

Г. М. Темненко

Анна Ахматова: ОПЫТЫ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ И ИММАНЕНТНЫХ ПРОЧТЕНИЙ

Симферополь
ИТ «АРИАЛ»
2013

Г. М. Темненко

Анна Ахматова:
ОПЫТЫ
ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ
И ИММАНЕНТНЫХ
ПРОЧТЕНИЙ

Симферополь
ИТ «АРИАЛ»
2013

УДК 82.0+82 (091): 821.161.1

ББК 83.3 (2 Рос = Рус)

Т 32

Рекомендовано к печати учёным советом Таврического национального университета имени В. И. Вернадского (протокол № 1 от 30 января 2013 г.)

Рецензенты:

А. С. Киченко, доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка, зарубежной литературы и методики обучения Черкасского национального университета имени Богдана Хмельницкого;

В. В. Фёдоров, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской литературы Донецкого национального университета.

Научный редактор:

Л. М. Борисова, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Таврического национального университета имени В. И. Вернадского.

Темненко Г.М.

Т 32 Анна Ахматова: опыты интертекстуальных и имманентных прочтений : монография / Г. М. Темненко. – Симферополь : ИТ «АРИАЛ», 2013. – 476 с.

ISBN 978-617-648-305-2

Монография посвящена творчеству Анны Ахматовой, вызывающему на протяжении целого столетия самые разноречивые мнения. Лирика выражает личностный взгляд на мир, но она становится событием только в том случае, когда находит отклик у многих читателей, говорит с ними на одном языке. Интертекстуальные прочтения нужны для того, чтобы понять, что соединяет стихи Ахматовой с произведениями предшественников и современников, а имманентные – чтобы лучше понять, что же написала она сама. Все эти опыты имеют общую цель – найти те основания, которые позволяют понимать творчество Ахматовой как единое целое.

Монография адресована литературоведам, преподавателям и студентам гуманитарных специальностей, а также всем, кто интересуется поэзией и проблемами анализа лирических текстов.

УДК 82.0+82 (091): 821.161.1
ББК 83.3 (2 Рос = Рус)

ISBN 978-617-648-305-2

© Темненко Г.М., 2013
© ИТ «АРИАЛ», 2013

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	5
--------------------------	---

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА АХМАТОВОЙ В КРИТИКЕ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

Художественная система как предмет исследования	9
В зеркале ранней критики	11
Акмеизм: проблемы и концепции	17
Ахматова об акмеизме	27
Критическая статья Ахматовой в свете литературной полемики	34
Критика и революция: социологический подход к творчеству Ахматовой	47
Формалисты и Ахматова	53
Поиски новых координат	61
Об интенциях мифизации в современном научном дискурсе	78
Размышления о методе	85

ГЛАВА ВТОРАЯ

РОМАНТИЧЕСКАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ПОЭЗИИ АХМАТОВОЙ ...

Романтизм: основные аспекты направления	92
Романтизм преодолённый, но непреодолимый	97
Романтические мотивы в ранней лирике Ахматовой	116
Лирический герой и миф о поэте	143
Поэма «У самого моря»: миф и смысл	169

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

КЛАССИЦИСТИЧЕСКОЕ НАЧАЛО В ПОЭЗИИ АХМАТОВОЙ ...

Классицизм как литературное направление и как «большой стиль»	188
Апелляции к классицизму как аргументы в литературной борьбе	190
Размышления о классицизме и самоопределение поэта	201
Эстетические проблемы авторедактирования у Ахматовой	216
Поэтическое кредо в цикле «Тайны ремесла»	226
Ахматова и Державин	235
Классицизм как система этических и эстетических принципов в поэзии Ахматовой	256
Традиции классицизма и интенции современности в стихотворении «Летний сад»	279

ГЛАВА ЧЕТВЁРТАЯ

ФАКТОРЫ, ОРГАНИЗУЮЩИЕ СИСТЕМНОЕ ЕДИНСТВО ПОЭЗИИ АХМАТОВОЙ	293
Проблема выбора интегрирующих факторов	293
Проблема «чужого слова» в восприятии Ахматовой	299
Концепт «нежность»: между «чужим» и неповторимым словом	317
«Чужой» образ в стихотворении «Клеопатра» в свете интертекстуального и имманентного анализа	332
Совесь-воспоминание у Ахматовой как архетип культурного осознаваемого	350
Антропологический фактор: роман-лирика и проблема героя	372
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	410
ЛИТЕРАТУРА	418

ПРЕДИСЛОВИЕ

Первый сборник стихов Анны Ахматовой «Вечер» увидел свет в 1912 году. С тех пор прошло сто лет, и время делает славу поэта всё более громкой. Её произведения издаются огромными тиражами. Об Ахматовой написаны книги, сняты фильмы, в Интернете есть сайты, посвящённые её поэзии. Её имя прочно вошло в историю литературы – не только российской, но и мировой. Однако не менее прочно закрепились споры относительно сути её творчества. Разноречивость мнений нередко создаёт впечатление, что литературоведы имеют дело не с одним поэтом, а с множеством лиц, не имеющих между собою ничего общего. Критические и популяризаторские работы способствуют предельному заострению несогласий.

Стереотипные представления о творчестве и личности Ахматовой, при всей своей полярности, сосуществуют и поддерживают друг друга как постоянные аргументы споров, идущих по спирали. В обобщённом виде их можно суммировать так:

«Поэтесса, впервые открывшая миру сокровенные тайны любящей женской души, хрупкая и болезненно-чуткая к тончайшим оттенкам переживаний». – «Не поэтесса, а поэт с твёрдым голосоведением, чья слава пришла не благодаря избранной тематике, а вопреки ей».

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

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

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

Каждое из названных определений имеет варианты. С любым из них бывают теперь связаны как одобрение, так и порицание. И с годами категоричность высказываний не убывает.

Свойственная ряду публикаций сенсационность основана на наивном убеждении, будто материалы, противоречащие одному стереотипу, автоматически утверждают противоположный, а потому не требуют анализа и осмысления. Запальчивость некоторых высказываний говорит о

том, что предмет спора не только на протяжении минувшего века был актуальным и даже постоянно раздражающим фактором культурного сознания, но остался таковым и доныне.

Это заставляет задуматься о причинах. С одной стороны, резкость многих суждений свидетельствует о несходстве жизненных позиций представителей различных общественных групп (при проблематичности самого понятия общественного мнения применительно к культуре известного хронотопа, вместившего существование Российской империи, Советского Союза, Российской Федерации и, шире, СНГ). С другой стороны, возникает вопрос, в какой степени само творчество Ахматовой даёт объективный материал для всех этих споров и почему они порой выглядят столь неразрешимыми.

А между тем, всеми признано, что Анна Ахматова – поэт с неповторимой творческой индивидуальностью. Определить истинное лицо поэта или хотя бы его основные черты – это задача, которая представляется не только увлекательной, но и настоятельно необходимой. Но оригинальность авторского стиля, как и оригинальность живой личности – всегда камень преткновения для исследователей: насколько явление легко для узнавания, восприятия, вчувствования, настолько же оно сложно как объект описания. Трудности этой задачи не позволяют надеяться на исчерпывающее исполнение задуманного. Не смея претендовать на решение всех связанных с творчеством Ахматовой проблем, автор стремится к внесению ясности хотя бы в некоторые из них. Прежде всего – можно ли говорить об ахматовской поэзии как о целостном единстве, существуют ли некие системообразующие начала её поэтики. Предлагаемая вниманию читателей книга представляет поиск выхода из лабиринта противоречий, и если она не окажется убедительной, то, может быть, подскажет иным исследователям выбор других направлений работы.

На избранном пути главная опора исследователя – сама поэзия Ахматовой. Мы будем исходить из имманентного анализа её произведений, предполагающего изучение тех свойств, которые им присущи внутренне. Разумеется, черты индивидуального стиля формируются как осуществление исторически складывающихся свойств и тенденций искусства. Поэтому требование объективности восприятия одного стихотворения нередко диктует необходимость расширения контекста, обращения к иным произведениям этого же автора, его современников и предшественников. Установление интертекстуальных связей не является для нас самоцелью. Оно необходимо не только для выяснения общего поля аксиологических и эстетических доминант и соответствующих образных средств, но и для уточнения тех факторов, которые определили основу неповторимого и единого в своей сути художественного мира Ахматовой.

Другой опорой на этом пути будут труды историков и теоретиков литературы, заложивших основы современного ахматоведения и собравших немало поистине бесценных наблюдений. Но уже здесь нас подстере-

гают некоторые проблемы, нерешённость которых сказывается на нынешних истолкованиях ахматовского творчества. Академическая наука занята поиском объективных знаний о поэте и поэзии, выявлением закономерностей развития литературного процесса. Ей как будто не пристало высказывать безапелляционно категоричные суждения. Размышления учёных не совпадают по тону и стилю с лапидарными оценками критиков, резкими заявлениями руководивших идеологией политиков и пояснениями популяризаторов. И всё же связь между ними существует, хотя и не всегда непосредственная. На деле все они не могут существовать независимо от социокультурной ситуации, даже при полной нравственной безупречности их представителей. Изучение творчества Ахматовой не имеет непрерывной истории: общественные катаклизмы, смена культурных, эстетических, идеологических ориентиров несколько раз обрывали исследовательские дискурсы. Нередко поднятые вопросы, оставшись не до конца разрешёнными, переходили в разряд утверждений, воспринимавшихся впоследствии как общеизвестные аксиомы.

Поэтому первая часть данной книги посвящена рассмотрению накопленных ахматоведением достижений и проблем. Традиционные аспекты, в которых принято рассматривать ахматовское творчество: лирическое выражение женского начала, борьба символистов и акмеистов, сопротивление диктатуре идеологических установок, «романизация» лирики, расширение масштабов поэтического мировосприятия, использование и сотворение мифических образов – имеют одну общую проблему: они, как правило, рассматривались независимо или почти независимо друг от друга. Но поиск основных доминант ахматовского творчества побуждает не только к сопоставлению этих граней её поэзии, но и к расширению контекста исследования.

Со времен Шеллинга и Гегеля осмысление путей развития поэзии обычно ориентируется на классицизм и романтизм – направления не только литературного, но и эстетического, и общекультурного уровней. В XX веке многие литературоведы нередко опирались именно на них. Разумеется, оба направления, как определённые этапы историко-литературного процесса, ушли в прошлое и не могут быть повторены. Даже неоромантизм и неоклассицизм XX века стали уже достойным историей. Но созданные в далёком прошлом традиции живы и поныне. Присутствие и трансформация тенденций романтизма и классицизма в творчестве Ахматовой будут рассмотрены во второй и третьей частях данной книги. Несмотря на заметное несовпадение ахматовской поэтики с полной парадигмой установок каждого из этих направлений, невозможно игнорировать постоянное присутствие ряда свойственных им тенденций в её творчестве.

Четвёртая часть книги посвящена интегрирующим факторам. Поиск единой литературно-эстетической системы, определяющей ахматовскую поэтику, приводит к рассмотрению антропологического аспекта пробле-

мы. Это позволяет по-новому осмыслить свойства лирической героини Ахматовой в свете традиций русской литературы Нового времени, соединившей патриархальные ценности с идеалами европейского гуманизма. Судьбы русского Ренессанса, его историческая протяжённость и глубоко укоренённые трагические противоречия, как показывает анализ, получили в поэзии Ахматовой эстетически завершённое воплощение. Насколько обоснованны выводы автора – судить читателю.

ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА АХМАТОВОЙ В КРИТИКЕ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

Художественная система как предмет исследования

Представление об искусстве как о знаковой системе получило в XX веке столь обширное распространение, что останавливаться на его истории и нюансах представляется излишним. Структурализм, в прошлом решительно отвергавшийся представителями официального литературоведения, считавшийся в СССР одной из разновидностей диссидентства, уже давно перестал быть запретным плодом. Труды Ю. М. Лотмана и других отечественных и западных структуралистов настолько прочно вошли в научный оборот, что описание истории этого направления может быть темой не одной диссертации.

Поэтому ограничимся лишь констатацией факта, что и культура в целом осмысливается ныне как система знаковых систем, и литература в этом отношении не представляется исключением. Творчество отдельного автора может быть рассмотрено как локальная система, обладающая определённой степенью автономии. Однако само понятие *система* всё же нуждается в некотором уточнении и осмыслении.

Современная философия выработала отдельную теорию систем как частный случай теории познания с множеством дефиниций и их интерпретаций [13; 98; 302; 503; 618; 653 и др.]. Философы допускают, что и в любой другой отрасли знаний возможно системное рассмотрение явлений, если исследователь способен отличить систему от конгломерата, от случайного множества элементов, – то есть признают, что использование системного подхода доступно и нефилософскому взгляду [653, с. 27]. Системность предполагает наличие неких структурных отношений, организующих все составляющие элементы в единое целое [98, с. 141–142]. Важным уточнением представляется различие понятий «система» и «структура»: «Понятие “система” теснейшим образом связано с понятием “структура”. Но отождествлять их нельзя. <...> Под структурой понимается либо закон связи между элементами, либо инвариант системы...» [13, с. 37]. Система же представляет всю совокупность входящих в неё элементов и отношений между ними.

В 70-е годы XX века и некоторое время спустя системный подход переживал своеобразный бум в науке и философии, он представлялся универсальным ключом к познанию явлений любого порядка. Однако довольно скоро пришло понимание того факта, что в точных науках и в гуманитарном знании системность проявляется по-разному, что существуют различия между разновидностями систем. Важным свойством научного описания системы признана её центрированность. «В центрированных системах существует такой объект, что отношения между любыми другими

элементами системы могут быть установлены лишь с помощью отношения к этому объекту, который играет роль центра» [503, с. 61]. Однако если с точки зрения абстрагирующего ума система представлялась поначалу тем более совершенной, чем меньше число её принципов [302, с. 110], то позднее выяснилось, что «жёсткие системы менее устойчивы, чем нежёсткие» [98, с. 145].

Разделение систем на жёсткие, т. е. «хорошо формализуемые, структуризованные», и мягкие, т. е. «слабо структуризованные и не формализуемые», утвердилось уже в 90-е годы XX столетия, и тогда же оформилось важное правило: «никогда не сводить мягкую проблему к жёсткой, так как при этом теряется самое важное в проблемной ситуации. Следует подчеркнуть особенно большое значение такого подхода к системам для понимания современных сложных ситуаций, имеющих место в обществе и в культуре» [259, с. 191–192].

Значительно ранее большей частью теоретиков было принято во внимание, что система, «в отличие от понятий «объект» и «вещь», отражает не отдельное и нерасчленённое, а противоречивое единство многого и единого. В 1977 году лауреатом Нобелевской премии стал И. Пригожин, по теории диссипативных структур которого неравновесность элементов может служить источником организации системного порядка, что, по его мнению, в равной мере свойственно природным и культурным феноменам [486]. Система, являясь конкретным видом реальности, находится в постоянном движении» [13, с. 24].

Приняв вышеперечисленные положения системного метода за основу, можно наметить направление исследования. Для того, чтобы описать систему, необходимо выделить её основные элементы и определить их соотношение и взаимовлияние, учитывая, что в гуманитарном знании эта система может быть только «мягкой» и несводимой к типу «жёстких», что динамические противоречия не исключают системности явления, а представляют её естественные качества. Поскольку речь идёт о литературе, сам по себе системный метод не может обойтись без традиционных литературоведческих подходов. Некоторые литературоведческие понятия имеют столь широкие истолкования, что для их уточнения оказывается необходимым обращение к понятийному аппарату эстетики и культурологии. Эстетические и литературоведческие понятия нередко омонимичны, но как концепты не вполне совпадают, хотя тесно взаимосвязаны.

М. С. Каган, посвятивший немало лет изучению проблемы системного подхода к гуманитарным знаниям, подчёркивал, что в этой области «приходится иметь дело с целостными, сложными и сверхсложными системами, которые оказываются доступными познанию <...> именно в своей целостности и поэтому не допускают привычного аналитического расчленения и оперирования каждой частью порознь, ибо система есть нечто большее, чем сумма составляющих её частей» [256, с. 50]. Иначе говоря, эмерджентность системы (её несводимость к отдельным элемен-

там) и есть показатель целостности и способности к самоорганизации, что особо актуально в отношении к искусству.

Поэтому первая часть нашей работы преследует выполнение двух задач. Выявление тех параметров, в которых поэзия Ахматовой воспринималась, оценивалась и анализировалась на протяжении минувшего столетия, должно способствовать определению тех структурных характеристик, которые могут быть рассмотрены как значимые элементы её поэтической системы. История критического и аналитического осмысления её поэзии может быть также материалом для размышлений о корректности применявшихся при этом методов и критериев. Однако решение обеих задач должно служить основной цели работы: поиску характеристик, способствующих пониманию творчества Ахматовой как единого целого, как литературно-эстетической системы.

В зеркале ранней критики

Основные этапы развития творчества Ахматовой не будут предметом нашего специального рассмотрения – широко известны их внешние границы, связанные с поворотами исторического развития страны. Ранняя слава поэта возрастала с каждым новым стихотворным сборником вплоть до первых послереволюционных лет, затем последовали почти два десятилетия замалчивания её имени, невозможности публикаций. Перед началом Великой Отечественной войны наступил краткий период смягчения властей, но после окончания войны, в 1946 году, постановление ЦК ВКП(б) о журналах «Звезда» и «Ленинград» стало одним из ударов, нанесённых не только по её творчеству, но и в целом по состоянию советской литературы. Только после XX съезда КПСС далеко не последовательная либерализация партийной политики сделала возможным возвращение Ахматовой доброго имени и публикацию некоторых её произведений.

Внутренние изменения, происходившие с поэтом, неоднократно привлекали внимание исследователей. После примерно полутора десятилетий предвоенного вынужденного молчания, когда родники творческой силы казались скудеющими, почерк поэта, по её собственному признанию, «изменился», голос зазвучал «по-другому» [45, с. 280]. Сошлёмся на периодизацию творческого пути Ахматовой, предложенную и убедительно обоснованную Л. Г. Кихней [285, с. 7] и не будем её сравнивать с другими периодизациями, имеющими свои обоснованные особенности [458, с. 42, 68 и др.]. Потому что цель нашей работы – рассмотрение тех качеств её поэзии, которые оказались наиболее постоянными на всём протяжении творческого пути. Наличие таких константных свойств сумел увидеть ещё в 1914 году Н. В. Недоброво, угадавший, по признанию самой Ахматовой, в авторе ранних сборников будущего создателя «Реквиема» и «Поэмы без героя» [233, с. 489]. Т. А. Пахарева так обосновала воз-

возможность целостного восприятия этого наследия: «Её манера изменилась ровно настолько, насколько это было необходимо, чтобы прежняя ахматовская “пропорция” сохранилась в изменившемся языковом и поэтическом пространстве <...> имманентные Ахматовой черты, оставаясь при ней до конца, меняли лишь форму своего проявления в соответствии с меняющимся поэтическим и языковым контекстом» [458, с. 29–30].

Обзор критических и литературоведческих работ об Ахматовой поневоле обречён на некоторую фрагментарность, поскольку, как было уже сказано, предмет наших разысканий – факторы, позволяющие говорить о её поэзии как о целостном единстве, и выбор материала определяется уровнем его репрезентативности в этом отношении.

История вступления Ахматовой в литературу хорошо известна и неоднократно описана. Первый её поэтический сборник «Вечер» увидел свет в 1912 году. Он был украшен фронтисписом Евгения Лансере, изображавшим задумавшуюся над водой девушку с книгой в руке, и ампириными купидонами на виньетках работы А. Я. Белобородова. Иллюстративный материал не был непосредственно связан с содержанием книги, но, видимо, должен был свидетельствовать, что она – женская, что она о любви [584].

Первый печатный отзыв об ахматовских стихах – написанное по этому М. Кузминым краткое предисловие к «Вечеру». Он подчеркнул у начинающего автора остроту восприятия мира, соотносённую им с тонкостью чувств в некоем александрийском обществе, «члены которого для более острого и интенсивного наслаждения жизнью считали себя обречёнными на смерть» [21, с. 59]. Кузмин ничего не сказал о мастерстве – отметил только небольшой оттенок манерности, а очарование стихов отнёс именно на счёт хрупкости и остроты восприятия мира, свойственных автору. Наибольшее внимание в рецензии было отведено умению поэта замечать «мелочи», «конкретные осколки» жизни – правда, здесь похвалы звучали с оговоркой: с одной стороны, «Анна Ахматова обладает способностью понимать и любить вещи именно в их непонятной связи с переживаемыми минутами», с другой – часто вещи у неё «не более как сентиментальные сувениры, или перенесение чувства с человека на вещи, ему принадлежащие». Наличие у дебютантки поэтического таланта не вызывало у Кузмина сомнений, поэтому, приветствуя «новый женский голос, отличный от других и слышимый, несмотря на очевидную, как бы желаемую автором слабость тона», он первым употребил слово «поэт», а не «поэтесса» [21, с. 60–61].

Импрессионистичность этого предисловия была в порядке вещей для стиля критических заметок начала XX века. Василий Гиппиус в маленькой заметке «Анна Ахматова. Вечер», хотя и отталкивался от мнения М. Кузмина, но писал в том же тоне: «Эта грация, эта не столько манерность, сколько видимость манерности, кажется нужной, чтобы закрыть раны, потому что подлинный лирик всегда ранен, а А. Ахматова – под-

линный лирик». Критик отметил и близость к традициям новейшей поэзии, и оригинальность её голоса: «Конечно, должны вспомниться (из русских поэтов) И. Анненский, М. Кузмин, Ф. Сологуб и А. Блок. Но не острая горечь Анненского, не меланхолия Кузмина, не мистические томления Сологуба, не взрывы восторга и отчаяния Блока – слышны в этой книге. Это скорее сдавленная боль, сжатые губы и глаза, готовые заплакать» [167, с. 270]. Кончалась заметка мягким предостережением от стилизации и жеманности. Составляя следующий сборник «Чётки» (1914), Ахматова исключила из раздела, где воспроизводился «Вечер», те стихи, которые дали повод для упреков.

Георгий Чулков в своём первом отклике на сборник «Вечер» очертил своеобразие её стиля более отчётливо: «Отсутствие метафор, строгость в выборе слов, своеобразный ритм, смелое и решительное отношение к рифме, неожиданные, но оправданные внутренней логикой сопоставления образов и тревожный, волнующий, иронический и таинственный полувопрос в конце – вот черты, определяющие лирику Ахматовой». Ещё тогда не сформулированную проблему лирического героя (лирической героини) он решил в романтическом духе: «Единая тема, единый центр в поэзии Анны Ахматовой – это странная мечта о таинственном любовнике, покинувшем свою возлюбленную. <...> В своих стихах Ахматова неустанно поёт “мёртвого жениха”. Его образ мерещится ей повсюду. Она, как Дон Жуан, бродит по миру, с волнением ожидая какой-то роковой встречи...» [672, с. 276]. Впрочем, критик не удовлетворился первыми наблюдениями и впоследствии не раз писал о её поэзии. «Оценка творчества Ахматовой как наследницы заветов символизма и одновременно последовательницы классического направления в русской поэзии и ученицы И. Анненского, едва ли не впервые была предложена именно Чулковым в статьях “Пятьдесят девять” (1912), “Хомуз” (1913), “Закатный звон” (1914)» [412, с. 19]. Одним из первых Чулков обратил внимание на значимость нравственной позиции поэта.

Признанный мэтр символизма Валерий Брюсов в обзорной статье «Сегодняшний день русской поэзии» благосклонно отозвался о тогда ещё не взбунтовавшемся молодом сообществе «Цех поэтов» и его «синдиках»: Гумилёве и Городецком, отметив, что их объединяет умение писать: «строгость в чеканке стиха, осторожность в выборе слов, постоянная проверка вдохновения рассудком». Особо отметил Брюсов книгу Ахматовой «Вечер»: «Поэт, с большим совершенством владея стихом, умеет замыкать в короткие, из двух-трёх строф, стихотворения острые психологические переживания». Тогда же Брюсов высказал наблюдение, которому была суждена долгая жизнь в ахматоведении: «В ряде стихотворений разворачивается как бы целый роман, героиня которого – характерная современная женщина» [113, с. 22].

Интересна и напечатанная тогда же в № 5 журнала «Аполлон» статья Валериана Чудовского «По поводу стихов Анны Ахматовой». В ней

странно соединены размышления об искусстве, неожиданно сближающие поэзию Ахматовой и И. Анненского с японской живописью под знаком «“манеры” синтетического восприятия», с сентиментальными восклицаниями по поводу содержания ахматовской поэзии: «Трагедия грёзы! Стрдание цветка!» [21, с. 63, 65]. Профессионально острая наблюдательность критика как бы спотыкается о непривычную специфику женской лирики: «Мечта питает поэзию Анны Ахматовой. Глубоко грустная мечта, чисто романтическая по содержанию. Впрочем, романтиком мы называем мужчину, который в действительности видит один лишь предлог для мечты; женщина же, которая хочет мечтать, – не романтик, а просто... женщина» [21, с. 64]. Это не помешало В. Чудовскому задуматься о роли романтической составляющей в ахматовской лирике: «Романтизм представлял горе как полное поглощение горем; скорбящий становился бесчувственным. Очевидно, что колы скоро реалистическое искусство встретилось с заданием горя, оно прежде всего должно было опровергнуть романтическую поглощённость горем. И тогда началось “выявление” всей этой аналитической восприимчивости скорбящего» [21, с. 66]. Это соображение помогло критику подкрепить аналогию с японской живописью – наблюдением над совмещением у Ахматовой внутреннего и внешнего планов, над ролью «объективных афоризмов», которые «звучат, как наивные слова какого-то большого мастера» [21, с. 67].

В том же 1912 году появились, конечно, и менее глубокие рецензии, интересные демонстрацией стереотипных подходов и поверхностных суждений. Например, Андрей Полянин (псевдоним Софьи Парнок) в статье «Отмеченные имена» («Северные записки», 1912, № 5–6) обвиняет Ахматову в том, что её мир – «эгоистически-укромный, столь заполненный всевозможными сувенирами и просто вещами и вещицами, что пришельцу в нём душно, тесно, неудобно, а подчас и попросту скучно», её голос – «болезненно-слабый голос женщины, которая, по её собственному признанию, “игрушечной стала”, “живёт, как кукушка в часах, заведут и кукует”» [481, с. 15–16].

Мнения, высказанные о поэзии Ахматовой в 1912 году, легли в основание дальнейших суждений о её творчестве. Примечательно, что с самого начала внимание критиков привлекла оригинальность поэзии Ахматовой. На первых порах, как видим, это своеобразие нередко связывалось с представлением о загадочности женской души, до этого мало проявлявшей себя в лирической поэзии. Мифологема Вечной женственности, столь много занимавшая символистов, сыграла здесь немалую роль, возможно, вследствие несовпадения с образом лирической героини ахматовской поэзии. Заданный этой мифологемой уровень значительности женского начала не исчез из сознания читателей и критиков. Несколько однообразные восклицания по поводу загадок и откровений (или же, наоборот, сегования по поводу женских капризов и жеманства) не прекратятся вплоть до

революционной смены ценностных ориентиров, которая будет осознана в начале 1920-х годов.

Проблема восприятия образа лирической героини – «романтической натуры» или «остро современной женщины» – обозначила также и аспекты интерпретации поэзии Ахматовой, поэтому в дальнейшем отношение к её творчеству нередко складывалось в зависимости от понимания сути романтичности или представления о том, какой должна быть современная женщина.

Другая проблема, обозначившаяся тогда же, связана с таким свойством ахматовской лирики, как конкретность изображаемого мира, его «вещность». Похвалы, высказанные в этом отношении М. Кузминым, звучали вполне логично: ещё в 1906 году в стихотворении «Где слог найду, чтоб описать прогулку...» он воспел «шабли во льду, поджаренную булку», «дух мелочей, прелестных и воздушных». Его статья 1910 г. «О прекрасной ясности» традиционно рассматривается как предвестие акмеизма. Поэтому у некоторых читателей и критиков закрепилось представление о тесной связи между этими поэтами, даже об ученичестве Ахматовой у Кузмина. Мнения современных исследователей о степени воздействия Кузмина на Ахматову существенно расходятся [86; 90; 340; 592]. Связь inferнального образа «Владыки мрака» в «Поэме без героя» с личностью Кузмина отражена во всех комментариях к поэме [34, с. 4–10; 48, с. 514; 45, с. 457; 46, с. 434; 131, с. 431–432, 386; 699, с. 928 и др.]. Сама она всегда уважительно отзывалась о его мастерстве, но неизменно подчёркивала свою независимость от его творчества и собственного ему имморализма [572, с. 156, 490]. Стихотворный размер «Поэмы без героя», казалось бы, свидетельствовал не в пользу этой независимости – Ахматова не отрицала его сходства с размером, которым написана часть поэмы Кузмина «Форель разбивает лёд». Однако В. А. Черных выявил существенные различия между ритмами этих произведений [660]. Сходство всегда интересно как основа для выявления различий.

