евангельских слов о грешнице, которая "возлюбила много": "...она «возлюбила много» (– кричит Федор Павлович, –), а возлюбившую много и Христос простил..". – "Христос не за такую любовь простил..." – вырвалось в нетерпении у кроткого отца Иосифа»[8, с. 75].

Ошибки, связанные с конфессиональными требованиями к поэзии, проявляют себя порой в парадоксально карикатурном виде. Так, автор «Заметок о Анне Ахматовой», великолепно знающий и чувствующий ее творчество, в своих претензиях к «вольностям» христианского порядка (особенно его раздражает ранняя любовная лирика, известные строки о «молитвенном коврике» или не менее известные: «Благослови же небеса - / Ты первый раз одна с любимым») становится неумовимо похож на сурового и одновременно невежественного идеолога советской эпохи, сказавшего

об Ахматовой печально знаменитое: «полумонашенка, полублудница».

При безусловной значимости для Ахматовой христианского мироощущения, властном существовании в ее творчестве библейских образов, мотивов, сюжетов и ситуаций, «мощный интеллектуализм» (Д. Самойлов), рожденный самим типом личности и усиленный катастрофизмом эпохи, заставлял Ахматову не только продолжать, но и отталкиваться от этической гармонии Библии, создавая свою новую гармонию. В этом смысле Ахматова – осознанно дерзкий поэт. Не случайно она предостерегает своих учеников об опасности обращения к Библии всеу: «Зато, когда после "Исаака и Авраама", всем высоко оцененных, он (И. Бродский – А.П., Т.С.) вскоре начал еще одну вещь на библейский сюжет, она высказалась резко в том смысле, что Библия не сборник тем для сочинения стихов и хотя каждый поэт может натолкнуться в ней на что-то свое, собственное, но тогда это должно быть исключительно личным, и что вообще нечего эксплуатировать однажды добытый успех» [8, с. 369]. Предупреждение не означает запрета, но исключает суетность. Сама Ахматова постоянно обращается к Библии, вплоть до внешнего (отметим сразу, но не сущностного) стихотворного пересказа/ переложения: «Библейские стихи», «Реквием». Восемь раз библейские строки выносятся в одну из самых сильных позиций текста - эпиграф.

1. И служил Иаков за Рахиль семь лет; и они показали ему за несколько дней, потому что он любил ее. Книга Бытия. Библейские стихи. Рахиль. 1921.

2. Жена же Лотова оглянулась и стала соляным столпом. Книга Бытия. «Библейские стихи». «Лотова жена». 1922–1924.

3. Но Давида полюбила ... дочь Саула, Мелхола. Саул думал: отдам ее за него, и она будет ему сетью. Первая Книга Царств. Библейские стихи. Мелхола. 1922–1961.

4. Не рыдай Мене, Мати, во гробе зрящи. Реквием. Распятие. 1935–1940.

5. Пс. 6, ст. 7. Майский снег. 1917.

6. И сделалась война на небе. Апок [алипсис]. Лондонцам. 1940.

7. ... и настало ему время идти путем всяя земли. Кн. Царств. Путем всяя земли.

8. ... и Ангел поклялся живущим, что времени больше не будет. Апокал[ипсис]. Путем всяя земли. 1940.

Выбор Ахматовой эпиграфа всегда точен, определен, жестко подчинен авторским намерениям. Есть многочисленные свидетельства, как настойчиво искала она оптимальный для ее замысла вариант эпиграфа. Так, в 1965 году она вновь и вновь «перекраивала», почти без надежды на публикацию, «фроскошное» (ахматовская горько-ироническая реплика) издание «Бега времени» и, в связи с этим, возникает дневниковая запись: «Это оказалось несколько сложнее, чем я предполагала. Всего труднее подобрать тексты для будущих эпиграфов. Меня до сих пор еще не удовлетворяет мой выбор и мерещится что-то лучшее» [1, с. 332]. В этом же году появляется запись-размышление о возможности (необходимости?) эпиграфа к столь, казалась бы, не нуждающемуся в эпиграфе жанру, как прозаические заметки: «Взять эпиграф к "Листкам из дневника" ... "Из чего же он (Человек) состоит: из Времени, Пространства, Духа?"». И сразу же объясняет свой выбор, прямо соотнеся его с главными целями своего собственного творчества: «Писатель, надо думать, и должен, стремясь воссоздать Человека, писать Время, Пространство, Дух» [1, с. 357].

Библейский эпиграф в поэзии Ахматовой выполняет как общепринятые, так и свойственные только ее

творческой индивидуальности функции. Прежде всего, назовем традиционные приемы использования эпитафия.

1. *Отсыл к предтече, прямое указание на следование традиции.* Поэму «Путем вся земли» (1940), как и «Реквием», А. Ахматова называла «панихидой по самой себе». В. М. Жирмунский, наряду со стихотворениями «Когда погребают эпоху...» и «Лондонцам», поэму «Путем вся земли» считает решительным переломом в творчестве Ахматовой, который вызван очередным «ощущением надвигающегося исторического кризиса, отражающегося в кризисе сознания самого автора» [6, с. 136]. Первоначальные названия поэмы – «Ночные видения» и «Китежанка». Последнее отсылает к трагической мифологии России и ближе всего к замыслу поэмы, но и оно было заменено строками из Ветхого завета: «Вот я ныне отхожу в путь всей земли. А вы знаете всем сердцем вашим и всею душою вашей, что не осталось тщетным ни одно слово из добрых слов, которые говорил о вас Господь, Бог ваш; все сбылось для вас, ни одно слово не осталось неисполнившимся» (Библия. Кн. Иисуса Навина, 23.14). Контекст цитаты углубляет замысел Ахматовой, прямо соотносящийся с магистральной темой ее творчества: нетленности царственного (= поэтического) Слова. Два эпитафия предваряют поэму: «...и настало ему время идти путем вся земли», «...и Ангел поклялся живущим, что времени больше не будет». Первый является сложной контаминацией слов из Поучения Владимира Мономаха («Сидя на санях, помыслил я в душе своей и воздал хвалу Богу, который меня до сих дней грешного сохранил») со строками из Третьей книги Царств («Вот, я отхожу в путь всей земли, ты же будь тверд и мужественен». 2.2). Второй является вольной цитатой из Апокалипсиса: «И Ангел, которого я видел стоящим на море и на земле,

поднял руку свою к небу. И поклялся Живущим во веки веков, который сотворил небо и все, что на ней, и море и все, что на нем, что времени уже больше не будет» (Откровение святого Иоанна Богослова. 10. 5–6). Оба эпиграфа отсылают к уже названному, а следовательно, пережитому человечеством чувству вселенского катастрофизма мира и мужественной необходимости пройти (избыть) свой тернистый путь.

2. *Предварение основной мысли.* В раннем стихотворении «Майский снег» (1916), адресатом которого, по свидетельству П. Лукницкого, был Б. Анреп, эпиграф представлен в виде кода - «Пс.6, ст. 7.», расшифровка которого («Утомлен я воздыханиями моими: каждую ночь омываю ложе мое, слезами моими я омочаю постель мою». Из псалма 6 царя Давида) прямо «рифмуется» с финальными строками стихотворения: «И ранней смерти так ужасен вид, / Что не могу на Божий мир глядеть я. / Во мне печаль, которой царь Давид / Поцарски одарил тысячелетья» [2, с. 261]. В той же функции артикулирования, усиления основной мысли произведения выступает эпиграф из Апокалипсиса «*И сделалась война на небе*», предваряющий трагическое стихотворения 1940 года «Лондонцам».

3. Доминантной для Ахматовой является *диалогическая функция эпиграфа*, поскольку «он является одним из средств связи с мировым поэтическим текстом» [4, с. 126]. Углубляя мысль о принципиальном диалогизме эпиграфа Ахматовой, Т. В. Цивьян называет его принципиально открытым, фрагментарным, незавершенным. Выбранные Ахматовой эпиграфы требуют не только знания исходного текста, но и соотнесения этого текста с ее произведением. Отметим, что ахматовский эпиграф не предполагает воспроизведения исходного текста: цитата намеренно восстановлена по памяти и обращена к активной памяти

читателя» [11, с. 126–127]. Точно подмечено исследователем эпиграфов из Боратынского к «Четкам» и второй главе «Поэмы без героя»: «Прочтение Ахматовой было оригинальным и точным: вглядываясь в поэтическое наследие Боратынского, она отбирала *свое* (выделено авторами – Т. С., А. П.) – то, что могло бы быть сказано ей и предвещало ее лирику» [4, с. 125]. С особой очевидностью обнаруживает себя диалогическая функция эпиграфистики Ахматовой в цикле «Библейские стихи» (1921–1961), причем в весьма остром, чуть ли не конфликтом к источнику варианте. Все три «портретных» (выражение Ахматовой) стихотворения цикла предварены эпиграфами, содержащими фабульную канву библейских притч. «Рахиль»: *И служил Иаков за Рахиль семь лет; и они показали ему за несколько дней, потому что он любил ее (Книга Бытия).* «Лотова жена»: *Жена же Лотова оглянулась и стала соляным столпом (Книга Бытия).* «Мелхола»: *Но Давида полюбила ... дочь Саула, Мелхола. Саул думал: отдам ее за него, и она будет ему сестрой (Первая Книга Царств).* Но лирические сюжеты трех ахматовских новелл входят в конфликт с библейской фабулой. Женщина становится не объектом эпического повествования, но субъектом лирического переживания. Это женщина говорящая, любящая и страдающая. Авторскою волей библейская Лотова жена, у которой нет имени, но есть только знак принадлежности – «Лотова» – и знак наказания за ослушание – «соляной столп» – из безымянной грешницы становится истинной героиней, вызывающей не только сочувствие, но и восхищение: «Кто женщину эту оплакивать будет? / Не меньшей ли мнится она из утрат? / Лишь сердце мое никогда не забудет / Отдавшую жизнь за единственный взгляд» [2, с. 402].

Стремление в «чужом» увидеть «свое», а также установка на активный диалог с читателем провоцировали Ахматову на неточность цитирования эпиграфа, что встречается довольно редко, во всяком случае, много реже, чем неточное цитирование в основном тексте. Эпиграф по определению должен быть точен, иначе у читателя может возникнуть ощущение досадной ошибки, небрежности или игры, провала памяти. На последнее чаще всего и ссылаются при объяснении неточностей в эпиграфистике Ахматовой. Однако есть строки безусловные, в которых ошибиться весьма сложно, и в таком случае «неточность» должна оцениваться как сознательный художественный прием.

Так, «Распятие» предваряет неточная цитата из ирмоса IX песни канона службы в Великую субботу: «Не рыдай Мене, Мати, *зрящи* во гробе...». Ахматова актуализирует семантику смертности в пространстве ослепшей к людскому горю страны: «Не рыдай Мене, Мати, во *гробе* зрящи...». Дневниковые записи свидетельствуют, что Ахматова знала точное звучание строк. В Страстную неделю 1965 года она делает следующую запись: «Среда. *Ирмос 9-й п[есни] канона. В вел[икую] Суб[боту]*. Не рыдай, Мене, Мати, зрящи во гробе, его же во чреве без семени зачала еси сына; восстану бо и прославлюся и вознесу со славою непрестанно яко Бог, верою и любовью ты величающая» [1, с. 321].

Кроме обозначенных традиционных функций, не исключаящих, но предполагающих функцию диалогическую, эпиграфистика Ахматовой отмечена индивидуальными особенностями, специфической структурно-смысловой нагрузкой, которую поэт на нее возлагает. Эпиграфы у Ахматовой становятся «скрепами» смысла цикла, поэмы, книги и даже системы поэтических книг. Здесь необходимо заметить, что многие эпиграфы

появились у Ахматовой *post scriptum*, порой после первых публикаций. Так, эпитафия к стихотворению «Рахиль» впервые появляется в 1943 году. Первый вариант эпитафии к «Лотовой жене» звучал весьма архаично («И озереса жена его вспять и бысть столп слан») и был приведен в стилистическую соотнесенность с другими эпитафиями при позднем формировании цикла. «Мелхола», первоначально датированная 1959 – 1961 годами, не имела эпитафии. Позже, при формировании цикла, Ахматова и этому «сильному портрету», «горчайшему» стиху (ее собственные оценки) дает эпитафию и изменяет время написания – 1922– 1961, тем самым укрепляя целостность «Библейских стихов».

Ахматова, несмотря на очевидную связь с христианской культурой, остается поэтом XX века. Опираясь на свой жизненный и творческий опыт, она переосмысляет Библию: любовь, история, судьба, христиански понятые предназначение человека становятся в мире Ахматовой страданием, роком, трагедией. Достоевский тоже по-своему воспринимает Библию и Новый Завет, но судьба и личность Христа для него – непреложный нравственный идеал, «вековечный от века», что позволяет сохранять веру в торжество добра и справедливости, любви и сострадания в «эпоху цивилизации», обособления людей, эпоху индивидуализма, своеволия и бесовства. Библейские эпитафии в творчестве Достоевского напоминают человечеству о вечном и неизменном пути, который оно каждый раз проходит в своем постижении смысла бытия, пути, сопряженном с сомнениями, разочарованиями, духовными потерями и обретениями. Писатель XIX века предопределяет то нравственное и экзистенциальное содержание священной Книги, которое

будет востребовано последующими поколениями. Очевидно, что собственно конфессиональный подход к явлению и сути искусства не всегда или всегда себя не оправдывает. Каждый большой художник вне зависимости от глубины и серьезности веры всегда становится еретиком, ибо, беря на себя миссию Творца, он создает свой мир, мир человеческий, прекрасный и яростный, явленный с нечеловеческой (божественной) точностью и красотой: «и творчество, и чудотворство!» (Б. Пастернак).

Литература

1. Ахматова А. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 6. М.: Эллис Лак 2000, 2002. 672 с.
2. Ахматова А. Я – голос ваш... М.: Кн. палата, 1989. 384 с.
3. Бродский И. Большая книга интервью. М.: Захаров, 2000. 704 с.
4. Гельфонд М. Эпиграфы из Боратынского в творчестве Анны Ахматовой // Творчество А. Ахматовой и Н. Гумилева в контексте поэзии XX века. Тверь: Изд-во Твер. гос. ун-та, 2004. С. 121-132.
5. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений : в 30 т. Т. 12. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1975. 376 с.
6. Жирмунский В. М. Творчество А. Ахматовой. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1973. 184 с.
7. Звозников А. А. Достоевский и Православие: предварительные заметки // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр : сб. науч. тр. Петрозаводск: Изд-во Петрозавод. гос. ун-та, 1994. С. 179–191.
8. Найман Ан. Рассказы о Анне Ахматовой. М.: Вагриус, 1999. 432 с.

9. О Великом Инквизиторе : Достоевский и последующие. М.: Мол. гвардия, 1992. 272 с.
10. Халациньска-Вертеляк Х. Евангелие от Святого Иоанна и эпизод романа «Братья Карамазовы» : (Литературное произведение в перспективе «великого кода») // Достоевский и мировая культура : альманах № 15. СПб.: Альт-Софт, 2000. С. 112–119.
11. Цивьян Т. В. Об одном ахматовском способе введения чужого слова: эпиграф // Цивьян Т. В. Семиотические путешествия. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. 248 с.

ОБРАЗ ВОДЫ В ПОЭТИЧЕСКОМ МИРЕ АННЫ АХМАТОВОЙ

Протасова Наталия Владимировна

Кандидат филологических наук, доцент

Северо-Кавказский федеральный университет

Поэтический мир Анны Ахматовой удивительно многообразен и неповторим. Как справедливо когда-то заметил А.И. Павловский: «...нам она оставила поэзию, где есть все – и мрак жизни, и глухие удары судьбы, и отчаяние, и надежда, и благодарность солнцу, и «прелесть милой жизни» [6:187]. Все это и создает то неповторимое своеобразие стихов Анны Ахматовой, которое позволяет безошибочно узнавать их в безбрежном море поэзии, услышать ее голос в «волшебном хоре поэтов» XX века.

Поэзия А. Ахматовой поражает многоликостью, неожиданностью деталей, богатством духовной жизни, драматической напряженностью чувств, разнообразием эмоциональных оттенков, сочетанием традиционности со смелым новаторством. Одной из характерных особенностей лирики А. Ахматовой является ее особое отношение к слову. Обыденные слова, взятые поэтессой из простой разговорной речи, воспринимаются совершенно иначе, приобретают новые признаки и оттенки, получают особую смысловую емкость, огромную психологическую нагрузку, «сохраняя свою вещественность, наполняются лирическим содержанием» [5:15], а в «своеобразном выборе» и «меняющемся восприятии их чувствуется подлинное душевное настроение, то особенное душевное содержание, которое вложено в слова» [3:120]. При этом, как справедливо утверждал Е. Добин, «новое слово, сказанное Ахматовой, в том и заключалось, что она невиданно сблизила две стихии – лирическую и драматическую», «застучал, заколотился,

забился гулко и страстно пульс живой человеческой Судьбы... Лихорадочно затрепетала чья-то доля, чья-то участь» [2:55].

Именно поэтому так важно найти те ключевые образы лирики А. Ахматовой, которые позволили бы проникнуть в ее поэтический мир. Одним из таких образов, проходящих через все творчество А. Ахматовой, является образ воды.

При анализе стихотворений А. Ахматовой мы исходим из того, что данный образ может быть рассмотрен только в определенном контексте, позволяющем понять его истинный смысл и значение, увидеть филигранную выразительность слова. В первую очередь мы обращаемся к любовной лирике А. Ахматовой, в которой наиболее полно обнаруживается своеобразие ее поэтической манеры в изображении лирической героини, на долю которой чаще всего выпадает безответная, несчастная любовь, несущая страдания и боль, а иногда и угрозу жизни не только ей самой, но и лирическому герою. От стихотворения к стихотворению, точно день ото дня, раскрываются перед читателем страницы дневника лирической героини А. Ахматовой.

Для изображения эмоционального состояния героини, передачи всей трагичности ситуации, в которой она оказывается, А. Ахматова зачастую прибегает к образу воды, которая при этом ассоциируется с увяданием природы, забвением, опасностью, катастрофой, трагедией и даже смертью.

Обращение А. Ахматовой к образу воды проявилось уже в раннем творчестве, и это далеко не случайно. С раннего детства Анна Горенко подружилась с морем, проводя каждое лето под Севастополем, на берегу Стрелецкой бухты. В автобиографии она напишет: «Я получила прозвище «дикой девочки», потому что ходила босая, бродила без шляпы и т.д., бросалась с лодки в открытое море, купалась во время шторма, и загорала до

того, что сходила кожа, и всем этим шокировала провинциальных севастопольских барышень» [1, т.2:273].

Чувство одиночества (она часто жаловалась, что чувствует себя никому ненужной) заставляло Анну уходить от людей к морю и у него искать утешение, понимание и сочувствие, воспринимая его как живое существо, разделяющее ее боль, сливаясь с ним в одно неразделимое целое:

По неделе ни слова ни с кем не скажу,
Все на камне у моря сижу,
И мне любо, что брызги зеленой волны,
Словно слезы мои солонь... [т.1:126].

Одним из прозвищ юной Анны стало прозвище «русалка». Неслучайно русалкой изобразил Анну влюбленный в нее Н. Гумилев в стихотворении «Русалка». Его привлекли таинственность и красота, загадочный взор этой необычной «девы-ундины», «морской царевны», как он еще ее называл. Он же попросил друга нарисовать на одной из стен своей комнаты картину подводного царства, изобразив Анну в виде русалки.

Начало своего поэтического творчества А. Ахматова непосредственно связывает с детством и морем. Именно тогда, как заявляет она в 1913 году в цикле «Эпические мотивы», ей явилась муза, давая первые уроки поэзии, купаясь вместе с ней «в теплом море»:

И стройная меня учила плавать,
Одной рукой поддерживая тело
Неопытное на тугих волнах.
И часто, стоя в голубой воде,
Она со мной неспешно говорила... [1, т.1:152].

Рождается удивительный образ смуглой Музы, а те эпитеты, которыми А. Ахматова наделяет морские волны («тугие», «голубые»), как нельзя лучше передают ее первые ощущения от осознания себя поэтом. Море в ее восприятии – символ жизни, счастья:

Так дивно знала я земную радость
И праздников считала не двенадцать,
А столько, сколько было дней в году...[1, т.1:152].

В сборнике «Вечер» появляется стихотворение, в котором нашли отражение детские впечатления А. Ахматовой, связанные с морем, подарившем ей ощущение свободы, воли, наполненные светом, легкостью, радостью жизни, с легким налетом грусти. Здесь же рождается образ, который впоследствии становится одним из тех, что у А. Ахматовой непосредственно связан с образом воды, образ русалки:

Мне больше ног моих не надо,
Пусть превратятся в рыбий хвост!
Плыву, и радостна прохлада...[1, т.1:29].

Однако появляющийся далее мотив независимости («Не надо мне души покорной»), невольного одиночества, ухода в себя, связанный с непониманием, осуждением окружающих резко меняет тональность стихотворения:

Смотри, как глубоко ныряю,
Держусь за водоросль рукой,
Ничьих я слов не повторяю
И не пленюсь ничьей тоской...[1, т.1:30].

В то же время нельзя не увидеть в этом стихотворении русалочной темы – темы несчастной любви, утраты счастья, предательства и самоубийства, ведь не случайно тот, к кому обращено стихотворение, стал «бледен и печален», повторяя «целых три недели»: «Бедная, зачем?!». При этом образ воды соотносится со смертью, недаром «черной» названа набережная, но сама смерть, как это порой бывает в юности, воспринимается достаточно легко, как освобождение, а потому легкий дым, в который при этом превратится душа, в представлении лирической героини, «будет нежно-голубым». Как видим, рядом с лирической героиней появляется тот, кто становится причиной ее страданий, ведущих к самоубийству. Иногда

этот герой приобретает вполне зримый образ. Так в стихотворении «Над водой», где само название указывает на место встречи героев, это – «стройный мальчик пастушок», смеясь отвергающий бывшую возлюбленную, прощающийся с ней навсегда и этим толкающий ее к самоубийству:

О глубокая вода
В мельничном пруду,
Не от горя, от стыда
Я к тебе приду,
И без крика упаду... [1, т. 1:45-46].