«Вещность» ахматовской лирики ещё В. Чудовский связал с двуплановостью, с умением поэта сплавить мир субъективных переживаний с объективно окружающим его реальным миром.

Общий тон ахматовских стихов получил широкий спектр определений: от грусти, болезненности, хрупкости до выражения подлинной боли, «раненности». Её поэзию не раз называли романтической. Однако более популярной стала идея «романности» ахматовской поэзии, подхваченная множеством голосов.

Выход в 1914 году второго сборника «Чётки» был встречен критикой с ещё большим одобрением. Но координаты, в которых он воспринимался, во многом оставались прежними. Вот, например, характерное начало статьи Н. Ашукина: «Когда бледная и строгая монахиня перебирает за молитвой чётки и сладостный молитвенный восторг сжимает ей сердце...» Импрессионистический пересказ и цитирование говорят о пол-

нейшем сочувствии «волнующе-интимно» раскрывающейся женской душе: «... с грустью болезненно-хрупкой, с затаённой болью разубверений, но для которой ещё не пропали земные очарования» [21, с. 71].

О. Вороновская в заметке, напечатанной в «Альманахе интуитивной критики и поэзии» «Очарованный странник», тоже подчёркнуто романтизировала женственный облик лирической героини Ахматовой, восхищаясь её «лунными мечтами» и удивляясь, что они могут сплетаться «с земными образами». Но для альманаха, выходявшего под девизом «Апология творческой лжи», романтического начала у Ахматовой казалось недостаточно: «Земным питьём напоены её стихи, и жаль только, что простота земного часто сблизжает их с нарочито-примитивным» [21, с. 88].

Н. Вентцель, О. Огинская и другие повторяли слова об оригинальности, о «женском тоне» и «романности» [21, с. 86, с. 94]. Ал. Тиняков добавил к этим уже ставшим обязательными мнениям слово «трагизм», сказал о присутствии в стихах сословной совести, идущей от некрасовских традиций [21, с. 138–139].

Ещё три рецензии того же года: Р. В. Иванова-Разумника «Жеманницы» («Чётки» А. Ахматовой и «Печальное вино» В. Инбер) – «Заветы», 1914, № 5; Л. К. (Каннегиссера) «Анна Ахматова. Четки. Стихи 1914» – «Северные записки», 1914, № 6; Д. Тальникова «Анна Ахматова. Четки» – «Современный мир», 1914, № 10 [21], – объединяет восприятие стихов даже не как романа, а как откровенных дневниковых записей. Это давало повод простодушным критикам читать автору наставления морального характера: о том, что сосредоточенность только на любви, внимание к окружающим вещам – знак «духовной скудости», что нехорошо сначала мучить «бедных мальчиков», а потом писать, «что мальчика очень жаль», да и вообще странно так много писать о страданиях – может быть, молодой поэтессе просто нравится мучиться? Однако, за исключением Тальникова, решительно отрешивавшегося от «модернистки», критики подчёркивали несомненный талант поэта.

Отметим, что и автор появившегося в следующем году критического очерка «Три души» А. Гизетти (Ежемесячный журнал, 1915, № 12) также оценивал лирику Ахматовой с позиций, усвоенных от предыдущего века: «поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан». Когда-то эти слова Некрасова были обращены к читателю, который по определению мог не быть поэтом. Но для эпигонов демократической литературы максима превратилась в догму. Мотивы «гражданской скорби» стали общим местом, они встречались даже в стихах подписывавшегося псевдонимом К. Р. члена императорской фамилии Константина Романова. И вышеупомянутые критики, при заметном несходстве уровня эстетического восприятия, соотносили ахматовскую поэзию с жёсткой системой, центрированной представлением о литературе как способе активизации общественного сознания для преобразования общественного строя. С приходом революции А. Гизетти будет шокирован льстивыми похвалами

Иванова-Разумника крестьянским поэтам, далеко не всегда талантливым. Чуткому критику Гизетти, назвавшему Ин. Анненского певцом мировой дисгармонии, судьба подготовит гибель в 1937 году. Тальников прославится грубыми, но конъюнктурно выверенными выходками против В. Маяковского, Л. Леонова... Он благополучно доживёт до старости и умрёт своей смертью. Л. Каннегиссер будет расстрелян в 1918 году за убийство председателя Петроградского ЧК М. С. Урицкого.

Ахматова вспоминала, как в 1914 году, на чествовании выпущенных из Шлиссельбургской крепости народовольцев, Каннегиссер, сидевший рядом с Ахматовой и напротив Германа Лопатина, сказал ей: «Если бы мне дали «Чётки», я бы согласился провести столько времени в тюрьме, как наш визави» [233, с. 377]. Что было с его стороны лукавством: комплимент или упрёки? Скорее всего, ни то ни другое. Искреннее восхищение стихами не мешало стремлению применять к ним критерии жёсткой системы.

Эта тенденция надолго останется одной из основных проблем осмысления ахматовского творчества не только критиками, но и литературоведами.

Акмеизм: проблемы и концепции

Рассмотренные выше ранние критические отзывы посвящены творчеству только самой Анны Ахматовой. Однако заслуживают внимания и те статьи, в которых прямо или косвенно проявляются отголоски литературной борьбы, столь характерной для ситуации 1910-х годов, а также даётся оценка акмеизма в различные исторические эпохи.

В это время в Европе и в России продолжалось интенсивное образование различных художественных группировок. Все они обычно объединяются словами «модернизм» или «авангард». Оказиональность смыслов, вкладывавшихся в эти понятия в каждой отдельной ситуации, свидетельствует прежде всего о том, насколько актуальна была потребность обновления взглядов на мир и художественных способов воплощения этих новых взглядов.

В 1910 году кризис символизма становился всё более явным. Среди символистов не было единства. Постоянные творческие дискуссии не приводили к согласию, а только углубляли расхождения [224, с. 28–30; 687 с. 76–85]. Младшие символисты спорили со старшими, москвичи – с петербуржцами. Характерно определение отношений А. Белого и А. Блока как «дружбы-вражды». Попытки превращения драматургии в теургию стали предметом разногласий А. Блока и Вяч. Иванова [96, с. 196]. В. Брюсов отталкивался от мистицизма, спорил с К. Бальмонтом относительно «бессознательности» творчества и пропагандировал собственную

теорию рационализированной «учёной поэзии». По замечанию Д. Е. Максимова, «Поэзия Брюсова и его литературная позиция во многом подготавливали акмеизм и отчасти приближались к нему» [378, с. 199]. В 1911 году и Брюсов, и Белый заявляли о том, что период символизма в русской литературе завершён [140, с. 202]. В октябре 1911 года возникает «Цех поэтов» – литературное сообщество, целью которого его «синдики» Николай Гумилёв и Сергей Городецкий считали объединение настоящих мастеров поэтического искусства. Однако довольно скоро стало ясно, что вокруг «Цеха» и его ежемесячника «Гиперборей» сплотилась в основном молодёжь [416, с. 159–170]. В конце этого года, по свидетельству Ахматовой, члены «Цеха» задумываются о создании нового направления [233, с. 612]. Товарищеская атмосфера их собраний была освещена общностью поэтических интересов, и довольно скоро стало понятно, что отталкивание от уже устоявшихся принципов символизма может быть причиной для объединения на более решительно осмысленных основаниях, для создания собственной литературной школы, получившей название акмеизма или адамизма. В 1912 году эта идея обсуждалась на собраниях «Цеха».

Начало 1912 года (18 февраля) – открытый разрыв Гумилёва с символизмом. «На заседании Общества ревнителей художественного слова Гумилёв и Городецкий прямо заявили о своём неприятии символизма» [140, с. 203]. Но при этом молодой вождь печатно высказывал надежду увидеть именно в поэзии Брюсова «основание новой, идущей на смену символизма, школы» [187, т. 3, с. 99], о которой открыто было заявлено уже в конце 1912 года.

В первом номере журнала «Аполлон» за 1913 год появились две статьи: Н. Гумилёва «Наследие символизма и акмеизм» [187, т. 3, с. 16–20] и С. Городецкого «Некоторые течения в современной русской поэзии» [180, с. 90–96]. В них был провозглашён приход нового направления – акмеизма или адамизма – на смену сходящему со сцены символизму.

Основной пафос акмеистических манифестов – отказ от мистики, внимание к жизни, возврат к перводанной простоте взгляда на мир (отсюда «адамизм») и в то же время стремление к синтезу важнейших культурных традиций. Гумилёв признавал значение созданного символистами, и при этом писал: «В кругах, близких к акмеизму, чаще всего произносятся имена Шекспира, Рабле, Виллона и Теофиля Готье. Подбор этих имён не произволен <...> Шекспир показал нам внутренний мир человека, Рабле – тело и его радости, мудрую физиологичность, Виллон поведал нам о жизни, нимало не сомневающейся в самой себе, хотя знающей всё – и Бога, и порок, и смерть, и бессмертие. Теофиль Готье для этой жизни нашёл в искусстве достойные одежды безупречных форм. Соединить в себе эти четыре момента – вот та мечта, которая объединяет сейчас между собою людей, так смело называющих себя акмеистами» [187, т. 3, с. 19–20]. Третья программная статья («Утро акмеизма») была написана

О. Мандельштамом тогда же, но увидела свет лишь в 1919 году [388, т. 2, с. 320–325].

Давно замечено, что позиции авторов этих трёх манифестов не совсем совпадают: «Гумилёв делает упор на соединение жизнеприятия с формальным совершенством, Городецкий – на первобытно-звериный взгляд на мир» [687, с. 32]. (Однако и Гумилёв возглашал: «Как адамысты, мы немного лесные звери»). Мандельштам говорил о решающем значении слова как строительного материала поэзии. Е. Г. Эткинд увидел поэтический эквивалент мандельштамовской программы в его же стихотворении 1912 года «Notre Dame»: «...готический храм представлен как сопряжение тяжести и лёгкости, хаоса и гармонии, природы и культуры, интуиции и расчёта, язычества и христианства» [687, с. 36]. Жизнеприятие Мандельштама, как видим, также включает уважение к природному началу: «у нас есть <...> дремучий лес – божественная физиология...» [388, т. 2, с. 323]. Итак, их объединяло стремление перенести внимание поэзии на самую действительность, не сводить её к подобиям мистических соответствий. Кроме того, Гумилёв и Мандельштам неизменно условием ставят усвоение культурных достижений прошлого, у Мандельштама более подчеркнута роль поэта как сознательного творца-мастера. В статьях Гумилёва и Мандельштама, хотя и в несходных контекстах, используются образы созидания башни и храма применительно к сути поэтического творчества. Кроме того, Мандельштам подчеркнул противостояние акмеизма не только символизму, но и футуризму.

Акмеистов, сравнительно с представителями других течений, было совсем не много. Среди них традиционно называют Н. Гумилёва, С. Городецкого, О. Мандельштама, В. Нарбута, М. Зенкевича и А. Ахматову. Исследователи варьируют представления о составе этого течения. О. Червинская заполняет почти целую страницу именами тех, «кто был акмеистом, когда-либо причислялся к таковым, испытал на себе воздействие акмеизма или сам относил себя к этому направлению» [655, с. 103]. Настоящими акмеистами, как правило, считаются Гумилёв, Мандельштам и Ахматова. Несходство их поэтического наследия иногда служит поводом для сомнений относительно реального единства их творческих позиций, тем более, что Ахматова ни манифестов, ни теоретических статей не оставила. Но за этим стоит серьёзный вопрос: а был ли акмеизм на самом деле реальным литературным течением? Сказалось ли его возникновение на творческом самоопределении Ахматовой?

Кризис символизма казался в начале 1910-х годов столь явным, мнения его ведущих представителей были на этот счёт столь недвусмысленными, что отпор мэтров оказался неожиданностью.

А. Блок не скрывал негативного отношения к «наглюющему акмеизму», оставил сердитые реплики в своих записных книжках. Статья «Без божества, без вдохновенья...» была им написана в 1921-м – в последний год жизни, а опубликована уже после его смерти и после гибели Гумилё-

ва. Резкий тон этой статьи, правда, не похож на обычный стиль блоковских выступлений, и существует мнение, что написана она была уже под влиянием последней болезни [687, с. 46]. Блок отказал акмеистам в серьёзных художественных достижениях, сделав небольшую оговорку только в пользу Ахматовой: «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 её усталой, болезненной и самоуглубленной манере положительно нельзя было найти. Чуковский ещё недавно определил её поэзию как аскетическую и монастырскую по существу. На голос Ахматовой как-то откликнулись, как откликнулись когда-то на свежий голос С. Городецкого...» [85, т. 6, с. 180]. (Отметим в скобках, что если Блок и не был прав в чрезмерной категоричности своей статьи, то всё же верно заметил несоответствие облика лирической героини Ахматовой румянному «адамизму» Городецкого, в устах которого восклицание «мир должен быть оправдан весь» отдавало и эстетической всеядностью, и этической неразборчивостью).

Возможно, резкость статьи Блока была вызвана не столько болезнью, сколько отвращением к послереволюционной действительности. Он принял революцию. В поэме «Двенадцать» прочитывается скрытая аналогия Петрухи, невольного и несчастного убийцы, с учеником Христа Петром, трижды за ночь отрёкшимся от учителя и лишь впоследствии ставшим его апостолом, «камнем веры». Но в жизни эта аналогия требовала такого мудрого долготерпения, на которое у поэта сил уже не оставалось. Название статьи Блока говорит о том, что она направлена не столько против попытки Гумилёва возродить «Цех поэтов» под знаменем акмеизма, сколько против слишком осязаемых процессов разрушения важнейших гуманистических ценностей, ответственными за которые Блок считал носителей поэтического сознания.

Валерий Брюсов до 1913 года благосклонно принимал почтительное восхищение Н. Гумилёва, тепло отзывался о молодёжи из «Цеха поэтов» (а юная Ахматова в конце 1910 г. посылала ему свои стихи с просьбой ответить, стоит ли ей заниматься поэзией) [465]. И ведь хвалил Брюсов молодых как раз за те качества, которые входили в программу, начертанную на их знамени. Однако в 1913 году в статье «Новые течения в современной русской поэзии. Акмеизм» Брюсов полностью отверг самую мысль о возможности воспринимать его как новое течение: «Акмеизм – выдумка, прихоть, столичная причуда, и обсуждать её серьёзно можно лишь потому, что под его призрачное знамя встало несколько поэтов, несомненно талантливых». «Все трое не лишены дарования, а стихи г-жи Ахматовой дороги нам своей особенной остротой. Но, и по содержанию, и по форме своих стихов, все трое всецело примыкают к тому, что делалось в поэзии до них, внося лишь столько нового, сколько необходимо, чтобы не быть подражателем» [109, С. 140–141]. Истинными новаторами он назвал футуристов, выход которых на литературную арену в 1912 году сопровож-

дался шумными скандальными акциями. Брюсов выступил как феодальный вождь, охраняющий свои владения. Акмеизм не годился в союзники, и он поспешил уничтожить его как соперника.

Ахматова так вспоминала о беспощадности развернувшейся кампании: «От суворинского «Нового времени» до футуристов, салоны символистов (Сологубы, Мережковские), литературные общества [(т. н. Физа)], бывш<ая> «башня», т. е. окружение В. Иванова и т. д. и т. д. безжалостно когтили аполлоновские манифесты. Борьба с занявшими командные высоты символистами была делом безнадежным. Они владели огромным опытом литературной политики и борьбы, мы и понятия об этом не имели. Дошло до того, что пришлось объявить “Гиперборей” не акмеистическим журналом. Одни заглавия анти-акмеистических статей могут дать представление об общем тоне полемики (“Замерзающий Парнас”, “У ног африканского идола”, “Без божества, без вдохновенья” и т. п.). Брюсов в влиятельной “Русской мысли” назвал Н<иколая> С<тепановича> – “господин Гумилёв”, что на тогдашнем языке означало некто, находящийся вне литературы. ...Всё это я говорю в связи с моими воспоминаниями о “Чётках”, потому что в нескольких десятках хвалебных рецензий об этом сборнике ни разу не встречается слово акмеизм. Это было почти бранное слово. Первое настоящее об акмеизме: “Преодолевшие символизм” Ж<ирмунского> дек<абр>ь 1916» [233, с. 376–377].

Перипетии этой борьбы не очень долго занимали общество – от появления акмеистических манифестов до начала Первой мировой войны оставалось чуть больше года, а потом грянула революция. Советским литературоведением акмеизм как литературное течение был практически зачёркнут. Поскольку Валерий Брюсов принял революцию и успел выступить в её поддержку, даже вступить в партию большевиков, его мнение об акмеизме приводилось в качестве авторитетного и официально принятого. Об акмеизме вспоминали только чтобы произнести очередные инвективы в адрес «поэзии декаданса», свидетельствующие об идеологической бдительности официальных историков литературы.

Судьбы поэтов, назвавших себя акмеистами, сложились по-разному. Н. Гумилёв был расстрелян в 1921 году [365, с. 723–738]. С. Городецкий от акмеизма отрёкся и очернял своих бывших соратников перед новыми властями [233, с. 245; 579, с. 26–50]. О. Мандельштам и В. Нарбут погибли в сталинских лагерях в 1938 году [384; 385]. М. Зенкевич и А. Ахматова выжили почти «в порядке чуда», но по-настоящему продолжала писать только Ахматова. Однако память об этом литературном течении не умерла.

Осуждение акмеизма получило в советском литературоведении ничего не имеющую с филологической наукой политическую подоплёку: «Акмеизм было выгодно разоблачать – это позволяло оправдывать убийство Гумилёва, лагерную судьбу Мандельштама и Нарбута, травлю Ахматовой, игнорирование эмигрировавших Г. Иванова, И. Одоевцевой,

Г. Адамовича. К тому же, слегка передёргивая цитаты, акмеистов легко было представить апологетами империализма. Так, обычно цитировалась фраза из манифеста С. Городецкого – о том, что акмеисты ведут борьбу “за этот мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время, за нашу планету Землю” (“Аполлон”, 1913, № 1). Фраза эта означает всего лишь реабилитацию материального бытия, развенчание символистской мистики. Однако она истолковывалась как идеализация классовой эксплуатации – “в условиях упадочного буржуазного общества, гнивающего капитализма”, “акмеизм отразил полное и безоговорочное примирение с капиталистической действительностью”, это – “жажда безмятежного наслаждения жизнью”, идейная узость, формализм, декоративность, эротика рококо, “апология паразитизма”, “эстетское смакование внешней стороны предметов”... Даже о поэзии Ахматовой сказано, что она “по идейному содержанию и проблематике крайне скудна”. Обобщающая формула: “В творчестве акмеистов сказывается паразитическая психология буржуазной эпохи гнивания капитализма и страх господствующих классов перед ростом пролетарской революционности”. Все эти цитаты – из учебника Б. Михайловского, изданного в 1939 году. В ту пору нельзя было упоминать ни Гумилёва, ни Мандельштама, ни Нарбута – пришлось автору пополнить группу акмеистов поэтами, не имевшими к ней отношения: у Михайловского говорится о С. Ауслендере, Б. Садовском, Ю. Верховском, Л. Столице – все они с акмеизмом не связаны» [695, с. 48–49].

После постановления ЦК ВКП(б) 1946 года «О журналах “Звезда” и “Ленинград”» и разъярявшего его доклада А. Жданова, где Ахматовой, в частности, вменялось в вину её акмеистическое прошлое, приговор этот утвердился, казалось, навечно. Об этом не уставал твердить, например, уже и после смерти Сталина официальный охранитель идейной чистоты советской поэзии А. Волков: «Акмеисты, отвергая мистическую проблематику символизма, заодно отбрасывают какие бы то ни было стремления к идейно-философскому осмыслению мира, доходя до определения искусства как “весёлого ремесла”. Глава акмеизма Гумилев <...> был романтиком империалистического конквистадорства» [138, с. 455]. «Ахматова наиболее, пожалуй, полно выразила упадочническую сущность внешне жизнерадостной поэзии акмеистов» [138, с. 461].

С наезженной колеи сворачивать казалось опасно. И после хрущёвской оттепели, уже в 1967 году, П. С. Выходцев бдительно призывал литературоведов не забывать о былой принадлежности Ахматовой к акмеизму как о порочащем обстоятельстве [142, с. 13]. Тот факт, что Блок и Брюсов, говоря об акмеизме, ставили имя Ахматовой особняком, иногда припоминался как доказательство ничтожности всех остальных представителей этого течения. Если же надо было в очередной раз осудить её творчество, этот факт забывался. Даже в 1987 году В. Сахаров сурово напоминал в журнале «Наш современник»: «Стихи Ахматовой – “поэзия

шпёпота”, ближе всего стоящая к холодновато-правильным конструкциям акмеистов» [504, с. 171].

Официальная отмена рокового постановления ЦК ВКП(б) в октябре 1988 года сделала возможным серьёзный и обстоятельный разговор об особенностях акмеизма не только в зарубежных, но и в отечественных изданиях. И всё же в учебнике «Русская литература XX века» («Высшая школа», 2002) можно найти тезис, по сути, повторяющий приговор Брюсова: «“Цех поэтов” литературной школой был. Шесть стихотворцев-акмеистов – было. Акмеизма, как идейно-эстетической основы для творчества шести поэтов, – не было» [339, с. 46]. Обоснования таковы: сначала автор соответствующего раздела О. Лекманов сообщает: вдова Мандельштама не любила термина «акмеизм» и говорила об этом С. С. Аверинцеву, каковое событие отразилось в записках М. Л. Гаспарова. Кроме того, подчёркивает О. Лекманов, Нарбут и Зенкевич были не похожи на остальных еще больше, чем те были не похожи друг на друга. Акмеисты просто старались «точно рассчитать соотношение “земного” и “небесного”, уравновесить мистическое – бытовым», и здесь никакой разницы между Зенкевичем, Ахматовой и Нарбутом он не видит, да ведь и некоторые символисты стремились к тому же самому, а раз акмеисты не похожи на реалистов, а на символистов немного похожи, но сплотиться не сумели, значит, можно спокойно объявлять об отсутствии «сколько-нибудь жизнеспособного литературного направления» [339, с. 45]. Логика или глубина аргументации не заботят автора – он просто «подгоняет решение под ответ». Какие реальные соображения этот «ответ» подсказали? Возможно, некоторые традиции сильнее, чем породившие их обстоятельства. Собственная монография О. Лекманова «Книга об акмеизме и другие работы» включает ряд частных наблюдений и обширную библиографию [340, с. 155–184]. Более подробный разбор его концепции содержит рецензия Т. М. Двинятиной [191].

Достаточно распространённой и, на первый взгляд, более корректной представляется позиция тех литературоведов, которые исходят из известной несводимости творчества крупных поэтов к программам или канонам любого литературного направления и предпочитают рассматривать их поэзию вне каких-либо рамок: «На месте образного языка младших символистов возник ряд сугубо индивидуальных художественных систем больших поэтов – Ахматовой, Пастернака, Мандельштама, Цветаевой, Маяковского и других» [54, с. 12]. Но такой подход при его буквальном осуществлении уменьшает возможности осмысления этих индивидуальных систем, возникших в русле определённых течений и направлений.

А между тем ещё в 1916 году В. М. Жирмунский выступил со статьёй «Преодолевшие символизм», в которой приход акмеизма был убедительно представлен как закономерное и значительное событие. В. М. Жирмунский бегло, но отчётливо обрисовал основные этапы развития символизма. Кризис этого течения выразился, по его мнению, в статье М. Кузмина «О пре-

красной ясности» (1910), указывавшей на «перелом в душевных настроениях и художественных вкусах». Сравнение двух течений в проекции на историю литературы вызвало убедительную аналогию: «...есть возможность сближения молодой поэзии уже не с музыкальной лирикой романтиков, а с чётким и сознательным искусством французского классицизма и с французским XVIII в.; эмоционально бедным, всегда рассудочно владеющим собой, но графичным и богатым многообразием и изысканностью зрительных впечатлений, линий, красок и форм» [225, с. 110]. Жирмунский рассмотрел произведения трёх акмеистов: сначала Ахматовой, затем Мандельштама и Гумилёва, отметил своеобразие лирики каждого, задался вопросом, не будет ли это течение вести к реализму (но ответа тогда не дал), предостережёт от «сужения душевного мира». Сомнений в жизнеспособности нового течения у Жирмунского не было. Примечательно осмысление противостояния акмеизма символизму в категориях классицизма и романтизма, настолько увлекшее учёного, что он неоднократно обращался к этой проблематике, о чём пойдёт речь несколько позже.

В конце XX столетия глубокий анализ связи появления акмеизма с кризисом символизма, а также истории самоопределения акмеизма выполнил Е. Г. Эткинд. Любопытно приведённое в его статье предостережение поэта-символиста Вяч. Иванова от капитуляции перед внешним миром: «этот процесс обескрыливания закономерно приводит остепенявшихся романтиков к натурализму» [695, с. 28]. Как видим, термин романтизм в начале XX века свободно применялся независимо от дефиниций символизма и акмеизма.

Само же истолкование сути акмеизма Е. Г. Эткинд находит в коллективной статье Ю. И. Левина, Д. М. Сегала, Р. Д. Тименчика, В. Н. Топорова и Т. В. Цивьян «Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма», опубликованной в 1974 г. в журнале «Russian Literature» [334]. Он с сочувствием цитирует её основные положения, хотя и считает некоторые из них нуждающимися в дополнительной аргументации. Несмотря на то, что статья посвящена особенностям поэтики только Ахматовой и Мандельштама, некоторые объединяющие их творчество черты, по мнению Е. Г. Эткинда, действительно характеризуют поэтику акмеизма в целом. Эткинд даёт чёткое изложение основного содержания этой статьи (в круглых скобках указаны приводимые им страницы): «Рассматривается, в качестве исходной точки, “необыкновенно развитое чувство историзма” Мандельштама и Ахматовой – противоположное символистскому “устремлению к трансцендентальному, внеисторическому как подлинной реальности”. Свообразие историзма, например, у Мандельштама, в синхроничности – “все эпохи сосуществуют” (49); “коррелятом к представлению синхроничности истории, скрепляемой нравственной личностной памятью, было создание Мандельштамом и Ахматовой особой – *семантической* поэтики, в которой гетерогенные элементы текста, разные тексты, разные жанры (поэзия и проза),

творчество и жизнь, все они и судьба – всё скреплялось единым стержнем смысла, призванного восстановить соотносимость человека и истории” (51)» [695, с. 41].

Это не единственная концепция сути акмеизма.

Вдова поэта Н. Я. Мандельштам утверждала, что представление об акмеизме как маленьком «ответвлении от мощного дерева символизма» в корне неверно. Она обратила внимание на то, что уже в давних статьях «Мандельштам подчеркнул нравственное значение поэзии и сказал, что акмеизм не только литературное, но и общественное явление. Обособляясь от символизма, он привёл строки Брюсова: “Хочу, чтоб всюду плавала свободная ладья; и Господа, и дьявола хочу прославить я”. Брюсов – индивидуалист, понимавший свободу как право человека служить и дьяволу и богу» [385, с. 49]. В противостоянии разрушительной для духовной культуры позиции акмеисты выступали на два фронта – и против символистов, и против футуристов. «Символисты оказались прозорливее, считая футуристов своими прямыми продолжателями и наследниками» [385, с. 47]. «Три акмеиста начисто отказывались от какого бы то ни было пересмотра христианства. Христианство Гумилёва и Ахматовой было традиционным и церковным, у Мандельштама оно лежало в основе миропонимания, но носило скорее философский, чем бытовой характер» [385, с. 50].

С. С. Аверинцев отнёсся к идее Н. Я. Мандельштам скептически: «В защиту отринутого “христианского просвещения”, как некие рыцари, выступили акмеисты. Поскольку ни Зенкевич, ни Нарбут, не говоря уже о Городецком, в рыцари, тем более христианские, не годятся, рыцарей оказывается трое: Гумилёв, Ахматова, Мандельштам. Что сказать о такой концепции? В том виде, в каком она высказана у вдовы поэта, она представляет собой просто миф, имеющий, как всякий миф, определённое отношение к действительности – но весьма специфическое» [11, с. 215]. Сам же Аверинцев высказал мнение, что акмеистов «объединяет протест против инфляции священных слов», запущенной символизмом [11, с. 219]. Таким образом, значимость сакрального начала в акмеизме была им редуцирована, но не отвергнута.

С иной позиции обратился к этой идее И. А. Есаулов. По его мнению, акмеизм является семантическим ядром постсимволизма. Хотя акмеисты не использовали столь любимое символистами понятие «соборность», однако именно они вернули ему истинный смысл, выработанный православной культурой: «Если считать символизм своеобразным вариантом российского “ренессанса”, то постсимволизм являет собой своеобразный аналог эстетической “контрреформации”» [212, с. 7].

Подробное исследование возникновения и развития принципов поэтики акмеизма представлено в книге Л. Г. Кихней «Акмеизм: Миропонимание и поэтика», выдержавшей уже два издания. Она рассматривает акмеизм как «синтетическое направление, вбирающее в себя лучшее, что

было у предшественников. Отсюда пристальное внимание к истории (воспринимаемой как рост некоего духовного организма), поиск литературных параллелей, имён, направлений или эпох, к которым акмеисты были готовы возвести свой генезис» [277, с. 12]. «Мироздание по акмеизму» реконструируется на основании сопоставления художественных текстов с философским мировоззрением «русского ренессанса», с учётом как его собственной неоднородности, так и дальних проекций на историю мировой философии, от Платона до Хайдеггера и Гуссерля, с онтологическими и феноменологическими проблемами. Л. Г. Кихней так определяет различия в соотношении «земного» и «небесного» у акмеистов и символистов: «С точки зрения первых, каждой вещи уже присущ божественный смысл. С точки зрения вторых, каждая вещь – лишь отражение, отголосок божественного смысла. Отсюда и аксиологические различия в представлениях акмеистов и символистов» [277, с. 23]. Эта общая основа допускает различия в индивидуальных воплощениях: «В лирическом сознании Ахматовой богосотворённость мира – не только аксиологическая основа любви к нему, но и движительная сила сопротивления злу и разрушению, царящему в нём» [277, с. 24]. «Если О. Мандельштам и Н. Гумилёв в “органической” идее мироустройства делали упор на начало упорядоченности, системности, то М. Зенкевич и В. Нарбут в понятии “мира-как-организма” акцентировали начало телесности и витальности, пронизывающие, по их мнению, все явления, обеспечивая тем самым субстанциальное единство бытия» [277, с. 27]. Так же разнообразны у акмеистов, при общности исходного отношения к миру, и способы противостояния жестокой действительности: «Пафос сопротивления хаотическому началу мира воплотился в поэзии Гумилёва в идее *воли*¹ к жизни, в лирике Мандельштама – в магистральном мотиве *одомашнивания* мира, в зрелом творчестве Ахматовой в интегрирующем начале *памяти и соборности*» [277, с. 29]. В книге рассмотрены концепции творчества, отношения к слову и мифопоэтические построения акмеистов (в основном на материале произведений Ахматовой и Мандельштама). Точные наблюдения убедительно складываются в систему обоснования идейно-эстетической общности акмеизма.

Книга Т. А. Пахаревой «Опыт акмеизма (акмеистическая составляющая современной русской поэзии)» стала новым и оригинальным подтверждением правомерности отношения к акмеизму как самостоятельному и целостному явлению. Творческие принципы, выработанные представителями этого столько раз перечёркнутого течения, как выяснилось, на протяжении XX века не один раз проявили жизнеспособность и продуктивность: «Именно опыт созидательной культурной работы в новом историческом пространстве и в порождённых его “жестоковыйностью” усло-

¹ Здесь и далее выделения слов и выражений, принадлежащие авторам цитируемых текстов, специально не оговариваются, а также сохраняются особенности их орфографии.

виях без идеологического компромисса с этими условиями предопределил и длительность, и особую значимость, и “подпольный” характер влияния акмеистов на русскую поэзию двадцатого века на всём его протяжении» [453, с. 15]. И главным основанием такой жизнестойкости выступает ценностная парадигма акмеизма: «Их этикоцентризм наделён ярко выраженными чертами историчности, а их отношения со временем, историей подчинены моральному критерию <...> С историзмом связана и эволюция лирического “Я” у акмеистов. Это помещенное в контекст истории “Я”, несущее в себе причастность общей исторической судьбе» [453, с. 31].

Итак, законность присутствия в истории российской поэзии акмеизма как самостоятельного течения, объединённого общей идейно-эстетической позицией, более не вызывает сомнения. Бесспорной считается также и генетическая связь акмеизма с символизмом – её не отрицали и сами акмеисты в своих давних манифестах. И в этом направлении возникают новые оттенки интерпретаций. Акмеизм принадлежал к течениям модернизма, на смену которому пришёл постмодернизм со своей безграничной интертекстуальностью. И грань между модернизмом и постмодернизмом стала на глазах расплываться, терять свои очертания. Некоторые исследователи (например, А. К. Жолковский) объявляют принципиальную ориентированность постмодернизма на интертекстуальность свойством модернизма. Как скептически заметил М. Н. Липовецкий, «всё определяется желанием читателя воспринять то или иное произведение как постмодернистское» [343, с. 8]. Следуя за предложенным М. Н. Липовецким разграничением в русском постмодернизме необарочного и концептуалистского направлений, Л. Г. Кихней и О. Р. Темиршина относят, например, «Поэму без Героя» к первому из них, тяготеющему к высокому модернизму и не подрывающему его аксиологических традиций. «Тогда получается, что поэма Ахматовой как поздне-акмеистический текст оказывается предтечей русского постмодернизма “необарочного” толка» [287]. Разграничение модернизма и постмодернизма не входит в задачи нашей работы. Лишь некоторые стороны этой проблемы будут рассмотрены ниже, поскольку это важно для понимания поэзии Ахматовой, которая начинала свой творческий путь в русле акмеизма и не оторвалась от него в конце пути.

Ахматова об акмеизме

Анна Ахматова не писала акмеистических манифестов и даже не подписывала их. Она вообще не проявляла склонности к теоретизированию. Критики, отзывавшиеся об акмеизме, по разным причинам часто выделяли её из общего ряда. Традиция эта сохранилась до наших дней. Подробно об этом писал В. Мусатов [418, с. 27–30].

О. А. Клиг в книге «Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов: проблемы поэтики» [288] рассматривает множества тенденций, созданных символизмом и подхваченных более поздними течениями. Тема исследования предполагает внимание преимущественно к моментам преемственности. Поэтому в начале главы «Воздействие русского символизма на формирование акмеизма» он приводит ахматовские слова, отрицающие сам факт существования акмеизма: «В дневнике П. Н. Лукницкого приводится запись разговора с Ахматовой от 18 июля 1925 г.: “Акмеизм – это личные черты Николая Степановича”. Задаваясь вопросом: “Чем отличаются стихи акмеистов от стихов, скажем, начала XIX века?” – Ахматова отвечает: “Какой же это акмеизм? Реакция на символизм, просто потому, что символизм под руку попал. Николай Степанович, если вчитаться, – символист. Мандельштам? – его поэзия тёмная, непонятная для публики, византийская, при чём здесь акмеизм? Ахматова – те же черты, которые дают ей Эйхенбаум и другие – эмоциональность, экономия слов, насыщенность, интонация, – разве всё это было теорией Николая Степановича? Это есть у каждого поэта XIX века, и причём тут акмеизм?”». О. А. Клиг считает эти слова выпадом против статьи В. М. Жирмунского «Преодолевшие символизм» [288, с. 81–82].

Однако такое предположение делает Ахматову 1925 года теоретиком-полемистом, что не соответствует сложившейся тогда ситуации. Более точно понять запись Лукницкого можно только с учётом некоторых обстоятельств. Прошло лишь четыре года после гибели Гумилёва. В 1921 году гражданская война закончилась на театре военных действий, но только набирала силу в ломке старой культуры, а черты новой, хотя и декларирувались в громких заявлениях политиков и сочувствующих большевизму художников, всё же оставались неопределёнными. Для Ахматовой, пережившей первую волну террора и голод «военного коммунизма», испытывавшей нарастающие материальные затруднения, постоянно болевшей, измученной призраком оскудения поэтического дара, была проблематичной сама возможность вхождения в эту новую культуру. В 1924 году она услышала от М. Шагинян, что о ней было постановление ЦК: «не арестовывать, но и не печатать» [233, с. 28; 667, с. 70].

Участие в собрании П. Лукницким материалов к биографии Н. С. Гумилёва давало Ахматовой надежду на сохранение памяти не только о друге её юности, муже и литературном соратнике, но и о многих связанных с ним лицах и событиях. Однако интерес интеллигентного молодого человека был не только научным [658, с. 11] – в конце концов, он сам дал ей понять, какие государственные органы интересуются собираемыми им сведениями. Можно предположить, что прекрасно разбиравшаяся в людях Ахматова кое-что могла почувствовать раньше, чем признание было сделано. В этой ситуации неосторожность суждений могла стоить ей жизни. Но и сами её воспоминания о недавнем прошлом не были окрашены в

идиллические тона: брак с Гумилёвым почти распался уже в 1914 году, тогда же прекратил своё существование и первый «Цех поэтов». В 1918 году с Гумилёвым был оформлен развод, а их поэтическое содружество, как известно, никогда не отличалось полным единомыслием. Отношения с представителями второго и третьего «Цеха поэтов» не были близкими, о чём она вспоминала и спустя сорок лет [233, с. 116].

Главная тема разговоров Ахматовой с Лукницким – биография и творчество Гумилёва. Его записи представляют события не в исторической последовательности, а в том порядке, в каком они всплывали в этих разговорах. В общих чертах дело представало в таком виде. Организованный Гумилёвым совместно с Городецким первый «Цех поэтов» был той литературной школой, из которой появился акмеизм. Ахматова подчёркивала значение этого периода для становления творческого самосознания Гумилёва, говорила о его разочаровании в экзотике, о том, как много он стал работать и учиться в эту пору. Судя по записям Лукницкого, она подробно вспоминала о первом «Цехе поэтов» прежде всего в связи с Гумилёвым. При этом неохотно распространялась о подробностях своих выступлений на собраниях «Цеха» – и только после расспросов Лукницкого сообщила, что практически все стихи первых двух сборников были ею читаны на этих собраниях. Вспоминала, как однажды зимой 1913/1914 гг. в шутку написала от имени всех членов цеха прошение о его закрытии. Об этом она рассказывала впоследствии и другим собеседникам, этот эпизод есть и в «Листках из дневника», посвящённых О. Мандельштаму. Ахматова всячески подчёркивала свою непричастность ко второму и третьему «Цеху поэтов». Второй, под руководством Г. Иванова и Г. Адамовича, действовавший в 1916–17 гг., уже не был тесно связан с идеей акмеизма, третий был организован Н. Гумилёвым в 1920 г. и просуществовал после его смерти недолго. Деятельность реанимированной литературной школы не имела большого успеха: «Она оказывала пассивное сопротивление напору современности, выпуская произведения, написанные <...> “по закону эстетического контраста”, бедные по мысли и банальные по форме» [405, с. 86]. Ахматова упоминала, что в 1921 году Гумилёв рассказал ей об открытии третьего «Цеха», но туда не звал. А после его смерти её звали в «Цех», но она долго отговаривалась и побывала там на заседании всего лишь один раз.

Тем не менее, приведённый в книге О. Клинга отрывок из беседы об акмеизме имеет в записи Лукницкого от 18.07.1925² характер вовсе не столь категорического отрицания акмеизма. Он начинается с мнения Н. В. Недоброво, что «весь акмеизм – это личные черты творчества Николая Степановича». Далее в тексте Лукницкого нет разделения высказываний

² Здесь и далее цитаты из книги П. Лукницкого: Лукницкий П. Н. *Acumiana. Встречи с Анной Ахматовой* : В 2-х т. [Электронный ресурс] / Павел Николаевич Лукницкий. – Paris : YMCA-PRESS, 1991–1997. – Режим доступа : <http://lib.rus.ec/a/7535> [364] – даются без указания страниц, только по датировкам, в том виде, как они приняты в этом издании.

Недоброво и Ахматовой. Но применительно к ситуации смысл как раз в опровержении мнения Недоброво: каждый из поэтов-акмеистов обладал собственной неповторимой индивидуальностью. (Хотя о себе как представительнице акмеизма она в эту пору предпочитала умалчивать: в её сознании история ещё не улеглась, не структурировалась, – но ссыла на «Эйхенбаума и других» не могла принадлежать Недоброво, который умер до появления книги Эйхенбаума. Интересно другое: Эйхенбаум и Жирмунский связывали названные качества ахматовской поэзии всё же именно с акмеизмом. Здесь есть некоторая непоследовательность, которая понятна только применительно к сложившейся ситуации). О. Клинг не привёл несколько слов, тогда же записанных П. Лукницким: «С. Городецкий? – во-первых, это очень плохой поэт. Во-вторых, он был сначала мистическим анархистом, потом теории В. Иванова, потом – акмеист, потом – “Лукоморье” и “патриотические” стихи, а теперь – коммунист. У него своей индивидуальности нет. В 13–14 гг. уже нам было странно – что синдик Цеха – Городецкий. Как-то странно. В Цехе – все были равноправны, спорили. Не было такого начальства: Гумилева или кого-нибудь».

Это высказывание только на первый взгляд может быть прочитано как простая инвектива в адрес отрекшегося от акмеизма бывшего сотоварища. На самом деле оно имеет несколько дополнительных смыслов. Ахматова не собирается, как Городецкий, подделываться под политическую конъюнктуру, а его новые убеждения не воспринимает всерьёз. Из этого же следует, что политические интересы не были актуальными среди акмеистов. Кроме того – может быть, главная информация с оглядкой: «Цех поэтов» не был организацией в строгом смысле слова, «синдики» Гумилёв и Городецкий руководили скорее номинально, отношения были товарищескими, равноправными (хотя на самом деле организаторские способности Гумилёва нашли при этом уместное применение).

Однако в том же разговоре с Лукницким Ахматова подчеркнула положительную роль первого «Цеха поэтов»: «Мало вышло? Уже Гумилева и Мандельштама – достаточно. В Цехе было 25 человек – значит, 1 на 10 вышел. А у Случевского было 40 – и никого. А из “Звучащей раковины” или 3-го Цеха разве вышел кто-нибудь? “Звучащая раковина” – ужасные стихи, ужасный сборник “Город”. Какой-нибудь кружок 7 года ощущается очень плохим, потому что мы видим все его недостатки. А если стихи “Звучащей раковины” не ощущаются – это потому, что нет перспективы... “Гиперборей” – стихи лучше, чем в других журналах того времени. Дал ли что-нибудь Цех? Конечно, что-то дал, просто потому, что там спорили... Указывали на явные недостатки, но Николай Степанович мог прийти также к Мандельштаму или к АА и они ему сказали бы то же самое... А у других – у такого Бруни – не было кому прочитать, он дожидался Цеха, чтоб узнать мнение. И из них все равно ничего не вышло». Таким образом, начальную стадию акмеизма Ахматова всегда ценила высоко и не собиралась от неё откаться.

Возможно, некоторую роль в расплывчатости этого её отзыва об акмеизме, подкрепляемого и другими свидетельствами [418, с. 29–30], сыграло и знакомство с идеями известного представителя Серебряного века критика Ю. В. Айхенвальда, принуждённого покинуть Россию в 1922 году на печально известном «философском пароходе», вместе с другими высланными из страны представителями дореволюционной интеллигенции. Стремясь освободить восприятие искусства от предвзятости, он отрицал какие бы то ни было попытки объяснить творчество писателя через внешние характеристики эпохи, среды, литературного направления или школы, выдвигая на первый план творческую индивидуальность художника. Сама идея организации новых литературных объединений тогда казалась Ахматовой неинтересной – в записях Лукицкого отмечены её отказ стать синдиком «Звучащей раковины» и насмешка над московским альманахом «Чет и нечет» как запоздавшим аналогом «Гиперборея». Она с некоторым пренебрежением упоминала в этих беседах одну из статей Мандельштама («Можно быть хорошим поэтом и плохим теоретиком»). И её отношения с последним настоящим акмеистом в эту пору имели характер скорее дружеской привязанности, нежели творческой переклички. Кроме того, соотнесение собственной поэтики с лирикой XIX века отражает живой интерес Ахматовой к проблемам литературного процесса и литературных традиций, связанный с началом её «пушкинских штудий», с попытками осмысления пушкинского творчества в широком русле истории европейской поэзии. Это лишь отчасти противоречит вышеупомянутым идеям Ю. В. Айхенвальда, поскольку её внимание было сначала сосредоточено в основном на точках соприкосновения разных поэтических индивидуальностей. Классицизм и романтизм при этом выступали как основополагающие понятия, несводимые к границам отдельных литературных группировок или локальных течений.

Всё это указывает на сложность и неоднозначность её восприятия акмеизма в первые десятилетия творческого пути. Приведённая О. Клингом запись П. Лукицкого может быть истолкована как свидетельство того, что в 1925 году акмеизм в представлениях Ахматовой был связан более с прошедшим, чем с будущим, и более с именем Гумилёва, чем с собственным творчеством или с поэзией Мандельштама. Но подчеркнутая О. Клингом негативная нота, возможно, была вызвана ощущением присутствия иных слушателей, незримо стоявших за спиной Лукицкого [260]. Бутылка вина, принесённая Лукицким, видимо, специально для этого разговора, возможно, заставила Ахматову настроиться, когда тема беседы (о том, насколько акмеизм был связан с личностью Гумилёва) приобрела опасный для неё характер. И всё же сложность личных отношений с Гумилёвым, неприятие эпигонского уровня его позднего окружения и попыток возрождения «Цеха поэтов»

не отменяли её высокую оценку творческой атмосферы первого «Цеха» и талантов Гумилёва и Мандельштама.

Более поздние высказывания Ахматовой об акмеизме окрашивает совсем иная тональность. На склоне лет к ней пришло ощущение победы, пусть и запоздавшей. Сознание своей творческой состоятельности (уже были написаны «Реквием» и «Поэма без героя», появлялись новые стихи и даже циклы) соединялось с уверенностью в прочности свершений Мандельштама и побуждало её переосмыслить отношение к поэзии Гумилёва. Перемены в общественном сознании, начавшиеся после смерти Сталина в 1953 и доклада Хрущёва о культе личности на XX съезде КПСС в 1956 году, пробудили надежды на восстановление справедливости и сопровождались возрождением острого интереса к поэзии. Отсюда – высокий пафос её поздних записей, встреченный в штыки О. Лекмановым в статье «Концепция “Серебряного века” и акмеизма в записных книжках А. Ахматовой». В его представлении филологи московско-тартуской школы, поверившие концепции Ахматовой и поддерживавшие тезис о развитии у акмеистов «чувстве историзма», «занимались... мифотворчеством об акмеизме» [340, с. 153].

В записях Ахматовой конца 1950-х – начала 1960-х годов есть чётко сформулированная мысль о соответствии акмеизма запросам времени: «Несомненно, символизм – явление 19-го века. Наш бунт против символизма совершенно правомерен, потому что мы чувствовали себя людьми 20 века и не хотели оставаться в предыдущем» [45, с. 278]. В частных беседах – например, с А. В. Белинковым – она подчёркивала исчерпанность литературного пути символизма и независимость акмеизма [2, с. 139–147].

Предположительно после 1957 года были задуманы «Листки из дневника». Воздавая должное памяти О. Мандельштама, Ахматова привела значимый эпизод, касающийся его пребывания в воронежской ссылке: «Там, в Воронеже, его, с не очень чистыми побуждениями, заставили прочесть доклад об акмеизме. Не должно быть забыто, что он сказал в 1937 году: “Я не отрекаюсь ни от живых, ни от мёртвых”. На вопрос, что такое акмеизм, Мандельштам ответил: “Тоска по мировой культуре”» [35, с. 117]. Нет сомнений в точности передачи этих слов, тем более, что афоризм блестяще резюмирует смысл ранних статей Мандельштама и Гумилёва об акмеизме. Теперь эта формулировка приводится во всех статьях и книгах о Мандельштаме как его кредо, но часто без точной ссылки. Лапидарность позволила сделать её одним из оснований вышеупомянутой статьи «Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма».

Ахматова передала нам слова Мандельштама, но иногда произносила их и от себя [82, с. 448]. Существует запись, сделанная ею в 1962 году: «Весь акмеизм рос от его [Гумилева] наблюдения над моими

стихами тех лет, так же как над стихами Мандельштама» [233, с. 251]. Единственный печатный отзыв Гумилёва о её стихах – сдержанная рецензия на «Четки», где он, не упоминая о символистах, похвалил Ахматову за отличия от них: за «связь с миром», за то, что «знает радость созерцания внешнего и умеет передать нам эту радость», за то, что «она почти никогда не объясняет, она показывает. Достигается это и выбором образов, очень продуманным и своеобразным, но главное – их подробной разработкой» [187, т. 3, с. 139]. При этом, правда, похвалы в рецензии Гумилёва перемежаются с некоторыми замечаниями. Он далёк от того, чтобы представлять «Четки» как образец совершенного поэтического мастерства или воплощение программы акмеизма. Исследователи, обобщающие опыт акмеизма, охотнее производят сопоставление Ахматовой и Мандельштама, оставляя Гумилёва на втором плане, или обращаются к более поздним произведениям Ахматовой, особенно к «Поэме без героя», дающей материал для литературоведческих пиришеств. Сама же Ахматова, естественно, связывала возникновение акмеизма со своими первыми сборниками. Своё раннее творчество она не отделяла от традиций поэзии предшествующего столетия, несмотря на то, что сам акмеизм считала сугубо новаторским явлением по сравнению с символизмом. Эти противоречия её ничуть не беспокоили.

Л. К. Чуковская назвала стихотворение «De profundis... Моё поколенье...» поэтическим свидетельством верности Ахматовой акмеистической юности: «Следует помнить, что “наше дело”, о котором пишет Ахматова, это великое дело культуры, в частности, поэзия акмеистов, производивших имя своей группы от греческого “акме”, что означает “расцвет”» [668, с. 163]. Ахматова написала: «Наше было не кончено дело», – и, оглядываясь на минувшие десятилетия, на «страшный путь», пройденный людьми её поколения, ясно представляла себе идеал «неистового цветенья» (249)³, который в стихотворении представлен не недостижимым, а не достигнутым из-за трагических бедствий, уготованных историей.

Сказанное не исчерпывает вопроса о взаимодействии акмеизма и поэтического голоса Ахматовой на стадии их формирования. Впрочем, её собственные творческие позиции начального периода могут быть рассмотрены и на основании подписанного её именем загадочного текста.

³ Здесь и далее стихи Ахматовой, за исключением специально оговоренных случаев, приводятся по: Ахматова А. Сочинения : В 2 т. : Т. 1 : Стихотворения и поэмы / Анна Ахматова ; [Вступ. статья М. Дудина; Сост, подгот. текста и коммент. В. А. Черных]. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Худож. лит., 1990. – 526 с. [44]. В круглых скобках – номер страницы.

Критическая статья Ахматовой в свете литературной полемики

Единственная критическая статья Ахматовой, напечатанная при её жизни, – «О стихах Н. Львовой» (№ 1 «Русской мысли» за 1914 год) [45, с. 241–242]. Несколько лет назад В. А. Черных обратил внимание на странность этой части ахматовского наследия и выразил сомнения относительно авторства статьи [656]. Размышления о женском творчестве подчёркнуто отстранённые, автор говорит о женщинах «они». Стиль и интонации явственно напоминают критические статьи Н. С. Гумилёва. Исследователь убедительно доказал, что некоторые фразы этого текста могут принадлежать Гумилёву. Не принадлежит ли его перу весь текст?

«Можно <...> предположить, что, публикуя свою рецензию за подписью “Анна Ахматова”, Гумилёв как бы отвечал невинной мистификацией на брюсовскую мистификацию со “Стихами Нелли”. В этой связи нельзя не отметить, что если брюсовская мистификация была сразу же всеми разгадана, то авторство рецензии “О стихах Н. Львовой” до сих пор никем не ставилось под сомнение», – пишет Черных, чётко отмечая границы между достоверным и гипотетическим [656, с. 82]. Однако он обращает внимание и на дословное повторение одной из фраз этой рецензии – в посвящённой ахматовскому творчеству статье Н. В. Недоброво (впервые отмечено в печати Р. Д. Тименчиком), что ещё более усложняет проблему авторства. Н. В. Недоброво, поэт и литературный критик, не входил в число акмеистов, но принадлежал к их кругу, был близким другом Ахматовой; ему посвятила она несколько известных стихотворений [442; 533].

Возникает несколько вопросов. Если это мистификация, то какова её цель? Можно ли в этом случае увидеть проявление только молодого озорства со стороны Гумилёва (при участии Недоброво), или это результат тех трудностей, которые, как известно, испытывала Ахматова при написании прозы?

Она нередко подчёркивала разницу своего отношения к прозе и стихам. «Проза всегда казалась мне тайной и соблазном. Я с самого начала всё знала про стихи – я никогда ничего не знала о прозе» [45, с. 269]. Первая научная статья Ахматовой «Последняя сказка Пушкина» появилась в 1933 году при не совсем обычных обстоятельствах. Открытие литературного источника «Сказки о золотом петушке» принадлежит только ей. Но письменный текст создавался, по её свидетельству, с помощью Н. И. Харджиева: «Я лежала больная <...> – а Николай Иванович сидел напротив, спрашивал: “Что вы хотите сказать?” – и писал сам» [141, с. 251].

Если в «физическом» написании статьи «О стихах Н. Львовой» столь заметно участие иной руки (или иных рук), то насколько вероятно участие в её создании или в замысле и обсуждении самой Ахматовой? Допустимо ли

рассмотрение этого текста в свете становления акмеизма и некоторых проблем ахматовского творчества – и как «женского», и как неповторимо индивидуального?

Эта группа вопросов побуждает нас к внимательному прочтению самой рецензии. Необходимо рассмотрение обстоятельств, побудивших автора (или соавторов) к написанию текста рецензии и, может быть, к сокрытию авторства. Более полное осмысление статьи может прояснить и некоторые детали противостояния акмеизма и символизма.

Заслуживает внимания и появление в альманахе «Жатва» в том же 1914 году статьи «Холод утра», посвящённой женскому творчеству и подписанной именем Н. Львовой. Там среди прочих шла речь и о поэзии Ахматовой [369]. Нумерация ежегодников «Жатвы» была сквозной, следовательно, № V мог выйти уже в начале 1914 года и быть прочитан в Петербурге до создания статьи, подписанной именем Ахматовой. Может быть, рецензия за её подписью должна была появиться как некий ответ – дань пусть и запоздалой, чисто символической вежливости на статью Львовой? Это не противоречит выдвинутым Черных соображениям относительно того, почему ещё Гумилёву было удобнее поставить подпись Ахматовой, чем собственную. Впрочем, нельзя исключить, что «Жатва» вышла в конце года, и статья за подписью Львовой была ответом на статью за подписью Ахматовой. Даже если допустим их одновременное появление, стоит уточнить, кто такая Н. Львова, почему понадобилось Ахматовой или Гумилёву писать рецензию на стихи малоизвестного поэта или косвенный ответ на статью неизвестного критика.

Ответы делают предположение о *невинной* мистификации не вполне подходящим. Здесь ценно замечание В. А. Черных о возможной связи этой загадки ахматовского авторства с известной «шалостью» мэтра символизма, написавшего цикл стихотворений от лица женщины. Рассматривать эту историю как всего лишь ответный розыгрыш мешают её мрачный колорит.

Обе статьи были напечатаны вскоре после трагической гибели Надежды Львовой, автора единственного поэтического сборника «Старая сказка» [368]. История её самоубийства известна. Факт личного знакомства Ахматовой и Львовой не установлен. В мемуарной литературе об Ахматовой и Гумилёве имя Львовой не встречается. Зато оно легко обнаруживается рядом с именем В. Я. Брюсова.

В. Ф. Ходасевич вспоминал об этом так: «В начале 1912 года Брюсов познакомил меня с начинающей поэтессой Надеждой Григорьевной Львовой, за которой он стал ухаживать после отъезда Нины Петровской. <...> Надя Львова была не хороша, но и не вовсе дурна собой. Родители её жили в Серпухове; она училась в Москве на курсах. Стихи её были зелены, очень под влиянием Брюсова. Вряд ли у неё было большое поэтическое дарование. Но сама она была умница, простая, душевная, довольно

застенчивая девушка. <...> Она всячески старалась сблизить меня с Брюсовым, не раз приводила его ко мне, с ним приезжала ко мне на дачу.

Разница в годах между ней и Брюсовым была велика. Он конфузливо молодился, искал общества молодых поэтов. Сам написал книжку стихов почти в духе Игоря Северянина и посвятил её Наде. Выпустить эту книгу под своим именем он не решился, и она явилась под двусмысленным титулом: “Стихи Нелли. Со вступительным сонетом Валерия Брюсова”. Брюсов рассчитывал, что слова “Стихи Нелли” непосвящёнными будут поняты как “Стихи, сочинённые Нелли”. <...> В действительности подразумевалось, что слово “Нелли” стоит не в родительном, а в дательном падеже: стихи к Нелли, посвящённые Нелли. Этим именем Брюсов звал Надю без посторонних.

С ней отчасти повторилась история Нины Петровской: она никак не могла примириться с раздвоением Брюсова – между ней и домашним очагом. С лета 1913 она стала очень грустна. Брюсов систематически приучал её к мысли о смерти, о самоубийстве. Однажды она показала мне револьвер – подарок Брюсова. <...> В конце ноября, кажется – 23 числа, вечером, Львова позвонила по телефону к Брюсову, прося тотчас приехать. Он сказал, что не может, занят. <...> Поздним вечером она застрелилась. Об этом мне сообщили под утро.