Героиня воспринимает свою не освященную браком любовь в традиции, характерной для христианства, как чувство постыдное, заставляющее испытывать горькое чувство стыда. Вот почему и сама смерть утопленницы – жертвы любви – это смерть нечистая, греховная. Неслучайно герой стихотворения предрекает бывшей возлюбленной встречу в аду. Да и монах из стихотворения «Я место ищу для могилы» из цикла «Похороны», развенчивая мечту умирающей грешницы о «небесном крае» с укором произносит: «Не для вас, не для грешных рай» [1, т. 1:31].

В стихотворении «Знаю, знаю – снова лыжи...», в котором продолжает звучать тема возможного самоубийства героини, для которой привычный мир, наполненный красками и светом, остался позади, а настоящее – это ожидающая ее вода темной проруби:

Ни тропинки, ни дорожки,
Только проруби темны.
Ива, дерево русалок,
Не мешай мне на пути! [1, т. 1:73].

Несколько иную интерпретацию тема самоубийства от несчастной любви приобретает в стихотворении «Сколько просьб у любимой всегда!», в котором вода, замирающая «под бесцветным ледком», откровенно намекает на

окончательный разрыв между бывшими возлюбленными, заставляющий лирическую героиню подумать о самоубийстве и пытающуюся при этом найти оправдание своему поступку:

И я стану – Христос помоги! –

На покров этот, светлый и ломкий,

А ты письма мои береги,

Чтобы нас рассудили потомки ...[1, т.1:57].

Есть в этом стихотворении еще один образ, придающий ему дополнительный смысл, это образ Христа, к которому обращается героиня. Крик «Христос помоги!», вырвавшийся из ее груди, – это надежда на прощение и спасение души. Осознание греховности самоубийства находит продолжение в стихотворении «Здравствуй! Легкий шелест слышишь...», в котором удивительно емкий образ стынущей грязной воды становится олицетворением смерти, гибели, к которой приводит страсть, и, понимая это, лирическая героиня умоляет возлюбленного не обижать ее и не толкать на последний отчаянный шаг:

У тебя светло и просто.

Не гони меня туда,

Где под душным сводом моста

Стынет грязная вода [1, т.1:58].

Для передачи эмоционального состояния героини, стоящей на грани жизни и смерти, переживающей тяжелую душевную драму, А. Ахматова находит удивительно емкие, говорящие эпитеты, сопровождающие образ воды. Она: «глубокая», «грязная», «темная», «мертвая», «стынущая», «затянутая ржавой тиной», «ледянистая», «ледяная».

Самоубийство влюбленной и отвергнутой девушки из-за несчастной, неразделенной любви – классическое развитие «русалочьего» мотива. В литературе загадочный, поэтический и трагический образ утопленницы мы

встречаем в произведениях классиков русской и мировой литературы: Шекспира (судьба Офелии), Гете («Die Nixen»), Пушкина («Русалка»), Лермонтова («Русалка», «Морская царевна»), Гоголя («Майская ночь, или Утопленница»), Бальмонта («Русалка», «Она как русалка»), Гумилева («Русалка»), Тарковского («Русалка»), и т.д. Образ русалки нередко привлекал и художников, и скульпторов. Да и сама лирическая героиня стихотворения А. Ахматовой, так ассоциативно связанная с ней самой, воспринимается как известная всему миру копенгагенская русалка, вышедшая из моря и примостившаяся на камне:

Бухты изрезали низкий берег,
Все паруса убежали в море,
А я сушила соленую косу
За версту от земли на плоском камне [1, т.1:268].

В героине стихотворения А. Ахматовой «У кладбища направо пылил пустырь» цикла «Читая «Гамлета» трудно не узнать шекспировскую Офелию, судьба которой предрешена после встречи с Гамлетом, на что указывает упоминание реки как намек на дальнейшее развитие событий:

У кладбища направо пылил пустырь,
А за ним голубела река.
Ты сказал мне: «Ну что ж, иди в монастырь
Или замуж за дурака...» [1, т.1:21].

Отношение самой А. Ахматовой к шекспировской героине определяется уже тем, что существительное «река» употреблено с глаголом «голубела». Голубой цвет, как известно, ассоциируется с чем-то светлым, чистым. Именно такой воспринимает А. Ахматова Офелию, на которой, по справедливому замечанию А. Кеттл, «лежит печать королевского двора с его гнилостью, хотя сама она невинна» [4:154].

Умершая русалка появляется и в стихотворении «Я пришла сюда бездельница», где образ воды, воплощенный

в обмелевшем, затянувшемся «ржавой тиной» пруду, становится символом запустения, а обостренные чувства лирической героини, осознающей непрочность, мгновенность и бренность человеческой жизни, заставляют ее философски смотреть на окружающее, возвращают к началу мироздания, к исходному состоянию всего сущего, наполняя желанием стать частью этого мира:

Я молчу. Молчу, готовая
Снова стать тобой, земля [1, т.1:35].

Мысли о вечности наполняют стихотворение «Вечерний звон у стен монастыря...», в котором А. Ахматовой для передачи эмоционального состояния героини, переживающей «час горьких дум» и «час разуверений», найден удивительный образ – «померкнувшие воды», раскрывающий всю сложность отношения человека с миром.

Говоря со своей «неукротимой» совестью (стихотворение «Одни глядятся в ласковые взоры...»), тяжелое бремя которой она несет, героиня А. Ахматовой вновь возвращается сквозь время и пространство туда «где лебеди и мертвая вода». Вода в данном контексте ассоциируется со всем тем, что утрачено и ушло навсегда, а эпитет, которым поэтесса наделяет этот образ, передает всю глубину, весь трагизм душевного состояния лирической героини.

В цикле «Полночные стихи» возникают воспоминания о той, давно ушедшей в прошлое, но навсегда оставшейся в сердце любви, принесшей страдания не только ей, но и тем, кто был дорог и любим. И даже возможная встреча обречена на расставание, поскольку изменить что-то уже нельзя. Любовь, выпавшая на долю лирического героя, обрекает его на муки и страдания:

И тогда тебя твоя тревога,
Ставшая судьбой,

Уведет от моего порога
В ледяной прибой [1, т.1:239].

Найденный А. Ахматовой образ «ледяного прибоя» удивительно точно и емко передает холод остывших чувств, невозможность что-либо изменить. Не случайно стихотворению «Ночное посвящение» цикла «Полночные стихи» А. Ахматова предпосылает эпиграф: «Все ушли, и никто не вернулся». Однако именно любовь, бывшая «бедой и горем», продолжает «как звезда над морем» будоражить память, рождая «окаянные стихи».

Иногда сравнивая свою жизнь с блужданием по волнам (стихотворение «Вместо посвящения» цикла «Полночные стихи»), оценивая все прожитое и пережитое, А. Ахматова в цикле «Северные элегии» пишет:

Меня, как реку,
Суровая эпоха повернула,
Мне подменили жизнь. В другое русло,
Мимо другого потекла она,
И я своих не знаю берегов... [1, т.1:262].

Осознание правильности выбора тернистого пути поэта, того, что жизнь прожита не зря, что, преодолев «девятый смертный вал», порой встающий на ее пути, она вправе рассчитывать на то, чтобы ее лира заняла место среди тех, что когда-то звучали:

У берега серебряная ива
Касается сентябрьских ярких вод.
Из прошлого восставши, молчаливо
Ко мне навстречу тень моя идет.

Здесь столько лир повешено на ветки,
Но и моей как будто место есть.
А этот дождик, солнечный и редкий,
Мне утешенье и благая весть [1, т.1: 221].

Появляются новые краски, связанные с образом воды: «яркие воды», «серебряная ива», ранее бывшая лишь

печальным деревом русалок, а «солнечный дождик», несущий «утешение и благую весть», становится символом жизни, смывающим следы прошлого и дающим возможность по-новому взглянуть на мир.

Таким образом, постоянно меняющийся образ воды, занимающий одно из центральных мест в лирике А. Ахматовой, позволяет глубже проникнуть в ее поэтический мир, понять ход ее художественного мышления и сознания, отношения к тем или иным событиям как собственной жизни, так окружающего мира.

Литература

1. Ахматова А.А. Сочинения: В 2-х т. – М.: Худож. лит., 1990.
2. Добин Е. Поэзия А. Ахматовой // Русская литература, 1966, №2.
3. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л., 1977,
4. Кеттл А. Гамлет // Вильям Шекспир. К четырехсотлетию со дня рождения. – М., 1964
5. Лурье С. Оркестр веселое играет // Аврора, 1929, № 6,
6. Павловский А.И. Анна Ахматова: Жизнь и творчество. – М.: Просвещение, 1991.

**МОТИВ СТРАШНОГО ДОМА В «СЕВЕРНЫХ
ЭЛЕГИЯХ» А. АХМАТОВОЙ И В РАССКАЗЕ Л.
ПЕТРУШЕВСКОЙ «В ДОМЕ КТО-ТО ЕСТЬ»
(К ВОПРОСУ О ТВОРЧЕСКОМ ДИАЛОГЕ)**

Прохорова Татьяна Геннадьевна

Доктор филологических наук, профессор

Алеева Елена Загидовна

Кандидат филологических наук, доцент

Казанский (Приволжский) федеральный университет

Художественный мир известной российской писательницы Л. Петрушевской представляет собой открытую художественную систему, в которой переплавляется опыт различных литературных направлений, течений, школ. В частности, в целом ряде ее произведений обнаруживаются диалогические связи с творчеством А. Ахматовой. Они возникают на основе типологической близости их поэтики. Выделим основные «точки» их схождения. Во-первых, следует напомнить, что именно в акмеизме обозначилась тенденция «художнического понимания “мира как текста”» (...) В соответствии с этой эстетической установкой акмеистскую поэтику отличает принципиальная значимость межтекстовых отношений и возникающего на их основе интертекста» [6: 3]. Богатство интертекстуальных связей присуще и творчеству Петрушевской. Во-вторых, для Ахматовой, как и для Петрушевской, характерна «интервенция в область приземленного», особое отношение к самым прозаическим вещам. В этом смысле показательное следующее наблюдение автора «Книги об акмеизме» О.А. Лекманова: «Пристальное внимание к «земному» (= обыденному) потребовало от участников «Цеха поэтов» особого отбора реалий окружающей действительности (...) Традиционная поэтическая периферия была выбрана центром новой

«предакмеистической» картины мира» [4: 34]. Картина мира Петрушевской также присуще смещение традиционно периферийных (подчеркнуто низменных) областей в центр. Знаменитая цитата из «Тайн ремесла»: «Когда б вы знали, из какого сора / Растут стихи, не ведая стыда...», - могла бы служить эпиграфом и к творчеству этой современной писательницы. Наконец, в произведениях Петрушевской встречаются слова-сигналы, отсылающие к поэзии Анны Ахматовой. В своей мемуаристике она упоминает её стихи в числе самых почитаемых ею книг.

Цель данной статьи – выявить особенности проявления ахматовского подтекста в прозе Петрушевской. Мировосприятию современной писательницы, как и ее великой предшественницы, присущ трагизм. Он проявляется и в трактовке образа дома, значимого в лирике поздней Ахматовой и являющегося ключевым в художественном мире Петрушевской. Основная задача нашего исследования - анализ функционирования мотива «страшного» дома - будет осуществляться на примере наиболее показательных в этом плане произведений – ахматовских «Северных элегий» и рассказа Петрушевской «В доме кто-то есть», включенного в её книгу «Где я была» с характерным подзаголовком: «Рассказы из иной реальности». Здесь вполне реальная психологическая проблема приобретает своеобразную мистическую подсветку.

Исследователями уже давно было замечено, что в позднем творчестве Ахматовой усиливается символистская интенция. Неудивительно, что слово «тайна» так часто звучит в ее стихах 1950-1960-х годов. Оно связано как с темой творчества (яркий пример тому – цикл «Тайны ремесла»), так и с размышлениями о времени и судьбе своего поколения («Северные элегии», «Поэма без героя»).

«Тайна» как слово-сигнал звучит и в произведениях Петрушевской. Оно заинтриговывает читателя, вовлекает его в «тайный круг».

Заглавие рассказа «В доме кто-то есть» воспринимается почти как цитата из «Третьей» эдегии:

«В том доме было очень страшно жить...»

[1, Т. 1: 261].

А начинается рассказ Петрушевской с фразы: «Кто-то явно был в доме» [5: 47], - которая звучит как ответ на вопрос, завершающий «Третью» элегию Ахматовой:

«... скажи:

Что в этом доме жило кроме нас?»

[1, Т.1: 262].

Далее отражение в тексте Петрушевской ахматовских реминисценций происходит как бы по принципу «эха»:

У Ахматовой:

И оставляла капельку вина
И крошки хлеба для того, кто ночью
Собакою царапался у двери
Иль в низкое заглядывал окошко,
В то время как мы за полночь старались
Не видеть, что творится в зазеркалье,
Под чьими тяжеленными шагами
Стонали темной лестницы ступеньки,
Как о пощаде жалостно моля.
И говорил ты, странно улыбаясь:
«Кого они по лестнице несут?»

[1, Т. 1: 261-262].

У Петрушевской:

«Войти в маленькую комнату – в большой что-то упало.
Посмотреть где кошка – она сидит на столике в прихожей,
отражаясь в зеркале, ушки торчком, тоже что-то слышала.
Пойти в большую комнату – там упал сам собой лист
бумаги с пианино, листок с телефоном неизвестно чьим,
неслышно слетел и отчетливо белеет на ковре.

Кто-то неосторожен – думает хозяйка квартиры – кто-то уже не скрывается (...)

Особенно что ни суббота-воскресенье, то падают вещи и кто-то тайно, неслышно перешмыгивает из комнаты в комнату, такое впечатление» [5: 47-48].

Не только не раз прозвучавшее в рассказе слово «тайна», но и многократный повтор местоимений «что-то», «кто-то» уже создает атмосферу таинственности, вызывает ощущение страха, который усиливается от невозможности понять, что происходит. Образ зеркала и кошки, которая отражается в нем, могут быть восприняты как вариант ахматовского «зазеркалья» из «Третьей» элегии.

Далее этот реминисцентный слой обогащается новыми «словами-сигналами», подтекстовыми мотивами:

«Рухнуло жутко, громыхнуло, отдалось эхом. Вбежав, женщина оцепенело стоит. (...) Полка лежит на пианино, отсюда такой дикий гром с резонансом как в горах» [5: 47].

Мотив «эха», который является сквозным в поздней лирике Ахматовой, – это тоже образ, связанный с зазеркалем. В рассказе «В доме кто-то есть» жуткий грохот, усиленный аллитерацией («громыхнуло» «гром с резонансом как в горах»), можно воспринять как гиперболизированный вариант «тяжеленных шагов», под которыми «стонали темной лестницы ступеньки», из ахматовской элегии. У Петрушевской – гром со звоном и резонансом, у Ахматовой – стон.

Но если в «Северных элегиях» иррациональное и пугающее в значительной степени связано с характеристикой времени, этот образ задан здесь с самого начала, то у Петрушевской историческая эпоха в анализируемом рассказе никак не обнаруживает себя. Зато произведения двух художников объединяет общий мотив «памяти сердца». Причем и в том, и в другом случаях это больная память, воспоминания о том, как рушится дом, обрываются связи.

У Ахматовой в ее элегиях, помимо исторического, с самого начала проявляется и биографический дискурс. Он, в свою очередь, связан с мистическим и вводит с собой мотив судьбы. Как известно, в «Северных элегиях» нашли отражение воспоминания разных лет. Во-первых, это память поэта о родительском доме, причем показательно, что даже на детство падает тень беды, страшной судьбы. «Вторая. О десятих годах» начинается со слов:

И никакого розового детства....
веснушечек, и мишек, и игрушек,
И добрых тетъ, и страшных дядь, и даже
приятелей средь камешков речных.
Себе самой я с самого начала
То чьим-то сном казалась или бредом,
Иль отраженьем в зеркале чужом...

[1, Т.1: 260-261].

Позже мы увидим, как своеобразно воплотился мотив памяти детства в рассказе Петрушевской, а пока обратим внимание на образы зеркала и на мотив бреда, которые были тоже подхвачены писательницей и отразились уже в самом начале рассказа «В доме кто-то есть». Еще раз подчеркнем, что эти образ и мотив связаны с «домом», который не может защитить, в котором поселилось «что-то».

В «Третьей» из «Северных элегий» воплотилась память о том доме, в котором Ахматова жила вместе с Гумилевым, а в «Четвертой» отразились воспоминания о знаменитом Фонтанном доме, где она пятнадцать лет прожила с Пуниным. И в первом из них «было очень страшно жить...», и второй тоже оставил тяжелые воспоминания, о чем свидетельствует специфика образного ряда элегии:

Пятнадцать лет – пятнадцатью веками
Гранитными как будто притворились,
Но и сама была я как гранит:

Теперь моли, терзайся, называя
Морской царевной. Все равно. Не надо...
Но надо было мне себя уверить,
Что это все случилось много раз,
И не со мной одной – с другими тоже, -
И даже хуже. Нет, не хуже – лучше.

[1., Т.1: 262].

Это ощущение каменной («гранитной») тяжести воспоминаний, представление о доме как о своеобразной камере пыток, в которой постоянно звучит «музыка ада», проявляется и в рассказе Петрушевской.

Так же, как и у Ахматовой, «жизненный» сюжет в рассказе «В доме кто-то есть» неразрывно связан с сюжетом мистическим. Вначале героиня Петрушевской пытается всему страшному и странному, что происходит в ее квартире, дать какое-то привычное современное объяснение, ведь она «смотрит телевизор до упора» и знает, что такое полтергейст. Но тут же возникает другое определение этого странного явления: «какая-то живая пустота» [5: 48]. Позже мы поймем, что образ «пустоты» - проекция внутреннего состояния женщины.

В связи с этим вновь возникают аллюзивные отсылки к «Северным элегиям», где мотив страха захватывает в свою орбиту все, причем он идет не только извне, героиня ощущает его в себе самой. Она сознает себя носительницей смерти:

Уже я знала список преступлений,

Которые должна я совершить. [1, Т. 1: 261].

Исследователи обратили внимание на то, что в «Третьей» и «Четвертой» элегиях дом становится у Ахматовой «метафорой внутренней жизни, «потопленного» бытия. (...) С этим образом связана тема страха, переживаемого как страх смерти» [3:33]. Неудивительно, что дом не спасает лирическую героиню Ахматовой, он становится враждебным пространством и вытесняет ее:

Как будто все, с чем я внутри себя
Всю жизнь боролась, получило жизнь
Отдельную и воплотилось в эти
Слепые стены, в этот черный сад...
А в ту минуту за плечом моим
Мой бывший дом еще следил за мною
Прищуренным, неблагоприятным оком,
Тем навсегда мне памятным окном.

[1, Т.1: 262].

В рассказе «В доме кто-то есть» мотив больной памяти Петрушевская, естественно, интерпретирует по-своему, в том ключе, который характерен для нее. Но «полтергейст» или «живая пустота», пугающая героиню, – это, как и у Ахматовой, то, с чем эта женщина «внутри себя всю жизнь боролась», и что, в конце концов, «получило жизнь отдельную».

У Петрушевской прошлая жизнь героини намечена лишь пунктиром, но ясно, что она представляет собой сплошную цепь утрат. Проблематика и сюжетные ситуации рассказа вполне типичны для творчества писательницы: взаимоотношения между близкими людьми, драма разрыва связей, взаимного непонимания. Как всегда, этот внутренний психологический сюжет «спрятан» за вещными деталями. Вот таинственный «кто-то» обрушил полку с пластинками:

«В стене две рваные темные раны, выпали гвозди, которые когда-то вбивал Некто, не будем вспоминать. То есть это не гвозди, а как-то они иначе называются. Это был целый подвиг, большая история почти любви. Понадобилась дрель. Но эти негвозди были вбиты в конце концов, и в конце концов все рухнуло» [5: 48].

Теперь полка лежит на пианино. «Пианино тоже была история, маленькая девочка училась играть на нем. Мама настаивала. Заставляла, сажала. Ничего не вышло. Упрямство победило. Упрямство, которым человек

защищается от чужой воли. Отстаивает свою жизнь. (...) Мама очень страдала, якобы другие дети талантливей ее дочери. Дочь это часто слышала и отомстила матери, став совсем никудышной, с точки зрения обеих сторон» [5: 47].

Мать, в свою очередь, отомстила дочери: когда дочь «в припадке гнева» разбила чашку из немецкого кофейного сервиза, который мать берегла «пуще своих глаз», «мама хладнокровно стала бросать весь сервиз, предмет за предметом, с размаху на пол (ддряннь!), и дочь чуть не сошла с ума (...), а мать сказала: «Если я умру, и у тебя ничего пускай не будет»» [5: 49-50]. В результате создается впечатление, что из сказанного матерью «у тебя пускай ничего не будет» и возникла теперь та самая «живая пустота», которая так пугает героиню и разрушает дом. Примечательно, что она именуется в этом рассказе мать-дочь (или даже просто м-д).

Тема взаимоотношений матери и дочери, являющаяся ключевой в творчестве Петрушевской, здесь трактуется в мистическом ключе. Уже нет матери, женщина осталась одна («ни мать, ни дочь»), однако их взаимное раздражение, переходящее в ненависть и отчуждение между родными людьми, продолжало жить в доме и, в конце концов, превратилось в нечто разрушительное, страшное.

В связи с этой темой домашнего насилия, жестокости возможна еще одна отсылка к «Северным элегиям» Ахматовой. В «Первой», выполняющей роль предисловия, мы встречаем такие строки:

Перо скрипит, и многие страницы
Семеновским припахивают плацем.

[1, Т. 1: 260].

«Семеновский плац» - место, где часто происходили экзекуции, - представлен у Ахматовой как знак насилия, прежде всего государственного.

У Петрушевской действие не выходит за рамки дома, но кажется, что ее страницы тоже «Семеновским припахивают плацем», только в его домашнем изводе, что особенно страшно. Ахматовскому образу «Семеновского плаца» в рассказе «В доме кто-то есть» близок по значению образ пожара. Отношения матери и дочери были как два пожара, идущие навстречу и уничтожающие друг друга, в результате чего оба погасли. То же самое было и в её повести «Время ночь», в которой все закончилось тем, что семья распалась, все «живые ушли». Вначале кажется, что сюжет рассказа «В доме кто-то есть» развивается по той же схеме, тем более что здесь мать и дочь тоже повторяют (точнее, повторяли) друг друга в своей любви-ненависти и в итоге здесь тоже все «живые» уходят из дома. Героиня (м-д) даже решила сама покинуть дом, предварительно разрушив в нем все, чтобы таким образом опередить, пойти наперекор «пожару» своего полтергейста - «живой пустоте». «В халате и шлепанцах, она стояла на вершине своей судьбы, сама себе хозяйка, победившая Того» [5: 53]. Женщина уже готова была выгнать на улицу и свою любимую кошку: на это единственное оставшееся у нее живое существо она теперь смотрела равнодушно. Разрушенный дом, любимая кошка, выгнанная на улицу, - все это следствия «пожара».