<...> Сам Брюсов на другой день после Надиной смерти бежал в Петербург, а оттуда – в Ригу, в какой-то санаторий. Через несколько времени он вернулся в Москву, уже залечив душевную рану и написав новые стихи, многие из которых посвящались новой, уже санаторной “встрече”... На ближайшей среде “Свободной эстетики”, в столовой Литературно-Художественного Кружка, за ужином, на котором присутствовала “вся Москва”: писатели с жёнами, молодые поэты, художники, меценаты и меценатки, – он предложил прослушать новые его стихи. Все затаили дыхание – и не напрасно: первое же стихотворение оказалось декларацией. Не помню подробностей, помню только, что это была вариация на тему

Мёртвый, в гробе мирно спи,
Жизнью пользуйся живущий, –

а каждая строфа начиналась словами: “Умершим – мир!” Прослушав строфы две, я встал из-за стола и пошёл к дверям. На меня зашикали: все понимали, о чём идёт речь, и требовали, чтобы я не мешал удовольствию» [639, с. 287–288].

Это изложение событий, даже при некотором сокращении, выглядит как обвинительный акт. Нет сомнений, что не только «вся Москва», но и «весь Петербург» были в курсе происшествия, непосредственно связанного с именем прославленного мэтра символизма.

Был ли Брюсов столь чёрств, как следует из приведённого рассказа? Известны строки в записной книжке И. Эренбурга, в своё время близкого знавшего обоих, свидетельствующие, что и спустя значительное время – летом 1917 года – эта история продолжала оставаться для знаменитого поэта

тягостным воспоминанием: «Брюсов. Жизнь на 2 плане. О Наде. Жалкий, седой» [111, с. 520].

После смерти Львовой сборник её стихов был переиздан с предисловием Брюсова. В литературном альманахе «Жатва» были напечатаны рецензия постоянного критика «Жатвы» Ал. Булдеева на этот сборник [119], некролог от редакции и статья «Холод утра», подписанная именем Львовой, но, видимо, написанная Брюсовым. Возможно, он таким образом стремился загладить свою вину перед ушедшей или рассчитывал, что так это будет выглядеть со стороны. У нас нет документальных доказательств, что эта статья была известна Ахматовой или Гумилёву. Но вероятность велика, поскольку в устной беседе Д. Е. Максимов, много лет лично знакомый с Ахматовой, уверенно говорил о Брюсове как авторе статьи «Холод утра». Поэтому любопытно сопоставление этих двух рецензий.

Конечно, в статье «О стихах Н. Львовой» не упоминается о причинах трагедии. Однако начало было бы уместнее не в рецензии, а в некрологе: «Тяжело, когда умирает поэт, но когда умирает молодой поэт, ещё тяжелее. С мучительным вниманием вчитываешься в немногие оставшиеся после него строки, жадно ловишь в ещё не окрепшем голосе и так помолодому скупых образах тайну смерти, которая скрыта от нас, живых» [45, с. 241].

Слова о несформированности таланта, слабости голоса юной поэтессы, справедливые сами по себе, не вполне уместны для жанра некролога. Для жанра рецензии не совсем обычна интонация: «Её стихи, такие неумелые и трогательные, не достигают той степени просветлённой ясности, когда они могли бы быть близки каждому, но им просто веришь, как человеку, который плачет» [там же]. Известно, что вопросам художественной формы в кругу акмеистов уделялось большое внимание, особенно со стороны Н. Гумилёва. Но можно увидеть и проявление несколько иного взгляда – со стороны Ахматовой. За незрелой поэзией всё же признано право на серьёзное внимание, и здесь интонация вновь меняется: «Её страдание ищет выхода в мечте, не романтической, которую можно завоевать подвигом воли, но остро-лирической, преображающей для неё все мгновения жизни» [там же]. Итак, для некролога – несколько чересчур сурово, для рецензии – несколько непоследовательно. Возможно, это косвенное доказательство участия в написании статьи не одного, а нескольких авторов.

Смерть юного поэта – источник сожалений и повод для размышлений о загадке смерти. При этом деликатно не названа причина, а с нею и проблема самоубийств, которые в это казавшееся благополучным предвоенное время превратились в Петербурге в настоящую эпидемию: «Если в 1905 году в городе было 205 суицидных попыток, то в 1909 году ежегодно их было по 199! И цифра эта росла вплоть до 1914 года» [127, с. 65]. Тема смерти и самоубийства занимала особое место в литературе Сереб-

ряного века. Оба, Ахматова и Гумилёв, прошли через попытки суицида, отчасти связанные с их личными отношениями. Это могло быть их общим мотивом для отклика на смерть Львовой. Тему эту Ахматова поднимет в «Поэме без героя», одна из частей которой названа «1913 год».

А с темой незрелости погибшего поэта связан актуальный для акмеистов вопрос о методах воспитания таланта, об ответственности того, кто брал на себя эту миссию. На первый взгляд, странно выглядит фраза: «Мне кажется, что Н. Львова ломала своё нежное дарование, заставляя себя писать рондо, газеллы, сонеты» [45, с. 242], – ведь после смерти поэта обсуждать такие детали уже незачем. Однако текст приобретает иной смысл, если допустить, что это – полемика, обращение не к ушедшей тени, а к живой личности, конкретно – к В. Я. Брюсову.

Отношения мэтра с пишущей стихи молодёжью в это время были весьма непростыми. Вспомним некоторые известные факты. В эпоху расцвета символизма, в 1900-е годы, многих увлекал высокий авторитет Брюсова в сфере техники стиха. Андрей Белый, несмотря на серьёзные перепады их отношений, дал мэтру самую высокую оценку: «Бескорыстный советчик и практик, В. Я. расточал свои опыты, время юным с победительной щедростью» [74, с. 185]. В 1910 году Николай Гумилёв, прославляя многолетнюю работу Брюсова по развитию культуры русской поэзии, сравнил его с Петром Великим [187, т. 3, с. 58]. Однако с 1913 года, разочарованный категорически высказанным нежеланием Брюсова поддерживать акмеизм, он отдаляется от учителя, переписка прекращается. Важно уточнить, что внешние признаки ссоры отсутствуют. Брюсов не отрицает наличия таланта у представителей нового течения – он не признаёт акмеизм как таковой. Гумилёв воздерживается от печатной полемики, возможно, сохраняя некоторое время надежду на перемену позиции мэтра. Примечательна тщательная взвешенность каждого слова в рецензии Гумилёва 1914 года на «Стихи Нелли», авторство Брюсова оставлено в статье под вопросом [187, т. 3, с. 126–127]. Однако слово «разочарование», видимо, не может передать тех чувств, которые Гумилёв испытывал в складывавшейся ситуации – и чем далее, тем сильнее. Отзвуки их можно найти в записных книжках Ахматовой, где даже спустя полстолетия Брюсов много раз упоминается как носитель враждебных по отношению к акмеизму тенденций.

Относительно же права Брюсова на руководство молодыми поэтами – ситуация сложилась парадоксальная. Как раз в эти годы у него становятся заметными признаки «убыли поэтических сил», «обызвестления поэтической ткани», причину которых Д. Е. Максимов увидел в том, что выработанные ранее приёмы Брюсов теперь «почти не обогащал <...> новым познавательным и эстетическим действительным смыслом» [378, с. 212–213]. Отсюда его готовность писать на любые темы, если они казались актуальными или хотя бы модными.

И теперь уже сам мэтр «искал общества молодых», оказывался не прочь чем-то «поживиться» у них. Ходасевич нашёл в «Стихах Нелли» сходство со стилем Северянина. А в записных книжках Ахматовой однажды мелькает замечание: «Стихи Нелли, как брюсовская реакция на успех моих ранних стихов. Когда просиял Пастернак, Брюсов, как известно, стал подражать ему» [233, с. 612]. Поэтому не кажется неожиданностью стихотворение М. Цветаевой «В. Я. Брюсову» (1913), где она «прямо упрекнула своего критика в зависти» [110, с. 205]:

«Жестоко упрекали меня как критика, находя, что я слишком беспощадно отношусь к стихам молодых поэтов; видели в этом даже зависть. Одна поэтесса даже так и написала, что вся моя поэзия создана

из книг

Да из зависти критика»,

– так начинает Брюсов статью «Об отношении к молодым поэтам», – от- вет, в котором смешаны величавость и раздражительность. «Брюсов пи- сал его не ранее июля 1913 г. <...> и не позже ноября того же года (харак- тер упоминания о Н. Г. Львовой свидетельствует, что заметка писалась до её самоубийства, т. е. до 23 ноября 1913 г.)» [там же]. Эта статья не была напечатана при жизни автора. И её начало, и конец содержат резкие вы- сказывания мэтра, утрачивающего бывшее влияние: «Я считаю себя вправе решительно отвергать стихи тех молодых поэтов, в которых не чувствую будущего истинного поэта, а до того, искренно ли писал свои строфы юный стихотворец, «плакал ли» он, их сочиняя, мне нет дела» [110, с. 206].

Брюсов перечислял поэтов, чьи первые книги он «открывал» или приветствовал в своё время, но список состоял в основном из имён уже известных авторов, начавших печататься в предыдущее десятилетие и не всегда обязанных ему своей славой. А с более молодыми и вовсе вышла осечка: «И сколько ещё молодых поэтов мне обязаны своим первым появ- ление в печати! Не перечисляю всех имён, но назову только Н. Львову» [110, с. 207]. Смерть Львовой оказалась очень некстати: получалось, что из молодых назвать особенно некого.

Поэтому мэтр использовал имя Львовой иначе. Как критика её до этого не знали. Новая публикация должна была стать наглядным под- тверждением того, что он не разучился находить и воспитывать таланты. И в «Жатве» появляется статья «Холод утра (несколько слов о женском творчестве)» за её подписью с припиской: «Статья эта была написана Н. Г. в мае 1913 г.».

Что вызывает сомнения относительно авторства «Холода утра»?

Бросаются в глаза те же несообразности, которые привлекли внима- ние Черных при чтении статьи за подписью Ахматовой. И здесь о жен- ском творчестве говорится отстранённо, как о чём-то чуждом автору. О женщинах тоже говорится «они», для автора культура мужчин – «наша культура». Львовой в момент гибели едва исполнился 21 год. Но автор

статьи упоминает о детстве как далёком и позабытом периоде жизни, а женщин-поэтов снисходительно именует «разношерстной толпой» слишком молодых и неустановившихся поэтов, явно не причисляя к ним себя. Интонации никак не соответствуют статусу дебютантки на критическом поприще. Настоящий автор и не заботится о том, чтобы скрыться. Ссылки на Рене Гиля, любимого критика Брюсова, равно как и на высказывания самого Брюсова (аналогичный приём – его вступительный сонет к «Стихам Нелли»), весьма показательны, это почти подпись.

Статья начинается с рассуждения о пробуждении творческого самосознания женщин, долженствующего преобразить современную культуру, однако этот тезис оборачивается злой иронией. Женские стихи автору статьи чужды. Они упоминаются с высокомерным равнодушием к содержанию, позволяющим выстроить некую общую парадигму «женских чувств», подчёркнув их ограниченность: «У мужчин – целый мир. У женщин – “только любовь”» [369, с. 14]. «Только любовь» – название книги К. Бальмонта, вышедшей в 1903 г. Спустя 10 лет слава его заметно клонилась к закату. Этим автор статьи намекал на исчерпанность и банальность темы любви. «Брюсов оперирует только двумя величинами – “я” и “мир” и в строгих, лишённых всего случайного схемах даёт различные возможности их взаимоотношений», – без малейшей иронии писал Гумилёв ещё в 1908 году [187, т. 3, с. 34].

Главный же пафос статьи «Холод утра» – установление «табели о рангах», в которой Ахматова получает упрёки за невнимания к форме, недостаток самостоятельности. Поскольку все критики восхищались оригинальностью стихов уже первого ахматовского сборника, можно увидеть здесь продолжение полемики Брюсова с акмеистами, его отказ считать их самостоятельным и самобытным явлением. Марину Цветаеву автор не удостоивает серьёзного внимания, называет её стихи детским лепетом. Кузьмина-Караваева, недавняя протеежка Гумилёва, получает в статье последнее место. Однако раздражение против женской поэзии вступает в противоречие с хвалами, воздаваемыми «футуристу» Нелли. Поскольку к тому времени мистификация с авторством стихов «Нелли» уже не составляла большого секрета, получалось, что женщины вполне ничтожны в поэзии, не в состоянии выразить даже своих собственных переживаний, для этого тоже необходима рука такого опытного мастера, как В. Я. Брюсов.

Лучшие женские стихи написал мужчина! Вопрос о том, кто кому мог бы завидовать, таким образом, снимался. Для Брюсова было бы неприлично так безудержно восхвалять себя. (Но как не вспомнить знаменитое «Я гений Игорь Северянин»). Для Львовой, будь она автором этой статьи, было бы естественно хвалить Брюсова, но неестественно так отзываться о женщинах-поэтах. Впрочем, эти несообразности органичны для Брюсова-прозаика: «Опыты в духе классической приключенческой беллетристики с годами сменяются у Брюсова более “серьёзными” замыслами, но преимущественное внимание к “положениям” неизменно будет

преобладать над разработкой “характеров”» [331, с. 82]. «Положение» здесь найдено, а характер, «образ автора» – нет.

Конечно, эта холодно-насмешливая статья должна была задеть не только упомянутых в ней женщин-поэтов, но и Гумилёва. Прямая полемика была невозможна. Недавнему ученику подобало соблюдение приличий. Ответная мистификация просто напрашивалась. Соображения, которые приводит В. А. Черных в пользу авторства Гумилёва, весьма убедительны. Рецензия на стихи Львовой, написанная корректно и доброжелательно, давала возможность ответить косвенно и на «Холод утра». Её тон противостоял духу не упоминавшейся здесь статьи. Возможно, этим объясняется подчёркнутость сожалений о слабости, неумелости, безволии поэтессы.

Что позволяет нам говорить о внутренней связи между статьями за подписью Львовой и за подписью Ахматовой? Прежде всего, особенности этих текстов. Смысловая переключка не вызывает сомнений.

«У мужчин – целый мир. У женщин – “только любовь”. Понятая в большинстве случаев, как боль, как страдание, как “властительный Рок” – она заполняет женскую душу. Как будто мимо пронесется гремящая жизнь XX-го века, как будто не было всех тысячелетий завоеваний и борьбы, как будто из всех океанов жизни для них доступен один...» «...В большинстве случаев, женским стихам не удаётся достигнуть той границы, где личное становится обще-человеческим...» – это «Холод утра».

«Её стихи, такие неумелые и трогательные, не достигают той степени просветлённой ясности, когда они могли бы быть близки каждому, но им просто веришь, как человеку, который плачет. Главная и почти единственная тема книги “Старая сказка” – любовь.

Но странно: такие сильные в жизни, такие чуткие ко всем любовным очарованиям женщины, когда начинают писать, знают только одну любовь, мучительную, болезненно прозорливую и безнадежную» – это «О стихах Н. Львовой».

Однако в первом случае перед нами приговор, во втором – размышление. В статье «Холод утра» углубление в любовную тематику – знак ограниченности поэтического кругозора всех поэтесс. Кстати, ещё аргумент против авторства Львовой: всё это как будто о ней и написано. Статья гласит: ничего не видя, кроме любви, женщины почему-то предпочитают её наиболее мрачные варианты, но не умеют создать новую и интересную форму, выйти в своих стихах на общечеловеческий уровень.

В статье же за подписью Ахматовой акценты расставлены по-иному. Способность лирического поэта сделать свои чувства общечеловеческими – действительно важнейшее мерило таланта (с признанным положением «Эстетики» Гегеля никто не спорил). Однако искренность выражаемых чувств здесь выдвигается в качестве не менее существенного требования к лирике. Нельзя не заметить текстуальную переключку с уже приводившимся высказыванием из неопубликованной статьи Брюсова:

«...а до того, искренно ли писал свои строфы юный стихотворец, “плакал ли” он, их сочиняя, мне нет дела» – «... но им просто веришь, как человеку, который плачет». Трудно сказать, почему Брюсов выделил эту фразу кавычками. Может быть, это часть редакционного фольклора тех лет или повторение его собственного изречения. Ненапечатанная статья Брюсова вряд ли могла быть известна Ахматовой или Гумилёву, в отличие от его любимых высказываний.

Примечательны слова Ахматовой, записанные спустя полвека А. Г. Найманом: «В конце того вечера, когда я прочитал ей поэму, она рассказала, как Инна Эразмовна, её мать, прочитав какие-то стихи Ахматовой (или даже выслушав их от неё?) неожиданно заплакала и проговорила: “Я не знаю, я вижу только, что моей дочке – плохо”. “Вот и я сейчас вижу, что вам – плохо”» [423, с. 36]. Сходство с фразой из статьи о стихах Львовой бросается в глаза единством смысла: уважением к искреннему человеческому чувству, вниманием к самой личности, столь характерным и для Ахматовой-человека, и для Ахматовой-поэта. А. Г. Найман приводит примеры разнообразных формул вежливости, к которым прибегала поздняя Ахматова, чтобы не огорчать приносивших ей свои стихи слабых стихотворцев. Это вселяет уверенность, что статья за её подписью не была только мистификацией, что она включила и её голос тоже.

В таком случае отклик в 1914 году на искренние стихи поэта, которому можно «просто поверить», говорит о понимании того факта, что гармонию приходится создавать всякий раз заново, что поиски её чрезвычайно трудны. Эти мысли будут высказаны Ахматовой в частных беседах гораздо позже. Во всяком случае, доверие поэту у неё свободно от предвзятости и подчинено скорее интуиции, чем правилам, что не характерно для Гумилёва.

Напомним, что и в 1914 году, в момент издания «Чётков», яркая слава Ахматовой была ещё не совсем привычна. Её талант находился в процессе развития. Упрёки в несовершенстве формы ещё как бы полагались ей по статусу молодого поэта. И в «Холоде утра» они были: «...едкая острота ощущений. К сожалению, в погоне за этой остротой поэт иногда как бы утрачивает чувство формы, и, интересные по замыслу, стихи звучат поэтому несколько прозаически» [369, с. 15]. Николай Гумилёв в этом вопросе оставался учеником Брюсова. В его рецензии на «Чётки» (1914 г.) был аналогичный упрёк, притом более развёрнутый: «Для ритмики Ахматовой характерна слабость и прерывистость дыхания. Четырёхстрочная строфа, а ею написана почти вся книга, слишком длинна для неё. Её периоды замыкаются чаще всего двумя строками, иногда тремя, иногда даже одной. Причинная связь, которую она старается заменить ритмическое единство строфы, по большей части не достигает своей цели. Поэтессе следует выработать строфу, если она хочет овладеть композицией» [187, т. 3, с. 141].

Совет «выработать строфу» указывал уже известное направление: сонеты, рондо, газеллы, в которых ритмическое единство строфы было отточено и выступало как организующее стихотворную композицию начало. В рецензии «О стихах Н. Львовой» есть явный отпор традиционным наставлениям. Замечание о том, что искусственная поэтика помешала свободному развитию неокрепшего таланта, – весьма прозрачный намёк на уроки Брюсова. Но мы можем предположить за этим высказыванием упорство Ахматовой, не желавшей принимать навязываемые ей правила, отзвуки частых в кругу акмеистов споров о поэзии.

Это побуждает обратиться, наконец, и к имени Н. В. Недоброво – поэта и критика, предположительно третьего соавтора статьи «О стихах Н. Львовой». Его статья «Анна Ахматова» была напечатана в «Русской мысли» в 1915 году, но написана в том же 1914-м. Текст её производит впечатление продолжающегося разговора, темы которого (о свойствах женской лирики и о лирике как таковой) развиваются уже всерьёз. Ни на кого не ссылаясь, Недоброво оспаривает упреки, которые в «Холоде утра» высказаны по адресу молодой женской поэзии. Проблема единства формы и содержания не названа, но осознана: «Не из ритмов и созвучий состоит поэзия, но из слов; из слов уже затем, по полному соответствию с внутренней их жизнью, и из сочетания этих живых слов вытекают, как до конца внутренностью слов обусловленное следствие, и волнения ритмов, и сияния звуков – и стихотворение держится на внутреннем косяке слов» [427, с. 118].

Недоброво обстоятельно анализирует несколько стихотворений Ахматовой, обнаруживая в них целостное единство смысла, синтаксиса и ритма, и делает примечательный вывод: «Сказанным предопределяется безразличное отношение Ахматовой к внешним поэтическим канонам. Наблюдение над формой её стихов внушает уверенность в глубоком усвоении ею и всех формальных завоеваний новейшей поэзии и всей, в связи с этими завоеваниями возникшей, чуткости к бесценному наследству действенных поэтических усилий прошлого. Но она не пишет, например, в канонических строфах. Нет у неё, с другой стороны, ни одного стихотворения, о котором бы можно было сказать, что оно написано исключительно, или главным образом, или хоть сколько-нибудь для того, чтобы сделать опыт применения того или этого новшества, или использовать в крайнем напряжении то или иное средство поэтического выражения. Средства, новые ли, старые ли, берутся ею те, которые непосредственно трогают в душе нужную по развитию стихотворения струну» [427, с. 126]. Нельзя было более отчётливо сказать, что поэтика Ахматовой по своим свойствам противостоит поэтике Брюсова!

Уже самое начало статьи Недоброво позволяет увидеть в ней полемику с «Холодом утра». В статье за подписью Львовой утверждалась неспособность женщин сделать личные переживания общечеловеческими. Недоброво начинает с размышления о «личной своеобразности» ахматов-

ских стихов, принесшей ей славу и влияние. «Если единичное получило общее значение, то, очевидно, источник очарования был не только в занимательности выражаемой личности, но и в искусстве выражать её: *в новом умении видеть и любить человека*» [427, с. 117].

Неудивительно, что фраза из статьи за подписью Ахматовой: «Но странно: такие сильные в жизни, такие чуткие ко всем любовным очарованиям женщины, когда начинают писать, знают только одну любовь, мучительную, болезненно прозорливую и безнадежную», – встречается и в статье Недоброво. Он категорически не соглашается признавать женскую лирику ограниченной. Если в статье «О стихах Н. Львовой» говорится только о преображении страдания в лирическом начале, то Недоброво разворачивает этот тезис на нескольких страницах, связывая трагическое звучание любовной темы с максимализмом нравственных установок ахматовской лирики: «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» [427, с. 253]. (В рецензии Гумилёва на «Чётки» та же тема была затронута менее пронизательно: «Я думаю, каждый удивлялся, как велика в молодости способность и охота страдать». [187, т. 3, с. 139]).

Статья Недоброво, при всей своей оригинальной значимости, представляет ещё и как бы реплику в разговоре, тема которого не один раз поднималась собеседниками, а потому одно и то же выражение может повторяться и варьироваться.

Возможно, перед нами и причина того, что Ахматова в дальнейшем избегала писать какие-либо рецензии. В её записных книжках есть маленькая заметка: «Хорошая критическая статья – это та, которую помнят десятки лет, которая предсказывает молодого или с совершенно новой точки зрения оценивает завершённого писателя» [233, с. 632]. Статья Н. В. Недоброво «Анна Ахматова» с этой точки зрения – во всех отношениях хорошая статья. Она была о стихах молодой поэтической личности, она и «предсказала», и «оценила». В записных книжках читаем: «Он (Н. В. Недоброво) пишет об авторе Requiem'a, Триптиха, «Полночных стихов», а у него в руках только “Четки” и “У самого моря”. Вот что называется настоящей критикой!» [233, с. 489]. Можно предположить, что блестящая статья Недоброво убедила Ахматову не только в силе её поэтического дарования, но и в том, что критическое поприще ей чуждо.

Всё вышесказанное позволяет думать, что если статью «О стихах Н. Львовой» инициировал Гумилёв, то в её тексте нашли отражение мнения и Ахматовой, и Недоброво.

Обращает на себя внимание тот факт, что содержащаяся в статье полемика имеет отношение к противоборству символизма и акмеизма. Позиция Ахматовой здесь противостоит не только брюсовской, но отчасти и гумилёвской, – она отказывается следовать готовым формам. В этом отношении можно говорить, что её позиция более тяготеет к романтиче-

ской традиции отказа от готовых форм, требования, чтобы художественная форма выростала из глубины содержания. Недоброво в своей статье подчеркнул особенности ахматовской поэзии, на примере конкретных стихотворений показывая не продиктованную никакими правилами оправданность каждого стихотворного приёма его целесообразностью с точки зрения создания единого целостного произведения. И это тоже ведёт нас к одному из постулатов романтизма (гений не подчиняется правилам, а творит их). В краткой рецензии, подписанной именем Ахматовой, нет упоминаний ни о гении, ни о романтизме, но мягкое сожаление о нераскрывшемся таланте Н. Львовой основывается на этих представлениях.

Не менее примечательна в этой полемике и тема женской поэзии, отношения к любовной тематике, к личности женщины, пишущей о любви, о самом отношении к любви как индикатору личности.

«Стихи Нелли», написанные от имени женщины, были своеобразной попыткой Брюсова перешеголять молодых поэтесс в создании, говоря его словами, «как бы целого романа, героиня которого – характерная современная женщина». Слово «роман» появилось тогда в его статье не случайно. Брюсов подметил тенденцию, которая сложилась ещё в конце XIX века. Л. К. Долгополов так писал об этом: «Стихотворения стали тянуться друг к другу, складываясь в более сложные и объёмные лирические единства. К тому же между ними самими не было чётких границ: лирическая поэма легко соотносилась со стихотворным циклом, сборник стихотворений мог представлять собой и восприниматься самим поэтом как самостоятельный стихотворный цикл или даже лирическая поэма. <...> Одним из первых и наиболее характерных стихотворных циклов был цикл Ап. Григорьева “Борьба”, созданный в 50-е годы и состоящий из восемнадцати самостоятельных стихотворений. В рукописи он имел не попавший в печать подзаголовок “лирический роман”, а в письме Ап. Григорьева А. И. Майкову был назван “лирическим циклом”» [196, с. 106–107]. А. Белый, говоря о своём творчестве, говорил о нём как «о единой “поэме души”, едином “романе в стихах”» [196, с. 109].

Близкие идеи были высказаны Брюсовым ещё в 1903 году в предисловии к сборнику «Urbi et orbi»: «Как роман, как трактат, книга стихов раскрывает своё содержание последовательно от первой страницы к последней. <...> Отделы же в книге стихов – не более как главы, поясняющие одна другую, которые нельзя переставлять произвольно» [цит. по: 196, с. 110]. В таком смысле термин «роман» в применении к лирике отражает распространившуюся тенденцию воспринимать цикл или сборник стихов как большое единство, вовсе не эпического свойства.

Для Брюсова, однако, слово роман могло иметь и иное значение. В 1910 году он опубликовал повесть «Последние страницы из дневника женщины» [111] – почти порнографическое повествование с детективным сюжетом. Главный герой – художник Модест, под влиянием Ницше воз-

глашающий, что современный человек «должен всё уметь делать: писать стихи и управлять электрической машиной, играть на сцене и убивать». Героиня – «свободная», «остро современная» женщина – предмет многих страстей, причина самоубийств и преступлений, вполне довольная собою, чувственная и откровенно порочная.

Между этими двумя представлениями о «романе» у Брюсова не было противоречия. Считается, что некоторые черты героини повести отразились в «Стихах Нелли», сходство проявилось даже в названиях разделов: «Листки дневника», «История моей любви». М. Цветаева отмечала холодность и искусственность этих стихов: «Только вспомнить его “Стихи Нелли”, – анонимную книгу от лица женщины, выдавшую автора именно бездушностью своей» [641].

Отозвавшись о первой книге Ахматовой как о своеобразном «романе», Брюсов был далёк от тех теоретических проблем, которые впоследствии стали связывать с этим определением [21, с. 236–238; 133, с. 428; 289; 372; 418, с. 32–35; 420; 561 и др.] и результат исследования которых укладывается в простое наблюдение А. Урбана: «лирика её никогда не трансформировалась настолько, чтобы аналогия с романом или даже новеллой могла означать нечто большее, нежели выразительную метафору» [619, с. 240].

В. Я. Брюсов, талантливый беллетрист, раньше других увидел и поторопился «застолбить» неразработанный участок, при этом роль женщины в его повести, обозначенная устами героя («Женщина в любви – или проститутка, или мать»), вполне подкреплялась и авторской позицией, с той разницей, что мать его героини была ещё более безнравственна, чем она сама. Бульварный сюжет был снабжён «культурным» гарниром. Один из любовников героини превращал уличное знакомство в свидание «дона Жуана» и «донной Анной», другой при свидании с нею наряжался вавилонским жрецом... Маскарад не прикрывал шокирующий смысл происходящего, но подчёркивал его, а ирония делала ещё более пряным. Детективный сюжет раскрашен «психологией» и выстроен с полным пониманием законов жанра. Возможно, именно этот опыт и дал Брюсову уверенность, что он понял и воплотил женскую тему лучше, чем женщины-поэтессы. Отметим, что, несмотря на многие разногласия между представителями символизма, отношение к эротике было у них в общем похожим. Вячеслав Иванов, прославляя Эрос, утверждал, что «в сущности, вся человеческая и мировая деятельность сводится к Эросу, что нет больше ни этики, ни эстетики, – обе сводятся к эротике...» [цит. по: 86, с. 95]. Но акмеист Гумилёв мечтал о новом искусстве, в котором «этика становится эстетикой, расширяясь до области последней» [187, т. 3, с. 18].