Однако образ уничтожающих друг друга «пожаров» имеет в этом рассказе и другое значение. Если «живая пустота», поселившаяся в доме и разрушающая его, воспринимается героиней как пожар, и если эта «пустота» на самом деле – проекция той негативной энергии, которая накопилась в этом «родовом гнезде», то, следовательно, уничтожив его, женщина делает благое дело и сама освобождается от тяжелого груза непонимания и отчуждения, которые, казалось, навечно поселились в доме. В связи с такой трактовкой вновь напрашивается параллель с «Северными элегиями» Ахматовой. В Шестой

- «Есть три эпохи у воспоминаний...», в которой поэт пишет о трех ступенях памяти, последняя ступень - это забвение. И.Г. Кравцова дает следующую интерпретацию этого мотива в «Северных элегиях»: «если разрыв с миром реализуется как абсолютное одиночество, то (...) способность к забвению (как составляющей памяти) обуславливает тотальное обновление Духа, живущего в Вечности» [3: 33].

Мы сознаем, что не могли б вместить
То прошлое в границы нашей жизни,
И нам оно почти что так же чуждо,
Как нашему соседу по квартире.

[1, Т. 1: 264]

Обновление через забвение происходит и в рассказе Петрушевской. В итоге все завершается не разрушением, а восстановлением разрушенного дома. Вид кошки, которая сидела на лестнице в подъезде и «готовилась к своей гибели», все-таки остановил м-д. Женщина вернулась в «разгромленное жилище, спустила Ляльку на пол и оглядела хозяйство новыми глазами. Как будто все тут было новое, чужеватое, интересное» [5: 54]. Забота о другом, о маленьком испуганном существе, заставила м-д «как можно скорее вернуть все в прежний вид», чтобы кошка тоже пришла в себя, оправилась от своего смертельного страха. Теперь перед м-д «открывалась новая жизнь». И кошка тоже очнулась, «решила продолжать жить» [5: 57]. Так был прерван порочный круг вражды и ненависти, в дом вернулась жизнь.

У Ахматовой, напротив, даже забвение не может помочь обретению своего частного пространства, дома, где началась бы новая жизнь. В ее поздней лирике доминирует мотив отчуждения, причем не только от других, но и от собственной жизни. Как считают исследователи, в «Северных элегиях» «мотив поэта-изгоя – лишь обертон более глубокой мысли о непреодолимом одиночестве

человека в мире, о невозможности осуществить связь с миром другого» [3: 33].

В анализируемом рассказе Петрушевской ахматовский текст включается в новый контекст, в результате возникает эффект противоречия с подтекстом. Однако подобный, относительно благополучный финал, который мы наблюдали в рассказе «В доме кто-то есть», не такой уж частый пример в прозе Петрушевской. Во многих других (особенно ранних) произведениях писательницы, выражено самоощущение человека, тотально одинокого, лишенного понимания и адекватной связи с другими, такими же затерянными в мировом хаосе людьми. Т. Давыдова в связи с этим пишет: «Драматургия и несказочная проза Петрушевской поражают гиперболизированной концентрацией отрицательного. А изображение жизни как абсурда наводит на мысль об аналогиях с экзистенциализмом» [2: 32]. Герои Петрушевской живут там, где «распалась связь времен», где нет Бога, в мире хаотическом и абсурдном, где, кажется, возможно все. Тем не менее в большинстве произведений писательницы ясно выражено стремление к обретению утраченной целостности. Героев Петрушевской спасает яростный поиск связи, пусть и практически неосуществимой, иллюзорной. А автора спасает поиск связи в мире культуры, спасает сознание приобщенности к великой общекультурной и гуманистической традиции, продолжательницей которой она себя сознает.

Литература

1. Ахматова А. Собрание сочинений в двух томах / А.Ахматова. – М.: Правда, 1990.
2. Давыдова Т.Т. Сумерки реализма (о прозе Л.Петрушевской) / Т.Т.Давыдова // Русская словесность. – 2002. - №7. – С.32-37.

3. Кравцова И.Г. «Северные элегии» как реализация духовного опыта Анны Ахматовой 1910-1940-х гг. / И.Г.Кравцова // Анна Ахматова и русская культура начала XX века. – М.: Б.и., 1989. – С.32-34.
4. Лекманов О. А. Книга об акмеизме и другие работы / О.А.Лекманов. – Томск: Водолей, 2000. – 704с.
5. Петрушевская Л. Где я была. / Л.Петрушевская.- М.: Вагриус, 2002. – 304с.
6. Рослый А.С. Данте в эстетике и поэзии акмеизма: система концептов (на материале творчества А.Ахматовой, Н.Гумилева, О.Мандельштама): Автореф. ... канд. филол. наук / А.С.Рослый, Ростовский гос. ун-т. – Ростов- на- Дону, 2006. – 23с.

**ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ ВАРИАЦИЯ
АХМАТОВСКОГО МИФА В ПРОЗЕ
Л. ПЕТРУШЕВСКОЙ (НА МАТЕРИАЛЕ
ПОВЕСТИ «ВРЕМЯ НОЧЬ»)**

Прохорова Татьяна Геннадьевна

*Доктор филологических наук, профессор
Казанский (Приволжский) федеральный университет*

Шамина Вера Борисовна

*Доктор филологических наук, профессор
Казанский (Приволжский) федеральный университет*

Литература эпохи постмодерна, воспринимающая мир как текст, отличается богатством интертекстуальных связей. Диалог с традицией при этом строится в ней по законам игры, в которую вовлекается не только «чужое слово», но и исторические и биографические факты, литературные мифы, житетворческие концепции, созданные писателями-предшественниками. Предметом рассмотрения в данной работе являются особенности интерпретации ахматовского мифа в повести известной российской писательницы Л.С. Петрушевской «Время ночь». Современные исследователи отмечают склонность Ахматовой к житетворческому перформансу, при котором «грань между "правдой" и "ролью" иногда стирается и для самого исполнителя» [см. 2]. Повесть «Время ночь», содержащая отсылки к биографии и творчеству А. А. Ахматовой, является показательным материалом для демонстрации механизмов житетворчества и позволяет наблюдать деформацию ахматовского дискурса в постмодернистском тексте.

В дальнейшем мы будем исходить из определения понятия биографического (автобиографического) мифа, данного Д. М. Магомедовой: «исходная сюжетная модель, получившая в сознании поэта онтологический статус,

рассматриваемая им как схема собственной судьбы и постоянно соотносимая со всеми событиями его жизни, а также получающая многообразные трансформации в его художественном творчестве» [см. 4].

Повесть Петрушевской написана в форме записок главной героини - Анны Андриановны, которая считает себя «мистической тезкой» Анны Ахматовой. Обратим внимание на контекст, в котором возникает параллель между героиней, именующей себя «поэтом Анной», и Анной Ахматовой. Он не просто обнажает абсурд обыденности, но позволяет почувствовать поглощенность героини этим абсурдом:

«А сейчас все, жизнь моя кончена, хотя мне мой возраст никто не дает, один даже ошибся со спины: девушка, ой, говорит, простите, женщина, как нам найти тут такой-то заулочек? Сам грязный, потный, денег, видимо, много, и смотрит ласково, а то, говорит, гостиницы все заняты. Мы вас знаем! Мы вас знаем! Да! Бесплатно хочет переночевать за полкило гранатов. (...) - у меня все просчитано в уме при первом же взгляде. Как у шахматистки. Я поэт. Некоторые любят слово «поэтесса», но смотрите, что нам говорит Марина или та же Анна, с которой мы почти что мистические тезки, несколько букв разницы: она Анна Андреевна, я тоже, но Андриановна. Когда я изредка выступаю, я прошу объявить так: поэт Анна и фамилия мужа. Они меня слушают, эти дети, и как слушают! Я знаю детские сердца» [5: 353].

Как видим, героиня говорит, так сказать, разными голосами и обращается к разным адресатам одновременно. Если дважды повторенное «Мы вас знаем!» обращено к некоему незнакомцу, случайно встреченному на улице, то самодовольное «(...) у меня все просчитано (...)». Как у шахматистки» скорее к себе самой, это звучит как оценка собственной проницательности. Слова же «Я поэт» снова обращены к публике, причем адресат опять сменился:

героиня произносит их по отношению не к тому, «грязному, потному», которого она видит насквозь, а к «зрительному залу», перед которым собирается выступать. И неважно, где этот «зал» и кто в нем собрался, - это все те, кто прочтет ее записки. Обращение «смотрите» устанавливает некую дистанцию и определяет статус «поэта Анны», которая может называть великих по имени, объяснять «что нам говорит Марина или та же Анна». При этом Анна Андриановна выступает только в детских лагерях да в красных уголках перед пенсионерами, и еще почитает такие выступления за большую удачу.

Таким образом, можно утверждать, что заявление героини о ее мистической связи с Ахматовой необходимо ей в целях самоутверждения и самоидентификации, как способ обратить на себя внимание других, и таким образом хотя бы ненадолго вынырнуть из того страшного болота обыденности, в которое она погружена. Это и игра на публику, и игра перед самой собой. Следует подчеркнуть, что героиня вполне искренна, она отдается этой роли целиком, живет ею.

На характер игрового поведения Анны Андриановны влияет и то, что она графоманка. Сама «поэт Анна» осознает это. Но не писать стихов она не может: иначе у нее «разорвется сердце» [5: 382]. Героиня смотрит на мир сквозь призму литературы. Слово и судьба Ахматовой становятся для нее заимствованной маской. При этом ахматовский миф перекраивается ею на новый лад, и из-под надетой маски постоянно выглядывает ее истинное лицо. Известно, что Ахматова считала себя предсказательницей несчастий («Громко кличу я беду, / Ремесло мое такое»). Мандельштам называл ее Кассандрой Эта роль – одна из важнейших составляющих ахматовского мифа. Петрушевская использует принцип палимпсеста, наложения одного «мифа» на другой. В результате

возникает трагикомический эффект. Героиня Петрушевской заявляет:

«Воплощенная совесть народа говорит во мне, и я как бы не сама, а как пифия вещаю. Кто бы слышал мои мысли в школах, в лагерях, в красных уголках, дети сжимаются и дрожат. Но они запомнят!» [5: 415].

Основой житнетворческого сценария в данном случае становится ахматовский «Реквием». Учитывая, что толчком к написанию поэмы Ахматовой послужили факты ее семейной истории, трагическая судьба сына и мужа, можно наблюдать, как героиня Петрушевской стремится так сказать «присвоить» себе чужую «роль». Прежде всего, это выражается в отношениях «мать-сын». Правда, в повести «Время ночь» эта сюжетная линия обратно пропорциональна той, что стала основой «Реквиема»: здесь основное событие связано не столько с арестом сына, сколько с его возвращением из тюрьмы. Тем не менее, свои чувства, свою семейную трагедию Анна Андриановна представляет, цитируя строки ахматовского «Реквиема» и по-своему их переиначивая:

«(...) сердце мое обливалось кровью, мать в маразме, сын в тюрьме, помолитесь обо мне, как писала гениальная» [5: 399].

В данном случае мы видим пример, пусть искаженной, но вполне узнаваемой прямой цитации, да еще и со ссылкой на автора. При этом показательны те изменения, которые героиня Петрушевской вносит в ахматовский текст. Напомним строки из «Реквиема», которые переиначивает Анна Андриановна:

Эта женщина больна,
Эта женщина одна,
Муж в могиле, сын в тюрьме,
Помолитесь обо мне.

[1, 1: 198]

Несмотря на то, что биографической основой «Реквиема» послужил арест третьего мужа Ахматовой – Николая Пунина и ее сына Льва Гумилева, но и «страдальческая тень Николая Гумилева без сомнения бросает отсвет на читательское восприятие цикла» [3: 379]. Ахматова стремилась к тому, чтобы в сознании читателей она воспринималась именно как вдова Гумилева, хотя после развода с ней в 1918 году он женился на А. Н. Энгельгардт.

У Л. Петрушевской вместо отца рядом с сыном мать. В ее прозе проявляется сугубо женский взгляд на мир, в котором мужу-отцу места нет. В искаженной цитате, которую использует Анна Андриановна, выражается ее психологическое состояние, ее боль.

Наряду с ахматовским текстом, в повести «Время ночь» звучат и «стихи» самой Анны Андриановны. И хотя в них тоже выражены трагические по своей сути переживания героини, воплощаются они в утрированно мелодраматичной форме: «Страшная темная сила, слепая безумная страсть – в ноги любимого сына вместо блудного сына упасть, стихи» [5: 394].

В этих строчках и любовь, и боль, и вина перед сыном, то есть весь комплекс противоречивых чувств, которые испытывает мать, но. Анна Андриановна – личность до крайности экзальтированная, поэтому реальная трагедия взаимного непонимания и отчуждения превращается в ее «исполнении» в нечто литературно-театральное. Любовь матери трактуется как «страшная темная сила», «слепая безумная страсть». А последнее слово в приведенном отрывке – «стихи» – вносит какую-то извиняющуюся, «стеснительную» ноту в этот пафосный по своему характеру фрагмент.

В восприятии героини повести судьба сына тоже мифологизируется. Анна Андриановна стремится навязать ему ту роль, которую играет сын в «Реквиеме», –

страдальца, безвинно попавшего в тюрьму. Между тем, Андрей угодил туда за отвратительную драку, когда восемь человек избивали одного. Но из всех участников посадили только Андрея. Анна Андриановна, в зависимости от того, кому она адресует свою историю, интерпретирует ее по-разному, однако роль сына неизменно трактуется ею в трагическом ключе:

«Страдалец, заслонивший грудью восемь друзей!» [5: 374].

Или:

«Сын-диссидент в тюрьме по ложному обвинению» [5: 396].

Деконструкция ахматовского мифа происходит также за счет дополнительных текстовых наложений или неожиданных текстовых стыков: например, рядом с ахматовским – толстовский или даже текст Агнии Барто. Например, представив себя как мистическую тезку Ахматовой, героиня в качестве подтверждения своих слов начинает говорить о том, как ее слушают дети, когда она выступает перед ними, и тут же заодно упоминает о своем ненаглядном внуке Тиме, который неизменно участвует в этих концертах и сидит на сцене рядом с бабушкой. «Мы с Тamarой ходим парой», - с усмешкой комментирует она эту ситуацию. В результате две параллели: Анна Андриановна - Анна Ахматова и «мы с Тamarой» как бы уравниваются в правах.

В повести взаимоотношения матери и дочери тоже преломляются сквозь литературную призму, но в данном случае текстом-основой становится «Анна Каренина». Связь между толстовским и ахматовским дискурсами осуществляется, благодаря имени «Анна». Причем в данном случае именем, а вместе с ним и ролью Анны Карениной награждается дочь героини Алена:

«Вот это было свидание Анны Карениной с сыном, а это я была в роли Каренина» [5: 356].

Такую оценку дает героиня сцене своей ссоры с дочерью, которая после очередного ухода из дома, наконец, пришла навестить мать и Тиму. Несмотря на то, что между героями пропасть непонимания и вражды, имя «Анна» объединяет мать и дочь. Как известно, Ахматова соотносила свое имя с бедой:

Татарское, дремучее
Пришло из ниоткуда,
К любой беде липучее,
Само оно - беда.

[1, Т.1: 237].

В повести Петрушевской имя Анна предстает именно в таком значении, поэтому и связь матери и дочери возникает только на почве общей беды или общей ненависти.

В повести «Время ночь» ахматовский миф проявляет себя и на фонетическом уровне. Известно, что А.А. Ахматовой нравилось долгое «а», которое слышится в ее имени, отчестве и фамилии (точнее, псевдониме). А.К. Жолковский, опираясь на свидетельства мемуаристов, отмечает присущее поэту «тщательное культивирование» «всех компонентов своего литературного имени - культивирования, образующего целую главу ее искусства самопрезентации (см. свидетельства и соображения К. И. Чуковского, Н. А. Роскиной, М. Б. Мейлаха и др.)» [2]. В повести «Время ночь» многократное «а» в имени матери, словно эхом, отдается в именах детей (Анна Андреиановна - Алена - Андрей.). У Петрушевской эффект ассонанса способствует выражению мелодии общей муки. Если же к этим именам добавить еще и те литературные, которые звучат в тексте и с которыми, так или иначе, соотносятся судьбы героев (**Анна Андреевна Ахматова - Анна Каренина – Агния Барто**), можно сказать, что это долгое

мучительное «а» как крик боли пронизывает, скрепляет собой весь текст.

На композиционном уровне ахматовский миф проявляется через сквозные мотивы: судьбы, предопределенности и «адского круга». Напомним, что в творчестве Ахматовой упоминание имени Данте и дантовские реминисценции, связанные с мотивом ада, имеют концептуальное значение в создании трагической картины мира. Достаточно вспомнить хотя бы знаменитые строки из стихотворения «Муза»:

Ей говорю: «Ты ль Данту диктовала
Страницы Ада?» Отвечает: «Я».

[1, Т. 1: 185].

Исследователь Р.И. Хлодовский утверждает, что «Данте не просто вошел в поэтический мир Ахматовой – но стал как бы соавтором ее трагической темы» [6: 85]. В творчестве Петрушевской дантовские реминисценции являются сквозными. В повести «Время ночь» они преломляются через ахматовскую призму. В связи с этим обратим внимание на то, в каком контексте звучит мотив ада в стихотворении Ахматовой «В Зазеркалье» из ее цикла «Полночные стихи»:

Как вышедшие из тюрьмы,
Мы что-то знаем друг о друге
Ужасное. Мы в адском круге,
А может, это и не мы.

[1, Т. 1: 296].

Теперь вновь вспомним, в каком контексте возникает мотив ада в повести Петрушевской:

«(...) от меня шли ободряющие письма в преддверии амнистии (...) в ту страшную человеческую преисподнюю, где мучился терзаемый Андрей» [5: 378].

Но в повести «Время ночь» в «человеческой преисподней» мучается не только Андрей, практически все герои повести чувствуют себя «как вышедшие из

тюрьмы», все они вращаются в «адском круге» и не в силах вырваться из него.

По мере развития действия атмосфера трагедии все более и более сгущается. Примечательно, что через всю повесть своеобразным пунктиром проходят античные реминисценции («Греческая трагедия!» [5: 377]). Они раздвигают рамки повествования и заставляют постоянно чувствовать присутствие бытийного, рокового.

Как в каком-то страшном театре абсурда, знаками судьбы здесь становятся звуки, которые Анна Андриановна постоянно слышит в ночной тишине своей квартиры, когда соседка Нюра дробит кости на суп своим детям. Эти жуткие звуки сопровождают все действие, но именно в финале они открыто названы «ударами судьбы»:

«Сколько можно по костям, я спрашиваю. Удары судьбы. Нюра, хватит!» [5: 447].

Кстати, имя Нюра – просторечный вариант имени Анна, из чего следует, что героиня как бы предвещает собственную смерть. И, действительно, сбываются самые страшные предсказания.

Удары Нюры предваряют событие, которое оказывается ужаснее, чем вращение в том «адском круге», той тесной давяльне, где герои постоянно сталкивались, теснили и мучили друг друга. В финале Анна Андриановна остается совершенно одна в своей квартире, и, кажется, сбывается то, о чем она мечтала. Но это, как выясняется, мертвецкий покой:

«Живые ушли от меня. Алена, Тима, Катя, крошечный Николай тоже ушел. Алена, Тима, Катя, Николай, Андрей, Серафима, Анна, простите слезы...» [5: 447].

Включение своего имени в этот перечень ушедших знаменательно: героиня остается без имени, ее поглощает ночь.

«Записки» покойной Анны Андриановны обрываются словами «простите слезы...». Это слезы по утраченной

жизни, которую уже не вернуть. Причем речь идет не только о ее собственной жизни, но о жизни вообще, которая, увы, «истребима, истребима, вот в чем дело».

Литература

1. Ахматова А. Собрание сочинений в двух томах. – М.: Правда, 1990.
2. Жолковский А.К. Анна Ахматова – пятьдесят лет спустя // URL: <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/vospominaniya/zholkovskij-ahmatova-pyatdesyat-let-spustya.htm> (дата обращения: 31.05.2019).
3. Лекманов О. А. Книга об акмеизме и другие работы. – Томск: Водолей, 2000. – 704с.
4. Магомедова Д.М. «Я один... и разбитое зеркало...»: литературные маски Сергея Есенина (Статья первая). // URL: http://slovorggu.ru/nfv2005_1_pdf/05Magomedova.pdf <http://l.10-bal.ru/doc/4399/index.html?page=14> (дата обращения: 31.05.2019).
5. Петрушевская Л. Дом девушек: рассказы и повести. – М.: Вагриус, 1998. – 448с.
6. Хлодовский Р.И. Анна Ахматова и Данте / Р.И.Хлодовский // Тайны ремесла: Ахматовские чтения. Вып.2. – М.: Наследие, 1992. – С.75-92.

ЖИЗНЬ ПОЭЗИИ АННЫ АХМАТОВОЙ

Серафимова Вера Дмитриевна

Кандидат филологических наук (МПУ)

Минасян Светлана Михайловна

Кандидат филологических наук, профессор
(Ереванский гос. педагогический университет
им. Х.Абовяна)

«Для великой, земной любви...»

Впервые прочитала стихи А. Ахматовой, когда была студенткой университета и перечитывала их время от времени, воспринимая каждый раз действительную философию жизни иначе. С первых строк завораживающая музыка ее лирики увлекла меня за собой. Я прикоснулась к тому духовному миру, который уводил тебя к солнцу, любви, уважению, свободе. Ее стихи учили жить великой земной любовью и в этом был смысл ее поэзии, ее жизни, ее естественное состояние. Всю жизнь Анна Андреевна делилась сокровищами своей души с миром, который не всегда понимал ее и часто просто отвергал, как это бывает часто в нашей действительности. Она многое перенесла. Часто «падала» с вершины поэзии вниз и опять вставала непокоренная благодаря желанию жить и любить. Анна Ахматова для меня была человеком незаурядным, с большой человеческой душой...

Анна Андреевна Ахматова – представительница «серебряного века» русской культуры - вписала в историю отечественной поэзии новаторскую, выразительную и исполненную драматизма страницу.

Творческое наследие Ахматовой многообразно по жанру и тематике: кроме лирики она оставила прекрасные исследования, посвященные творчеству А.С.Пушкина,

литературные воспоминания и размышления о современниках – **«Воспоминания об Александре Блоке», «Амадео Модильяни», «Цветаева», «Пастернак», «Мандельштам»**. Много и плодотворно занималась Ахматова переводами, она переводила немецкую, китайскую, чешскую, татарскую, румынскую, польскую, армянскую поэзию. На переводах Ахматовой лежит печать ее вкуса и мастерства; она была щепетильна при выборе стихотворений для перевода, переводила то, что было созвучно ее мироощущению, – стихи, которые прославляют жизнь, сопротивление злу, любовь.

Анна Андреевна Ахматова (настоящая фамилия – Горенко) родилась 11 (23) июня 1889 г. в Одессе в семье Андрея Антоновича Горенко, капитана 2-го ранга, и Инны Эразмовны, урожденной Стоговой. Псевдоним свой Анна Андреевна приняла в честь бабушки-татарки как протест на слова отца, сказавшему на ее ранние стихотворные опыты: «Не срами мое имя». Детские годы прошли в Царском Селе, здесь она училась в Мариинской гимназии, а после развода родителей – в Фундуклеевской гимназии в Киеве. В Царском Селе директором мужской гимназии был замечательный поэт **Иннокентий Анненский**, которого позже в цикле стихотворений **«Венок мертвым»** Ахматова назвала своим учителем, а в одном из классов гимназии учился **Николай Гумилев**, некрасивый, долговязый подросток, превратившийся в «надменного лебедя», как об этом скажет Ахматова стихотворении – *«В ремешках пенал и книги были, / Возвращалась я домой из школы, / Эти липы, верно, не забыли / Нашей встречи, мальчик мой веселый...»*. Годом знакомства с Гумилевым Ахматова называет 1903 год, ему было 17 лет, ей – 14, возраст Ромео и Джульетты. В 1910 г. Анна Андреевна вышла замуж за

Н.С.Гумилева, ставшего основателем нового направления в литературе – **акмеизма**, выступившего против недоговоренности, неясности, мистических устремлений символизма и утверждавшего ясность, четкость художественного образа и языка. Вокруг **«Цеха поэтов»**, созданного Гумилевым, объединились такие поэты как О.Э.Мандельштам, А.Ахматова, С.Городецкий.

В жизни Ахматовой было много трагического. В детстве она много пережила из-за развода родителей, смерти сестер от туберкулеза; много горя выпало на ее долю после Октября 17-го года: в 1921 г. был расстрелян по клеветническому обвинению ее первый муж – Н.С.Гумилев, сын – Лев Николаевич Гумилев – в годы сталинского террора подвергался репрессиям, его трижды арестовывали; несправедливой, уничтожающей критике в 1946 г. было подвергнуто творчество самой Ахматовой, в Постановлении ЦК ее поэзия, как и проза **М.Зощенко**, была названа чуждой народу и безыдейной, а стихи упадочническими и пропитанными духом пессимизма, декадентского эстетства. Ахматова мужественно выдержала все испытания, выпавшие на ее долю, не согнулась ни под какими видами клеветы, подлости, предательства. В 1939 г. после очередного ареста сына она написала стихотворение **«Приговор»**, в котором звучат и боль, и гнев, и сила духа, и непримиримость с деспотизмом, и гордость, и которое вошло в поэму **«Реквием»**:

И упало каменное слово
На мою еще живую грудь.
Ничего, ведь я была готова,
Справлюсь с этим как-нибудь.
У меня сегодня много дела:
Надо память до конца убить,

Надо, чтоб душа окаменела,
Надо снова научиться жить.
А не то... Горячий шелест лета,
Словно праздник за моим окном.
Я давно предчувствовала этот
Светлый день и опустелый дом.

Писать стихи Ахматова начала рано; ее первые стихотворные опыты относятся к 1904-1905 годам, первый стихотворный сборник Ахматовой – **«Вечер»**– был издан в 1912 г. «Вечер» был сочувственно встречен критикой. В предисловии к сборнику поэт Михаил Кузьмин отметил, что у автора «...широко открытые глаза на весь милый, радостный и горестный мир»; в критике отмечалась трагедийная природа лирики Ахматовой, ее обостренная восприимчивость, которая наполняет стихи предощущением трагедии (В.Брюсов, С.Городецкий, Вас. Гиппиус). Последующие сборники Ахматовой – **«Четки»** (1914), **«Белая стая»** (1917), в 1921, 1922 г. были изданы два сборника Ахматовой – **«Подорожник»** и **«AnnoDomini»** (в переводе с латинского **«Год Господень»**); затем до 1940 г. произведения Ахматовой не печатали, кроме отдельных стихотворений, статей о Пушкине и переводов. Лишь в 1940 г. был издан небольшой сборник **«Из 6 книг»**. С 1924 по 1940-е ею написаны стихи, вошедшие затем в сборники **«Тростник»**, **«Седьмая книга»**, в поэму **«Реквием»**.

Сборник **«Четки»** сыграл поворотную роль в творческой судьбе Ахматовой. Критик **Н.В.Недоброво** в статье **«Анна Ахматова»**, явившейся первым серьезным разбором ахматовской поэзии, появившейся в 1915 г. в 7-ом номере **журнала «Русская мысль»**, назвал в качестве «перводвижущей силы ахматовского творчества» *«новое*

умение видеть и любить человека» (курсив Недоброво), «дар героического освещения человека», умение передать внутреннюю жизнь человека. Проанализировав некоторые стихотворения из сборника «Четки», критик подчеркнул: « По стихам Ахматовой заметно присутствие в ее творчестве властной над душою силы. Она не в проявлении «сильного человека» и не в выражении переживаний, дерзновенно направленных на впечатлительность душ: лирика Ахматовой полнится противоположным содержанием. Нет, эта сила в том, до какой степени верно каждому волнению, хотя бы и от слабости возникшему, находится слово, гибкое и полнодышащее, и, как слово закона, крепкое и стойкое».¹ *Цель нашего исследования раскрыть характерные особенности поэзии , А.Ахматовой, утвердившие ее в восприятии и русского , и зарубежного читателя как Национального Российского поэта, дать анализ ключевых стихотворений и поэм - «На руке его много блестящих колец», «Реквием», «Мне голос был...», «Распятие», «Поэма без героя» и др.*

Творческий путь Ахматовой, путь ее мастерства – путь высокой ответственности творческой натуры, одаренной тягой к познанию и самопознанию. Для формирования личности Ахматовой много значила ее жизнь в Царском Селе, где ей открылся А.С.Пушкин. Беззаветная любовь к Пушкину, удивление, восторг им прошли через всю жизнь Ахматовой. Позже она посвятит ему глубокие исследования его творчества, о которых О.Э.Мандельштам скажет: «Прямо шахматная партия»; найдет источник «Сказки о золотом петушке» в «Легенде об арабском звездочете» Вашингтона Ирвинга; позже она скажет о

¹Недоброво Н.В. Анна Ахматова //А.Найман. Рассказы об Анне Ахматовой. – М., 1989.С 245.

Пушкине – «Он победил и время и пространство». А в 1911 г., живя в Царском Селе, она напишет стихи, овеянные образом Пушкина, которого она «увидела сердцем» (Дм. Хренков):

Смуглый отрок бродил по аллеям
У озерных бродил берегов,
И столетие мы лелеем
Еле слышный шелест шагов.

У Пушкина училась Ахматова отточенности фразы, простоте, строгому отношению к поэзии, «человеческому голосу». Дорогим для сердца Ахматовой была и поэзия М.Лермонтова. Если стихи Пушкина Ахматова назовет «божественными», а его голос «человеческим», то о Лермонтове она скажет, что он «владеет тем, что у актера называют «сотой интонацией». В статье **«Все было подвластно ему»** Ахматова так напишет о поэзии Лермонтова: «Слово слушается его, как змея заклинателя. Слова, сказанные им о влюбленности, не имеют себе равных ни в какой из поэзий мира. Это так неожиданно, так просто и так бездонно:

Есть речи – значенье
Темно иль ничтожно,
Но им без волненья
Внимать невозможно.

Если бы он написал только это стихотворение, он был бы уже великим поэтом». Творчество А.А.Ахматовой характеризуется трагизмом, искренностью, художественной цельностью. В ее стихах и красота, и народная мудрость, и бескомпромиссность убеждений, и жизнелюбие, и верность идеалам добра и справедливости. Другой большой поэт XX века М.Цветаева в посвященном Ахматовой цикле стихов

называет ее «музой плача», «прекраснейшей из муз», «луной на небе», «царкосельской Музой».

Лирика Ахматовой заражает любовью к жизни, передает движения души – радость, восторг от встречи, печаль от неразделенной любви, гордость за свое чувство:

Меня покинул в новолунье
Мой друг любимый. Ну так что ж!
Шутил: «Канатная плясунья!
Как ты до мая доживешь? (...)
Оркестр весело играет,
И улыбаются уста.
Но сердце знает, сердце знает,
Что ложа пятая пуста!

Для поэзии Ахматовой характерен глубокий психологизм и лиризм, умение раскрыть самые глубины женского внутреннего мира. Чувства лирической героини тесно связаны с обостренным восприятием предметного мира и передают ее душевное состояние не прямо, не лирически, а через окружающие ее вещи (*эту характерную для поэтики Ахматовой особенность литературовед В.М.Жирмунский обозначил термином «вещная символика»*). Проиллюстрируем характерную ахматовскую «вещную символику» на примере ее стихотворения **«Настоящую нежность не спутаешь»**:

Настоящую нежность не спутаешь
Ни с чем, и она тиха.
Ты напрасно бережно кутаешь
Мне плечи и грудь в меха.
И напрасно слова покорные
Говоришь о первой любви.
Как я знаю эти упорные,
Ненасытные взгляды твои.

Душевные движения героини передаются в стихотворении через бытовое, психологическая тема развертывается в конкретно-чувственных деталях. О женском сердце написаны прекрасные стихи Ахматовой **«Настоящую нежность не спутаешь»**, **«Вместо мудрости опытность»**, **«Ждала его напрасно много лет»**, **«Не любишь, не хочешь смотреть»**, **«Сказал, что у меня соперниц нет»** из книги стихов **«Вечер»**, **«Четки»**, **«Белая стая»**, **«Подорожник»**. «Поэзия Ахматовой – сложный лирический роман, – писал после выхода сборника **«Подорожник» Борис Эйхенбаум.** – Она насыщает лирику сюжетной конкретностью. В этом смысле она – не менее революционное явление в искусстве, чем Маяковский». Лирический «роман» Ахматовой передает разнообразие нюансов, эмоций, все оттенки переживаний ее героини, и передаче состояния героини соответствует выбранный поэтом стихотворный размер. Излюбленный стихотворный размер Ахматовой – **дольник** с его ритмическим разнообразием, подвижностью ударений, подчас их пропуском для передачи интонационного многообразия разговорной речи. Как образец дольника во многие учебники по теории литературы вошло выше процитированное стихотворение ранней Ахматовой **«Настоящую нежность не спутаешь»**.

Одно из самых популярных стихотворений Ахматовой о любви, в котором выражены переживания лирической героини, – **«Сероглазый король»** (1910. В нем – драма чувств, женская тоска по любимому, печаль от утраты, нежность к «сероглазой» дочери. Нельзя не отметить тончайший психологизм стихотворения. Психологизм поэзии Ахматовой, специфическая для ее лирики **«драматургичность»** стиля отмечались и в отечественном

и в зарубежном литературоведении. **О.Э.Мандельштам** по этому поводу заметил в 1916 г. в статье **«О современной поэзии»**: «Сочетание тончайшего психологизма (школа Анненского) с песенным ладом поражает в стихах Ахматовой наш слух. Психологический узор в ахматовской песне так же естественен, как прожилки кленового листа». А в статье 1922г. **«Письма о русской поэзии»** Мандельштам прослеживает истоки психологизма лирики Ахматовой глубже: «Ахматова принесла в русскую литературу всю огромную сложность и психологическое богатство русского романа 19 века. Не было бы Ахматовой, не будь Толстого с «Анной Карениной», Тургенева с «Дворянским гнездом», всего Достоевского и отчасти даже Лескова. Генезис Ахматовой лежит в русской прозе, а не в поэзии. Свою поэтическую форму, острую и своеобразную, она развивала с оглядкой на психологическую прозу».

Язык стихов Ахматовой афористичен, построен по законам разговорной речи, но это язык раздумий. В строчки стихотворения «Сероглазый король» включается прямая речь, размышления лирической героини. (*«Знаешь, с охоты его принесли, / Тело у старого дуба нашли»*); *«Дочку мою я сейчас разбужу...»*). Детали, события, разворачивающиеся в стихотворении, раскрывают сюжетную ситуацию, панораму жизни, говорят о нежности, тоске, ревности, любви, разлуке, смерти, печали, говорят о женском сердце. Лирическая кульминация – прорыв чувства – в строчках: «Дочку мою я сейчас разбужу, / В серые глазки ее погляжу». И в конце - итог, подведенный «шелестящими тополями»: «Нет на земле твоего короля». Критик и друг Ахматовой **В.М. Жирмунский** в своем исследовании **«Творчество Анны Ахматовой»** верно и

глубоко в качестве своеобразной черты поэтической манеры Ахматовой назвал **«разговорность»** ее ранних стихотворений. Он отметил, что стихи Ахматовой «написаны как бы с установкой на прозаический рассказ, иногда прерываемый отдельными эмоциональными возгласами, (...) он основан на психологических нюансах».

Развитие Ахматовой как национального поэта определило ее соприкосновение с устным народным творчеством. Многие стихотворения Ахматовой написаны в традициях фольклора: деревенской частушки, народного плача, причитания, заклички, колыбельной. «Великолепное владение поэтическими средствами русского языка было воспитано в ней не только традициями русской классики, но и постоянным соприкосновением с живой народной поэтической стихией», - отмечает литературовед В.Жирмунский, исследуя своеобразие поэтической манеры Ахматовой. Корневая связь с народной лирикой как в содержании, так и в высокохудожественной форме прослеживается в стихотворении **«На руке его много блестящих колец»**. Поэтическими средствами фольклора в стихотворении являются и прием антропоморфизма, очеловечивания неживых предметов (*луч беседует с лирическим героем, шепчет «с мольбой»: «будь мечтой горда»*); и живая разговорная интонация, и яркие сравнения, и метафоры, и повтор – действенный прием поэтики фольклора, служащий средством активного воздействия на слушателя (*«Никому, никогда не отдам я его»*). Язык стиха богат и гибок, он выражает самые тонкие оттенки чувств, радуется слух своим многообразием, так как питается соками живой разговорной речи:

На руке его много блестящих колец –

Покоренных им девичьих нежных сердец.

Там ликует алмаз и мечтает опал,
И красивый рубин так причудливо ал.
Но на бледной руке нет кольца моего,
Никому, никогда не отдам я его.
Мне сковал его месяца луч золотой
И, во сне надевая, шепнул мне с мольбой:
«Сохрани этот дар, будь мечтою горда!»
Я кольца не отдам никому никогда.

Об облагораживающем воздействии поэзии Ахматовой верно сказал **А.П.Платонов в статье «Анна Ахматова»** (написана в 1940, напечатана в 1966), увидев источник силы и значительности ее поэзии в связи с жизнью: «Не всякий поэт, пишущий на современные темы, может сравниться с Ахматовой по силе ее стихов, облагораживающих натуру человека (...) Ахматова способна из личного житейского опыта создавать музыку поэзии, важную для многих (...) Высший поэт – это тот, кто находит поэтическую форму для действительности (...) Будем же ценить Ахматову за неповторимость ее прекрасных слов, потому что она, произнося их, тратит слишком много для нас, и будем неистощимы к ней в своей признательности».ⁱ

В 60-е годы уже к тяжело больной Ахматовой пришло мировое признание. В 1964 году ей была вручена литературная премия **Этна-Таормина**, в 1965 г. Оксфордский университет присвоил ей степень почетного доктора. Прослеживая свой жизненный, творческий путь Ахматова в автобиографической прозе **«Коротко о себе» написала**: «Я не переставала писать стихи. Для меня в них – связь моя со временем, с новой жизнью моего народа. Я

ⁱ Платонов А. Анна Ахматова // А.Платонов. Собр. соч.: В 3 тт. Т.2. – М., 1985. С. 362, 363.

жила теми ритмами, которые звучали в героической истории моего народа».

Большая эмоциональная насыщенность, многозначность – такова особенность поэтического слова Ахматовой. Ее поэзия соединяет три главных элемента: музыку, образность, мысль. Ее поэзия побуждает читателя к сотворчеству, напитывает ассоциациями. О необходимости сотворчества при чтении писала и сама А.А.Ахматова:

А каждый читатель как тайна,
Как в землю закопанный клад,
Пусть самый последний, случайный,
Всю жизнь промолчавший подряд.

Голос читателя: читаю А. Ахматову как откровение человеческой души, облагораживающей своим примером жизнь тех людей, что склоняют головы перед ее песней, перед величественной музыкой правды, любви, доверия. Мы благодарены Анне Ахматовой за то, что она подарила нам чудо встречи с Человеком и Поэтом. Читая ее стихи, начинаем размышлять о вещах, до этого просто не замечаемых. Мы говорили спасибо ей за то, что она оставила незабываемый, глубокий след поэтической философии у нас в душе.

Литература

1. Ахматова А.А. Стихотворения и поэмы / Вступ. слово А.А.Суркова. Составление, подготовка текста и примечания В.М. Жирмунского. 2-е издание. – Л., 1976.
2. Ахматова А.А. Собр. соч.: В 2 т. – М., 1990.
3. Ахматова А.А. Собр. соч.: В 6 т. – М., 1998.
4. Виленкин В.Д. В сто первом зеркале. – М., 1987.
5. Головникова О.В., Тархова Н.С. «И все-таки я буду историком!» // Звезда. 2002,
6. №8. С. 114-135.

7. Жирмунский В.М. Творчество Анны Ахматовой. – Л.,1973
8. Кормилов С.И. Поэтическое творчество Анны Ахматовой. – М.,1998.
9. Коровин В. И. А.А.Ахматова // Русские писатели XX века. Биографический словарь. – М., 2000.
- 10.ПавловскийА.И. Анна Ахматова. Жизнь и творчество. – М.,1987.
11. Хренков Д. Анна Ахматова в Петербурге – Петрограде – Ленинграде. – Л., 1969
- 12.Виленкин В.Д. В сто первом зеркале. – М.,1987.
- 13.Эйхенбаум Б.М. Анна Ахматова: Опыт анализа // Б.М. Эйхенбаум. О поэзии. – Л., 1969.

РЕЦЕПЦИЯ А.АХМАТОВОЙ В ПОЭЗИИ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ «ПЕРВОЙ ВОЛНЫ»: Г. АДАМОВИЧ И Г. ИВАНОВ

Хадынская Александра Анатольевна
Кандидат филологических наук, доцент
Сургутский государственный университет

Тема «Ахматова и эмиграция» не нова в литературоведческих изысканиях, исследователи фиксируют, главным образом ее отрицательное отношение к поступку друзей, покинувших Отечество в годы трагической революционной катастрофы. Например, Н. Банников в середине 70-х гг. XX века пишет, что Ахматова «все же нашла в себе силы для гордой и решительной отповеди злобствующим врагам народного дела, зазывающим ее в свой лагерь» [4, с. 542], об этом же чуть ранее написано у А.И. Павловского, расценившего стихотворение «Мне голос был. Он звал утешно...» как «яркую инвективу, направленную против тех, кто в годину суровых испытаний собрался бросить Родину...» [11, с. 62]. Е. Добин отмечает этот факт косвенно, через оценку его старым большевиком Н. Осинским, нашедшим у автора стихотворения «Не с теми я, кто бросил землю...» «должное гражданское сознание», ибо он не пожелал «покинуть отчизну» и «патетически осудил постыдное бегство из родной страны» [7, с. 99].

Известен факт, что настроения в стране накануне революции были тревожными: ощущалось приближение краха империи, причем «конца света» ждали с «немецкой стороны». Ахматовским строчкам «Когда в тоске самоубийства / Народ гостей немецких ждал...» вторили слова из дневника Зинаиды Гиппиус: «...Да, приехал-таки этот «Тришка» наконец! [Ленин – А.Х.] Встреча была помпезная, с прожекторами. Но... Он приехал через

Германию. Немцы набрали целую кучу таких вредных «тришек», дали целый поезд, запломбировали его (чтоб дух на немецкую землю не прошел) и отправили нам: получайте» (5 апреля. Среда. 1917) [6, с. 203].

Кроме боли за судьбу родины, у А. Ахматовой была личная причина писать о нравственном выборе – это расставание с возлюбленным, Б. Анрепом, который уехал в Лондон. А. Найман указывает, что для Анрепа это было сознательным идеологическим шагом: «Он ей сказал, что уезжает в Англию, что любит «покойную английскую цивилизацию, а не религиозный и политический бред»» [10, с. 85-86]. В известном ахматовском тексте все было правдой, все было выстрадано, и большинство эмигрантов соглашалось с ее позицией, но ее гневный осуждающий тон многих обижал. В частности, довольно ясно об этом высказался Георгий Адамович в одном из своих интервью: «В самой интонации этой строфы чувствуется гордость, чувствуется вызов... Я считаю, что остаться «с моим народом там, где мой народ, к несчастью, был», это большая заслуга, позиция, которая достойна всяческого уважения. Но с чем я не могу согласиться, это с вызовом, который в ее интонации чувствуется...» [1, с. 9]. Крупный критик русского зарубежья высказывает версию, что в этом тоне была ее собственное «закамуфлированное» острое чувство трудности выбора, патовой ситуации. И когда этот нелегкий выбор был сделан, она оставила за собой моральное право судить их, потому что сознательно шла на «советскую Голгофу». Дома у нее оставался сын, и, кроме того, привязанность поэта к родной земле была почти физического свойства, вкупе с ее глубинной религиозностью, никогда не выставляемой напоказ.