Созданный Брюсовым образ повлиял и на критиков. Во всяком случае, мнение В. Шершеневича о личности, проступающей в стихах Ахматовой, явно им навеяно: «Эстетствующая любовница, коллекционерка острых чувств <...> острота её чувств является только следствием коллекциониро-

вания. Она остро переживает только для того, чтобы в гербарий занести новое, экзотическое ощущение. Она представляет себя в разных платьях, в разных веках, но образ коллекционерки <...> просвечивает сквозь всё» [цит. по: 586, с. 270]. Мы же можем предположить, что неприятие Ахматовой эстетизации порока сказалось в обрисовке атмосферы 1913 года в «Поэме без героя»: «Но беспечна, пряна, бесстыдна / Маскарадная болтовня» (288) «Вы дитя, синьор Казанова...» (290) и др.

Статья «О стихах Н. Львовой», вне всякого сомнения, отражает серьёзные размышления о ценностях поэзии и путях развития лирики. Позиция Ахматовой здесь не выражена теоретическими постулатами. Однако заметно, что отказ следовать готовым формам – не поза, а понимание того, что искренность чувств не исключает необходимости адекватной формы для их выражения. Отсутствие программных деклараций свидетельствует о том, что собственный путь ещё только предстояло найти. Поиск был связан с человеческими страстями, журнальными выпадами, историческими событиями – и в то же время совершался как бы помимо всего этого, будучи продолжением развития русской литературы, гуманистической культуры. Возникшая в ходе этой полемики статья Недоброво «Анна Ахматова» примечательна ещё и тем, что взгляд талантливого поэта и критика, так и не прикнувшего к течению акмеизма, не только увидел в её стихах сочетание высокой поэтической культуры со смелым новаторством, но и выдвинул на первый план значение личности поэта и его мировоззрения. Статья определила принципиальное отличие ахматовской поэзии от «научного» мастерства мэтра, и это связано не только с художественным, но и нравственным противостоянием акмеизма и символизма. Некоторые разногласия относительно необходимости следовать определённым формальным требованиям не заслоняли внимания к этическим вопросам, обозначенным в программной статье Гумилёва. Выделение курсивом слов «*умение по-новому видеть и любить человека*» подчеркнуло их концептуальное значение для только что возникшего нового поэтического феномена. Можно сказать, что это была попытка центрирования мягкой системы, не получившая в дальнейшем поддержки со стороны критики, но оказавшая решительное влияние на формирование этой системы.

Критика и революция: социологический подход к творчеству Ахматовой

В 1910-е годы отзывы критиков на стихи Анны Ахматовой были в основном благоприятными, хотя зачастую импрессионистичными и фрагментарными, но написанными на высоком литературном уровне. Представители Серебряного века были преимущественно людьми с классическим образованием, нередко с университетской эрудицией. Они знали не

только европейскую поэзию, но также Платона и Аристотеля, Гегеля и Канта, Беркли, Фихте, Риккерта, Штайнера, Шопенгауэра, Кьеркегора, Ницше и Соловьёва, бурно спорили о путях развития современного общества и современной литературы. Правда, заданный символизмом способ осмысления искусства далеко не всегда оказывался пригоден для размышлений о несимволистском искусстве. (См. в статье А. Блока «Русская литература»: «Передо мной вырастают два демона, ведущие под руки третьего – слепого и могучего, пребывающего под страхом вечной пытки. Это – Лермонтов, Гоголь и Достоевский» [85, т. 5, с. 76]). Сказано выразительно, однако чересчур импрессионистично. А жизнь тем временем ставила острые вопросы, которые требовали рационального осмысления.

Появившийся в 1909 г. сборник «Вехи», содержащий статьи Н. А. Бердяева, С. Н. Булгакова, М. О. Гершензона, А. С. Изгоева, Б. А. Кистяковского, П. Б. Струве и С. Л. Франка, вызвал небывалую по интенсивности реакцию. Началось бурное обсуждение поднятых проблем: перспектив революции социальной или же только политической, роли интеллигенции в этих процессах и её права воздействовать на сознание масс, проблем патриотизма и космополитизма, веры и безверия, противостояния культуры и её видимости. Вопросов было много, они свидетельствовали о кризисном состоянии общества, но также и о чувстве ответственности интеллигенции за судьбу страны, зависевшую во многом от способов решения этих вопросов. Бурные процессы интеллектуального, этического и эстетического брожения получали отзвуки не только в устной и печатной полемике, но и во множестве литературно-художественных произведений этого времени.

Однако в новой исторической ситуации для идейно-тематического анализа литературы мало годились традиции, выработанные демократической критикой в XIX веке.

Стремление В. Г. Белинского к целостному идейно-художественному анализу, во многом опиравшееся на эстетические идеи Г. В. Ф. Гегеля, постепенно забывалось. Общее измельчание критики уже в 50-е годы показано Б. Ф. Егоровым на примере отношения к наследию Пушкина: «либеральные критики типа А. П. Милюкова и С. С. Дудышкина «разоблачали» Пушкина за недостаточную «образованность» и за «непонятность» для народа; А. В. Дружинин делал из поэта знаменосца «искусства для искусства»; революционные демократы в полемике с таким эстетством преуменьшали художественное и общественное значение Пушкина для современности» [206, с. 205]. Эстетический диапазон Чернышевского был ещё более сужен в работах Добролюбова, заслуживших прозвище «критики по поводу». Достоверность и глубина реалистического изображения действительности стали причиной его утилитарного использования для оценки общественной роли той или иной социальной группы («Тёмное царство», «Что такое обломовщина») или в качестве свидетельства о необходимости общественных перемен («Когда же придёт настоящий

день?»). Известные крайности статей Писарева проистекали из той же неуклонно надвигающейся тенденции подчинять анализ произведения заданной политической позиции.

Измельчание либеральной критики во второй половине XIX века – общепризнанный факт. Тогда же начинается формирование постулатов критики марксистской. Её мировоззренческой основой было представление о человеке как совокупности общественных отношений.

Пафос статьи «первого русского марксиста» Г. В. Плеханова «Евангелие от декадана», посвящённой некоторым из старших символистов, разоблачителен и прост: «стремление к добру как искание бога» названо «игрой слов» [471, с. 466]. «Люди, принадлежащие к этой среде, ищут пути на небо по той простой причине, что они сбились с дороги на земле» [471, с. 475]. Верный путь – революционная деятельность, но сочувствовать ей художники могут, по мнению Плеханова, лишь из-за нервности и впечатлительности, вообще же они – союзники ненадёжные. Этика здесь приравнена к классовой справедливости, а эстетика детерминирована исключительно внешними социальными обстоятельствами.

Социологизация эстетики, полемически направленная против идей «чистого искусства», подготавливала почву для упрощённых подходов вульгарного социологизма, получивших распространение после революции 1917 года. Старая эстетика, казалось, уже объяснена, как и старая культура, закономерностями экономической борьбы, определявшими общественное сознание. Новая эстетика, мечталось, будет совсем другой, потому что прекрасен идеал справедливого общества. Марксистская эстетика в России более не выдвинула из своих рядов деятеля хотя бы такого масштаба, как Плеханов, – а ведь именно её представители станут вершить судьбы искусства после революции.

В. И. Ленин специально не занимался ни проблемами эстетики, ни вопросами художественности. Он оставил в ряде статей и заметок острый анализ противоречий Л. Н. Толстого как выражения противоречий мировоззрения русского крестьянства, доказав тем самым возможность корректного применения социологического подхода. Но в остальном его наследие в этой сфере отрывочно и противоречиво.

В 1920 году Ленин не допустил планировавшегося деятелями Пролеткульта тотального разрушения произведений, памятников и учреждений старой культуры. Будучи весьма далёким от акмеистов с их «тоской по мировой культуре», он всё же высказал в своей речи на III съезде комсомола нечто похожее: «Коммунистом стать можно лишь тогда, когда обогатишь свою память знанием всех тех богатств, которые выработало человечество» [341, с. 305]. Однако он же ещё в 1905 году в статье «Партийная организация и партийная литература» сделал первые шаги к тотальному подчинению «литературного дела» «общепролетарскому делу», а после победы революции установил монополию социал-демократи-

ческой партии большевиков на руководство не только печатью, но и всей жизнью страны. Из этого вытекали два разных следствия.

С одной стороны, часть интеллигенции искренне пожелала работать на благо развития общественной культуры (например, А. Блок и Н. Гумилёв активно сотрудничали с организованным по инициативе М. Горького издательством «Всемирная литература»). Несмотря на все сложности биографии Ахматовой, нельзя отрицать её участия в подобной работе – в разное время в различных формах, но всегда серьёзно. (См. запись её разговора с Лукницким на эту тему 8.07.1926). Но, с другой стороны, большевикам далеко не все представители интеллигенции казались подходящими спутниками: в 1922 году некоторые из них были насильственно выдворены из страны – известная история так называемого «философского парохода». А представление о новой культуре было у госчиновников и критиков весьма неопределённым. Понятна была лишь необходимость борьбы с пережитками старого и поддержки нового, эти жёсткие критерии применялись и к идейному содержанию, и к вопросам художественной формы.

Высокий уровень поэтического мастерства Анны Ахматовой, совершенство формы её стихов никогда не вызывали сомнений. Но после революции её творчество, как и всё литературное наследие предшествующей эпохи, неизбежно подлежало пересмотру. При этом наиболее пристально оценивалась не содержательная сторона её поэзии, а те внешние признаки сословной принадлежности, которые теперь играли решающую роль.

Литература и после революции сохраняла свой статус важнейшей части общественного сознания, а место писателя по новой «табели о рангах» зависело от способности соответствовать новым ориентирам. Брюсов сразу это понял. Он объявил: «Прошлого – нет! День грядущий – зовёт!» – и все силы направил на воспевание нового и грядущего. В статье «Среди стихов» он поставил Ахматову в один ряд с третьестепенными поэтами, которых объявил «оранжерейными пустоцветами», «синдиком окаменелостей», их общей чертой назвал то, что «жизнь и современность им ужасно не нравятся», в её же собственных стихах не увидел ничего нового [113, с. 144–145]. (М. Цветаева посчитала такой поворот вполне закономерным: «Бюрократ–коммунист–Брюсов» [641].

Характерны упрёки, сделанные в 1922 году бывшим неонародником, а затем левым эсером Ивановым-Разумником: почему Ахматова не пошла по пути Блока, почему не написала свои «Двенадцать»? [21, с. 341]

Однако после смерти Блока наиболее крупной фигурой выглядел Владимир Маяковский, и масштабы его творчества становились новым мерилом для оценки остальных поэтов. В 1921 году Корней Чуковский напечатал статью «Ахматова и Маяковский», в которой противопоставил их как представителей старой и новой России. Автор преследовал благую

цель: доказать, что русской культуре нужны оба поэта. Однако их различия были заострены до карикатуры. Маяковский превратился в дикого хулигана-громилу, Ахматова – во «влюблённую монахиню, которая одновременно и целует, и крестит» [21, с. 210]. Статья, написанная хлестко и талантливо, произвела впечатление не выводами, а характеристиками, которые превратились в готовые клише для обличения устарелости Ахматовой и грубости Маяковского.

Статья Чуковского повлияла на таких непохожих людей, как один из вождей партии большевиков Л. Д. Троцкий, а также тяготевший к формализму молодой лингвист, будущий академик В. В. Виноградов. Первый принялся печатно насмешничать над ахматовскими обращениями к Богу [658, с. 166], второй назвал слово молитва одним из основных символов её поэзии [134]. Нарком просвещения А. В. Луначарский был в своём отклике немного обеспокоен репутацией Маяковского, но Ахматова для него стала всего лишь «типичнейшей представительницей старого мира» [366].

Было бы несправедливым отрицать, что некоторые представители партийной интеллигенции обладали высоким уровнем культуры и искренне мечтали о построении в будущем такого общества, в котором «все те богатства, которые выработало человечество», станут доступны большинству трудящегося населения.

В газете «Правда» 4 июля 1922 года (№ 146) Н. Осинский в статье «Побеги травы» писал: «Старая общественная ориентация Ахматовой ещё не потеряна, и новые читатели, подобные нам, стоят с нею на различных полюсах общественной жизни; не вызывают в нашей душе никакого отзвука и религиозно-мистические строки, рассыпанные в её стихотворениях». Тем не менее, он сопоставил масштаб ахматовского таланта с блоковским, увидел жизнеспособность ахматовской поэзии и в её родстве «с целым рядом народных песен», и в общечеловеческом характере выраженных ею чувств. Прочитав стихотворение «От любви твоей загадочной...», критик размышлял: «Эта лирика нездорова? Увы, не все люди здоровы, особенно сейчас! Такого типа любовь не есть любовь живая и здоровая, такая, которая должна сменить прежнюю мучительную и путаную, расцветшую на болотах старого общества. Увы, мы ещё не знаем, изживутся ли целиком подобные драмы даже в лучшем будущем. Мы знаем одно: что сейчас они отнюдь не редкость во всех решительно общественных слоях».

Однако окончательное решение вопроса о том, станет ли Ахматова любимым поэтом нового читателя, для видного партийного деятеля Осинского зависело от истолкования политического смысла стихотворений «Всё расхищено, предано, продано...» и «Когда в тоске самоубийства...» и, конечно, от того, «пойдёт ли Ахматова дальше по тому пути, который мелькнул в первом цитированном нами стихотворении...» [21, с. 382] –

то есть, станет ли писать стихи правильной политической направленности. В его статье была дана высокая эстетическая оценка ахматовской поэзии («если такая любовь не совершенна, то не совершенна и наша жизнь; но самая формула совершенна») – однако эстетическая оценка не отменяла жёсткости чисто политических требований.

А. М. Коллонтай в «Письмах к трудящейся молодёжи» (статья называлась «О “Драконе” и “Белой птице”») в № 2 «Молодой гвардии» за 1922 г. утверждала, что «Анна Ахматова на стороне не отживающей, а создающей идеологии», что она «поёт не о “женщине” вообще, а о женщине нового склада». Любовная лирика Ахматовой была понята как проявление борьбы за равноправие полов, необходимое условие построения нового общества: «Не пустота и одиночество, а работа в “чудесном саду” коллективного творчества жизни ждёт женщину, хлебнущую из чаши целительного напитка пролетарской идеологии» [21, с. 451].

В обоих случаях жёсткая система идеологических установок перевешивала эстетическую оценку, однако попытки согласования этих координат вызвали немедленный отпор. После закрытия нескольких сотен газет и журналов остальные отличало быстро нарастающее единодушие.

В. Виноградская в огромной статье «Вопросы морали, пола, быта и т. Коллонтай» («Красная новь», 1923, № 6) негодовала против попытки «воспитывать молодое поколение революции на вопросах любви, которой занимались в своё время паразиты Печорин и Онегин, сидя на спинах крепостных мужиков» [136, с. 199]. Б. Арватов на страницах «Молодой гвардии» (1923, № 4–5) в статье «Гражд. Ахматова и тов. Коллонтай» отвергал и саму правомерность существования отдельного «женского взгляда» на мир, и какую-либо возможность «пролетарской трактовки любви в произведениях Ахматовой», перечисляя наиболее часто упоминаемые Ахматовой предметы: «... маленькая, узенькая, квартирно-семейная поэзия: любовь от спальни до крокетной площадки. И это рекомендуется работницам!» [21, с. 422]. Характерно высказанное им кредо нового осмысления искусства: «Нет художников – уникамов» [21, с. 420]. Ценность художника теперь определяется принадлежностью к той или иной литературной группировке, а сама эта группировка характеризуется как выразительница сознания определённого сословия. Вера в Бога, упоминания о нём становились наглядным признаком отсталости и порочности мировоззрения поэта. На этих же позициях стоял и Г. Лелевич, выступивший в журнале «На посту» за 1923 год (№ 2–3) против Н. Осинского с доводами, уличающими Ахматову в непролетарском происхождении и немарксистском мировоззрении. Одна из частей его статьи, возможно, под воздействием чтения К. Чуковского, была озаглавлена: «Молитва между объятий» [21, с. 467]. Нет необходимости приводить прочие выступления того же типа. Негодование партийных работников нашло отражение даже в документах «Общества старых большевиков» [667, с. 70].

При различии оттенков, все эти разборы объединяет важнейшее свойство: к поэзии применяется жёсткая система координат, с самой поэзией не имеющая ничего общего, позволяющая трактовать содержание поэзии по внешним признакам. Естественная связь искусства с культурным сознанием общества при такой методике исчезает, поскольку текст художественного произведения приравнивается к данным социологического опроса.

Социологический подход возобладал надолго, его враждебность к представителям «отживающего прошлого» была «твердокаменной» и выглядела неоспоримой, поскольку спорить с нею было физически невозможно: «литературное дело» стало монополией партийной печати. В 1946 году именно эта установившаяся традиция жёсткого идеологического подхода к произведениям искусства сказалась в организованном характере травли, развернувшейся после Постановления ЦК ВКП(б) о журналах «Звезда» и «Ленинград», в которых имя Ахматовой – «барыньки» – было смешано с грязью. Если Ленин не постеснялся назвать Л. Толстого «помещиком, юродствующим во Христе», то церемониться с Ахматовой уж тем более никто не собирался. Обстановка сталинского террора делала весьма неустойчивым и положение самих критиков, надзиравших за идеологией [680]. Чрезмерная бдительность всё же была надёжнее, чем эстетические вчувствования и размышления. Критика слилась с публицистикой. Идеология в качестве жёсткой системы взглядов, внешней по отношению к искусству, игнорировала его специфику. Эстетика, по мере того, как крепчала диктатура партийной бюрократии, вместе с прочими отраслями философии «из науки превратилась в дисциплину», по меткому замечанию одного из современников этого процесса. Однако оставалась ещё одна опора гуманитарного знания – филологическая наука.

На середину 1920-х годов приходится расцвет так называемого формального метода (дата его рождения гипотетично колеблется между 1914 и 1916 годами). Это была самая молодая и энергичная литературоведческая школа, и не удивительно, что первые попытки научного исследования ахматовской поэтики принадлежат именно формалистам.

Формалисты и Ахматова

В. М. Жирмунский, непродолжительное время входивший в ОПО-ЯЗ, но чуждый его крайностей, в статье «К вопросу о “формальном методе”» (1923) связывал его появление с логикой развития нескольких разнонаправленных филологических движений. Среди них он называл и изыскания А. Н. Веселовского в области исторической поэтики, и лингвистические теории А. И. Потебни и И. А. Бодуэна-де-Куртене, и исследования стихотворной техники, которыми занимались В. Брюсов, А. Белый, Вяч.

Иванов: «Интерес к особому кругу вопросов, связанных с проблемой поэтического стиля в широком смысле слова, т. е. с одной стороны – с изучением поэзии, как искусства, с другой стороны – с изучением языка, как материала словесного творчества, действительно объединяет в настоящее время огромное большинство молодых ученых, самостоятельно работающих в области науки о литературе, каковы бы ни были их разногласия в вопросах обще-философских, исторических, эстетических, лингвистических, т. е. иными словами – как ни различны *методы*, применяемые ими к решению стоящей на очереди научной проблемы» [225, с. 94].

Различия во взглядах и методах были порой очень велики, но в начале 1920-х годов отсутствие единой общей концепции не охлаждало энтузиазм молодых исследователей, находивших соответствие своим исканиям и в работах европейских коллег. (Любопытно, что Жирмунский подчёркивал положительный опыт, накопленный предшественниками, а Эйхенбаум и Шкловский яростно отвергали субъективность символистских исследований, эмпирику историко-биографических разысканий). Объединяло всех стремление найти объективные закономерности выработки художественных средств (приёмов, языка) поэтического искусства, представление о которых стало сближаться с общим представлением о речи как таковой, о языке в целом. Достижения лингвистов рассматривались как основание для нового научного подхода к пониманию сути словесного творчества.

При всём устремлении к новациям формалисты не могли игнорировать сложившиеся методы и теории – речь шла об их переосмыслении и развитии. Кантианские корни формализма помогают понять те противоречия, которые были заложены в его основании. Как известно, Кант считал главным условием чистоты эстетического вкуса незаинтересованное восприятие прекрасного – отсюда стремление искать таковое прежде всего в совершенстве формы [262, с. 198]. Однако, оказавшись перед проблемой резкого сужения границ «свободной красоты» орнаментами и прочими беспредметными формами, Кант вынужден был исправить ситуацию введением понятия «привходящей красоты», исполненной жизненно актуальными смыслами. Стремление его последователей преодолеть дуализм формы и содержания было обусловлено самим фактом постулирования этого дуализма. Представление формалистов о решающем значении тех или иных формальных характеристик далеко не всегда означало игнорирование содержательной стороны искусства, однако связь между ними устанавливалась опосредованно и спорно. «Формалисты пытались доказать, что предшествующие им методы литературоведения – культурно-исторический, все виды субъективистского метода – дают произвольное толкование художественного произведения. Сами они обещали быть точными в своих оценках. Для достижения этой точности они часто порывали с законами и выводами гуманитарных дисциплин и пытались заключить союз с точными науками и лингвистикой, которая, как им казалось,

может быть точной наукой» [421, с. 92]. Представление о том, что поэзия есть язык, позволяло абстрагироваться от отношения к описываемым ею объектам.

Отсюда последовала энергичная попытка В. Шкловского избавиться от представления об искусстве как «мышлении образами». Его кредо было сформулировано в названии статьи «Искусство как приём» (1917) [681, с. 58–72]. Примечательно, однако, что стремление избавиться от ненавистной субъективности, столь характерной для символистского творчества [691], логично вело и к игнорированию личности пишущего субъекта, и к пренебрежению содержательной стороной искусства.

Мнение В. Плеханова, что причина смены художественных направлений и методов – их «устаревание» в глазах читающей публики [470, с. 577], как ни странно, имеет сходство с представлением о возникновении приёма «остранения», который, по мнению В. Шкловского, служит для оживления стёршихся приемов при воплощении всё одних и тех же «вечных» тем. Разница, конечно, есть: Плеханов связывал перемену в восприятии художественных произведений с переменной общественной ситуацией, а Шкловский – с износом художественных приёмов. Однако в обоих случаях забывалось содержание, позволяющее и вышедшим из моды произведениям оставаться непреходящими художественными ценностями.

Любопытно и другое совпадение.

В 1922 году В. В. Виноградов написал работу «О символике А. Ахматовой». В ней использование символов понималось как существенная формальная характеристика современного искусства. Виноградов указал, что преодоление символизма в ахматовском творчестве означало не отказ от символа, а иное отношение к нему, и в качестве образцов постоянных символов рассмотрел те, которые, по его мнению, располагаются вокруг трёх сквозных тем её поэзии – песни, молитвы, любви. Виноградов добросовестно выписал все примеры соответствующих словоупотреблений, не особенно заботясь о контекстах. В результате «Журавль у ветхого колодца» (приспособление для подъёма ведра) по ассоциации с настоящими птицами оказался в семантическом гнезде песни. Это дало повод для жёсткой насмешки Б. М. Эйхенбаума, увидевшего в грубой ошибке доказательство неспособности лингвистики разобраться в специфических проблемах поэтической речи [687, с. 145]. Но вопрос о целесообразности перенесения принципов лингвистического анализа на литературоведческий материал не был затронут.

Построение методом дедукции очередной жёсткой системы, абстрагированной от конкретного содержания текста, не требовало вхождения в детали контекстуальных смыслов, и даже такой формальный, но более сложный признак своеобразия поэта, как его индивидуальный стиль, не казался заслуживающим слишком пристального внимания. Ещё не было постулировано разделение произведения на отдельные уровни для их последовательного анализа, но стихийно оно уже складывалось.

Выделение лексического уровня, естественное и необходимое для лингвистического анализа, немедленно получило практическое применение у стражей идеологической праведности искусства. Б. Арватов, отказываясь считать Ахматову современной передовой женщиной, выписал и подсчитал слова, относящиеся к тематике смерти, а также обозначающие муку и печаль, как доказательство упадочного характера её искусства. Составитель этого выборочного «частотного словаря» уверенно пересказывал формалистов: «В поэзии основой является приём, метод передачи и материал, организуемый в поэтическую форму. Элементом такого материала в поэзии является слово» [21, с. 421]. Использовал же он это представление безотносительно реального содержания стихов как дубинку против представительницы «определённого и осознанного буржуазно-эстетического течения» [21, с. 420]. И «эстетическое» здесь выглядело едва ли не синонимом «буржуазного».

На этом фоне особенно актуально было осмысление возможностей формализма в уже упомянутой статье В. М. Жирмунского «К вопросу о “формальном методе”». Признавая необходимость разносторонних исследований формы, Жирмунский обратил внимание на спорность постановки некоторых вопросов. Он коснулся и кантовской антиномии чистой, или «свободной» красоты как фундаментальной опоры формалистического учения об искусстве – и красоты, «связанной» мыслью о назначении произведения. Противопоставление двух типов прекрасного как основание для различия двух видов искусства позволило ему разграничить возможности их формального анализа: «Словесный материал не подчиняется формальному композиционному закону <...> – потому что слово не создано специально для целей искусства, как организованный всецело по художественному принципу абстрактный материал тонов, которыми пользуется музыка: слово прежде всего служит практическому заданию общения между людьми <...> композиция поэтического произведения определяется в значительной степени вещественным, предметным, смысловым единством» [225, с. 103]. Стоит отметить совпадение этого положения с приведённой выше мыслью Н. В. Недоброво о слове как основе поэтического искусства – оба независимо друг от друга пришли к этим естественным соображениям. Но если для Арватова слово предстаёт как неконвенциональный социально детерминированный знак, то для Недоброво и Жирмунского – как сложно организованный материал искусства, значение которого требует тщательного анализа.

Полемизируя с предпочтением, которое В. Шкловский высказывал вопросам построения композиции перед тематическим анализом, Жирмунский высмеял крайности такого абстрагирования сюжета, когда возможно «отождествление сюжета „Евгения Онегина“ с любовью Ринальда и Анжелики во „Влюбленном Роланде“ Боярдо: всё различие в том, что у Пушкина „причины одновременности увлечения их друг другом даны в сложной психологической мотивировке“, а у Боярдо “тот же прием мотивирован ча-

рами“», – в таком случае, заметил он, сюжет «Онегина» можно упростить ещё более, сведя его к сюжету сказки о журавле и цапле [225, с. 104].

Жирмунский выступал не против анализа формальных сторон произведения, а против признания «приёма» единственным фактором литературного развития: «Эволюция стиля, как единства художественно-выразительных средств или приемов, тесно связана с изменением художественно-психологического задания, эстетических навыков и вкусов, но также – всего мироощущения эпохи» [225, с. 100].

Нельзя сказать, что слова Жирмунского не были услышаны. Однако каждому из исследователей предстояло решать поставленные вопросы самостоятельно. Произведения футуристов, которым опоязовцы отдавали предпочтение, иногда казались наглядным примером превращения словесного искусства в чистую форму, кроме того, многое в открывавшихся путях развития искусства было ещё неясным.

В том же 1923-м году Б. М. Эйхенбаум опубликовал книгу «Анна Ахматова. Опыт анализа». Она написана в ином ключе, чем фельетонная статья Чуковского. Формалистический анализ стиля казался залогом объективности, но проблема ослабления глаголов при их явно полноценном присутствии в ахматовских стихах выглядела для читающей публики не очень актуально. Зато поставленный в начале книги вопрос: от акмеистов или футуристов зависит будущее русской поэзии (грубо говоря, Ахматова или Маяковский?) – был понятен и отвечал духу времени своей бескомпромиссностью. Ответ был дан априори уже на первых страницах книги: акмеисты лишь завершители, а настоящие революционеры – футуристы [687, с. 84].

Далее следовал анализ ахматовского отношения к слову, её синтаксиса, союзов, глаголов, наречий, метрики и строфики, интонации и артикуляции, устойчивости гласных в отдельных словах и их повторяемости в соседних строках и строфах, боковых смыслов взаимноокрашенных слов, влияния стилистических тенденций на словарь... Анализ содержания отсутствовал (по мнению Эйхенбаума, содержание выражалось суммой приёмов), но без уже привычного слова «монахиня» не обошлось. Под конец, объясняя появление высокой церковно-библейской лексики необходимости расширения поэтического словаря, Эйхенбаум заметил: «Тут уже начинает складываться парадоксальный своей двойственностью (вернее – оксюморонностью) образ героини – не то «блудницы» с бурными страстями, не то нищей монахини, которая может вымолить у бога прощенье» [688, с. 136]. Впрочем, далее последовала оговорка, что **автобиографичность ахматовской поэзии – всего лишь «художественный приём**, контрастирующий с абстрактной лирикой символистов» [687, с.146] (выделено мною – Г. Т.).