Из этой полемики и вышла вся рецепция Ахматовой в поэзии русской эмиграции «первой волны»: уехавшие туда и она, оставшаяся здесь, много десятилетий вели диалог о праве выбора и его результатах. Пострадавшими остались

обе стороны. Ахматова пережила нечеловеческие испытания травлей власти и ее приспешников, колоссальное моральное давление, издевательства над близкими (Л. Гумилевым и Н. Пуниным), тяжелые болезни, глухую стену невозможности публикации своих стихов. Для власти она навсегда осталась чужой, ей не доверяли – и правильно делали, ибо эту власть она глубоко презирала и навсегда осталась верна своим эстетическим и моральным идеалам. Эмиграция же «первой волны», ее современники, многие из которых были ее личными друзьями, прошла тот же «путь к Голгофе»: вынужденное бегство, мытарства на чужой земле, отсутствие родной культурной почвы и разъедающая душу ностальгия.

Сейчас, по прошествии времени, этот «поединок» теряет смысл, столь велики были потери, не оставившие победителей. Но при жизни «действующих лиц» это диалогическое противостояние было принципиальным. Тот же Г. Адамович, болезненноотреагировавший на ахматовский «выпад», известен в своих ранних стихах как самый «ахматовский реципиент». Известный исследователь творчества Г. Адамовича О. Коростелев приводит перечень имен, включаемых в поэтическую генеалогию его современниками и исследователями: В. Жирмунский называет Кузмина, Анненского и Ахматову, Н. Оксенов – Анненского и Ахматову, К. Липскеров – Блока, Белого и Ахматову, В. Еникальский расширяет список до Анненского, Блока, Кузмина, Гумилева и Ахматовой. Н. Берберова, высказываясь о ранней лирике Г. Адамовича, замечает: «Не раз было говорено, что у Ахматовой много подражательниц среди поэтесс: гораздо тоньше, но и сильнее, подражает Ахматовой Адамович. Строение стихотворений, темы и особенно интонации, которыми Ахматова так богата, поразительно точно переняты им, но часто звучат искусственно» [9, с. 15-16]. Нетрудно заметить, что Ахматова фигурирует у всех. Для

Адамовича она стала символом искренности и поэтической честности. По свидетельству О. Коростелева, «свою первую в жизни рецензию он начал словами: «Если наших поэтов еще не разлюбили, то им уже, конечно, перестали верить», и приводил Ахматову как редкое исключение. Это неприятие фальши и стало одним из краеугольных камней «парижской ноты» [9, с. 66]. Ахматова привлекала Г. Адамовича тонким психологизмом и правдивостью – именно это Адамович поставит во главу угла при создании последней в русской литературе поэтической школы. Он сделал поиск точного правдивого слова о жизни главным императивом своей эмигрантской лирики. В этой аскетичности, отсекании всего лишнего от «камня поэзии» и оказались близки поэты, начинавшие в одном «гумилевском гнезде» и навсегда разлетевшиеся по разные стороны границы.

Адамовича относят к «младшим» акмеистам, наряду с Г. Ивановым и Н. Оцупом. На родине он не успел проявить себя в полной мере как поэт, его дарование раскроется уже в эмиграции, как и у его друга и поэтического собрата по акмеизму Г. Иванова. Первый его сборник «Облака» был, по мнению многих современников, апологетически акмеистичным, и В. Ходасевич усмотрел там влияние той же Ахматовой, на что указывает О. Коростелев, опираясь на его критические дореволюционные отзывы: «Ряд влияний, «почти обязательных для поэтов "Гиперборея", особенно влияние А. Ахматовой, а через нее – Иннокентия Анненского и – дальше – Верлена», – отмечал в «Облаках» и В. Ходасевич» [9, с. 15].

Но уже в 1965 году, когда Ахматова приезжала в Лондон для получения звания почетного профессора Оксфорда, она заехала к Г. Адамовичу в Париж. Это была короткая встреча, которую поэт в подробностях описал в своих мемуарах. Оба были рады видеть друг друга, разговор пошел об общих знакомых и друзьях. Каждый

остался «при своих»: кто уехал и кто остался... Для Адамовича Ахматова привезла тот самый Петербург, который канул в Лету после октябрьского переворота. Адамович заметил, что она называет его Ленинградом; она с горечью ответила, что именно так он теперь и называется. Для нее факт переименования означал крушение Культуры, при котором она лично присутствовала. То, что Адамович предполагал, она видела своими глазами, отчего для нее трагедиякратно углубилась.

В эту же поездку Ахматова увиделась с Борисом Анрепом. Время унесло остроту потери, но Ахматова, как в далекие революционные годы, откликается стихами, подтверждающими правильность выбранного ею пути:

Ты напрасно мне под ноги мечешь
И величье, и славу, и власть.
Знаешь сам, что не этим излечишь
Песнопения светлую страсть...
...Что ж, прощай! Я живу не в пустыне,
Ночь со мной и всегдашняя Русь.
Так спаси же меня от гордыни!
В остальном я сама разберусь...

[3, с. 347]

Поэтика ахматовского текста строится на глубокой внутренней диалогичности, ее лирическая героиня максимально приближена к автору. Она ведет постоянный разговор с собеседником, причем ахматовское «ты» вполне осязаемо: это или мужчина, причина ее радостей или печалей, или подруга, или читатель, кому она поверяет сокровенное. Пространство ее стихотворения покамеистически наполнено вещами – знаками реальности (комната, предметы, одежда героини и пр.). Адамович, по свидетельству О. Коростелева, в этом смысле следует уже новой, выработанной им самим поэтике «парижской ноты» – аскетичной, скупой на эмоции, тонкой до прозрачности:

«Никаких мелких деталей, особенностей частной жизни нет и в помине. Не всегда можно даже определить, откуда, из чьих уст исходит авторский голос. Образа автора, авторского «я» как определенного центра организации текста, зачастую нет. И это неслучайно. Последовательно очищая стихи от всего, что можно было выбросить, Адамович исключил оттуда не только посторонние персонажи, но и тщательно избавился от авторских черт частного человека. Образ автора исчез из стихов почти полностью, слившись с лирическим героем и одновременно с читателем» [9, с. 71-72]. Адамовичевское «ты» – это и «ты» и «я» одновременно, словно разговор вслух самим собой, оригинальный образ «двойничества». Эмигрант – сам себе собеседник, никто не поймет из «оставшихся» острое чувство ностальгии, которое сродни физической боли, кроме своего «брата-беженца», отчего у молодых «парижан» появляется обобщающее «мы» как знак общности «незамеченного поколения» (В. Варшавский).

Но восприятие жизненной трагедии как физической боли есть и у Ахматовой. Эта боль другого «генеза», но одной степени «накала» – боль за истерзанную родину. Она не меньшей силы, если учесть, что всем своим естеством поэт «впаян» в свою страну, вместе с ней кидается в пучину бедствий и отчаялся от невозможности ей помочь. У Ахматовой тоже появляется «двойник» – ее самой, не уехавшей в эмиграцию. Поэт настойчиво ведет диалог с собой, словно чтобы лишний раз убедиться в правильности выбора. Дм. Бобышев справедливо замечает закономерность и естественность такой позиции: «...когда половина литературной России перекочевала на Запад, она не могла не воображать себя среди них – ведь это предполагалось быть так реально, отзовись она на «утешный» голос... Очень ощутимый призрак западного

двойника не оставляет ее до конца жизни» [5]. В стихах Ахматовой находим неоднократное тому подтверждение:

Бросив город мой любимый
И родную сторону,
Черной нищенкой скитаюсь
По столице иноземной...
[3, с. 128]

Меня бы не узнали вы
На пригородном полустанке
В той молодящейся, увы,
И деловитой парижанке...
[3, с. 258]

Одна из близких подруг Ахматовой, Ольга Глебова-Судейкина, эмигрировавшая в числе дорогих ее сердцу людей (включая родного брата Виктора Горенко), выведена в «Поэме без героя» как двойник лирической героини, причем один из многих:

Что глядишь ты так смутно и зорко:
Петербургская кукла, актерка,
Ты – один из моих двойников...

[3, с. 293]

Разговор с теми, «уехавшими» длился у Ахматовой всю жизнь. И они тоже, «с той стороны», не слыша и не видя своей визави, продолжали его, каждый по-своему отвечая на вопрос, правильно ли они в свое время сделали.

А. Ахматова, Г. Адамович и Г. Иванов, имея отправной точкой акмеизм, выросли в совершенно разные творческие индивидуальности. И отношение Ахматовой к «двум Жоржикам» было разное: в целом благосклонное к первому и негативное ко второму, особенно после ивановских «Петербургских зим» – мемуаров, где, по словам самого автора, только 25 процентов правды. Оба Георгия, бывшие «не разлей вода» в юности и разошедшиеся в эмиграции (Г. Иванов так и не простил

Адамовича за несправедливый, с его точки зрения и, пожалуй, объективный «оговор», хотя формально примирение состоялось), демонстрируют сходный «механизм эволюции» своих поэтик: от апологетического акмеизма к символизму, но при сохранении акмеистических «средства общения» с экзистенциальным.

Для Адамовича, пусть и выросшего в «акмеистическом лоне», символизм обладал особой притягательностью, как и для Г. Иванова. «Музыка сфер» особенно стала слышной им двоим за границей. Оказавшись в иной культурной среде и «познакомившись» там с французским экзистенциализмом, они остро почувствовали «дыхание» энтропийной Вселенной, чему «способствовала» и сама ситуация эмиграции. Г. Адамович в качестве психологического и творческого выхода начинает, и очень успешно, заниматься литературной критикой и «минимизируется» как поэт. Г. Иванов же, напротив, «разворачивается» в большого мастера, становясь, по мнению Р. Гуля, лучшим поэтом русского зарубежья. Не без влияния Г. Иванова под «крылом» Адамовича возникает поэзия «парижской ноты» как реакция на вынужденную изоляцию от родины; мэтр призывает «сыновей эмиграции» быть скупыми на слова, но щедрыми на внутреннее чувство. Удел эмигранта – «одинокчество в толпе». Даже при помощи различных союзов и организаций, помогавших соотечественникам адаптироваться, а иногда и банально выжить в чужой стране, человек все равно оставался один на один с отнюдь не гостеприимной действительностью. У каждого был свой путь «приноравливания» к обстоятельствам, у поэтов он был кратно сложнее, ибо поэзия живет только в стихии родного языка. И если его нет вокруг, эмигранту приходится следовать совету Тютчева: «Молчи, скрывайся и тай / Все чувства и мечты свои...». «Парижская нота» выбирает путь аскезы, прислушивания к внутреннему

голосу. Об этом пишет Адамович в сборнике «Единство» (1967):

Слушай – и в смутных догадках не лги.
Ночь настает, и какая: ни зги!
Надо безропотно встретить ее,
Как ни сжималось бы сердце твое.
Слушай себя, но не слушай людей.
Музыка мира все глуше, бедней.

[2, с. 87]

Но на тридцать лет ранее об этом уже писал Г. Иванов в сборнике «Отплытие на остров Цитеру» (1937):

Музыка мне больше не нужна.
Музыка мне больше не слышна.

Пусть себе, как черная стена,
К звездам подымается она,

Пусть себе, как черная волна,
Глухо рассыпается она.

Ничего не может изменить,
И не может ничему помочь,

То, что только плачет, и звенит,
И туманит, и уходит в ночь...

[8, с. 302]

Темная Вселенная, равнодушная к человеку, затягивает героя Иванова в свою бездну, его лирический герой становится свидетелем настоящего «распада атома» – «рассыпания» человека на «миллионы мельчайших частиц» и растворения в мировом пространстве. «Распроклятая» судьба эмигранта лишь усугубила у Иванова ощущение мира, уходящего из-под ног. У него Вселенная глуха к человеку, вовлекает его в трансцендентный водоворот и не

оставляет выбора: не случайно для поэта в его зрелой лирике, особенно последних лет, доминирующей стала тема смерти.

Такой эсхатологизм Г. Иванова можно отчасти объяснить сложным и неоднозначным (точнее сказать, недоверчивым) отношением к религии. Не определившись с верой, поэт не мог найти в ее лоне душевного заступничества и отдохновения. Для Ахматовой же, человека религиозного сознания, «утешный» голос, звучавший с небес, виделся дьявольским искушением, которое нужно и можно было преодолеть. Именно глубокая и искренняя вера помогла поэту выстоять: Ахматова ни разу не пожалела об избрании «отеческого пути», хотя сама находилась буквально на волосок от гибели от рук «системы». Для Ахматовой остаться не означало спастись физически, здесь как раз она была предельно уязвима (сейчас уже известны документы, свидетельствующие о прошении некоторых заинтересованных лиц о ее аресте), для нее как для верующего человека значительно важнее было спасение души; без России, как она сама понимала, она не смогла бы ни жить в буквальном смысле. Эмигрантам пришлось испытать горькую чашу разлуки с родиной до дна. Эмиграция «первой волны» отличалась особо трепетным отношением к покинутому Отечеству, для ее представителей память о родной стороне стала стимулом к выживанию, светоносным лучом, ведущим их по трудной дороге жизни, неугасимой лампадой, к которой они прибегали в своих молитвах, когда сил жить уже не было.

Для Г. Иванова таким «духовным прибежищем» стал, конечно, Петербург. В эмиграции в его памяти постоянно возникали картины дореволюционной жизни, его Город на Неве утопически красив и населен друзьями из его культурного круга. Тринадцатый год, как своеобразная духовная метка прежнего благополучия, из французского

изгнания видится в традиционном для Г. Иванова «двойном свете» (как он сам говорил, «Мне исковеркал жизнь талант двойного зренья»): это и идиллическое ретроспективное восприятие, и осознание его иллюзорности, невозможности в реальности:

Январский день. На берегах Невы
Несётся ветер, разрушеньем вея.
Где Олечка Судейкина, увы,
Ахматова, Паллада, Саломея.

Всё, кто блистал в тринадцатом году –
Лишь призраки на петербургском льду.
Вновь соловьи засвищут в тополях,
И на закате, в Павловске иль Царском,

.....
Ни Олечки Судейкиной не вспомнят,
Ни чёрную ахматовскую шаль,
Ни с мебелью ампирной низких комнат –
Всего того, что нам смертельно жаль.

[8, с. 287]

Среди персонажей ивановской ретроспекции мы видим и Ахматову: для поэта ее фигура олицетворяет прекрасную, но навсегда ушедшую эпоху. К этой гордой и независимой подруге своей юности Иванов действительно очень хорошо относился (чего не скажешь о ней самой), поэтому ее имя органично, наряду с Судейкиной и прочими женскими персоналиями вписывается в его поэтические мемуары, но сам же поэт признавался, что желчность и сарказм стали частью его натуры и их степень выраженности усугубилась со временем; это всегда отталкивало от него людей. И этот человек со скверным и неуживчивым характером страдал не меньше прочих, и в своих стихах, как никто, пожалуй, он выразил всю горечь русской эмиграции, сказав от лица своих собратьев по несчастью:

Все мы герои и все мы изменники,
Всем, одинаково, верим словам.
Что ж, дорогие мои современники,
Весело вам?

[8, с. 303]

Это был ответ на позицию Ахматовой. Она стала извечным оппонентом русской эмиграции, в строгих и осуждающих строках вынесши свой приговор эмиграции в стихотворении «Не с теми я, кто предал землю...» (1922), написанном сразу после отъезда товарищей-акмеистов за границу:

Но вечно жалок мне изгнанник,
Как заключенный, как больной,
Темна твоя дорога, странник,
Полынью пахнет хлеб чужой.
А здесь, в глухом чаду пожара
Остаток юности губя,
Мы ни единого удара
Не отклонили от себя.

[3, с. 139]

Ему вторят не менее знаменитые строки из стихотворения «Так не зря мы вместе бедовали...» (1961):

Нет, и не под чуждым небосводом,
И не под защитой чуждых крыл, –
Я была всегда с моим народом
Там, где мой народ, к несчастью, был.

[3, с. 351]

Вся история русской эмиграции «первой волны» подтверждает правдивость слов Ахматовой: уехавшие сполна заплатили за свое решение, кто-то безвестностью, а кто-то и жизнью. Но некоторым этот «исход» дал тот мощный поэтический голос, ту самую стрессовую ситуацию, в которой он прорезался и тем самым продлил традицию великой русской литературы далеко за пределами Отечества. Эмиграция, соглашаясь с

Ахматовой, тем не менее, дала ей отповедь в лице множества поэтов, с именами громкими и не очень. Слова многих из них еще ждут своего читателя и исследователя, этой Атлантиде еще предстоит быть открытой для потомков. Русским поэтам с чужих земель не будет стыдно за свое слово миру, ибо оно, как и у Ахматовой, пронизано любовью к родной земле.

Литература

1. Адамович Г. О Анне Ахматовой, интервью. // Русская мысль. № 3305 от 24 апреля 1980.
2. Адамович Г.В. Собрание сочинений. Стихи, проза, переводы / Вступ. статья, сост. и прим. О. А. Коростелева. СПб.: Издательство «Алетейя», 1999.
3. Ахматова А.А. Сочинения. В 2-х т. Стихотворения и поэмы. Т. 1. М.: «Художественная литература», 1990.
4. Банников Н. Высокий дар. // Анна Ахматова. Избранное. М.: «Художественная литература», 1974.
5. Бобышев Дм. Ахматова и эмиграция. URL: <https://dbobyshev.wordpress.com/ахматова-и-эмиграция/>.
6. Гиппиус З. Петербургские дневники / Предисловие Н. Берберовой. «Orpheus» (Орфей), 1982.
7. Добин Е. Поэзия Анны Ахматовой. Л.: «Советский писатель», 1968.
8. Иванов Г.В. Собрание сочинений в 3-х т. Том 1. М.: «Согласие», 1994.
9. Коростелев О. А. «Без красок и почти без слов...» (поэзия Георгия Адамовича) // Адамович Г.В. Собрание сочинений. Стихи, проза, переводы / Вступ. статья, сост. и прим. О. А. Коростелева. СПб.: «Алетейя», 1999. С. 5-77.
10. Найман А. Рассказы о Анне Ахматовой. М.: «Художественная литература», 1989. с. 85-86.
11. Павловский А. И. Анна Ахматова. Л.: Лениздат, 1966.

**СЮЖЕТ, ФАБУЛА И НАРРАТИВ В
СТИХОТВОРЕНИИ
А. АХМАТОВОЙ «ПРОВОДИЛА ДРУГА ДО
ПЕРЕДНЕЙ...»**

Чурляева Татьяна Николаевна
Кандидат филологических наук
Новосибирский Государственный
Технический университет

Сюжет, фабула и нарратив относятся к средствам организации речи и самих изображаемых событий в прозаическом, в том числе, и в поэтическом текстах. При этом очевидно, что в лирическом высказывании эти средства носят иной, специфический характер в силу того, что событийность «лирического текста» сводится к «манифестации некоего ментального события» [6: 14], суть которого сводится не к тому, «что случилось», но к тому, что лирический рассказчик/ца «думает о случившемся» [4: 225].

С целью уточнения природы событийности лирического высказывания необходимо отметить, что в лирическом нарративе событием становится изменение ментальных состояний лирического субъекта, соотносящихся с внешними событиями репрезентируемой в диегезисе истории. Т.е. нарративность в лирическом тексте определяется наличием сюжетно-фабульного развертывания ментального состояния, переживаемого лирическим сознанием во временной и причинной обусловленности. Таким образом, одним из критериев границы лирического нарратива, отличающего его от анарративного лирического текста, видится «наличие сюжетно-фабульной организации текста, одновременно размыкающей высказывание в объективированный мир внешних ситуаций и в сферу ментального состояния лирического субъекта» [7].

Целью статьи является анализ сюжетно-фабульного построения лирического нарратива в стихотворении А. Ахматовой «Проводила друга до передней...». В нем всего восемь строк:

Проводила друга до передней.
Постояла в золотой пыли.
С колоколенки соседней
Звуки важные текли.
Брошена! Придуманное слово -
Разве я цветок или письмо?
А глаза глядят уже сурово
В потемневшее трюмо [1: 57].

Сюжетно-фабульная организация лирического нарратива в стихотворении строится по принципу новеллистического повествования, что позволило в свое время В. М. Жирмунскому соотнести ахматовские стихотворения со «стихотворными новеллами»: «<...> каждое стихотворение – это новелла в извлечении, изображенная в самый острый момент своего развития, откуда открывается возможность обозреть все предшествовавшее течение фактов» [2: 120]. Т.е. в «стихотворной новелле» не само происшествие является ключевым событием как в прозаическом новеллистическом высказывании, но выступает поводом для «обозрения» причины развертывания лирического «взрыва» чувств, суть которого может быть раскрыта лишь в единстве организующих его элементов – лирического сюжета, фабулы и собственно нарратива.

Общая схема, которой следует и сюжет, и фабула, и нарратив, как правило, имеет начало, середину и конец. В стихотворении же и сюжет, и фабула, и сам рассказ – всё не имеет ясной, законченной структуры. Фабула поэтического высказывания в стихотворении представляет собой усеченную структуру. Если воспользоваться предложенной Ц. Тодоровым схемой, позволяющей

обнаружить смыслообразность фабульной событийности, можно увидеть, что в тексте вместо пяти, связанных временной и каузальной последовательностью мотивов, развернут один, а именно, третий, выражающий некое неустойчивое равновесие, возникшее в результате второго события (действия некой силы) и требующее разрешения. Статический третий мотив представлен в начальной строке стихотворения: *«Проводила друга до передней»*. Первый мотив (относительно устойчивое положение вещей, имеющее место до начала действия), второй (событие (действие некой силы), нарушающее равновесие), четвертый (событие, возникшее в результате действия противоположной силы, восстанавливающее нарушенное равновесие) и пятый мотивы (новое равновесие, относительно устойчивое положение вещей, подобное, но не тождественное исходному) [5: 88], в явном виде в фабуле не эксплицированы. В связи с внешне не эксплицированной фабульной событийностью сюжета его глубинное содержание может быть выявлено в результате означивания интеллектуально-интуитивных внутренних действий, возникающих в границах сознания лирического «я».