Но слово было произнесено. Среди сложной научной информации – понятное, броское и, после сказанного Чуковским, ещё более запоминающееся. Проще говоря, акмеисты устарели, героиня ахматовских стихов

полностью принадлежит к изживаемому прошлому. Ни монахиням, ни блудницам в новом обществе места не полагалось. В том же году слова о монахиня и блуднице подхватил в разгромной статье Г. Лелевич [21, с. 467]. В ней же нашлось место и для других ссылок на книгу Эйхенбаума. Лелевич торжествующе процитировал его статистические подсчёты, свидетельствующие о тяготении Ахматовой к малым стиховым формам, а также пренебрежительный отзыв о поэме «У самого моря»: «скорее свод ранней лирики, чем самостоятельный эпос» [21, с. 472], и т. д.

Это совпадение не было случайным. Отсутствие интереса к личности автора, к целостному смыслу отдельного произведения было знакомым принципом для эпохи, мечтавшей о глобальных преобразованиях мира. Впоследствии М. Лифшиц, специалист по марксистско-ленинской эстетике, констатировал: «...вульгарная социология и формализм – две стороны одной и той же медали» [347, с. 506].

Через 6 лет фраза о «монахине и блуднице» со ссылкой на Эйхенбаума будет увековечена в Литературной Энциклопедии, в статье об Ахматовой [344, ст. 280–283]. Ещё через 23 года эта фраза станет главным украшением знаменитого доклада Жданова, разъяснением и обоснованием разгромного постановления ЦК ВКП(б) 1946 года о журналах «Звезда» и «Ленинград». (Дословно: «не то монахиня, не то блудница, а вернее блудница и монахиня, у которой блуд смешан с молитвой») [214, с. 12]. Ссылаются на эту фразу и в новом тысячелетии [531, с. 18–19].

Вряд ли Эйхенбаум мог предположить такое развитие темы. Поэзия Ахматовой привлекала его восхищённое внимание ещё в 1910-е годы [658, с. 117, 122]. В 1959 году он выразил своё отношение к ней в личном письме так: «Ваш голос был для меня смолоду одной из крепчайших опор для борьбы с умственной и душевной темнотой окружающей жизни» [466, с. 157]. Изобретённый им печально знаменитый образ, оксюморонный, тяготеющий к гротеску, фиксировал в контексте исследования ценное наблюдение: оксюморон действительно играет важную роль в ахматовской поэтике и в поэтике акмеистов [224, с. 91; 334, с. 49, 64]. Но о его смыслообразующей функции сказано не было. Интерес к функции приёма появился у формалистов несколько позже. Отметим, что искреннее восхищение учёного талантом поэта ни в коей мере не повлияло на создание жёсткой системы формальных подходов к анализу её стихов.

Ахматовой книга Эйхенбаума сразу не понравилась.

Для неё новаторство было одним из главных критериев оценки искусства. Ставку на новаторство делали все модернисты, а в послереволюционную эпоху оно на какое-то время стало единственным пропуском в будущее. Ахматова была знакома с этой книгой ещё до её выхода, судя по дневниковой записи Н. Н. Пунина 30.12.1922: «Она разрушена последние дни бесстыдной и наглой книгой Эйхенбаума» [491, с. 162]. К. Чуковский после визита к Ахматовой 15.03.1923 записал в дневнике: «Жалуются на Эйхенбаума – “После его книги обо мне мы раззнакомились”» [670, с.

240] Ср. запись Л. Гинзбург: «Ахматова утверждает, что главная цель, которую поставил себе Борис Михайлович (Эйхенбаум) в книге о ней, – это показать, какая она старая и какой он молодой...» [141, с.134]. Ахматова писала об этом и в 60-е годы: «Книга обо мне Эйхенбаума полна пуга и тревоги, как бы из-за меня не очутиться в лит. обозе» [47, с.240].

Таким образом, не забывшаяся за сорок лет обида Ахматовой была более всего связана с решением вопроса относительно новаторства или устарелости акмеистов, хотя ранее, в статье «Лирика-роман» (1921) Эйхенбаум придерживался иных позиций: «В пределах самого лиризма Ахматова преодолевает традицию, насыщая лирику сюжетной конкретностью. В этом смысле она – не менее революционное в искусстве явление, чем Маяковский» [21, с. 237]. (Строго говоря, сюжетная конкретность в лирике могла показаться новостью только при забвении истории развития лирики, но мы помним, что для деятелей этой эпохи вопросы истории были гораздо менее интересны, чем проблемы новаторства во что бы то ни стало). В таком же смысле Эйхенбаум высказался и в статье «Проблемы поэтики Пушкина» (1921): «Из недр символизма возник новый классицизм – в поэзии Кузмина, Ахматовой и Мандельштама находим мы новое ощущение классического Пушкина, утверждённое красивым в своей парадоксальности – афоризмом Мандельштама: «Классическая поэзия – поэзия революции» [687, с. 25] Но в самой книге афоризм Мандельштама приводился уже только для утверждения акмеистов в роли завершителей большого цикла развития русской поэзии в противовес истинным новаторам – футуристам [687, с. 84]. Естественно, что в сложившейся ситуации это звучало для акмеистов как приговор.

В. Б. Шкловский ещё в 1922 году в краткой рецензии на ахматовский сборник «ANNO DOMINI MCMXXI» по-другому сравнил Ахматову и Маяковского: они оба новаторы, потому что оба конкретны: «Конкретность – вещь – стала частью художественной композиции. **Человеческая судьба стала художественным приёмом**» [681, с. 143] (выделено мною – Г.Т.). Приём был торжественно объявлен новаторским, но из этого ничего не следовало. Шкловский в молодости разбрасывал идеи, не очень заботясь об их развитии. Если, судя по тону, идея пришла ему в голову первому, это может объяснить неловкость обращения с нею в книге Эйхенбаума. Но справедливости ради необходимо вспомнить, что первым нечто похожее высказал Недоброво: «...несчастливая любовь. Она – **творческий приём проникновения в человека** и изображения неутолимой к нему жажды» [427, с. 128]. В 1990-м году представительница младшего поколения формалистов Л. Я. Гинзбург в своём последнем интервью затронула ту же проблему конкретного участия фигуры автора применительно к современной прозе: «...автобиографическое присутствие автора, напрямую или непрямо выраженное, и есть характерные для современной прозы размытые границы между вымыслом и реальностью» [26]. Возможно, что все эти высказывания были сделаны без оглядки их авторов друг на друга.

Однако мы можем запомнить, что само явление, хотя и не было чётко сформулировано и глубоко исследовано, не утратило своей актуальности.

Почему же Ахматова в начале 1920-х годов не оценила новаторство формалистов, оригинальность методов анализа Эйхенбаума и Виноградова? Формалисты на первых порах эпатажили публику с таким же задором, как и футуристы. Эйхенбаум в своей пионерской работе объяснил, «Как сделана “Шинель” Гоголя» (исследовал роль сказа). Шкловский заявил, что знает, как сделан автомобиль, и знает, как сделан «Дон Кихот» (композиция романа постепенно превращает безумца в мудреца). Но «как сделана Ахматова»? Конечно, такой подход к поэзии мог показаться ей бесстыдным вторжением в область священную. Для неё творчество, в согласии с традициями русской лирики, было результатом прозрения, актом служения высшей истине. И представление об искусстве как подобии механической игрушки, – а ещё и разобранный на колёсики и винтики? – ей было невыносимо. Видимо, в её глазах, после такого подхода, от стихов осталась только груда деталей, потому и жаловалась Пунину, что этой книгой она «разрушена». Показательно в этом отношении признание Шкловского: «Мне говорил Блок, что от меня первого услышал настоящий разговор о поэзии, профессиональный разговор, но то, что я говорю, хотя и верно, но поэту знать вредно» [681, с.454].

Впрочем, Ахматова нашла в себе силы через некоторое время помириться со своим искренне дружелюбным анатомом. Отношение же к формализму как таковому складывалось сложнее. Спустя два года после знакомства с книгой Эйхенбаума, судя по отзыву, записанному Лукницким 27.12.1924, Ахматова оценивала возможности формализма более спокойно: «Он годен – ну чтоб установить, кому принадлежит неподписанное произведение, или на что-нибудь такое – но не больше...». Но теории ОПОЯЗа не стояли на месте, и Ахматова не могла остаться равнодушной к работам его представителей. В. М. Жирмунский настаивал: «Изучение поэзии с точки зрения искусства требует внимания к её тематической стороне» [225, с.102]. (Напомним, что именно Жирмунский, также прошедший через увлечение формализмом, ещё в 1916 году написал статью «Преодолевшие символизм», а после смерти Ахматовой – глубокую монографию о её творчестве).

Б. М. Эйхенбаум через некоторое время увидел смысл в конкретизации первоначальных теоретических предпосылок, «более последовательной разработке историко-литературных проблем и фактов», в исследовании динамики литературных форм [691]. Начатая формалистами работа и притягивала, и отталкивала Ахматову. Формалисты стремились преодолеть «примитивный историзм, уводивший в сторону от литературы». Однако поиск типологически близких явлений вёл к иной крайности: «Центральной проблемой истории литературы является для нас проблема эволюции вне личности – изучение литературы как своеобразного социального явления», писал Эйхенбаум [691].

До провозглашения «смерти автора» Р. Бартом было ещё далеко, да Ахматова никогда и не представляла литературного дела без автора, как и исследование без внимания к авторской личности. Её статья «Последняя сказка Пушкина» (1933) стала настоящим открытием. Источником «Сказки о золотом петушке» оказалась «Легенда об арабском звездочёте» Вашингтона Ирвинга. Обнаруженные текстуальные совпадения позволили Ахматовой уточнить суть собственно пушкинского замысла: он деформировал сюжет Ирвинга, на основе его пародийной сказки создал, под видом сказки простонародной, – сатиру на двух русских царей, Александра I и Николая I, вложив в неё много личного. Все дальнейшие «пушкинские штудии» Ахматовой строились по тому же принципу: разыскание источников произведения служило ей для уточнения и осмысления оригинального авторского замысла – к этому мы вернёмся в дальнейшем.

Уже в конце 20-х годов позиции представителей формальной школы во многом изменились. От абсолютизации приёма перешли к изучению его функции, синхронический анализ повлёк за собою анализ диахронический. Несмотря на жёсткий догматизм ранних лозунгов, формалисты стремились понять законы искусства, не зависящие от политических доктрин. Их работы позволили по-новому взглянуть на литературу, и впоследствии Шкловский сказал, что если формализм и был ошибкой, то такой, которая заслуживает памятника. Ахматова как исследователь сохранила независимость от ранних эпатажных доктрин формализма, но некоторые его методы успешно использовала в своих «пушкинских штудиях».

Поиски новых координат

Постановление 1946-го года было отменено только в 1988 году, накануне столетия Ахматовой. До этого работ о ней печаталось в СССР не много. Правда, в последние годы её жизни, пришедшиеся на «хрущёвскую оттепель», официальные инстанции, видимо, вздохнули с облегчением: она не позволила себе никаких демаршей против советской власти, достойно перенесла чествования в Италии и Англии, её можно было наконец-то, хотя и с оговорками, признать советским поэтом.

В 1964 году Корней Чуковский напечатал небольшую статью «Читая Ахматову», знаменовавшую новый взгляд на её творчество, и ввёл для этого новую координату. Ссылаясь на опубликованные к тому времени в разных изданиях отрывки «Поэмы без героя», он объявил: «Анна Ахматова – мастер исторической живописи <...> В этом самая суть её творчества. И люди, и предметы, и события почти всегда постигаются ею на том или ином историческом фоне, вне которого она и не мыслит о них <...>

в «Поэме без героя» есть самый настоящий герой, и герой этот – <...> Время» [671, с. 200, 201].

«Оттепель» закончилась в том же году. Но и жизнь Ахматовой клонилась к закату. В 1965 году вышел её последний прижизненный сборник стихов «Бег времени» – без «Реквиема», без полного текста «Поэмы без героя», без многих стихов, написанных в зрелые годы. 5 марта 1966 года Ахматова умерла.

В том же 1966-м вышла небольшая книга А. И. Павловского «Анна Ахматова. Очерк творчества», целью которой было утверждение имени поэта в истории советского искусства. Для этого надо было мягко опровергнуть ещё не отменённые нападки. Благородная цель подсказала автору выбор наиболее надёжной координаты для определения сути ахматовской поэзии: он заговорил о её приверженности к пушкинским традициям.

Сравнивать Пушкина, «наше всё», поэта-революционера, родоначальника русского реализма, сакральное имя советской литературы, с именем Ахматовой, проклятой постановлением ЦК, было небезопасно. А. И. Павловский нашел эффектный ход: он заговорил о любви Ахматовой к Пушкину – более как о влюбленности, «женской пристрастности», «даже ревности»: «Он был <...> её ровесник, её божественный товарищ, и она чуть ли не искала с ним встреч» [445, с. 21]. Живую Ахматову это могло бы покоробить. Но после ее смерти такой подход был вполне в духе мифизированного сознания эпохи. Цитаты из книги Павловского стали кочевать из одной популярной публикации в другую, любовь Ахматовой к Пушкину приобрела символический характер, стала знаком чудесного спасения грешницы от ереси декаданса – вроде легендарной истории любви Марии Магдалины к Христу. Незаметно утвердился обычай: в зависимости от того, какой именно период творчества Ахматовой занимал исследователя, объявлялось, что именно в это время она и совершила «поворот к Пушкину», стала следовать пушкинским традициям. Подтверждением становилось любое выражение или даже слово, если оно встречалось у обоих поэтов. Метод выборочного словарно-тематического анализа не удивлял и не вызывал возражений.

А работа Е. С. Доби́на «Поэзия Анны Ахматовой. Литературный портрет» [195] воскресила традиционный жанр литературного портрета в новых условиях. Если в 1910-е годы рецензенты набрасывали абрис загадочной женской души, с сочувствием цитируя строки о любви и томлении, то теперь волновало другое. Задача возвращения Ахматовой статуса советского поэта оставалась актуальной вплоть до конца 1980-х годов. Ограждая поэта от ярлыка «устарелости», Добин резко заострил её отличие от символизма, а заодно и от романтического начала в целом, подчёркивая не только «вещность», но и правдивость её поэзии. Вслед за Чуковским, открывшим Ахматову как «мастера исторической живописи», Добин назвал один из разделов своей работы «Голос памяти». Тема памяти и истории в её поэзии с тех пор стала постоянным объектом многих ис-

следований [71; 124; 137; 175; 285; 334; 395; 418; 423; 424; 458; 505; 512; 517; 520; 597; 603; 604; 613; 614; 644; 676; 677; 692 и др.]. Работа Добина сохраняет интерес и для нашего времени, но политическая ситуация времени её написания всё же сказалась в расстановке ряда акцентов.

Наличие пушкинской традиции в ахматовском творчестве отмечал и В. М. Жирмунский, но делал это на объективно рассмотренном материале, связывая её поэзию с пушкинским классицизмом в его эстетических и этических нормах. В 1973 году вышла его монография «Творчество Анны Ахматовой», которая до сих пор остаётся непревзойдённым образцом не только академической основательности, но и живой актуальности исследования. Начатые Жирмунским за полвека ранее размышления об ахматовской поэзии получили развитие и уточнение. Пройденный Ахматовой путь был проанализирован с позиций гуманистической культуры: «как в народной женской песне, в любовных стихах Ахматовой женское чувство имеет общечеловеческое звучание, подобно тому, как общечеловечны «мужские» стихи Пушкина или Гёте» [224, с. 46].

Хотя в 1973 году невозможно было упоминать о «Реквиеме» и ряде поздних стихотворений, Жирмунский дал широкое истолкование гражданской лирики Ахматовой, показав, как тесно связаны в её стихах переживания, называемые узколичными, с чувством истории, с раздумьями о судьбах своего поколения и своего народа. Он пересмотрел и смягчил своё прежнее противопоставление поэтики Блока и Ахматовой, наметил линии, связывающие её с творчеством Анненского и Пушкина, сделал ряд интереснейших наблюдений над художественными чертами её поэзии. Осмысление ахматовского творчества в широком культурно-историческом контексте было достигнуто благодаря корректному соотношению биографии поэта и истории страны, в сочетании с анализом образных и ритмических средств, применительно к смысловым установкам стихов. Поэзия поздней Ахматовой – «поэзия суровая, правдивая и реалистическая по своим художественным средствам» [224, с. 143]. В этой книге творчество Ахматовой представлено в неразрывной связи с традициями отечественной и мировой культуры. Но подготовленный В. М. Жирмунским однотомник Ахматовой для серии «Библиотека поэта» [48] увидел свет только после его смерти.

Л. Я. Гинзбург, как и В. М. Жирмунский, опиралась на комплекс выработанных предшественниками достижений. Её книга «О лирике» стала классикой современного литературоведения. Глубокое осмысление эстетической специфики лирического рода соединено в ней с тщательным анализом исторических процессов развития русской лирики, диалектически понимаемого взаимоотношения традиции и новаторства. Важное место в её работе занимает понятие контекста как целостного эстетического единства: «Контекст – это структура, а стихотворение протекает во времени. Его значения нарастают, семантика раскрывается постепенно. И дело здесь не в первом чтении (настоящие стихи вообще не предназна-

чены для однократного чтения). Полный контекст, завершённая структура стихотворения не снимает постепенность движения; она его останавливает, сохраняет в себе этап за этапом. И каждый этап переосмысливает всё предыдущее. Контекст стихотворения – суммированное движение, изменчивость, сведённая воедино» [164, с. 10].

Творчество Ахматовой представлено здесь как часть единого литературного процесса: «Ахматова – поэт традиций проявленных, неким конструктивным элементом входящих в её собственную лирическую систему. <...> Творчество Ахматовой свидетельствует о том, что сознательно, открыто утверждаемая традиция не только не противопоставлена новизне, но, напротив того, делает новизну особенно ощутимой» [164, с. 346]. Назвав уже не раз отмеченные свойства ахматовского стиля, Гинзбург сделала существенное примечание: «Поэзия Ахматовой – не поэзия переносных смыслов. В основном у неё значения слов не изменены метафорически, но резко преобразованы контекстом, сложным и смелым отбором» [164, с. 344]. Это важное наблюдение, к сожалению, часто остаётся незамеченным. Оно тесно связано с основами методики Гинзбург. Однако образцов её применения к ахматовским стихам, к сожалению, мало – Ахматовой в книге посвящено лишь несколько страниц, что соответствовало общему плану исследования, включавшего историю развития лирики на протяжении примерно двух столетий. Краткие сопоставления ахматовских стихов с произведениями Анненского и Пушкина, с некоторыми принципами их творчества дополнялись упоминанием о роли в её поэзии природного начала и чувства народности.

Книги В. М. Жирмунского и Л. Гинзбург, при несомненной научной глубине, производят впечатление человеческого такта, душевной чуткости и высочайшего аналитического искусства. Но наука ищет методы, которые были бы независимы от субъективных качеств исследователя и гарантировали бы стабильно объективные результаты.

Тем временем европейское и отечественное литературоведение активно развивало новые взгляды на литературу и вырабатывало новые методы её анализа, независимые от настроений политической власти. Н. С. Трубецким был открыт принцип бинарных оппозиций как важнейшее начало, образующее структурные свойства языка. Клод Леви-Строс в мифах дикарей также обнаружил структурообразующую функцию бинарных оппозиций, то есть двух противоположно характеризующих объектов или понятий. Бинарные оппозиции рассматривались им как «принцип, выстраивающий логические отношения, лишённые содержания», такие, что «их инвариантные свойства исчерпывают операциональную ценность, так как сравнимые отношения могут устанавливаться между элементами большого числа разнообразных содержаний» [333, с. 508]. Воздействие бинарных оппозиций на структурирование картины мира у первобытных народов вскоре было перенесено на общие представления о формировании культурного сознания и нашло множество применений. Метод струк-

турной лингвистики стал рассматриваться как инструментарий для семиотического подхода к литературе, хотя даже применительно к анализу мифов он далеко не всегда давал убедительные результаты – см., например, интерпретацию Леви-Стросом мифа об Эдипе, уравнивающую трагедию Софокла с разрушающим её смысл толкованием Фрейда [333, с. 194]. Леви-Строса упрекали в склонности к гипердетерминизму. Стремление выстроить логические связи между основными элементами структуры активизировало осмысление структурообразующих начал, концептуальное осмысление литературы, но неизбежно влекло за собою игнорирование элементов, которые не укладывались в отвлечённые схемы.

В середине 1960-х годов возникла московско-тартуская школа, во многом опиравшаяся на опыт формалистов. Московских структуралистов, группировавшихся вокруг Вяч. Вс. Иванова и В. Н. Топорова, объединяли в основном лингвистические интересы, а литературоведческим центром стала кафедра русской литературы Тартуского университета под руководством Ю. М. Лотмана. В 1974 году вышла его книга «Структура художественного текста», в которой единство произведения осмысливалось как результат диалектического взаимодействия двух разнонаправленных тенденций: организующей системности («всё не случайно, всё имеет цель») и демонстративных нарушений системы [362, с. 78]. Ю. М. Лотман подчёркивал, что уникальность художественного текста есть результат его сложной структурной организации: «чем больше закономерностей пересекается в данной структурной точке, тем индивидуальнее он кажется. Именно поэтому изучение неповторимого в художественном произведении может быть реализовано только через раскрытие закономерного при неизбежном ощущении неисчерпаемости этого закономерного» [362, с. 101]. Лотман обратил внимание на усложнение структуры произведения введением «чужого слова» в текст «Поэмы без героя». Однако ценность его наблюдения ещё и в том, что оно было источником размышления о функции явления, а не результатом наложения готовой схемы – «у него не было всеприложимой теории, у него была конкретность и открытость» [149, с. 493].

Структурализм тем временем позиционировал себя как новый универсальный метод. Цветан Тодоров утверждал: «если понимать структурализм в самом широком смысле, то всякая поэтика, а не только та или иная из её разновидностей, должна быть признана структурной, поскольку объектом поэтики является не множество эмпирических фактов (литературных произведений), а некоторая абстрактная структура (литература). Но тогда уже само введение научного подхода в любой области должно называться структурализмом» [593, с. 45]. Правда, он признал, что структурный метод не даёт оснований для эстетической оценки произведения, но предполагал преодоление этой трудности в недалёком будущем [593, с. 107]. Привлекательной чертой структурализма выглядело его стремление к независимости от политической конъюнктуры. Семиологическая ориен-

тация структурализма в трудах Я. Мукаржовского и его последователей порождала новое видение культуры. «Тезис “всё в произведении есть форма” превратился в тезис “всё в произведении есть значение”» [183, с. 90]. Вся художественная деятельность получала статус единого коммуникативного процесса. Это открывало новые горизонты, но и новые проблемы, поскольку господство общей теории знаковых систем нередко нивелировало специфику литературы.

В этом отношении показательна работа И. Смирнова «Художественный смысл и эволюция поэтических систем» (1977 г.), посвящённая смене художественных школ в начале XX века. Ряд точных наблюдений не вполне согласовался с теоретической установкой. Приняв за аксиому «историческую ограниченность взгляда» Жирмунского и Эйхенбаума [526, с. 24], автор счёл возможным разрешить проблемы динамики художественного процесса с помощью метаязыка. Улов оказался небогат. В качестве системообразующего начала, от которого зависят перемены в поэтике, была названа Базовая Трансформация (БТ), наделенная законодательными свойствами: «БТ должна, следовательно, затронуть самый принцип кодирования, узаконивающий, что считать означающим, что – означаемым (десигнатом, концептом, интенционалом, «смыслом») и что – обозначаемым (денотатом, референтом, экстенционалом, «значением»), поскольку их соотношение обратимо» [526, с. 32]. Из буквенных обозначений лингвистических терминов автор составил, по его собственному выражению, ряд «квазиалгебраических формул», применимость которых к реальным текстам остаётся тайной.

Причины возникновения БТ отчётливо напоминали представление формалистов об «изнашивании приёма» («когда в художественных знаках ослабевают связь с замещенной поэтической нормой, их значения стираются и они семантически обесцениваются» [526, с. 41]), а само это явление приобрело характер некой самостоятельной силы, почти гипостазированной. Постсимволизм традиционно свёлся к футуризму, акмеизм же как-то не заинтересовал исследователя или же не вписался в жёсткую схему. Работа показалась слишком смелой, автору пришлось через некоторое время эмигрировать.

Если всё, что печаталось об Ахматовой в СССР до 1988 года, автоматически подвергалось цензуре или автоцензуре, то авторы зарубежных публикаций, напротив, могли подчёркивать свою свободу от идеологических установок. Европейский журнал «Russian Literature» посвятил акмеизму № 7/8 за 1974 год. Были напечатаны письма Ахматовой к Н. Харджиеву, статья Кейса Верхейла о теме времени у Ахматовой, «Заметки об акмеизме» Р. Тименчика. Польский структуралист Ежи Фарыно опубликовал статью с характерным названием «Код Ахматовой», продолжая традицию отождествления лингвистических законов с языком поэзии, начатую формалистами. Поиск «кода» повёл к представлению о моделировании Ахматовой мира с помощью «общедоступных кодов»

«привлечения и комбинации разных культурных значимых единиц или даже культур» [622, с. 85].

Но созданный методом дедукции универсальный подход обернулся произволом ассоциаций. Так, при анализе ташкентского стихотворения *«И в памяти, словно в узорной укладке: / Седая улыбка всезнающих уст, / Могильной чалмы благородные складки / И царственный карлик – гранатовый куст»* (210) образ традиционно оформленной мусульманской могилы не помешал Е. Фарыно «идентифицировать» *«седую улыбку всезнающих уст»* с улыбкой вечно молодого Будды, хотя та выражает блаженство нирваны, а вовсе не житейскую мудрость. (Ахматова относилась к буддизму иронически, видела в его стремлении к уничтожению страданий «что-то хлопотливое», чуть-чуть хозяйственное» [234, с. 179]). А *«царственный карлик – гранатовый куст»* был отделён от созданного поэтом зрительного представления о нарядном растении и объяснён греческой мифологией, хотя в мифе о Персефоне упоминается не цветок, не плод, а проглоченное богиней зёрнышко граната как символ супружества. В результате художественный образ потерял свою цельность. Фарыно привёл собственные культурные ассоциации с темой вечности, но уничтожил поэтическую выразительность ахматовского стихотворения.

Ещё более странными оказались результаты «раскодирования» Фарыно стихотворения «Сзади Нарвские были ворота...» (207). Исследование бинарных оппозиций дало адекватное, хотя и громоздкое, описание пространственно-временных отношений в тексте стихотворения. Но при объяснении того, почему Ахматова употребила название жёлтого, а не чёрного цвета (*«Так советская шла пехота / Прямо в желтые жерла “берт”»*), этот принцип оказался несостоятельным. Фарыно принял жёлтый за антоним синего цвета, который «имеет у Ахматовой исключительно положительный смысл» [622, с. 90]. В подтверждение были приведены строки из стихотворения «Широк и желт вечерний свет...», где жёлтый свет вечерней зари якобы оппозиционен цвету синей тетради со стихами. Натянутость такого построения очевидна. Простое объяснение жёлтого цвета как знака смертоносного огня, вырывающегося из жерла пушки, не пришлось исследователю в голову. В скобках заметим, что во время Первой мировой войны на рисунках в русских журналах пушки изображались с жёлтым огнём, вылетающим из ствола. Ошибка в истолковании – следствие такого же абстрагирования от контекста, как и полувеком ранее у В. В. Виноградова.

В том же номере «Russian Literature» была опубликована уже упоминавшаяся выше статья Ю. И. Левина, Д. М. Сегала, Р. Д. Тименчика, В. Н. Топорова и Т. В. Цивьян «Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма» [334]. Она стала значительным событием в литературоведении. Замалчиваемые на родине Ахматова и Мандельштам обрели высокий статус как создатели принципиально новатор-

ской поэзии. В этой интерпретации, по наблюдению Н. А. Богомолова, поэтика акмеизма оказалась более значимой не только по сравнению с поэтикой символизма, но и с традициями реализма [89, с. 15]. Авторы взяли за основу слова О. Мандельштама о том, что «акмеизм – это тоска по мировой культуре», учли известные сравнения ахматовской лирики с романом или новеллой, отмеченное ранее у обоих поэтов внимание к темам памяти и истории, значение мифологизации некоторых образов, а также привлекли вошедшие тогда в научный обиход идеи М. Бахтина о диалогичности литературы и о роли в произведении «чужого слова». Все эти бесспорные положения были увязаны в единую систему концепцией нового отношения к слову.

Московско-тартуская школа, несмотря на то, что структурализм унаследовал от формализма неблагоприятное отношение властей, неуклонно наращивала авторитет дома и за рубежом. О. А. Седакова впоследствии так определила общекультурное значение этого варианта структурализма: «Он был освободительным движением – уже потому, что, вводя тему Языка, разрушал мифический язык Системы, претендовавшей быть не системой знаков (одной из систем), а самой реальностью, безусловной и единственно возможной.<...> Он осуществлял традиционную российскую “тоску по мировой культуре”» [511, с. 265].

Однако надо признать, что концепция авторов статьи складывалась в отношении к поэтическому языку акмеистов в единую систему не всегда убедительно.