Полагая под лирическим нарративом развертывание ментального события, переживаемого лирической героиней во временной и причинной обусловленности, следует признать, что в фабуле рассказываемой «истории» много «пустот», умалчиваний. Создается впечатление, что рассказчица вообще не стремится к прояснению каких-либо сюжетных обстоятельств. Так, неясен герой, да он здесь и не герой вовсе, а объект чувств, повод. Героем же оказывается само чувство, переживаемое и осознаваемое лирической героиней. При этом мы можем лишь пунктирно очертить некую последовательность совершаемых ее внешних действий: *проводила (друга) – постояла (в золотой пыли) – услышала (колокольные*

звуки) – *подумала* («Разве я цветок или письмо?») – *посмотрела* (на себя в зеркало) – *решила* (суровый взгляд, обращенный на героиню из зеркала), внутреннее содержание которых, опосредуемое интериоризированными знаками, требует истолкования со стороны реципиента/читателя.

В стихотворении восемь строк, из которых лишь первая строка «*Проводила друга до передней*» вводит в контекст произошедшего диегетического события. Вместо целого дается ряд экспрессивно окрашенных деталей, по которым можно реконструировать лишь относительно очерченные внешние контуры произошедшего и через них раскрыть суть внутренних действий как выражения психологического самоопределения «я» рассказчицы. Так, вторая строка «*Постояла в золотой пыли*», третья и четвертая строки «*С колоколенки соседней/Звуки важные текли*» позволяют приблизительно установить временные рамки случившегося. Метафорический смысл образа «золотая пыль» может быть по аналогии истолкован как указание на время суток – полуполуденное время, ближе к вечеру, когда в косых золотистых лучах заходящего солнца становятся заметными мельчайшие частицы пыли. Колокольный звон, слышимый рассказчицей, скорее всего, оповещает о начале вечернего богослужения, начинающегося, как правило, в промежутке от четырех до шести часов пополудни. Наконец, образ «*потемневшего трюмо*» в последней восьмой строке лишь усиливает предположение о времени начинающихся сумерек.

Таким образом, рекурсивно восстанавливаемая фабула указывает на событийный характер действия, обусловленного временем, что в свою очередь позволяет уточнить характер чувствования произошедшего случая героиней. Образ угасающего дня позволяет уловить эмоциональное состояние лирической героини, переживающей ощущение опустошенности в ситуации

«смерти» любви. Т.е. движения сюжета имеют здесь двоякую природу: эпическую (событийную) и лирическую (психологическую). Сочетание двух сюжетных планов приводит к усложнению и углублению образа переживания.

О причинах расставания нам тоже ничего неизвестно. Но, исходя из намеченной в диегезисе ситуации «смерти» как завершения любовных отношений, интериоризированных знаков внутренних переживаний лирической героини, мы можем реконструировать за счет той же рекурсии детали, предшествующие ключевому событию. Отталкиваясь от внутренней реплики «*Брошена!*», от задаваемого самим словом цепи ассоциаций, можно истолковать причину расставания как «разлюбление» (Недоброво): «он» бросает ее, потому что разлюбил, полюбив другую. Однако, несмотря на житейскую правдоподобность причины, это лишь одна из возможных версий расставания. Дело в том, что в нарративном изложении ситуации, «он» упоминается как «друг». Причина того, что бывшего возлюбленного называют другом, может скрываться в самом переживании героиней причины его ухода – любовь к другой, возможно, возникла как напасть, всепобеждающая страсть, захватывающая целиком, без остатка. Такая любовь-страсть знакома рассказчице, если предположить, что этот образ в лирике Ахматовой сквозной, и что опыт любовных отношений раскрывается из стихотворения в стихотворение в результате его лирического выплескивания. Так, в стихотворении «Смятение» (1913) получает лирическое выражение сила внезапно налетевшей страсти, которая парализует волю любящего, «<...> когда унижающе подавлено само желание вырываться» из-под власти любви-страсти [3: 256]: «И я не могу взлететь/А с детства была крылатой» [1: 49]. Поэтому бывший возлюбленный для рассказчицы – товарищ, по

несчастьем оказавшийся беззащитным от страсти к другой, отсюда и сочувствие к такой любви-напасти.

Но и эта версия не может быть окончательной. «Друг», возможно, еще и потому, что у рассказчицы остается чувство признательности к бывшему возлюбленному, сохранившему в памяти все, что у него было к ней «тогда», когда она была любима, и в благодарность за пережитое вместе он пришел сейчас, чтобы проститься.

Таким образом, истинные причины расставания рассказчицей не называются, она о них умалчивает. В умолчании как приеме здесь, думается, нет игры в сложность и таинственность обстоятельств расставания. Умолчание раскрывается как умолкание, когда слова не нужны, важно само чувствование себя, переживающей ощущение брошенности, покинутости. Слово «брошена» – это не о том, что кто-то кого-то бросил, ценность подобного сообщения невелика, важность его – в передаче реакции на случившийся факт. Поэтому в стихотворении нет рассказа брошенной женщины, жалующейся на вероломность того, кого любила, но есть выражение себя, исходя из себя самой. Если бы был последовательный рассказ, налицо была бы попытка оттеснения самого события самым способом его истолкования и тем самым отчуждения его от себя. Думается, что умолчание как сюжетобразующий прием раскрывает напряженную форму сосредоточенности на себе самой, своего существования «здесь и сейчас», позволяет выявить глубинное содержание интеллектуально-интуитивных внутренних действий, возникающих в границах сознания лирического «я». Стремление остаться в границах своего ощущения и вслушаться в него как таковое требует мужества. Трудность не в том, чтобы, называя себя «брошенной», поддавшись чувству смятения и беспомощности, «умереть» собой, но в ситуации осознания обреченности любви сохранить свое «я».

Решение «быть» имплицитно раскрывается здесь как смысл экзегезиса, события рассказывания. Поэтому в реплике *«Брошена!»* и в последующих обращенных к себе самой вопросах: *«Разве я цветок или письмо?»* – слышится интонация возмущения, вырывающаяся против воли растерянности. Слово *«брошена»* – это, скорее, не внешняя оценка ситуации, а внутреннее переживание себя в ситуации критического оценивания своей собственной позиции относительно «смерти» отношений. В заключительных строках: *«А глаза глядят уже сурово/В потемневшее трюмо»* – образ *«потемневшее трюмо»*, является, в том числе, и метонимическим знаком решительного выбора – в противовес «концу» выступает решительное «начало». При этом само решение не высказано в слове, но показано, визуализировано посредством образа *«потемневшее трюмо»*: рассказчица смотрит на себя в зеркало глазами полными слез, отсюда нечеткость, мутность изображения, одновременно, в этом, направленном на саму себя взгляде, усматривается внутренний посыл – требование решительности к «жизни» после «смерти» любви. *«Сурово глядящие глаза»* и *«потемневшее трюмо»* – это образное выражение редуцированного до молчания внутреннего диалога между «я» рассказчицы и отображенной в зеркале ее внутренней собеседницы («ты») и ответа самой себе – приказание вновь обрести себя лично.

Итак, лирический нарратив, моделируя работу сознания лирического «я», передает душевную жизнь, т.е. переживание опыта себя в ситуации рефлексивного означивания лирическим «я» смысла произошедшего события расставания. В связи с ментальным характером сюжетообразующего события в основе построения нарратива лежит фрагментарный принцип, передающий работу мысли. В силу этого рекурсивно восстанавливаемая фабула в сущностном отношении принципиально не

завершена, а сюжет дискретен, имеет смысловые «провалы», благодаря чему и возникают многоплановость, множественность трактовок происходящего. Отсюда и раскрываемый в связности сюжетно-фабульного и нарративного построения смысл лирической событийности – в идее «возвращения» лирической героини к себе самой, утратившей и вновь восстановившей границы собственного «я», идее, заглушающей в тексте сугубо женское, мелодраматическое. Сила женщины ощущается здесь именно в связи с ее решимостью сохранить внутреннее достоинство в ситуации «разлюбления» – и в этом ценность стихотворения. В нем нет трагедии потерянности, напротив, есть решимость «быть», неизмена чему-то ценному в себе, возвращение своего «я» как обретение мира *per se*, то есть мира для себя. Содержание чувства неотделимо здесь от содержания личности рассказчицы, по сути своей, экзистенциального. Ее сдержанное молчание относительно внутреннего есть форма предельной сосредоточенности на себе, того, что не может быть выболтано. Сама суть «выговаривается» молчаливым выбором смысла существования как экзистенциальной возможности быть способной пользоваться возможностью оставаться в границах собственного «я».

Литература

1. Ахматова А. Собрание сочинений: в 2 т. Т 1. – М.: Художественная литература, 1990. – 526 с.
2. Жирмунский В. М. Преодолевшие символизм / В. М. Жирмунский // Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л.: Наука, 1977. – 408 с.
3. Коржавин Н. Анна Ахматова и «Серебряный век» / Н. Коржавин // Новый мир. – 1989. – № 7. – С. 240-264.

4. Татару Л. В. Нарратив и культурный контекст. – М.: URSS, 2011. – 287 с.
5. Тодоров Ц. Поэтика / Ц. Тодоров // Структурализм «за» и «против»: сборник статей. – М.: Прогресс, 1975. – 469 с.
6. Тюпа В. И. Нарратология и анаративность / В. И. Тюпа // Нарративные традиции славянских литератур. Повествовательные формы средневековья и нового времени: сборник научных трудов. – Новосибирск, 2009. – 385 с.
7. Чевтаев А. А. Сюжетно-фабульная структура лирического нарратива [Электронный ресурс] // Narratorium. – М.: РГГУ, 2012. – № 2 (4). – Режим доступа: <http://narratorium.rggu.ru/section.html?id=10826> (дата обращения: 30.04.2019).

«ОТКРОВЕНИЕ» ЦВЕТАЕВСКОГО СТИХОТВОРЕНИЯ АХМАТОВОЙ

Шарафадина Клара Ивановна

*Доктор филологических наук, профессор
Санкт-Петербургский Гуманитарный
университет профсоюзов*

Единственное стихотворение Анны Ахматовой, посвященное Марине Цветаевой и целиком ей адресованное, ожидала драматическая участь, отчасти отразившаяся в окончательном названии — «Поздний ответ»ⁱ. Будучи написанным еще при жизни адресата, до единственной встречи двух поэтов, оно, по свидетельству Лидии Чуковской, так и не «достигло» Цветаеву: «... я вам лучше стихи почитаю. Марине Ивановне. Сорокового года. <...> Ей я не решилась прочесть. А теперь жалею. Она столько стихов посвятила мне, а это был бы ответ, хоть и через десятилетия. Но я не решилась из-за страшной строки о любимых» (запись от 20 марта 1956 г.)ⁱⁱ.

Несмотря на все попытки автора, стихотворение при жизни Ахматовой напечатано не было. Впервые (не полностью и с цензурными искажениями) оно было опубликовано в журнале «Литературная Грузия» в 1979 г. (№ 7. С. 8.), а полный текст — лишь в 1986 г. в составе цикла

ⁱ В авторских планах неосуществленного сборника «Тростник: Шестая книга стихотворений (1923–1940)» стихотворение названо по первой строчке — «Невидимка, двойник, пересмешник...» В некоторых планах сборника «Бег времени» имеет авторское обозначение «Марина». См.: «...Но все-таки услышат голос мой...» (Планы несостоявшихся сборников Анны Ахматовой). Вступ. статья и публикация Н. Гончаровой. ВЛ. 1993. Вып. VI. С. 287–304.

ⁱⁱ Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. Париж, 1980. Цит. по: Лиснянская И. Шкатулка с тройным дном. Калининград; М., 1995. С. 33.

«Венок мертвым», восстановленного в соответствии с машинописными экземплярами сборника «Бег времени» с авторской правкой и дополнениями 1962–1963 гг. (РГАЛИ) ⁱ.

Приведем наиболее авторитетный текст:

Поздний ответ

М. И. Цветаевой

Белорученька моя, чернокнижница...
Невидимка, двойник, пересмешник,
Что ты прячешься в черных кустах,
То забьешься в дырявый скворечник,
То мелькнешь на погибших крестах,
То кричишь из Маринкиной башни:
«Я сегодня вернулась домой.
Полубуйтесь, родимые пашни,
Что за это случилось со мной.
Поглотила любимых пучина,
И разрушен родительский дом».
Мы с тобою сегодня, Марина,
По столице полночной идем,
А за нами таких миллионы,
И безмолвнее шествия нет,
А вокруг погребальные звоны
Да московские дикие стоны
Вьюги, наш заметающей след ⁱⁱ.

16 марта 1940

Фонтанный Дом

ⁱ Уже в ранних, датированных 1961 г., планах последнего прижизненного сборника Ахматовой «Бег времени» (1965) фигурирует лирический цикл «Венок мертвым», в состав которого включен и «Поздний ответ». В официальный «Бег времени» цикл включен не был. *Ахматова А. А. Сочинения: в 2 т. Т. I. Стихотворения и поэмы.* М., 1986. С. 245–246.

ⁱⁱ Текст дается по изданию: *Ахматова А. А. Сочинения: в 2 т. Т. I. 2-е изд., испр. и доп.* М., 1990. С. 251–252.

Попав в кругозор современного ахматолога и цветоведа, «Поздний ответ» пережил этап по преимуществу эмпирического прочтения и истолкования, пафос которого категорично сформулирован в одной из работ подобного рода: «...убедиться самой и убедить читателя: не только за каждой строкой, но и почти за каждым словом в поэзии Ахматовой стоит конкретная реальностьⁱ. При таком подходе из текста стихотворения интерпретаторы вычитывают прежде всего новые нюансы отношения автора к адресату, обосновывая их реальностью «предметной и исторической».

Поэтому и общая коллизия стихотворения формулируется почти как мемуарное свидетельство: «совместный путь двух поэтов в сороковом году по полночной столице»ⁱⁱ, «прогулка по зимним московским улицам»ⁱⁱⁱ. Если и отмечается условный, воображаемый характер этой встречи, то тут же дезавуируется: «заочная, но ясно увиденная»^{iv}. Энигматичность содержания текста, таким образом, или игнорируется, или же для нее подыскиваются объективные свидетельства, вплоть до документальных^v.

Между тем ассоциативно-символический ряд содержания текста организован, упорядочен в некий сквозной мотив, ключом к которому, на наш взгляд, могут быть знаменитые образы Апокалипсиса.

ⁱ Лиснянская И. Указ. соч. С. 37.

ⁱⁱ Петросов К. Г. Литературные Старки (поэты «черкизовского круга» и Анна Ахматова). М., 1991. С. 36.

ⁱⁱⁱ Хейт А. Анна Ахматова. Поэтическое странствие / пер. с англ. М., 1991. С. 124.

^{iv} Петросов К. Г. Указ. соч. С. 36.

^v Ср.: «...образ Маринкиной башни, как образы «погибших крестов», «дырявого скворечника» связаны с сохранившимся в ее (Ахматовой. — К. Ш.) памяти Коломенским кремлем и пейзажем погоста Старки» (Там же).

Из суммирования сходной семантики отдельных рифмующихся деталей, постепенного накопления их общего ассоциативного потенциала складывается образ катастрофически превращающейся в хаос жизни. Он выражается

– в нарастающем ощущении безмерной тревоги (глагольный ряд, усугубленный анафорическим повтором союза «то»: «...прячешься, то забьешься ... то мелькнешь ... то кричишь»; «погребальные звоны» под аккомпанемент «диких стонов вьюги»);

– в стихии беспорядка («дырявый скворечник», «разрушенный дом»);

– в нарушении или упразднении запретов, кощунственном и святотатственном («погибшие кресты»ⁱ). Ср.: «Почитай священными гробы и памятники, воздвигнутые над могилами, украшай их образом креста, и никогда не дерзай попирать ногою»ⁱⁱ;

– в ясно обозначившихся роковых пределах («черные кусты»), они, «сгоревшие», «обгоревшие», отсылают, возможно, к «условию», при котором возможна перспектива Пришествия — катастрофы, «чаши гнева Его»: «и будет сожжена огнем (Апок. 18:8), «и сделались град и огонь, смешанные с кровью, и пали на землю, и

ⁱ И. Лиснянская предлагает цветаевскую параллель образу «погибших крестов»: «- Где кресты твои святые? — Сбиты./ — Где сыны твои, Москва? — Убиты» (2 стихотворение из цикла «Москве» 10 декабря 1917 г.). *Лиснянская И.* Указ. соч. С. 42.

ⁱⁱ *Вениамин*, Архиепископ Нижегородский и Арзамасский. Новая Скрижаль или Объяснение о Церкви, о Литургии и о всех службах и утварях церковных: в 2 т. Т. I. Гл. II «О святом кресте». — М., 1992. — С. 56 (1899–1992). Ср. также: «святые отцы шестого Вселенского Собора в 73 правиле положили: «поелику животворящий Крест явил нам Спасение: то подобает нам всякие тщание употреблять, да будет воздаема подобающая честь тому, чрез что мы спасены...» (Там же).

третья часть деревьев сгорела, и вся трава зеленая сгорела» (Апок. 8:7);

— в гибельности, наконец: «поглотила любимых пучина»; вьюга, «заметающая следы» и похоронные звоны, отпевающие... живых.

Зловещим смыслом наполняется в контексте темы смерти ипостась «невидимки» и «двойника»: «Особый род видений — двойники, т. е. человек видит самого себя... для прочих он невидимка. Если он (двойник. — К. Ш.) предшествует человеку, идет наперед, то это означает близкую кончину; если же двойник идет следом за хозяином, то обыкновенно намерен только предостеречь его»ⁱ. См. также воспоминание Чуковской о принципиальном трагическом пафосе стихотворения в авторском прочтении: «Скорбно подняв брови, скорбным глубоким голосом, она прочитала мне стихотворение <...> к Цветаевой»ⁱⁱ.

Очевидно, что общее начало этих аллюзий — их эсхатологический пафос. Тема «последних времен», неотвратимой близости свершения сроков заявлена в тексте еще и образной перифразой выражения «час пробил»: «погребальные звоны» — звоны колоколов, извещающие о событиях исключительных, так как они «полагались при крестных ходах, а также при погребении епископов, архимандритов, священников»ⁱⁱⁱ, полночный срок событий* («по столице полночной идем») еще более усугубляет вероятность аллюзии, когда «Времени больше

ⁱ *Даль В. И.* О поверьях, суевериях и предрассудках русского народа: материалы по русской демонологии. СПб, 1994. С. 115.

ⁱⁱ *Чуковская Л.* Записки об Анне Ахматовой... Запись от 20 марта 1956 г.

ⁱⁱⁱ Звон // Полный православный богословский энцикл. слов.: в 2 т. Т. 1. М., 1992. Стлб. 909.

* Полночь как конец суточного цикла в цифровом обозначении выражается, напомним, так: 00.00.

не будет» (ср. «И Ангел <...> поднял руку свою к небу, И клялся Живущим во веки веков, Который сотворил небо и все, что на нем, землю и все, что на ней, и море, и все, что в нем, что времени уже не будет» (Апок. 10:5-7). Именно этот стих Апокалипсиса был взят вторым эпитафием к поэме «Путем вся земли», написанной в том же, что и «Поздний ответ», 1940 г. (как свидетельствуют машинописные экземпляры сборника «Нечет» (1946) с авторской правкой и дополнениями (РГАЛИ и РНБ): «И Ангел поклялся живущим, что времени больше не будет» (Апок. 10:6, вольное цитирование).

В такой перспективе многомиллионное безмолвное «шествование»-исход из «столицы» — вырастает в некую почти космическую мистерию, разыгрываемую по предуказанному сценарию.

Представляется, именно здесь и сосредоточен наивысший аллюзийный потенциал текста, ситуативно и контекстуально отсылающий к одному из наиболее энигматичных образов Апокалипсиса — «Вавилону», и связанным с ним мотивам.

Напомним, что среди ряда пророческих видений, посетивших тайнозрителя Иоанна и возвещающих, в частности, о конце света, большая часть касается описания катастроф, «чаш вина ярости гнева Его», которые «проливаются» над миром семью Ангелами. Свою «чашу гнева» получает и «город великий», именуемый «Вавилоном» (об этом идет речь в 16-18 главах Откровения).

В 17 главе, наиболее аллегоричной и иносказательной, вызвавшей самые разноречивые толкования экзегетики разных времен, подробно развернута метафора женщины-города («жена, сидящая на звере багряном», 17:3), великой блудницы (20): «И на челе ее написано имя: тайна, Вавилон великий, мать блудницам и мерзостям земным» (17:5), среди великих прегрешений которой есть и такое:

«Я видел, что жена упоена была кровию святых и кровию свидетелей Иисусовых» (17:6).

Это дало основание толковать апокалиптический «Вавилон» как образ антихристианской державы, противостоящей Небесному Иерусалиму (см. также 18:2 «сделался жилищем бесов и пристанищем всякому нечистому духу, пристанищем всякой нечистой и отвратительной птице») и исторически соотносимой с «великой столицей Римской империи». «Это — господствующее <...> воззрение в экзегетике», — утверждал Лопухинⁱ. Ср.: «Рим <...> называет женою-блудницею Апокалипсис»ⁱⁱ.

Расширительное толкование «городу-блуднице» давал Андрей Кесарийский, епископ, живший во второй половине V в., один из первых толкователей Апокалипсиса: «Блудницею некоторые считали древний Рим. <...> под блудницею вообще можно понимать земное царство, представляемое как в одном теле, или же город, который будет господствовать над другими до антихриста <...> и всякий другой город, увеселяющий кровью и убийствами»ⁱⁱⁱ.

Но, прежде чем произошло падение «Вавилона» и суд над ним («ибо в один час пришел суд твой», 18:10), тайнозритель слышал «иной голос с неба, говорящий: выйди от нее, народ Мой, чтобы не участвовать вам в грехах ее и не подвергнуться язвам ее» (18:4). Ср. другой перевод: «И услышал я Голос иной с неба говорящий:

ⁱ Лопухин А. П. Вавилон // Христианство. энцикл. слов.: в 3 т. Т. 1. М., 1993. С. 316.

ⁱⁱ Яворский Стефан. Знамена пришествия антихристов и кончины мира // Антихрист: Антология. М., 1995. С. 54.

ⁱⁱⁱ Андрей Кесарийский, архиепископ. Толкования на Апокалипсис // Литературная учеба. 1991. Кн. первая. С.118.

„Выйдите из нее, люди Мои, дабы не причастились вы грехам ее, и от язв ее дабы не вредились вы“»¹.

Приведенные цитаты не вызывают сомнений в апокалиптической аллюзийности ахматовского образа многомиллионного исхода из столицы. Но какая перспектива у этого шествия? Ответ можно найти в 7 главе Апокалипсиса:

После сего взглянул я, и вот, великое множество людей, которого никто не мог перечесть, из всех племен и колен, и народов и языков, стояло пред престолом и пред Агнцем в белых одеждах и с пальмовыми ветвями в руках своих.

И восклицали громким голосом, говоря: спасение Богу нашему, сидящему на престоле, и Агнцу!

И, начав речь, один из старцев спросил меня: сии облеченные в белые одежды кто, и откуда пришли?

¹⁴ Я сказал ему: ты знаешь, господин. И он сказал мне: это те, которые пришли от великой скорби; они омыли одежды свои и убелили одежды свои Кровию Агнца.

¹⁵ За это они пребывают ныне перед престолом Бога и служат Ему день и ночь в храме Его, и Сидящий на престоле будет обитать в них.

¹⁶ Они не будут уже ни алкать, ни жаждать, и не будет палить их солнце и никакой зной:

¹⁷ ибо Агнец, Который среди престола, будет пасти их и водить их на живые источники вод; и отрет Бог всякую слезу с очей их (9-17 стихи).

В ахматоведении давно стало общим местом утверждение значимости эпиграфа в ее творчестве. Вчитаемся в эпиграф «Позднего ответа»: «Белорученька моя, чернокнижница...» Вряд ли случайно Ахматова из всей россыпи характеристик, щедро подаренных ей Цветаевой (см. цветаевскую

¹ Литературная учеба. 1991. Кн. первая.- кн. вторая. С. 409.

поэтическую ахматовиану), выбирает именно эту и, возвращая ее автору, одновременно подчеркивает не только свое и Цветаевой родство в магии словом, но и в даре трагических пророчеств. Упоминание о «чернокнижии» с едва уловимым, но показательным изменением цветаевской интонации (ср. у Цветаевой: с интонацией «выклика» в общем контексте стилизации под народный «плач»): «Кем полосынька твоя / Ныне выжнется? / Чернокосынька моя! Чернокнижница! ... Где сподручники твои, / Те сподвижнички? / Белорученька моя, / Чернокнижница!» — «Ахматовой», 29 дек. 1921) на сдержанную, как бы недоговоренную должно засвидетельствовать их, «чернокнижниц», общую привилегию — «сноситься с таинственными силами», «вызывать теми или иными иррациональными способами всякие желаемые явления, в том числе и сверхъестественные»ⁱ. Метонимическое упоминание в стихотворении Марины Мнишек («...из Маринкиной башни»), появление ее тени («пересмешник» — не еще ли одна «птичья» ипостась ее души, ведь в народном мнении «Маринка-безбожница» «сорокою» могла «обвернуться, а то вороной (и сын — «Вороненок») или мышью летучей») — как косвенное тому подтверждение, да ведь и сама она — из того же клана, «двойника нащупавший двойник». Известен интерес Цветаевой к Марине Мнишек и даже отождествление с нею в лирике 1916–1921 гг.

Разворачивающаяся в стихотворении Ахматовой грандиозная по масштабам и трагическая по накалу картина общего кризисного состояния мира и его перспектив — не предвидение ли это, не предупреждение ли тех, кому ведом язык «книг», дано владение даром предвидеть или угадывать будущее течение событий — тем, кому внятен язык Книги?

ⁱЧародейство. Энциклопедический словарь / Брокгауз Ф. А. и Ефрон И. А.: в 43 т. Т. XXXVIII, кн. 75. СПб., 1903. С. 394.

ОКРУЖЕНИЕ АХМАТОВОЙ В ТАШКЕНТЕ: АЙБЕК, АЛИМДЖАН, КОЗЛОВСКИЙ И ДРУГИЕ

Шафранская Элеонора Федоровна

Доктор филологических наук, профессор

Московский городской педагогический университет

С осени 1941 года по май 1944 Анна Ахматова находилась в Ташкенте. Уехав из города, приютившего ее, она написала:

Теперь я всех благодарю,
Рахмат и хайер говорю
И вам машу платком.
Рахмат, Айбек, рахмат, Чусти,
Рахмат, Тошкент! – прости, прости,
Мой тихий древний дом.
Рахмат и звездам, и цветам,
И маленьким баранчукам
У черноколых матерей
На молодых руках...
Я восемьсот волшебных дней
Под синей чашею твоей,
Лапислазурной чашей
Тобой дышала, жгучий сад...
1945 [4: 47].

Почему она обращается к Айбеку и Чусти?

В Ташкенте есть дом-музей Айбека. Айбек — псевдоним Мусы Ташмухамедова (1905–1968), узбекского прозаика и поэта, переводчика, автора романов «Священная кровь», «Навои» и множества других текстов. Айбек, надо сказать, перевел на узбекский язык «Евгения Онегина». В музее висит фотография Анны Ахматовой,

однако ничего конкретного о контактах Айбека и Ахматовой музейные работники не знают. Таким образом, за словами «Рахмат, Айбек» («Спасибо, Айбек») кроются смыслы, к сожалению, нам неизвестные. Айбек оставил стихи, посвященные Анне Ахматовой, создав образ величавой женщины, идущей по восточному городу-вавилону, в тени высоких стройных тополей, под журчание арыка — однако и здесь героиню Айбека не покидает мысль об оставленном родном растерзанном городе; так с ним, Ленинградом, она и прожила в Ташкенте.

Все мне кажется: день уберег
Дымку памяти с летнего часа
И на давний высокий порог
Выйдет женщина та величаво.
Но по силам задача. И четко,
И ревниво блестит седина
В ее гладкой и черной прическе.
Солнце низится за горизонт,
Полнит тысячи глиняных оспин.
Как крыло стрекозиное, зонт
Пропускает малиновый отсвет.
Ей, идущей, далеко видна
Вся в тенях тополиных дорога.
В истомленном арыке вода
Пробирается в тень понемногу.
А ташкентское лето кипит,
Перепутав наречья и лица,
И под цоканьем частым копыт
Мостовая горит и дымится.
Но встают перед женщиной той
На экране духовного зренья
Кровь, и дымы, и город пустой —
Весь немыслимый ад разоренья.
Горе горькое в гору свали —

И под всеми завалами теми
Ты не сыщешь уже, где — свои,
Где — отчизны скорбящей потери...
Но осанка идущей — стройна,
Крылья шарфа недвижны косые,
Полной мерой дала ей страна
Горы, ветры и силы России.
Вижу я в отдаленье глухом,
Как черты ее чутки и строги:
В золотящихся струях Анхор
Золотые ей жалуется строки...
1968

(Перевод с узбекского А. Наумова) [1]

Стихотворение Айбека, посвященное Ахматовой, перевел еще один поэт — Рудольф Баринский: у него тот же величавый образ женщины («Сама поэзия идет»), тот же многоязыкий город с узнаваемыми чертами: тополя, арыки, канал Анхор:

Из комнаты пустой и душной
Из тех военных долгих лет
Так величаво безыскусно
Выходит женщина на свет.
Она, седин своих не пряча,
Идет всем горестям назло.
И зонтик так ее прозрачен,
Как стрекозиное крыло.
Тут тюбетейки и пилотки
Под сводом выцветших небес,
Информбюро скупые сводки,
И хлеб по карточкам в обрез,
И всех наречий первородство
Войне и горю вопреки
Неоднократно отзовется

Еще в судьбе ее строки.
И я, не отрывая взора
Смотрю за дальний поворот,
Где мужественно вдоль Анхора
Сама поэзия идет.
(Перевод Р. Баринского.) [2]

Рудольфа Баринского (1934–1999) до сих пор называют «ташкентским Галичем» [6], он культовая фигура среди бардов — ему принадлежала инициатива в создании Ташкентского фестиваля самодеятельной песни «Чимган».

Айбековский образ Ахматовой, по всей видимости, оказался настолько удачным, что к нему вновь и вновь обращаются поэты-переводчики.

Медленно вышла из комнаты женщина,
Комнаты жаркой и душной.
Словно из крыльев стрекозых, трепещущих,
Зонт ее легкий, воздушный.
А на дорогах наречий сплетение,
Столпотворенье людское.
Пестрых, гудящих потоков течение,
Трудное бденье ночное.
Гулких солдатских сапог громыхание
Бьет, словно градом свинцовым,
По сердцу матери... О, испытания
Этой години суровой!
Женщина молча идет, одинокая,
Точно царица ступая.
Следом за ней прохожу по дороге я —
Молча за ней наблюдаю.
(Перевод с узбекского А. Глезер.) [3]

«Спасибо» и «до свидания» в стихах можно сказать человеку, дорогому и симпатичному. Хотя, как следует из

архивных документов, одно из собраний в Союзе писателей Узбекистана, на котором разбирались «безыдейные интимно-лирические» стихи, и Ахматовой в том числе, в соответствии с академическими обязанностями вел Айбек — уже в послевоенное время, когда Ахматова покинула Ташкент. Во время этого обсуждения один из писателей, — пишет Роман Тименчик, — позволил себе выступить в защиту опальной поэтессы: «Ни Зощенко, ни Ахматову я ругать не буду — это настоящие писатели. Ахматова жила у нас, — она истинный поэт! Да и прекрасную женщину обижать — великий грех...» [9: 41]. (Хотя, по воспоминаниям Лидии Либединой, эти слова как раз сказал сам Айбек [7].) «Айбек... был дружен с Ахматовой в Ташкенте» [1: 325]. Она называла его «мой цыганенок» (по словам краеведа, старожила Ташкента Бориса Голендера).

Не все складывалось так радужно в ташкентском быту Ахматовой, как порой нравится думать. Например, Ирина Служежская, развивая ахматовскую ташкентскую мифологию, писала в 1982 году: «...Слова о человеческой доброте, пронизывающей все бытие “ташкентской” Ахматовой, нашли недавно интересное и важное подтверждение. В Центральном государственном архиве УзССР хранится следующий документ: “В Госплан УзССР. Тов. Иванову. В данное время в Ташкенте проживает и работает поэтесса Анна Ахматова, крупнейший представитель советской поэзии. В связи с ее заболеванием Союз советских писателей убедительно просит вашего распоряжения о выдаче т. А. Ахматовой ордера на топливо. Отв. секретарь ССП УзССР Х. Алимджан. 25 октября 1943 года”. Скупые обыденные строки этой записки Хаида Алимджана несут в себе то драгоценное тепло, тот жар человеческого сердца, который, подобно “палящему

жару” узбекского солнца, навсегда запомнился Ахматовой и стал для нее символом ее “азиатского дома”» [8].

Ирина Служевская писала свой очерк в то время, когда еще не были опубликованы «Дневники» Корнея Чуковского и «Записки об Анне Ахматовой» Лидии Чуковской, в которых снимается налет благолепия с ташкентского периода ее жизни и в которых явственно слышна чиновничья, вполне прозаическая нота бездушия и безразличия (таких, как Лидия Чуковская, сумевшая при жизни Ахматовой служить поэту, — единицы).

«В комнате опять плесень и холод. Те дрова и тот уголь, которые мы на днях принесли с Хазиным, уже кончились. Союз не прислал ничего, несмотря на мои приставания и папины звонки Алимджану» [10: 389], — записала Лидия Чуковская.

Хамид Алимджан (1909–1944) был ответственным секретарем Союза писателей Узбекистана. К нему, как к высокому начальству, и направилась Лидия Корнеевна, чтобы спасти Анну Андреевну от неумной, болтливой и нахальной соседки по жилой площади: «К Алимджану мне удалось войти сразу. Я подождала, пока убрался сплетник Л. и тогда изложила свое дело — что, мол, мы заинтересованы в покое для А.А. и что Блюм, как жене члена Союза, действительно следовало бы дать угол... Он ответил:

— Извиняюсь, но я не нянька для Карла Маркса, 7... Я занимаюсь творческой деятельностью... <...>

Обоим дурням (речь идет о чиновниках, к которым обращалась Л. Чуковская. — Э.Ш.) не приходит в голову, что позаботиться о быте NN — единственный для них способ прикоснуться к творческой деятельности» [10: 406].

О поэте Хамиде Алимджане ходила эпиграмма, сочиненная, по слухам, Владимиром Луговским:

В стране, где зреет баклажан
И солнце на небе хохочет,
Хамит не только Алимджан,
Хамит и каждый, кто захочет.

Однажды в 1942 году Анна Ахматова получила официальное приглашение выступить перед ранеными в госпитале. Вот как об этом вспоминает Лидия Корнеевна: «А.А. показала мне полученную ею бумажку, которая ужасно оскорбила ее. Это было приглашение выступить в лазарете для раненых, написанное в чудовищно-грубой форме: “В случае В/неявки Союз будет рассматривать это как тягчайшее нарушение союзной дисциплины”.

— “Нет, нет, я буду говорить с Алимджаном. — Я понимаю, что это грубая форма относится не только ко мне, но все равно. Я скажу ему так: до сих пор единственным моим огорчением в Ташкенте было то, что меня не приглашали читать раненым. Других товарищей приглашали, а меня нет. Зачем же эта радость должна быть испорчена мне ничем не заслуженной грубостью?”

Для Алимджана, занятого исключительно творческими вопросами, это слишком тонко. Не поймет» [10: 408], — иронизирует Лидия Корнеевна.

В один из летних дней 1942 года Анна Ахматова вдруг засобиралась в Ленинград — везти подарки ленинградским детям. Лидия Корнеевна урезонивает ее, что этого делать не следует, так как она создаст много хлопот людям, которым придется организовывать ее возвращение в Ташкент. На что Анна Андреевна ответила: «Приду к Алимджану и скажу: в Ленинграде меня любят. Когда здесь, в декабре, вы не давали мне дров, — в Ленинграде на митинге передавали мою речь, записанную на пластинку» [9: 496].

Зато с первых же дней знакомства сложились дружеские отношения Ахматовой с супругами Козловскими.

Композитор Алексей Федорович Козловский был сослан в Ташкент еще в тридцатые годы. Ахматова за глаза ласково называла его «наш Козлик», «существо божественного происхождения». Козловский часто исполнял в домашней обстановке любимых композиторов Ахматовой: Вивальди и Баха. Много говорили о Пушкине. Галина Козловская писала в своих воспоминаниях: «Я убеждена, что Ахматова знала каждое слово, написанное Пушкиным. И для Алексея Федоровича Пушкин был вечной любовью, неисчерпаемой радостью. Как-то Анна Андреевна лукаво его поддразнила: “Вот Вы так любите «Медного всадника». А знаете ли Вы, что там есть две нерифмованные строчки?” Алексей Федорович изумился и кинулся к своему Пушкину. Через некоторое время из другой комнаты раздался его голос: “Нашел!” Действительно, искусно запрятанные, две нерифмованные строчки жили и никого не смущали» [5: 112]. Ахматова и Козловский часто ходили на прогулки, посещали перепелиные бои, наблюдали за канатоходцами. Однажды Козловский показал Ахматовой давние фотографии, снятые в том саду, где они гуляли. На одном из снимков Галина Козловская стоит на дорожке с кувшином у ног. Ахматова долго на него смотрела, вспоминает Козловская, а через три дня пришла и протянула ей листок со стихотворением, посвященным «Галине Герус» (это девичья фамилия Козловской).

Заснуть огорченной,
Проснуться влюбленной,
Увидеть, как красен мак.
Какая-то сила
Сегодня входила
В твоё святилище, мрак!
Мангалочий дворик,
Как дым твой горек

И как твой тополь высок...
Шахерезада
Идет из сада...
Так вот ты какой, Восток!

Если Алексей Федорович был «Козликом», то Галина Лонгиновна — «Шахерезадой».

Собственно, долгим — глубоким и насыщенным — отношениям супругов Козловских и Ахматовой посвящена книга Галины Лонгиновны «Шахерезада. Тысяча и одно воспоминание» (2016).

Стоит остановиться еще на одном не очень известном фрагменте их отношений. Козловский влюбился в Ахматову, о чем с трепетом рассказал жене. «Мы сегодня с Анной Андреевной, как оказалось, были влюблены друг в друга, и такое в моей жизни, я знаю, не повторится никогда. Мы шли и подолгу молчали. По обочинам шумела вода, и в одном из садов звучал бубен. Она вдруг стала расспрашивать меня о звездах (Алексей Федорович хорошо знал, любил звезды и умел их рассказывать.) Я почему-то много говорил о Кассиопее, а она все подносила к лицу твои гвоздики. От охватившего нас волнения мы избегали смотреть друг на друга и снова умолкали» [5: 10]. Это признание записано Галиной Козловской. «И я, ревнивейшая из ревнивиц, испытала чувство полного понимания и глубокого сердечного умиления...» [5: 11]. Эта любовная сцена легла в канву стихотворения «В ту ночь мы сошли...», посвященного Алексею Федоровичу Козловскому.

В ту ночь мы сошли друг от друга с ума,
Светила нам только зловещая тьма,
Свое бормотали арыки,
И Азией пахли гвоздики.
<...>

И если вернется та ночь и к тебе
В твоей для меня непонятной судьбе,
Ты знай, что приснилась кому-то
Священная эта минута.

(Подробный комментарий к этой истории см. в предисловии Натальи Громовой к книге Галины Козловской [5].)

Однако вернемся к началу: «Рахмат, Чуст...» Чуст — псевдоним узбекского поэта Набихона Ходжаева (1904–1983) — происходит от названия города Чуст (Наманганской области, родины поэта). Для узбеков Чуст ассоциируется с чувстской черно-белой тюбетейкой — чусты. В 1942 году Чусты работал литературным консультантом и директором Ташкентского драматического театра им. Мукими. К сожалению, сведений об этом поэте крайне мало. Переводила ли его стихи Ахматова? Известно, что она бралась за переводы неохотно, о чем свидетельствует запись Лидии Чуковской: «Я не могу переводить. Я никогда не могла. Теперь узбеки обидятся. Ведь все, кто берется — все переводят. Я одна верну стихи, ничего не сделав, и они решат, что это от гордости. <...> Человек с литературным именем, и вдруг — не умеет. Не поверят ни за что... А я никогда не могла перевести ни строки. Иначе, зачем бы я голодала все эти годы, жила без чулок и без хлеба? Ведь переводы прекрасно оплачивались... Пушкин тоже не мог переводить — или бросал, или после первых строк начинал писать свое. Мандельштам тоже не мог. Лозинский, начав переводить, бросил писать свои стихи...» [10: 389].

Только ли рифмы ради помянут Чусты? Ведь было же:

А мне переводить Лютфи
Под огнедышащим закатом.

Чусти во время войны занимал должность директора Литфонда при Союзе писателей Узбекистана. Может, именно он, в конце концов, и снабдил Ахматову дровами?

Литература

1. *Айбек*. Памяти Анны Ахматовой / Пер. А. Наумова. URL: <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/stihi-ob-ahmatovoy/stih-6.htm>

2. *Айбек*. Памяти Анны Ахматовой / Пер. Р. Баринского. URL: <https://anhor.uz/history/pod-siney-chasheyu-tvoey>

3. *Айбек*. Памяти Анны Ахматовой / Пер. А. Глейзера // Звезда Востока. 1989. № 6. С. 172.

4. *Ахматова А.А.* Соч.: В 2 т. / Под общ. ред. Н.Н. Скатова. М.: Правда, 1990. Т. 2. 432 с.

5. *Козловская Г.Л.* Шахерезада. Тысяча и одно воспоминание. М.: АСТ: Ред. Елены Шубиной, 2016. 555 с.

6. *Леонидов В.* «Господи, что за удача...» «Ташкентский Галич» по имени Рудольф Баринский // Независимая газета. Exlibris. 2015. 1 октября.

7. *Либединская Л.* Зеленая лампа. URL: <https://iknigi.net/avtor-lidiya-libedinskaya/62015-zelenaya-lampa-sbornik-lidiya-libedinskaya/read/page-19.html>

8. *Служевская И.П.* «Так вот ты какой, Восток!..» Азия в лирике А. Ахматовой ташкентской поры // Звезда Востока. Ташкент, 1982. № 5. С. 96–100. URL: <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/kritika/sluzhevskaya-tak-vot-ty-kakoj-vostok.htm>

9. *Тименчик Р.* Последний поэт. Анна Ахматова в 1960-е годы / Изд. 2-е, исправл. и расшир. М.: Мосты культуры / Гешарим, 2014. Т. 1. 592 с.

10. *Чуковская Л.К.* Записки об Анне Ахматовой. Т. 1. 1938–1941. М.: Время, 2007. 591 с.

АХМАТОВА И ПУШКИН

Шейранян Сергей Завенович

Кандидат педагогических наук, доцент,

Мадоян Вагаршак Варужанович

Доктор филологических наук, профессор

*(Национальный университет архитектуры и
строительства Армении)*

Неразрывная связь с А.С.Пушкиным, которую А.Ахматова ощущала на протяжении всей жизни, объясняется авторами статьи как некоторыми биографическими фактами, так и присущими им обоим широтой философского взгляда на окружающую действительность, верностью нравственным основам бытия, подлинной человечностью и одухотворенностью поэзии, удивительным мастерством в передаче самых разнообразных человеческих чувств, гражданским и личным мужеством. Пытаясь разгадать магическую тайну гениальности великого поэта, Ахматова никогда просто не копировала его и не подражала ему, а старалась, насколько это возможно, соответствовать ему, продолжать и развивать лучшие его традиции.

Училась читать А.А.Ахматова по “Азбуке” Л.Н.Толстого. Державин и Некрасов были для нее источниками вдохновения и творчества в юности [1, с.17]. Библия, Гораций, Данте, Шекспир, Байрон, Баратынский, Анненский, Тютчев, Достоевский были постоянными спутниками поэтессы в течение всей жизни, помогали ей вытерпеть, выстоять в тяжелые годы лишений. Но, как справедливо отметил К.И.Чуковский, знавший А.Ахматову лично, только “Пушкин был ей родственно близок – как суровый учитель и друг”, “Пушкина знала она всего наизусть” [2, с. 502]. В русской да и в мировой литературе для нее не было фигуры, равной А.С.Пушкину. Всю свою

жизнь и творчество она сверяла по нему. Она даже позволила себе говорить от имени Александра Сергеевича, размышляя при этом, конечно же, и о своей собственной судьбе:

За меня не будете в ответе,
Можете пока спокойно спать.
Сила - право, только наши дети
За меня вас будут проклинять.