Представление о том, что «работа над словом основывалась у Мандельштама и Ахматовой на глубоко продуманных историко-культурных предпосылках» [335, с. 48], стирало различие между их мучительными исканиями и холодными экспериментами «экстенсивной, центробежной» поэзии Брюсова [378, с. 62], с его циклом «Любимцы веков» или незавершённым замыслом «Снов человечества». Утверждалось, что сами поэты рассматривали свое творчество как часть вневременного «общего текста» мировой литературы. Можно согласиться с допустимостью такого аспекта рассмотрения их произведений. Но представить Ахматову добровольно расставяющей в некоем «общем тексте» можно только при условии полного отвлечения от содержания её поэзии. В этой концепции чувствовалось влияние входившего в силу постмодернизма – несмотря на все размежевания со структурализмом и постструктурализмом, его роднило с ними стремление свести «к единому знаменателю» опыт многих авангардистских и неоавангардистских течений XX века [234; 250; 251]. Таким образом, суть прогресса была в том, чтобы наращивать уровень абстрагирования от конкретного художественного материала. Тот факт, что один и тот же элемент в разных системах имеет разные функции, а система ни в коем случае не характеризуется отдельными элементами структуры, во внимание не принимался.

Слово или словосочетание акмеистов в глазах некоторых исследователей стали утрачивать самостоятельный смысл и трактоваться как «отсылка к чужому тексту» независимо от контекста. Это привело к появлению работ, авторы которых объявляли «цитатами», «плагиатами», впоследствии – «интертекстуальными связями» любые совпадающие или даже не совпадающие словоупотребления в текстах этих или любых других авторов. При этом стиралось различие между ранней лирикой Ахматовой и поздней «Поэмой без героя».

Эта поэма не случайно названа Д. С. Лихачевым «одним из самых «литературных» произведений мировой художественной письменности» [349, с. 173]. В числе «названных в самой поэме авторов или таких авторов, которые так или иначе легко узнаются читателем», он указал 26 имен, начиная от царя Давида и кончая Кузьминой-Караваевой. В тех случаях, когда поиск реминисценций и аллюзий обращён на это сложное полифоническое произведение, он оказывается плодотворным и даёт интересные результаты [31; 245; 281; 282; 286; 309; 334; 537; 577; 560; 580; 583; 585; 603; 604; 605; 644; 647; 650; 651 и др.]

Но появился ряд статей, авторы которых посчитали решенной проблему «отсылок» и «чужих слов» в ахматовском творчестве в целом. «Одно время, – вспоминает А. Г. Найман, – началась настоящая охота за цитатами в ее стихах, и дело выглядело беспроигрышным: всегда что-то обнаруживалось. Казалось, Ахматова читала – всё, заимствовала – отовсюду. Результаты сопоставления зависели, в основном, от мнемонических способностей сопоставителей» [423, с. 49].

При постановке проблемы «чужих слов» авторы коллективной статьи чаще всего ссылались на труды К. Тарановского, М. Бахтина и Ю. Лотмана, хотя идеи этих ученых и не составляют единую систему.

Позиции К. Ф. Тарановского были так охарактеризованы Л. Я. Гинзбург: «...американский литературовед К. Ф. Тарановский и его школа занимаются сквозным выявлением реминисценций, исходя из концепции “цитатности” поэтического текста. Представители этой школы признают, что самому поэту не всегда известны его первоисточники, но что это вопрос психологии творчества, отнюдь не решающий при изучении текста. Так может образоваться вторичная система значений, своеобразная исследовательская конструкция, которой нет ни в сознании читателя, ни в сознании писателя» [163, с. 81].

Работы Бахтина и Лотмана затронули важные аспекты проблемы «чужого слова». Исходный пункт был так сформулирован М. Бахтиным: «Ведь всякое конкретное слово (высказывание) находит тот предмет, на который оно направлено, всегда, так сказать, уже оговоренным, оцененным, окутанным затемняющим его дымом или, наоборот, светом уже сказанных чужих слов о нем» [65, с. 67]. Однако М. Бахтин видел принципиальное несходство бытования этого явления в эпосе и лирике: «Язык романа – это система диалогически взаимоосвещающихся языков» [67, с.

88]. «Прозаик... и о своем пытается сказать на чужом языке <...> свой мир он часто измеряет чужими языковыми масштабами» [65, с.75]. А в лирике, по его мнению, дело обстоит иначе: «И о чужом поэт говорит на своем языке» [65, с. 75]. «Поэт определяется идеей единого и единственного языка и единого монологического высказывания» [65, с. 82]. «Всё входящее в произведение должно утопить в Лете, забыть свою предшествующую жизнь в чужих контекстах: только свою жизнь в поэтических контекстах может помнить язык (здесь возможны и конкретные реминисценции) <...> Социальная разноречивость, которая проникла бы в произведение и расслоила бы его язык, сделала бы невозможным и нормальное развигие, и движение символа в нем» [65, с. 83].

Ю. М. Лотман в теории не придерживался этого разграничения. Функция «чужого слова» рассмотрена в его книге «Анализ поэтического текста» в ином аспекте: «Подобно тому, как инородное тело, попадая в перенасыщенный раствор, вызывает выпадение кристаллов, то есть выявляет собственную структуру растворенного вещества, «чужое слово» своей несовместимостью со структурой текста активизирует эту структуру» [356, с. 109]. Он приводит как однородные примеры, с одной стороны, полифонию романа «Евгений Онегин», а с другой – стилистическую «разносистемность элементов текста» стихотворения И. Анненского «Еще лилии». При этом не отрицает, что «стихотворение поражает единством лирического тона, единством, ощущаемым читателем интуитивно» [356, с. 111]), и всё же считает возможным говорить применительно к нему о «полифонии различных голосов, говорящих на разных языках культуры» [356, с. 113], что редуцирует характеристику собственного поэтического голоса Анненского. Характерно всё же, что термин «чужое слово» Ю. М. Лотман активно применяет при анализе текста «Евгения Онегина» [360]. Но при анализе лирических стихотворений этим термином не пользуется, а говорит о поисках «семантической системы», породившей то или иное слово [356, с. 148], о разных типах «стилистика-семантических упорядоченностей», о значении контекста для определения «диссонансов стиля». Ю. М. Лотман вовсе не ищет в каждом случае «отсылок» к конкретным авторам, наоборот, он считает, что «чем в большее количество неиндивидуальных связей вписывается данный художественный текст, тем он индивидуальнее кажется аудитории» [356, с. 115]. Таким образом, несогласие с Бахтиным не выглядит принципиальной установкой, а при анализе конкретных произведений Лотман тонко различает их родовые свойства.

Это не всегда можно сказать о некоторых авторах, занимающихся проблемой «чужого слова» применительно к творчеству Ахматовой. Поэтому в дальнейшем нам ещё предстоит вернуться к этой проблеме.

Отмена постановления ЦК в 1988 году открыла цензурные заслоны. Начался новый период изучения творчества Ахматовой. Были опубликованы произведения, до этого ходившие в списках «самиздата». Воспоминания Л. К. Чуковской, Н. Я. Мандельштам, А. Г. Наймана и многих дру-

гих людей, знавших Ахматову, выразили давно накопившееся стремление защитить доброе имя поэта, столько лет подвергавшееся поношению. Творчество Ахматовой стало знаком противостоения тоталитарному режиму, её строки использовались в заглавиях публицистических статей эпохи перестройки. Это общее настроение отразилось и на характере научных публикаций, которые также нередко приобретали апологетические интонации. В 1992 году вышли три сборника статей «Ахматовских чтений», изданных по итогам международной конференции, проходившей в июне 1989 года в Институте мировой литературы в Москве: «Царственное слово», «Тайны ремесла» и «Свою меж вас ещё оставив тень». Эти сборники обозначили круг наиболее актуальных проблем исследования творчества поэта, а их выход ознаменовал новый этап в ахматоведении. В первом из них В. В. Мусатов поместил статью «К проблеме анализа лирической системы Анны Ахматовой», содержащую ряд точных наблюдений [420]. Выражая несогласие с расхожим представлением о «романности» ахматовской лирики, Мусатов связал её повышенную драматичность с острым чувством истории и влиянием наследия И. Анненского. Необходимо особо отметить появившуюся в 1994 году книгу Т. А. Пахаревой «Художественная система Анны Ахматовой» [458]. В качестве системообразующего начала предложен поэтический мотив как основа лирического сюжета. Это позволило уточнить некоторые существенные характеристики идейно-тематического содержания ахматовского творчества. Литературоведы успели собрать ценные сведения, касающиеся жизни и творчества Ахматовой, которыми располагали её современники и друзья. Активизировалась работа в архивах. Впервые стихи Ахматовой подготавливались к изданию без оглядки на цензуру. Её произведения начали выходить в различных издательствах, с комментариями разного уровня или почти без них. В 1996 году были изданы «Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966)» [233], приоткрывшие дверь в творческую мастерскую поэта.

В конце 90-х годов вышли первые тома полного собрания сочинений Ахматовой в издательстве Эллис Лак [37; 38; 39; 40; 41; 42; 43] составленного поспешно и во многом неудачно. Его появление вызвало в научных кругах разочарование и возмущение: «Издание, подготовленное Королёвой-Коваленко (С. Коваленко и Н. Королевой – Г.Т.), создаёт не просто искажённое, а сознательно изуродованное представление о творчестве А. Ахматовой» [319, с. 117]. «Установленным в [Эллис Лак] редакциям, опубликованным текстам, критической статье и комментариям этого издания доверять невозможно» [699, с. 736]. Они восприняты ахматоведцами как неверные «со всех точек зрения» [254, с. 110].

Поэтому в нашей работе, как уже было оговорено, основные ссылки и датировки ахматовских произведений даются по изданию: Ахматова А. А. Сочинения : В 2 т. / Анна Ахматова. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Худож. лит., 1990 [44; 45].

В 2009 г. увидела свет уникальная книга «“Я не такой тебя когда-то знала...”: Анна Ахматова», включившая все известные варианты «Поэмы без героя», а также «Прозу о Поэме», наброски балетного либретто с подробными комментариями, подготовленная коллективом учёных (А. Я. Лапидус, Ю. В. Тамонцева, О. Д. Филатова) под общим руководством Н. И. Крайневой [699].

С 1996 начала печататься отдельными выпусками «Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой» В. А. Черных. Второе издание, дополненное и исправленное, вышло отдельным томом в 2008 году [658]. Её составитель начинал свой труд в эпоху информационной засухи, а завершил, если так можно выразиться, во время информационного наводнения. Ему удалось избежать как сенсационности, так и сложившихся стереотипов. При неизбежной мозаичности сведений, собранных из самых разных источников, дать представление о целостной личности поэта было нелегко. Сопоставление разноречивых свидетельств о жизни Ахматовой подчёркивает необходимость их дальнейшего осмысления. Внутреннее единство «Летописи» достигнуто в результате тщательного отбора и осмысления информации, что потребовало культурной адекватности учёного масштабу затронутых проблем.

Книга Р. Д. Тименчика «Анна Ахматова в 1960-е годы» (2005 г.) [572], включила столько документально подтверждённых сведений, что содержащаяся в ней информация лишь формально может быть отнесена к 1960-м годам: она даёт представление о многих событиях и проблемах, характеризующих творческий путь Ахматовой в целом. Комментарии Р. Д. Тименчика к «Записным книжкам» Ахматовой появляются в различных научных сборниках (в частности, в крымском ежегоднике «Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество» начиная с № 4) и, когда будут собраны, возможно, станут основой Ахматовской энциклопедии.

За время, прошедшее после перестройки, ахматоведение из дела многих энтузиастов стало законной частью академической науки. Появились работы С. С. Аверинцева, И. Л. Альми, Г. Р. Ахвердян, Э. Г. Бабаева, Г. Барили, И. А. Балашовой, В. Я. Виленкина, Н. В. Вьялициной, Э. Г. Герштейн, О. М. Гончаровой, Т. М. Двинятиной, Л. К. Долгополова, Вяч. Вс. Иванова, В. П. Казарина, Л. Г. Кихней, М. Л. Ковсан, Л. А. Колобаевой, В. В. Короны, Н. С. Корхмазян, Н. И. Крайневой, М. М. Кралина, Д. С. Лихачёва, Д. М. Магомедовой, Г. П. Макогоненко, Д. Е. Максимова, Г. П. Михайловой, В. В. Мусатова, С. А. Небольсина, В. С. Непомнящего, М. А. Новиковой, Л. А. Озерова, Т. А. Пахаревой, П. Е. Поберезкиной, Н. Г. Полтавцевой, А. С. Рослого, И. Ростовцевой, П. Е. Рубинчик, Р. Д. Тименчика, В. Н. Топорова, Л. А. Сауленко, Т. И. Сильман, Э. В. Слинной, И. Служевской, И. П. Смирнова, О. Д. Филатовой, Р. И. Хлодовского, Т. В. Цивьян, В. А. Черных, Ю. В. Шевчук, Е. Г. Эткинда и многих других серьёзных учёных.

Однако исчезновение внешних барьеров не отменило ряда проблем, касающихся методов исследования. Некоторые из них тянулись из прошлого, другие отразили злобу дня. Пришествие постмодернизма с его пушечной концепцией и методологией сопровождалось размыванием многих критериев, казавшихся незыблемыми: «Основные положения его к настоящему времени созрели для словесной ясности: часть всегда права перед целым; индивид всегда прав перед обществом; свобода всегда права перед ответственностью; субъективное самовыражение важнее объективной истины, которой, впрочем, и не существует...» [293, с. 267]. Провозглашение Р. Бартом «смерти автора», представление об искусстве как о ризоме, подобии грибницы, стихийно разрастающейся без магистрального направления и великой идеи, вызвало с приходом постструктурализма дунами интертекстуальных разысканий, игнорирующих как авторский замысел, так и основные доминанты развития культуры разных эпох. Для новейших исследователей зачастую «интертекстуальность, переключка текстов, сама по себе и есть содержание новейшей (наших дней) литературы... Нет «художественности» в традиционном смысле слова, есть интертекстуальность» [370, с. 156].

Повлияло это и на отношение к поэзии акмеистов. Поскольку теперь принято считать их поэтику более сложной, чем та, что была создана символистами, то в свете этой концепции реально называющее мир акмеистическое слово получает ещё более ассоциативный характер, чем у символистов, только ассоциации берутся из всей мировой культуры. М. Л. Гаспаров так сформулировал это в предисловии к книге Омри Ронена о Мандельштаме: «Для символистов каждое их слово и образ получало смысловое обогащение из системы «соответствий» между этим миром и иным; акмеисты отказались от иных миров и обратили взгляд к нашему миру во всём богатстве его культурно-исторической традиции. Роза перестала напоминать им о божественной любви и многом другом, зато стала вспоминать обо всех упоминаниях розы в мировой поэзии и прозе; и не менее, чем образ «роза», стали ощутимы малейшие словесные и даже ритмические обороты, запомнившиеся по стихам классиков» [498, с. 6].

Это утверждение невозможно признать полностью корректным. Ассоциации с культурными текстами строятся у Гумилёва, Ахматовой и Мандельштама по-разному. Если Ахматова в раннем цикле «Обман» (1910) писала, что «*на террасе запах роз слышней*» (32), то это не было «отсылкой», розы присутствовали в тексте в своём естественном виде. Лирическая героиня ощущала их запах сильнее обычного, потому что была взволнована радостью весны и состоянием влюблённости («*Весенним солнцем это утро пьяно*»; «*О, сердце любит сладостно и слепо!*»). Весь шлейф символических оттенков значения отодвинут контекстуальной локализацией обозначаемого: героиня воспринимает те конкретные *розы*, которые находятся *на террасе*, она воспринимает их *запах*, который соединяется с впечатлением весеннего *солнца* (света и тепла) и по-

рождает состояние радостного чувственного возбуждения, разлитого во всей природе («*это утро пьяно*») и передающегося героине. Тему любви вводит «*тетрадь в обложке синего сафьяна*», в которой героиня читает «*элегии и стансы*», написанные когда-то её бабушке. В этом сочетании розы входят в семантическое поле «любовь», которое приобретает значение «культурные и семейные традиции». В контексте этого стихотворения и всего цикла «Обман» оно пересекается с семантическим полем «смерть» («*И в глубине аллеи арка склепа*»). Все прочие многочисленные ассоциации из мировой классики отвлекли бы читателя от содержания произведения. А когда Ахматова через полвека писала в стихотворении «Последняя роза» (1962): «*Господи! Ты видишь, я устала / Воскресать, и умирать, и жить. / Всё возьми, но этой розы алой / Дай мне свежесть снова ощутить*» (257), – то опять-таки упор был сделан не на тезаурус всех упоминаний розы в мировой литературе, а на радость восприятия только *этой*, единственной, зато настоящей розы перед глазами живого поэта. Предпринятая В. В. Короной попытка вывести некий инвариант значения этого цветка у Ахматовой достигла противоположной цели, поскольку показала только разнообразие контекстуальных оттенков словоупотребления [308, с. 48–59, см. также 498]. Разумеется, в стихах Ахматовой нашлось место не только для конкретного упоминания этого цветка, культурный ореол розы получил достойное воплощение – но в определённом контексте [30].

А между тем в соответствии с веяниями времени изменилось даже представление о понятии «контекст». Оно стало трактоваться предельно расширительно как совокупность всех культурных текстов, какие исследователь посчитает достойными внимания. Зачастую это даёт повод для проявления обширной эрудиции исследователей, позволяющей обогатить восприятие текста – например, когда О. Ронен анализирует культурные ассоциации, возникающие в стихах Мандельштама и Ахматовой. Но ассоциативный потенциал слова у этих поэтов не тождественен, да и в её различных стихотворениях тоже неодинаков. И предлагаемый О. Роненом «исподволь возникающий узор сопоставлений» «*Анна – Вырубова – верба – серебряная ива – серебряный век*» [499, с. 62] имеет очень условное отношение к содержанию текстов, из которых эти слова извлечены.

В лучшем случае стихотворение получает дополнительную нагрузку из чужих слов, которые хотя бы не искажают его смысл – как например в том случае, когда Н. Е. Тропкина связывает смысл выражения «*Оставь Россию навсегда*» из стихотворения 1917 года «Мне голос был...» (135) с дантовской надписью над воротами ада «оставь надежду, всякий сюда входящий» [606, с. 56]. Но упоминание в статье пушкинского сокращения этого выражения вызывает в памяти игривые строки из «Онегина», никак не связанные с трагическим настроением Данте и Ахматовой. Таким образом, «чужие слова» всё же приглушают значение авторских.

Но беда ещё и в том, что запас культурных ассоциаций у современных исследователей иногда невелик. И поэтому становится, например, возможным истолковать строки о том, как «*плясала детвора / В восторге от шарманки одноногой*» (187), – в качестве «отсылки» к хромоту (и одноногому?) дьяволу [173], а известное стихотворение «Память о солнце в сердце слабеет» (126) интерпретировать как «отсылку» к сказке Андерсена «Дюймовочка» и увидеть в возлюбленном лирической героини двойника слепого жадного крота: «*Может быть, лучше, что я не стала / Вашей женой*» [174]. Приведённые примеры, при всей курьёзности, показательны тем, что взяты из статей, опубликованных в солидных журналах.

Вряд ли авторы статьи «Русская семантическая поэтика...» могли предположить, что на основании постулированного ими понимания ахматовских принципов «цитирования» М. В. Серова в 2003 году посчитает упоминание жёлтого платья героини поэмы «У самого моря» аналогом (или скрытой цитатой) золотой чешуи пушкинской золотой рыбки. То обстоятельство, что погибший «царевич» был извлечён из воды стариком, позволит ей отождествить этого юношу со стариком из сказки «О рыбаке и рыбке» (принцип бинарных оппозиций? или «теневая цитата»?). В результате маленькая героиня поэмы предстанет сразу в двух «гетерогенных» испостасях и приобретёт поистине амбивалентный характер: сама себе и золотая рыбка, и жадная завистливая старуха [516]. Для тех, кто знаком с текстом поэмы, такая интерпретация не покажется естественной. В дальнейшем та же исследовательница обратится к более глобальному осмыслению ахматовского творчества. Наделив её стихи произвольными метафорическими значениями, ахматовской поэзии отнюдь не свойственными, М. В. Серова сконструирует некую «Книгу судьбы», поражающую как вольностью её собственной фантазии, обогащённой примерами из мировой литературы, так и явным неуважением к принципам литературоведческого анализа – не говоря уже о полном отсутствии внимания к содержанию стихов Ахматовой, которым она навязет даже мотивы кровосмешения [515].

А в 2012 году Л. Панова опубликует в «Russian Literature» огромную статью, где все упоминания клеветы в европейском искусстве сочтёт скрытыми цитатами в стихотворении Ахматовой «Клевета», на основании чего предъявит поэту обвинение в плагиате и притворстве [447; 558]. Она и её учитель А. Жолковский – достаточно известные фигуры, заслуживающие внимания как живое воплощение единства формального подхода и вулгарного социологизма. Здесь не отдельное событие, а вполне определённая тенденция, о которой стоит сказать несколько слов.

Необходимо признать, что доклад А. Жданова, разъяснявшего в 1946 году пресловутое постановление, не прошёл бесследно. Его изучали в школах и вузах долго, запомнили накрепко. И не скудеют ряды продолжателей – на книжных прилавках до сих пор бойко продаётся книга Тама-

ры Катаевой «Анти-Ахматова», изданная в Москве в 2007 году [266]. Тон этой книги воспроизводит ждановскую ненависть к «барыньке». Любое свидетельство, оставленное о жизни поэта близкими или просто знакомыми людьми, получает там издевательский и циничный комментарий [662].

В 2009 году было номинировано на премию «Большая книга» произведение А. Марченко «Ахматова: жизнь». Эта «ненаучная биография» свелась к вольным фантазиям на тему «мужчины в её жизни», представила Ахматову как неудачливую «барыньку» «в будуарах». От стихов же остались лишь разрозненные строчки, при этом установление интертекстуальных связей доведено до абсурда. Знаком близости Ахматовой и Блока, например, становится то, что оба поэта «и не раз и не два обыгрывали образ круга» [394, с. 268]. Общность поэтического словаря на таком уровне ничего не доказывает, кроме наличия самого словаря, но автору книги имитация научного стиля нужна, чтобы камуфлировать активное неприятие гражданственной темы [549]. По мнению А. Марченко, выражение «глупый мальчик» в «Поэме без героя» Ахматова отнесла к О. Мандельштаму, поскольку не стоило ему писать стихотворение о Сталине «Мы живём, под собою не чуя страны...»

Книги Катаевой и Марченко написаны с расчётом на рыночный успех. Их вдохновитель А. Жолковский – фигура более крупная и знаменательная, пользующаяся авторитетом. Он широко известен как один из представителей структурализма, пропагандировавший его ещё в 60-е годы, когда это было равносильно диссидентству, обещавший построить «генеративную поэтику» [232]. Для этого необходимы были унаследованные им от формализма способы упрощения и схематизации. Показательна статья А. Жолковского и Ю. Щеглова «К понятиям “тема” и “поэтический мир”». Искомая истина выражена в виде формулы: «Тема» = «Текст» минус «Приемы» [231]. Варианты добытых таким образом тем можно легко сводить к инвариантам: «Для творчества Мандельштама одной из постоянных тем является, по-видимому, тема **обездоленности, оторванности** от некоторых любимых ценностей». Вся уникальность поэзии Мандельштама сведена к традиционному элегическому мотиву, известному более двух тысяч лет.

Статья «К описанию поэтического мира Пушкина», написанная уже одним А. Жолковским, также построена на упрощении, абстрагировании художественного материала для извлечения инвариантов, что позволяет сблизить совсем не близкие действующие лица: «Но хотя Онегину удается угадать и расшевелить (так! – Г.Т.) в княгине прежнюю Татьяну, это ничего не меняет: она и выходит из неподвижности и остается ей верна, – подобно тому, как медный всадник если и сдвигается с места, то не для того, чтобы рухнуть или бежать от взбунтовавшегося Евгения или ожить и смягчиться, а чтобы оборонить свою незыблемость и покарать того, кто на нее покусился» [229]. Инвариантом пушкинских сюжетов оказывается

переход от неподвижности к движению – поистине универсальный. Сравнение Татьяны Лариной с медным всадником не менее поучительно, чем сравнение Онегина и Татьяны с журавлём и цаплей, которое когда-то шутил предложил В. М. Жирмунский. В мировой литературе вряд ли найдётся произведение, в котором бы отсутствовал «инвариант» перехода от неподвижности к движению (начиная с «Илиады», где Ахилл «впадает в неподвижность» на половину действия поэмы, а потом выходит из неё и бьёт – вот удивительно! – тоже для того, чтобы оборонить «свою незыблемость», то есть честь, которая является для него наивысшей ценностью). Полное обезличивание искусства превращает его в механическую систему, неспособную к движению и развитию. Боле того, оно развязывает руки для совсем уж неприглядных манипуляций.

Например, А. К. Жолковский, вдохновлённый, по его собственному выражению, социальным заказом «критической демифологизации культурных героев России» [228, с. 65], избрал в качестве мишени Л. Толстого. Он попытался уничтожить нравственный пафос рассказа «После бала», перекодировав его содержание. Толстой противопоставил очарование утончённой культурной атмосферы бала – и ужас дикой жестокости наказания палками беглого солдата, построил рассказ на чувстве несовместимости этих впечатлений, объединённых в сознании рассказчика фигурой полковника, отца девушки, в которую герой был влюблён. Жолковский навязывает этому тексту структурные элементы архаичных ритуально-мифологических комплексов: «В рамках свадебного прочтения полковник играет роль помощника, осуществляющего за героя укрощение невесты, и в то же время особо враждебного герою инцестуального предка-дефлоратора героини типа змея» [228, с. 126]. Очевидная нелепость такой интерпретации имеет свою логику.

Универсальная порождающая поэтика так и не родилась. Это Ю. М. Лотман видел в структурном подходе возможность рассматривать художественный текст «в качестве особым образом устроенного механизма, обладающего способностью заключать в себе исключительно высоко сконцентрированную информацию» [362, с. 360]. «Текстоцентризм» Ю. М. Лотмана был направлен на осмысление принципов структурной организации произведения для выявления уникальных свойств этой информации. Но для А. Жолковского «научный» подход заключается в постоянном упрощении текстов, всё большем абстрагировании от их смысла. В ахматовском стихотворении «Есть в близости людей заветная черта...» для него нет ничего примечательного: «Разработанная таким образом тема является одним из характерных инвариантов ахматовского мира, который, в свою очередь, представляет собою некую позднюю, в духе XX века, вариацию на инвариантные пушкинские мотивы» [228, с. 31].

Абстрагирование от содержания ведёт в тупики банальности или полной бессодержательности. Но наступает «момент истины». Жолковский догадывается: если искусство – только «приём», то и цель у него

только одна: манипулировать нашим сознанием. Это открытие подсказало ему новый путь к славе. Поскольку с конца 1980-х имя Ахматовой было освобождено от идеологического проклятия и почитатели её поэзии написали немало страниц, воздавая ей должное, Жолковский в 1996 г. печатает статью «Анна Ахматова – пятьдесят лет спустя» с оригинальным заявлением: Ахматова не заслуживает ни симпатии, ни сочувствия, поскольку она – тираническая личность, типичная представительница сталинского режима, а её слава – порождение рабской ментальности именно «homo soveticus`a» [227]. Перед нами опять социологический ярлык, только прошедший перекодирование в соответствии с запросами времени: опять она – представительница угнетателей, только уже не «барынька», а страшная барыня, наделённая демоническими чертами манипулятора читательским сознанием. Столь счастливо найденная Жолковским позиция была им растиражирована в ряде публикаций [230; 781...]. Его статья стала знаковым явлением для авторов вроде Катаевой или Марченко: можно не стесняться интерпретировать что угодно как пожелается.

Вышеупомянутая статья Л. Пановой в этом отношении ничего нового не представляет, в ней стихотворение Ахматовой «Клевета» представлено как набор приёмов, якобы работающих на подчинение читателя и внушение ему покорности. Новый социальный феномен, а вернее, его фантом – «совок», то есть малокультурный, оболваненный пропагандой обыватель, после перестройки долго не сходил со страниц публицистических статей, авторы которых торопили читателей расстаться с позорным существованием в условиях тоталитарного режима. Для Жолковского и Пановой, смешивающих ахматовскую приверженность идеалам со сталинскими бесстыдными манипуляциями этими идеалами, представление о свободе от «совковости» означает свободу и от всех моральных ценностей, какие были свойственны населению огромной страны в течение столь долгих лет. Некоторые методы абстрагирования содержат богатые возможности для конкретизации выводов.

Об интенциях мифизации в современном научном дискурсе

Новое время порождает новые подходы и методы. Одним из них становится анализ мифических корней современных представлений о мире, трансформаций мифа в литературных произведениях. Мифологическая школа в фольклористике и литературоведении возникла в эпоху формирования европейского романтизма и с тех пор прошла большой путь развития [402–404; 600; 626, 628 и др.].

Миф, как известно, – одна из древнейших форм культурного сознания. Как большинство реликтовых форм жизни и сознания, мифология

выработала замечательную жизнеспособность и продолжает оставаться активной частью современной культуры. Наука о мифах вбирает в себя данные филологии, этнографии, психологии, культурологии, философии, социологии и т. д.