(“Слово о Пушкине”, 1961 г.)

Неразрывная связь с А.С.Пушкиным, которую А.Ахматова ощущала постоянно, объясняется в определенной степени и некоторыми биографическими фактами. Так, ее гимназические годы прошли в Царском Селе, где и по сей день витает пушкинский дух. В написанном еще в 1911 году стихотворении из цикла “В Царском Селе” имя А.С.Пушкина ни разу не называется, хотя, безусловно, посвящено ему:

Смуглый отрок бродил по аллеям,
У озерных грустил берегов,
И столетие мы лелеем
Еле слышный шелест шагов.

Здесь уместно будет также отметить, что ахматовская Муза, довольно часто посещающая поэтессу и принимающая самое деятельное участие в ее творческом процессе, часто выступает именно в облике смуглого курчавого лицеиста. Например, в стихотворении “Уединение” (1914 г.) у Музы “смуглая рука”, а в стихотворении “Муза ушла по дороге” (1913 г.) - “смуглые ноги”.

А.Ахматова никогда не скрывала той огромной любви, которую она на протяжении всей жизни испытывала к А.С.Пушкину. Еще в 1914 году в стихотворении “Земная слава как дым...” она называет поэта не иначе, как любовником, который “бронзовым стал... на площади оснеженной”.

Именно этой любовью и объясняется то чувство недоверия, с которым она в стихотворении “Царскосельская статуя” (1916 г.) говорит о стройной красавице, грустно сидящей на камне перед осколками разбитого кувшина. (Речь идет о скульптуре Екатерининского парка в Царском Селе “Молочница с разбитым кувшином” работы П.Соколова 1816 года). Ахматова относится к статуе, которой восхищался А.С.Пушкин и которую воспел в своем одноименном стихотворении, как к живой сопернице, с неприкрытой ревностью:

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

Однако если юную молочницу А.Ахматова считает просто легкомысленной притворщицей, то по отношению к Наталье Гончаровой нет никакой снисходительности: она не прощает ей вообще ничего. А.Ахматова убеждена, что она вполне осознанно ставила под удар жизнь А.С.Пушкина. Она “одна могла все остановить в любой момент, но она была не в состоянии поверить, что Дантес ее разлюбил и издевается над нею” [3, с. 135].

По мнению А.Ахматовой, дуэль произошла оттого, что “Пушкин увидел свою жену, т.е. себя опозоренным в глазах света. Замечание, которое сделал Николай I жене Пушкина относительно ее поведения, было последним ударом” [3, с. 134].

Не может смириться А.Ахматова и с тем, что “никакого культа Пушкина после его смерти в доме вдовы не было” [3, с. 150], что “мальчики Пушкина ездили в гости к Дантесу” [3, с.151], что не была сохранена для детей даже библиотека поэта.

По справедливому замечанию К.И.Чуковского, А.Ахматова “так зорко изучила его [Пушкина] и всю

литературу о нем, что сделала несколько немаловажных открытий в области научного постижения его жизни и творчества”[2, с. 502]. Многие факты и события она интерпретирует по-новому. К примеру, А.Ахматова неоднократно высказывала мысль о том, что главным виновником смерти Александра Сергеевича являлось недоброжелательно настроенное к нему великосветское общество, которое в известной мере со злорадством следило за романом Натальи Николаевны и злобно преследовало самого поэта сплетнями – что само по себе не было чем-то новым, оригинальным и никогда даже не оспаривалось советским литературоведением. Но А.Ахматова идет дальше: она утверждает, что А.С.Пушкин был по сути одинок. Почти все так называемые друзья, в том числе самые близкие, равнодушно относились ко всем его мучениям и тяготам. ”Вяземские и Карамзины до последнего дня принимали Дантеса” [3, с. 135]. Примечательно и то, “что об исходе дуэли Вяземские посылали справляться не к Пушкиным, а к Дантесам и что Вяземский за сутки знал о дуэли и не сделал ничего, чтобы спасти своего друга” [3, с. 132]. Воистину “у нее был свой, совершенно самостоятельный подход к этой сложнейшей историко-литературной теме. Глубокие знания, пронизательный ум, интуиция поэта подсказали ей решения ряда проблем, казалось бы, недоступные профессиональным историкам и литературоведам” [4, с. 22].

А.С.Пушкин занимает исключительное место в жизни и в поэтическом мире Анны Ахматовой, конечно же, и потому, что их очень многое объединяет. Это широта философского взгляда на окружающую действительность, верность нравственным основам бытия, богатство и глубина духовной жизни, гражданское и личное мужество, благородство, пронизательность, подлинная человечность и одухотворенность поэзии, удивительное мастерство в передаче самых разнообразных человеческих чувств. Оба писали с расчетом

на внимательного, вдумчивого читателя, умеющего самостоятельно разобраться в произведении.

Поклоняясь А.С.Пушкину как непревзойденному гению, А.Ахматова считала его своим великим учителем, воспринимала как обязанность учиться у него. Подобно Пушкину, который делал достоянием поэзии “и гад морских подводный ход, и дольней лозы прозябанье”, А.Ахматова чутко откликается на “жизни мышью беготню”.

От А.С. Пушкина и классическая строгость ее произведений (тяготение к классическому стилю поэтического языка), и их лаконичность, ясность, простота. Согласно меткому замечанию Н.Н.Скатова, Ахматова “почти всегда оставалась поэтом традиционным, поставившим себя под знак русской классики, прежде всего Пушкина” [5, с.5]. Именно эта традиционность (в лучшем смысле этого слова) в значительной степени предопределила реалистический путь развития ее поэзии, помогла ей избежать бесчисленного множества модных на то время течений, которыми, к сожалению, увлекались даже весьма талантливые поэты.

Верная пушкинским традициям, А.Ахматова мастерски воспроизводит характерные черты любой описываемой эпохи, что лишний раз свидетельствует о ее обостренном чувстве истории. Приведем лишь один, поразительный по реализму деталей отрывок из поэмы “Русский трианон”(1923 – 1941):

В тени елизаветинских боскетов
Гуляют пушкинских красавиц внучки
Все в скромных канотье, в тугих корсетах,
И держат зонтик сморщенные ручки.
Мопс на цепочке, в сумочке драже
И компаньонка с Жип или Бурже.

На отмеченную выше простоту (в значении “обычность”, “обыкновенность”) как на наиболее яркую черту поэзии Ахматовой указывал еще В.М.Жирмунский в известной статье “Преодолевшие символизм”, когда

сопоставлял книги стихов “Вечер” и “Четки” с лирикой символистов /6/.

Пушкинскую интонацию нетрудно уловить в чудесных и вместе с тем грустных описаниях осенней природы, в частности, при описании слетающих на лебединый пруд кленовых листьев и окровавленных кустов зреющей рябины в стихотворении “Царскосельская статуя”.

Высокое гражданское звучание – характерная черта поэзии А.Ахматовой. Она непоколебимо верит в свой народ и не может даже представить свою собственную судьбу раздельно от судьбы народа, родины. Следующие строчки из поэмы “Реквием” можно привести в качестве убедительной аргументации сказанного выше:

Нет, я не под чуждым небосводом,
И не под защитой вражьих крыл,-
Я была тогда с моим народом,
Там, где мой народ, к несчастью, был.

В стихотворении “Молитва” (1915 г.) А.Ахматова уверенно заявляет, что отдаст все самое дорогое,

Чтобы туча над темной Россией
Стала облаком в славе лучей.

Примечательно, что стихи Ахматовой о бескорыстной любви к России очень высоко ценил Александр Блок и, по воспоминаниям очевидцев, знал их наизусть.

Народность А.Ахматовой была отмечена еще Мариэттой Шагинян: “Ахматова (с годами – все больше) умеет быть потрясающе народной, без всяких квази, без фальши, с суровой простотой и с бесценной скупостью речи” [7, с. 119].

Народность и А.Ахматовой, и А.С.Пушкина определялась и доскональным знанием ими русского фольклора во всем его неисчерпаемом богатстве. Заученные наизусть былины, баллады, сказки, песни, частушки, пословицы и поговорки позволяли им при необходимости поэтически верно воспроизводить их стиль речи и

структуру стиха. В духе устного народного творчества написаны А.Ахматовой, в частности, стихотворения “Сказка о черном кольце” (1917 - 1936), “Лучше б мне частушки задорно выкликать” (1914 г.), “Ты письмо мое, милый, не комкай” (1912 г.), “Это просто, это ясно” (1917 г.), “Чугунная ограда, сосновая кровать” (1921г.) и многие другие. Родственной народной песне называла М.Шагинян поэму “У самого моря” (1915 г.).

Как и А.С.Пушкин, А.Ахматова любила снабжать свои тексты эпиграфами. Особенно много их в окончательной редакции “Поэмы без героя” (кстати, четыре эпиграфа позаимствованы у Пушкина).

Неточность цитирования – специфическая особенность текстов А.Ахматовой, что нередко, впрочем, встречается и у А.С.Пушкина. Например, “Поэме без героя” предпослан эпиграф “Иных уж нет, а те далече” со ссылкой на А.С.Пушкина. Однако сам Пушкин и в “Бахчисарайском фонтане”, и в “Евгении Онегине” в качестве автора этих строк называет Саади.

Незавершенность цитируемого текста – другая особенность эпиграфов А.Ахматовой. Некоторые из них заканчиваются многоточием (“Я теперь живу не там...”, “Здравствуй, племя младое, незнакомое...”, “И царскосельские хранительные сени...”), некоторые начинаются с союзов *и* или *а* (“И под аркой на Галерной”, “А в переулке забор дощатый...” и др.).

Общеизвестно, что видения во время тифозного бреда 1942 года стали мощным творческим импульсом для создания пророческой пьесы “Энума Элиш”, работу над которой она начала в Ташкенте во время эвакуации. По утверждению самой поэтессы, прототипом Гостя из Будущего был сэр И.Берлин, общение с которым для нее имело самые роковые последствия: санкционированный И.В.Сталиным доклад Жданова и последующее за ним

известное Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) “О журналах “Звезда” и “Ленинград” от 14 августа 1946 года.

Отдельные биографические предсказания, о которых она никогда не забывала, нетрудно обнаружить и в некоторых ранних произведениях А.Ахматовой (“Дай мне горькие годы недуга...”, 1915 г.), а также в ее дневниковых записях. К примеру, присуждение А.Ахматовой степени почетного доктора литературы Оксфордского университета в 1965 году было пророчески предсказано ей в шуточной форме еще задолго до этого события.

Известно, насколько серьезно относился к предсказаниям Александр Сергеевич. В частности, он был убежден, что, согласно одному из предсказаний, примет насильственную смерть в тридцатисемилетнем возрасте от человека на белом коне (у Дантеса был именно белый конь). Пророчески было предсказано также, что будет у него две ссылки. О том, что предсказания могут весьма существенно повлиять на дальнейшую судьбу человека, А.С.Пушкин говорил во многих своих произведениях (идеальный пример - “Песнь о вещем Олеге”).

В истинно пушкинских традициях А.Ахматова размышляет об искусстве, о судьбе и миссии поэта, о его высоком предназначении. “Тема совести и неотвратимой нравственной подсудности поэта — одна из кардинальнейших, сквозных тем всего творчества Ахматовой” [8, с. 295]. В стихотворении “Нам свежесть слов и чувства простоту...” (1915 г.) она высказывает очень важную мысль о нравственных обязательствах поэта перед народом и страной:

Но не пытайся для себя хранить
Тебе дарованное небесами:
Осуждены - и это знаем сами -
Мы расточать, а не копить.

Иди один и исцеляй слепых,
Чтобы узнать в тяжелый час сомненья
Учеников злорадное глумленье
И равнодушие толпы.

Сама собой тут напрашивается аналогия с пушкинским пророком, которому “бога глас” повелевает “жечь сердца людей” своим поэтическим словом (“глаголом”).

“Равнодушие толпы” и трагичность судьбы поэта тоже явления не новые. В стихотворении “Эхо” А.С.Пушкин сравнивает поэта с эхом, которое мгновенно внемлет “грохоту громов, и гласу бури и валов, и крику сельских пастухов”, но на голос самого поэта не откликается никто: “тебе ж нет отзыва”.

Уже в более зрелом возрасте А.Ахматова создает цикл стихотворений “Тайны ремесла”, которые по сути представляют собой обращение к “другу-читателю”. Здесь красной нитью проходит мысль А.Ахматовой о таинственной, всепобеждающей власти искусства.

Несмотря на известное определение А.Ахматовой своей “Поэмы без героя” (1940 – 1965) как “антионегинской вещи”, сходство ее с пушкинским романом в стихах все же представляется очевидным. Оно и в открытости структуры, и в выборе изобразительных средств, и в особой роли цитат и эпиграфов.

Творчеству А.С.Пушкина посвящены скрупулезные по анализу статьи “Последняя сказка Пушкина” (о “Золотом петушке”) (1931-1933), “Адольф” Бенжамена Констан в творчестве Пушкина” (1936 г.), “Каменный гость” Пушкина” (1947 г.) (статьи “Пушкин и Мицкевич” и “Пушкин и Достоевский” не сохранились – сгорели). В них проявилось исключительное исследовательское мастерство А.Ахматовой. Несмотря на спорность отдельных утверждений, статьи и сегодня представляют огромный интерес для литературоведов. Проницательным взглядом исследователя она замечает порой то, что не попало в

поле зрения других критиков. Для А.Ахматовой важно, чем непохож пушкинский Дон Гуан на своих предшественников и в чем его самобытность. В частности, она обращает внимание на то, что у А.С.Пушкина Дон Гуан – поэт, его стихи, положенные на музыку, поет Лаура. Он обладает чувством собственного достоинства, которое смело отстаивает перед испанским королем.

Впервые А.Ахматовой было высказано предположение о том, что финальная часть поэмы “Медный всадник” связана с декабристской темой. Она впервые провела доскональный анализ “Сказки о золотом петушке”, раскрыла злободневные ее мотивы, доказала, что они предопределены политической позицией самого Пушкина.

А.Ахматовой первой удалось установить литературные источники некоторых произведений А.С.Пушкина, в частности, “Сказки о золотом петушке”. Это “Легенда об арабском звездочете” Вашингтона Ирвинга из книги “Альгамбра”, опубликованной в 1832 году в Париже. Однако впоследствии легенда эта неоднократно издавалась и в русском переводе.

Сюжет пушкинской сказки действительно во многом совпадает с сюжетом легенды Ирвинга. Однако имеются и отличия: в легенде звездочет лишь описывает королю медного петуха, но дарит в конечном итоге медного всадника. У Ирвинга звездочет женолюбив, у Пушкина же скопец. Именно в силу этого обстоятельства не совсем понятно его желание получить в качестве награды за оказанную услугу шамаханскую царицу.

А.Ахматова установила, что одним из прототипов Евгения Онегина является романтический герой Бенжамена Констан. Сходство Онегина с Адольфом ей представляется наиболее явственным в конце пушкинского романа и особенно в восьмой главе. Кроме того, как считает Ахматова, с романом “Адольф”

А.С.Пушкин связал ряд литературных проблем, разрешение которых он искал в конце двадцатых годов позапрошлого века.

В заключение считаем необходимым отметить, что А.Ахматова всю жизнь пыталась разгадать магическую тайну гениальности великого поэта. Однако она никогда не копировала его и не подражала ему. Она старалась, насколько это возможно, соответствовать великому поэту, продолжать и развивать лучшие его традиции.

Литература

1. *Ахматова А.* Коротко о себе / Сочинения в двух томах. Т.1.- М.: Правда, 1990, с.17 – 20.
2. *Чуковский К.И.* Анна Ахматова. – Соч. в двух томах. Т.2. - М.: Правда, 1990, с. 498 – 533.
3. Ахматова о Пушкине. - М.: Книга, 1989.- 367 с.
4. *Шилов Л.* Анна Ахматова (100 лет со дня рождения).- М.: Знание, 1989.- 62 с.
5. *Скатов Н.Н.* Книга женской души (о поэзии Анны Ахматовой). В кн.: Анна Ахматова. Соч. в двух томах. Т.1. – М.: Правда, 1990, с. 3 -16.
6. *Жирмунский В.М.* Преодолевшие символизм. – ж. “Русская мысль”, 1916, № 12.
7. *Шагинян М.* Литературный дневник. – М.-Л: Круг, 1923.–221 с.
8. *Виленин В.Я.* В сто первом зеркале.- М.: Советский писатель, 1987.- 320 с.

ОГЛАВЛЕНИЕ

1. Амирханян М.Д. Вступительное слово	5
2. Копыркин С.П. Приветственное слово	10
3. Арутюнян К.В. Приветственное слово	11
4. Программа	14
5. Асоян А. А. - Семантика «полночных стихов» Анны Ахматовой.....	21
6. Амирханян А. М - «А.А. Ахматова и Л.Н.Толстой: о единстве поэзии и прозы».....	31
7. Багдасарян Р. А. - Анна Ахматова и армянская муза	48
8. Багратион-Давиташвили Н. П./ Николаишвили М.С. Анна Ахматова и Грузия	63
9. Басилая Н. А. - Стилистическое своеобразие прозы Анны Ахматовой.....	69
10.Белоусова Е. В. - «Читать я училась по азбуке Льва Толстого»: истоки философско-эстетических идей А. Ахматовой.....	77
11.Витковская Л.В./ Головченко И. Ф. - «Чужие» путешествия в лирике А. Ахматовой	90
12.Воробьёва Т. Л. - «Я здесь, на сером полотне, возникла странно и неясно»: к истории одного портрета Анны Ахматовой	105
13.Гордович К. Д. - Соотношение бытового и творческого в образе Анны Ахматовой, созданном Л.К. Чуковской	111
14.Долуханян А. Г.- Анна Ахматова – переводчица поэтов Армении.....	118
15.Дьяченко Т. А. - Ориентальные мотивы в творчестве А.А. Ахматовой и М.А. Лохвицкой	131
16.Завьялова Е.Е. - Образ земли (дёрна) в Поэзии А.А. Ахматовой.....	137
17.Закарян А. А.- «Городецкий о книге «Белая стая» А. Ахматовой»	148
18.Иванова И. Н. - Ахматовские мотивы и реминисценции в современной Российской поэзии	153
19.Иванова Н. Ф./Бушканец Л. Е. - Еще раз о нелюбви Ахматовой к Чехову.....	161

20.Иванова О. Ю./Калевич Н. А. - «Сопоставление несопоставимого: А.Ахматова и И.Анненский в своём отношении к переводу»	182
21.Карабущенко П. Л. - Элитологические воззрения Анны Андреевны Ахматовой.....	200
Кислова Л. С./Ветошкина М. А. - Гендерный код в лирике Анны Ахматовой	220
22. Кихней Л. Г. - Театрализация как принцип организации смысловой структуры «Поэмы без Героя» Анны Ахматовой.....	230
23. Колышева Е.Ю - Булгаковский текст в творческой истории «Поэмы без героя» А.А. Ахматовой.....	241
24.Кругов А. И. - Специфика изучения творчества А.А. Ахматовой в школе.....	255
25..Ладохина О. Ф. - «Любопытство иностранки» в лирике Анны Андреевны Ахматовой	260
26..Ларионова М. Ч. - Образы юга России в произведениях А.А. Ахматовой.....	267
27.Маштакова Л. В.- Поэма А. Ахматовой «У самого моря» (1914): опыт символистского прочтения	275
28.Меленевская Э. Д. -«Это было лицо, на котором было сияние»: Анна Ахматова в воспоминаниях В.С. Муравьева	285
29.Мелентьева И. Е. - Ахматова и Солженицын: точки соприкосновения: «Девушка с вышивкой».....	298
30.Мелкумян М. И. - “И голос вечности зовет ...”	307
31.Меньщикова А. М. - Вариативность и своеволие поэмы без героя» Анны Ахматовой.....	320
32.Михайлова Г. П. - На пересечении четырех стихий: еще раз о «Клеопатре» Ахматовой	334
33.Отургашева Н. В. - Армянский текст в творчестве Анны Ахматовой	350
34.Павельева Ю. Е. - Творчество А.А. Ахматовой в литературно-критическом освещении журнала «Грани» эмигрантского периода.....	358
35.Подкорытова Т.И. - «Смуглая муза» и «Смуглый отрок» в поэтологии Анны Ахматовой.....	367

36.Подчиненов А. В./Снигирева Т. А. - Диалог с библией: эпиграфика Достоевского и Ахматовой	379
37.Протасова Н. В. - Образ воды в поэтическом мире Анны Ахматовой	393
38.Прохорова Т. Г./Алеева Е. З.- Мотив страшного дома в «северных элегиях» А. Ахматовой и в рассказе Л. Петрушевской «в доме кто-то есть» (к вопросу о творческом диалоге).....	403
39.Прохорова Т. Г./Шамина В. Б.- Постмодернистская вариация Ахматовского мифа в прозе Л. Петрушевской (на материале повести «Время ночь»).....	415
40.Серафимова В. Д./Минасян С. М. - Жизнь поэзии Анны Ахматовой	425
41.Хадынская А. А.- Рецепция А.Ахматовой в поэзии русского зарубежья «первой волны»: Г. Адамович И Г. Иванов.....	438
42.Чурляева Т. Н. - Сюжет, фабула и нарратив в стихотворении А. Ахматовой «Проводила друга до передней...»	451
43.Шарафадина К. И. -«Откровение» цветаевского стихотворения Ахматовой.....	460
44.Шафранская Э. Ф. - Окружение Ахматовой в Ташкенте: Айбек, Алимджан, Козловский и другие.....	469
45.Шейранян С. З./ Мадоян В. В.- Ахматова и Пушкин.....	480

А.А. Ахматова:
русская и национальные литературы

*Материалы международной
научно-практической конференции
25-26 сентября 2019 г.*

Директор издательства: В.Асланян

Технический редактор: В.Хачатрян

Отпечатано в типографии
«Издательского дома Лусабац»
Формат 60/84, 1/16, 30 печатных листов
Тираж 250 экземпляров
«Издательский дом Лусабац»
Ереван, ул. Пушкина 46
Тел. +374 (10) 539647, +374(055)784787