Изучение этой части культурного сознания становится тем более актуальным, чем более осознаётся её активность и неотменяемость. Фантастическое в мифе может быть понято как обобщённое и символизированное выражение ценностей, сакральных традиций культуры, а также в качестве проявления древнейших архетипических представлений человечества. Миф интересен как закономерностями моделирования создаваемых образов, так и теми цепочками значений, которые связывают архаические культуры с современностью и получают в художественных текстах новое бытие. В 1940 году Эйхенбаум в тезисах доклада об Ахматовой заметил, что важное свойство её поэзии – «глубина мифа, в которой Муза становится заново живым поэтическим образом» [690, с. 223].

В наше время обращение к мифическим истокам художественных образов стало традицией. Такие разыскания, независимо от уровня объективности и методологической корректности исследования, могут охарактеризовать не только исследуемое произведение, но и некоторые свойства научного дискурса. Рассмотрим хотя бы три из них.

Показательна вышедшая относительно недавно (в 2009 г.) книга фольклориста Светланы Адоньевой «Дух народа и другие духи» [14]. Как сообщает в аннотации автор, «это книга о коллективных чувствах, которые человек, живущий на постсоветском пространстве, часто склонен принимать за свои собственные». В её представлении миф как часть коллективного сознания нуждается в неприменном разоблачении.

Любопытно выглядит раздел, интерпретирующий «Поэму без героя» Ахматовой. Конечно, и для фольклориста может представлять интерес произведение, в котором есть тема святочных гаданий, к героине приходят умершие друзья, а отдельное посвящение адресовано гостю из будущего. Но фольклор – явление многослойное, в разные эпохи по-разному формировавшее культурное сознание нации. Города на Руси возникли ещё в первом тысячелетии нашей эры. С. Адоньева же склонна везде видеть только то население, которое пришло из деревень в начале XX века и вплоть до его конца сохранило неизменной дореволюционную ментальность [14, с. 66–67]. Для Анны Ахматовой, поэта европейской культуры, исключения не делается.

Поскольку любое обращение к мифу представляется С. Адоньевой архаизмом, это определяет её подход и к «Поэме без героя». Гадание о женихе она соотносит с обрядами женских инициаций, Ахматову почему-то считает прошедшей этот обряд: «В народной традиции сюжет суженый-ряженый-демон разворачивается в двух жанровых регистрах – в расказах о святочных гаданиях и волшебных сказках. Оба жанра работают на один и тот же жизненный сценарий. Мистическое ожидание жениха /

ожидание мистического жениха, определяющее этот возрастной этап женской жизненной истории, должно быть пережито иницируемой и усвоено ею в традиционных семантических категориях. Демоническая природа суженого обнаруживается в обоих жанрах. <...> Образы, знакомые девочке и до посвяжительной ситуации – по сказкам о животных, потешкам, байкам, играм, своим и чужим рассказанным снам обретают в таких текстах скрытое до сих пор значение. Они становятся элементами того символического языка, на котором после этой посвяжительной ситуации – прошедшие её – могут говорить на другие темы. Последнее, на мой взгляд, и может объяснить природу появления символических образов, традиционно связанных с темой суженого, в ахматовской “Поэме без героя”» [14, с. 161–162].

При этом игнорируется тот факт, что ситуация святочного гадания о женихе в начале «Поэмы без героя» самой Ахматовой отмечается с печальной иронией: пушкинский эпитаф «С Татьяной нам не ворожить» ясно на это указывает. Автор не помышляет о браке, а встречает гостей из отдалённого прошлого. А «гость из будущего» придёт незванный и принесёт ей не счастье, а «погибель». Героиня же поэмы, в которую влюблен драгунский поэт, «бедный мальчик», ни о ком не гадает, – она и без того окружена поклонниками. Её замужество («*под фатой “поцелуйные плечи”*») в прошлом («*Твоего я не видела мужа / Я, к окну принаикавшая стужа*») (293, 294). Один из её спутников – вполне узнаваемый Александр Блок: «*Это он в переполненном зале слал ту черную розу в бокале*» (292). Представление о его поэзии и личности помогает Ахматовой воссоздать атмосферу начала века, совмещавшую высокие духовные устремления с беспредельным разгулом («*Гавриил или Мефистофель / Твой, красавица, паладин?*») (292). Среди персонажей поэмы есть и «*сам изящнейший Сатана*». Его прототип – поэт Михаил Кузмин, чья причастность к гибели «не героя» давно известна [589]. События, происходящие в поэме, ведут к размышлениям о судьбах поколения, страны, мира. Но поскольку для исследователя существует только тема святочного гадания, то все персонажи мужского пола сливаются в один мифический образ «жениха с того света».

Неуважение к авторскому замыслу – вещь, к сожалению, нередкая. (Когда-то Н. С. Корхмазан представила сюжет поэмы как пришествие к Ахматовой целой толпы женихов – в качестве таковых оказались все мужские персонажи произведения [309]. Нелепость и непристойность такой интерпретации не была замечена исследовательницей. Мотив мёртвого жениха, традиционный в русской литературе со времён Жуковского, в тексте поэмы переосмыслен. С. Адоньева же идёт не от целостного восприятия произведения, а от отдельных мифических или архетипических (автор не различает этих терминов) представлений, закрепившихся в фольклоре. Правда, и фольклорное сознание в её работе наделяется рядом свойств далеко не беспорядочных.

Мистическое ожидание и ожидание мистического жениха – не одно и то же. Рудименты тотемистических представлений в гаданиях о суженом, как известно, перемешаны с элементами мифических представлений разных эпох. А бытовое гадание о женихе вопрошает не о мистическом женихе, а о конкретном, которому демоничность ни к чему. Весь интерес сосредоточен на том, чтобы узнать как можно больше конкретных примет и не пройти мимо при реальной встрече.

Однако исследовательница не задерживается на размышлениях о таких деталях, а решительно обобщает: «Тема тени “без лица” достаточно явно соотносится с приведенным выше устойчивым атрибутом суженого – невидимостью, безвидностью» [14, с. 163]. Она упускает при этом, что святочные ряженые не тождественны ожидаемому жениху, что тень «без лица и названья» Ахматовой названа как непрошенный, незванный гость, носитель таинственного зла. Действительно, представление о выходах с того света как не имеющих лица было широко распространено в фольклоре. Но без лица в связи с этим представлялась и смерть [22, с. 32]. Сама Ахматова в «Прозе о Поэме» подчёркивала одновременно нематериальность и реальность этого персонажа, что позволяет предположить в нём персонификацию судьбы: «Кто-то «без лица и названья» («Лишняя тень» 1-й главки), конечно – никто, постоянный спутник нашей жизни и виновник стольких бед» [45, с. 257]. На правомерность такого предположения указывает и комментарий серьёзного исследования Н. И. Крайневой [699, с. 907], одновременно заставляя задуматься о художественной мотивации введения персонажа с подчёркнуто иррациональной природой.

Однако для фольклориста неинтересны литературные тонкости. Пришёл – значит, жених, и многочисленность таковых ничуть не смущает учёного, поскольку «мистическая ситуация» позволяет всех слить воедино: «Он – который слал ту черную розу в бокале, он же встретившийся с командором. Он же – вестник благой Гавриил (свидетель избранничества), он – Сатана» [14, с. 166]. Смысл ахматовского текста просто исчезает при совмещении столь разнородных образов. С. Адоньева объявляет получившийся сюжет «банальным» (не замечая, что это не ахматовский, а её собственный), называет «мыльной любовной историей» [14, с. 166] и почтительно находит для самой Ахматовой в этой поэме сказочно значительную роль: «Но, объявив свой отказ от матримониального сюжета, автор немедленно называет свою новую роль. И она известна по фольклорным контекстам сюжета об испытании: “Твоего я не видела мужа / Я, к стеклу приникшая стужа...” (ср.: Мороз, Метелица, Баба Яга)» [14, с. 165]. Ахматова в роли Бабы-Яги – такое и товарищу Жданову не снилось! Эта трактовка была бы всего лишь курьёзом, если бы не одно примечательное обстоятельство. Притягивая так грубо ритуалы инициаций, Адоньева ссылается на авторитет В. Н. Топорова, поскольку он 20 лет назад уже писал о ритуальном аспекте в «Поэме без героя» [14, с. 164].

Возможно, оказал некоторое влияние на С. Адоньеву и А. Г. Найман, дополнивший второе издание своих воспоминаний об Ахматовой статьёй о «Поэме без героя», где мифизируется принцип двойничества: «Стало общим местом говорить о двойничестве персонажей поэмы, о двух и более исторических лицах, претендующих на роль каждого из них. Двоятся и двойники: “изящнейший сатана”, который “хвост запрягал под фалды фрака”, – и “демон”, у которого “античный локон над ухом” также словно “таинственно” прячет что-то, – отчего в двойники ему напрашивается и “козлоногая”, в чьих “бледных локонах злые рожки” выставлены напоказ. Таким же образом любовный треугольник “Девятьсот тринадцатого года”: Корнет–Красавица–Демон – находит соответствие в “треугольнике” “Решки”: Июль–Поэма–Бес творчества» [423, с. 347]. (Как это понимать? Кто ещё должен застрелиться – Июль или Бес творчества, кстати, в Поэме отнюдь не персонифицированный?) При таком подходе не соотношение между образами, а их мифичность, иногда искусственно навязанная, выдаётся за системообразующее начало, разрушая смысловые связи текста.

А. Г. Найман ранее справедливо протестовал против бесконечного поиска цитат и реминисценций, который, «во-первых, перекашивает картину, делает представление о целой вещи однобоким, а во-вторых, сужает взгляд, превращает поэзию действительно в “укладку”, в сундук культуры, которую поэзия всего лишь искусно спрессовала» [423, с. 344]. Однако сам он, увы, принялся искать истоки этого произведения на тех же путях: «Не будет натажкой допустить, что “Божественная комедия” для “Поэмы без героя” – то же, что “Энеида” для “Божественной комедии”» [423, с. 351]. «Тень Данта» на ахматовских страницах обоснованно привлекает внимание исследователей [279; 401; 418; 599; 637 и др.]. Но А. Г. Найману, чтобы доказать свою мысль, пришлось пойти именно на искажение картины: соединить никогда не упоминавшееся Ахматовой северогерманское божество солнца по имени Иул (неизвестно, знала ли она о нём вообще), чей праздник приходился на конец декабря, со словами Вергилия о том, что он рождён во времена Юлия и со словами самой Ахматовой о том, что ей Поэму «привёл... сам Июль» [423, с. 348–351]. Это насильственное навязывание поэме «системы» мифических соответствий лишь затемняет её смысл.

И в книге А. Г. Наймана имя В. Н. Топорова, правда, в другой связи, упоминается с большим пиететом. Не подвергая сомнению эрудицию и глубину исследований этого уважаемого учёного, всё же решимся обратиться к его анализу ритуального аспекта «Поэмы без героя», который мог повлиять на последующие шаги упомянутых исследователей.

«У Ахматовой был дар ритуального жеста и слова, точнее – искусство делать их ритуальными. Мандельштам первым и достаточно рано заметил, что “в последних стихах А. произошёл перелом к гиератической

важности, религиозной простоте и торжественности”. О “ритуальности” А. можно говорить и в несколько ином, более прямом смысле этого слова. Уже в “Anno Domini” поэт выступает не только как свидетель происходящего, описывающий страшный Год Господень, но и как тот, кто оплакивает и поминает погибших, т. е. как руководитель этой части обряда. Ещё очевиднее это проявляется в случае “Реквиема”. Стихи его, слагаемые, запоминаемые, произносимые шёпотом или про себя не потом и даже не просто по горячим следам, а синхронно, постоянно, в течение ряда лет, само слагание этих стихов есть не только факт истории и литературы, но поминальный обряд в строгом смысле слова – по всем жертвам: по своим, по друзьям и знакомым, по тем, чьи имена известны, и по тем, “их же имена сам веши”» [605, с. 15]. Это наблюдение, точное в культурологическом плане, корректно и в литературоведческом, поскольку уточняет жанровую характеристику «Реквиема» в соответствии с авторским определением поэмы. Но далее идут менее строгие построения о «Поэме без героя».

В. К. Шилейко, как известно, перевел созданную в древней Месопотамии поэму «Энума Элиш», Ахматова была хорошо знакома с этой его работой, о чём сохранились письменные свидетельства. Не менее достоверно и то обстоятельство, что ею самой в Ташкенте создавалось произведение с таким названием. Но не уточняется, что новогодний ритуал в древнем Вавилоне был связан с ежегодным обновлением природы, и он предполагал временное символическое умирание царя-жреца, что выражалось в лишении его атрибутов царской власти и даже одежды. Верховный жрец допрашивал царя, как тот правил в течение года, не нарушал ли законов, данных богами и т. д. При этом царю-жрецу изрядно доставалось: его били по щекам. Считалось, что если из его глаз брызнут слёзы, то следующий год будет урожайным. После того, как ритуал был исполнен и царь-жрец давал правильные ответы, ему с почтением возвращали всё отобранное, он вновь становился царём, начинался новый календарный цикл. Согласимся, что от поэмы Ахматовой всё это далековато. Конечно, в описанном ритуале можно увидеть зарождение представлений о совести и грехе, и в тезисной работе В. Н. Топорова этот момент сходства намечен весьма наблюдательно. Однако принципиально важно различать архетипическое представление о миссии жреца, или царя-жреца, или поэта-пророка от конкретных мифов.

То, что похоже издали, редко бывает похоже вблизи. И самое главное отличие – в отношениях со временем. В поэме Ахматовой речь идёт о гибели юноши (не-героя), знаменовавшей трагическое окончание целой эпохи. Календарные ритуалы, как известно, противостоят трагедии, поскольку в мифе время циклично, за гибелью (всегда временной) там обязательно следует воскрешение. Ахматова же оплакивает гибель необратимую – без понимания этого пропадает весь пафос «Поэмы без героя».

Смерть юного поэта – преддверие гибельной эпохи, мучительных испытаний для целых поколений. В поэме звучит тема воскрешения – но не обновлённой жизни, а застарелых грехов. Автор испытывает ужас перед возможным повторением исторической, культурной, моральной ситуации: **«ВСЁ В ПОРЯДКЕ. ЛЕЖИТ ПОЭМА / И, КАК СВОЙСТВЕННО ЕЙ, МОЛЧИТ. / НУ, А ВДРУГ КАК ВЫРВЕТСЯ ТЕМА, / КУЛАКОМ В ОКНО ЗАСТУЧИТ...»** (297). Финальные строки поэмы о том, как **«Долгу верная, молодая / Шла Россия спасать Москву»** (307), не отменяют страшного вопроса об аморальности элиты, которая может вновь поставить страну на грань гибели, а многих людей – погубить безвозвратно.

Топоров, возможно, полусутоя создал новый миф об Ахматовой – наследнице великих магов. Если учесть, что поэзия, как и искусство вообще, на заре развития человечества вызревала как раз в недрах обряда, то можно увидеть здесь не столько мифизацию, сколько поэтизацию фигуры Ахматовой. Да и миф о великом первопредке настолько традиционен в истории культуры, что не нуждается в комментариях. Более того, если отвлечься от слишком буквального прочтения этого мифа, то можно понять, что учёный в этих тезисах суммировал некоторые результаты как раз тогда разрабатывавшегося им подробного исследования «Об историзме Ахматовой» [603], где глубоко и серьёзно связал религиозные мотивы её лирики и мифологические аллюзии в «Поэме без героя» с пророческой миссией поэта, требовавшей глубокого постижения нравственной проблематики исторических катаклизмов.

Тезисы Топорова написаны в 1989 году – в год столетия Ахматовой. Знаменитое Постановление ЦК ВКП(б) 1946 года о журналах «Звезда» и «Ленинград» было отменено буквально накануне, в самом конце 1988 года. Ахматова, «полупризнанная, как ересь», возвращалась в литературу – ещё советскую. Изменение её статуса в ситуации этих лет шло через подчёркивание значительности смысла, утверждение многомерности её поэзии. Прямая наследница вавилонских царей-жрецов – это выглядело очень внушительно. В мифологии ведущая интенция – не поиск причинно-следственных связей, а поиск иерархии сил. Надо признать, что В. Н. Топоров апеллировал к мифическим ассоциациям, исходя из тщательного анализа ахматовских текстов.

В другой своей заметке – «Об ахматовской нумерологии и менологии» В. Н. Топоров дал блестящий образец реконструкции мифизирующего мышления [602, с. 6–14]. Логика мифа здесь вполне соответствует закону партиципации (сопричастности), замеченному ещё в начале прошлого века Л. Леви-Брюлем. Первобытное мышление соединяет предметы и явления не по законам причинности, а исходя из их соседства во времени или пространстве; это мышление не различает части и целого, отождествляет предмет с его именем, атрибут с сущностью и т. д. Главное в мифе – его интенция, то есть направленность. Если приглядеться к тем натяжкам,

которые так бросаются в глаза в рассмотренных работах Адоньевой и Наймана, то многое станет понятным.

А. Г. Найман тоже подыскал для Ахматовой великого предка, но поближе – Данте Алигьери, которого Ахматова и на самом деле знала, любила, читала в подлиннике. Только строфика «Поэмы без героя» всё же отличается от дантовских терцин, как ни поэтично звучит сравнение с «переливающейся кожей змеи» – именно Найману принадлежит замечательное наблюдение о специфике строф «Поэмы». И сама структура «Поэмы без героя» совсем не похожа на структуру «Божественной комедии». Это касается и важного пункта, подчеркнутого Найманом: поэма Ахматовой приглашает читателей к активному сотворчеству, и его статья – тому подтверждение.

С. Адоньева искала мифических первопредков ещё ближе. Кроме Мороза, Метелицы и Бабы-Яги, ничего интересного не нашла, поэтому она в конце концов великодушно предоставила Ахматовой говорить от своего имени. Во всех случаях авторы исходили из положительного восприятия ахматовского творчества и имели добрые намерения. С точки зрения мифологии, это почтенная традиция сакрализации объекта возведением к сакральному предку, уходящая в глубь тысячелетий. Но с точки зрения науки, воскрешение рудиментарных моделей мышления всё же не ведёт к прогрессу литературоведения.

«Вовсе нет у меня родословной, / Кроме солнечной и баснословной», – говорит о себе Поэма у Ахматовой. Это можно понять и как сообщение о том, что главное – не за пределами текста, а в нём самом. Присутствие мифического начала в ахматовском творчестве не вызывает сомнений. Однако его изучение требует не соучастия в мифотворчестве, а анализа того, как миф обретает новую жизнь и новые смыслы в литературе.

Размышления о методе

Беглый обзор ахматоведческих штудий за столетие, прошедшее со дня выхода её первой книги, конечно, не мог охватить и десятой доли вопросов, поднятых исследователями, или хотя бы сотой доли достойных внимания работ, в которых объективно анализируются многие отдельные стороны ахматовской поэзии. Но полнота их охвата и не была нашей целью.

Поиск целостного представления о поэзии Ахматовой заставил сосредоточиться на мнениях, имеющих отношение к её восприятию как системного единства. В теории отечественного литературоведения XX века достаточно прочно утверждалась идея необходимости целостно-системного анализа художественного произведения. Однако проблема осмысления ахматовского творчества, как это видно из рассмотренных

данных, коренится не только в смене культурных эпох, но прежде всего в тех критериях, которые на протяжении столетия применялись к её стихам. По нашим наблюдениям, одна из тенденций, затрудняющих их осмысление, – применение параметров жёстких систем, другая – внеположность некоторых из этих систем относительно её поэзии.

Многих интерпретаторов её поэзии, при полном несовпадении исходных доктрин, объединяет прочно укоренившаяся в культурном сознании нескольких поколений гегелевская идея поступательного движения истории, в том числе и истории искусства, по которой каждая новая ступень «снимает» предыдущую. При этом его диалектическое понимание «снятия» как усвоения и переосмысления нередко заменялось более древней жёсткой оппозицией старого и нового как взаимоисключающих явлений.

Поклонение прогрессу в XX веке распространилось на все сферы цивилизации. Революционеры, представители различных ветвей модернизма, формалисты, структуралисты понимали прогресс по-разному, но знак новизны был для них всегда окрашен положительно, старины – отрицательно. Идеи утверждения новаторства поэзии акмеистов в целом и Ахматовой в частности, или же доказательства её устарелости, нередко диктовались ориентацией на эти внешние координаты.

А стремление сделать Ахматову прямой наследницей Пушкина или других великих предков зачастую объединяет позиция, противоположная прославлению новаций. Это не менее живучая тенденция, которая всегда активизируется в сознании людей, измученных слишком грубыми рывками прогресса. В таких случаях положительно окрашиваются те явления, которые несут на себе печать старины как залог прочности, надёжности и истинности. Но перед нами по-прежнему бинарная оппозиция, которая заставляет негибких исследователей игнорировать всё, что в эту схему не укладывается.

На деле сознание современного человека не может быть полностью описано только сквозь призму этих оппозиций. К. Леви-Строс даже в мифах дикарей особо выделил роль медиатора, посредника между крайностями. Диалектическое взаимоотношение и взаимодействие противоположных начал – это необходимый аспект познавательных процессов Нового времени. Возможно, дополнительная проблема кроется в том, что исследование бинарных оппозиций в качестве инструмента для исследования культурного сознания активизировало попутно и рудиментарные разновидности мышления, которые также стали активно вмешиваться в жизнь литературоведения. Как ни странно, весьма распространенный ныне взгляд на лирику акмеистов как «разветвлённую систему отражений чужих слов» редко фокусируется на отношениях между старым и новым: игра «чужими словами» представляется частью новаторской модели.

Однако каковы бы ни были ценности очередной эпохи – прогресс или старина, теургия или любовь к конкретному миру, социальная актив-

ность или сложная внутренняя жизнь, народность или индивидуализм, однако суть поэзии – это нечто несводимое к абстрактным построениям, поскольку они-то и являются силами, любой поэзии явно внеположными. В этом плане неиссякаемый успех ахматовских стихов у читателей выглядит почти странным, поскольку бросается в глаза её «неполное соответствие» выдвигающимся критериям глобального масштаба. Этот успех, как не раз замечала сама Ахматова, существовал не благодаря, а скорее вопреки отзывам критиков и литературоведов.

Произведённый нами исторический экскурс ни в коем случае не ставил целью дискредитацию какого-либо метода литературоведческого анализа. Историко-биографический метод составляет неотъемлемую часть литературоведения, и социологический подход не менее важен – при условии соблюдения границ компетентности каждого из них. Было бы нелепым отрицать значение того, что сделали для развития литературоведения представители формализма, или отвергать плодотворность структурного анализа, или не замечать возможности мифологического аспекта исследований. Каждый из известных методов способен давать ответы на определённый круг вопросов. Но как только его абсолютизируют, принимают за универсальный ключ к истине – он превращается в жёсткую систему, прокрустово ложе, требует подгонять интерпретацию любого произведения под заранее заданную структуру и отсекал всё, что в неё не помещается.

В последний год минувшего столетия на 8-й Международной конференции «Структура и семантика художественного текста» прозвучал доклад И. Ревзиной, содержащий подробный анализ достижений и проблем тех методов, которые были выработаны в XX веке. Вот её вывод: «Идеал единого метода анализа, типа того, который был в своё время предложен Ю. М. Лотманом, является утопичным, как, впрочем, утопичен и полностью полемичный Ю. М. Лотману метод Р. Барта. Не является панацеей и метод анализа, основанный на научной идеологии других дисциплин, будь то математика, философия или семиотика. Показательным является терминологический аппарат психоанализа, заставивший И. Смирнова переписать историю русской литературы, исходя из кастрационного комплекса, эдипальности, истерии, садоавангарда, мазохизма, шизоидности, но это мало что прибавило к пониманию литературы. На наш взгляд, метод есть проекция идеологии, присущей конкретному научному направлению, на область и способ воплощения исследовательских проектов» [496, с. 302].

Вопрос о методе исследования как проекции идеологии, если освободить его от незабываемых ассоциаций советского прошлого, всё же сохраняет свою тревожно-предостерегающую интонацию. Однако возможно и неполитизированное понимание этого феномена. Идеология метода нашего исследования, прежде всего, должна быть свободна от ангажированности априорно принятыми схемами. Это не означает игнорирования факта

взаимосвязи искусства со всеми формами культурного сознания, в том числе и с идеологией. Но недопустимым будем считать сведение её смысла к воплощению неких идеологических установок. Метод анализа литературного произведения должен прежде всего соответствовать сущностным характеристикам литературы.

Несмотря на категоричность, с которой О. Г. Ревзина отвергла метод Ю. М. Лотмана, согласиться можно лишь с её мнением об утопичности самой идеи выработки единого универсального подхода. Тем не менее, «текстоцентризм» его позиции, в совокупности с ориентацией на процессы развития культуры, даёт достаточно прочные основания для объективного осмысления литературного произведения как носителя культурной информации, обладающего специфическими выразительными средствами, системность которых, с одной стороны, программируется культурными кодами определённых эпох, а с другой – всякий раз приобретает новые уникальные свойства.

Стремление преодолеть разрыв между содержательными и формальными характеристиками произведения, неоднократно высказанное Лотманом [356; 362; 332 и др.], естественным образом требует сосредоточения усилий на целостном анализе произведения. Сама по себе эта установка восходит ещё к «Эстетике» Гегеля [151, т. 3, с. 367]. В отечественном литературоведении она неоднократно постулировалась и продолжает пользоваться заслуженным вниманием [95; 171; 321; 483 и др.]. Его приверженцы, как правило, наибольшее внимание уделяют дедуктивно постулируемым принципам. Разнообразие конкретных результатов в применении к разнородным художественным феноменам не отменяет плодотворности общей установки на их целостно-системное изучение.

И всё же, на наш взгляд, в прошедшем столетии недостаточным вниманием пользовался имманентный анализ текста. В конце XX века имманентный анализ стал в основном способом исследования художественной структуры через язык, однако у лингвистов сложилось впечатление об ограниченности возможностей этого метода для исследований идиолектов авторов-прозаиков [496, с. 302]. Имманентный анализ стихотворных текстов, разработанный М. Л. Гаспаровым, затрагивал в основном вопросы композиции и ритмики, подчёркнуто игнорируя эстетический аспект. Но сама идея имманентного анализа была известна уже в начале XX века. Её сторонником выступал Ю. Айхенвальд, апеллировавший к известным пушкинским словам о том, что «писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным». Айхенвальд заслужил репутацию стоявшего вне символизма критика-импрессиониста, но его статьи славились точностью наблюдений и меткостью формулировок [381, с. 211]. Некоторые стороны его воззрений на литературу были сформированы не без влияния Ф. В. Шеллинга. Современный исследователь Д. В. Зуев так суммирует понимание Айхенвальдом соотношения жизни и литературы: «Они существуют по единым законам, однако ис-

кусство воплощает их более последовательно и поэтому представляет собой более совершенную «целостную» жизнь. Истинное назначение чело- века состоит в том, чтобы преобразить жизнь средствами искусства («пре- ревести свою жизнь на язык искусства») и тем самым преодолеть свою несовершенную земную природу. Тем самым, «имманентная критика», подобно искусству, может рассматриваться как опыт самопознания по- средством существующих литературных образцов» [240].

В качестве литературоведческого понятия термин «имманентный анализ» был введён в 1922 году А. П. Скафтымовым, однако вызвал тогда настороженное отношение из-за сходства с названием направления «им- манентная философия». Таковое было раскритиковано В. И. Лениным в книге «Материализм и эмпириокритицизм» за идеалистический субъекти- визм, поэтому на протяжении всех десятилетий советской власти это по- нятие регулярно упоминалось в словарях и учебниках с сугубо отрица- тельными коннотациями, хотя само представление о наличии имманент- ных (то есть природных, сущностных) свойств у явлений действительности материалистами отнюдь не отрицалось. Понятно, что термин не мог пользоваться успехом у деятелей официально одобряемой науки. Но и представители формального метода к идее имманентного анализа интере- са не проявляли.

А. П. Скафтымов сделал имманентный анализ основным принципом своей работы, поскольку стремился противостоять жёсткости подходов формализма и вульгарного социологизма: «Компоненты художественного произведения по отношению друг к другу находятся в известной иерар- хической субординации: каждый компонент, с одной стороны, в задании своём подчинён, как средство, другому, а с другой стороны – и сам об- служивается, как цель, другими компонентами. Иерархическое положение однородных компонентов в различных произведениях может быть неод- наковым. Это зависит от установки эстетического сознания самого автора. <...> Перед исследователем внутреннего состава произведения должен стоять вопрос о раскрытии его внутренних имманентных формирующих сил. Исследователь открывает взаимозависимость композиционных ча- стей произведения, определяет восходящие доминанты и среди них по- следнюю завершающую и покрывающую точку, которая, следовательно, и была основным формирующим замыслом автора» [518, с. 24]. Опреде- ление доминанты, организующей художественный текст, было и форма- листами признано важнейшей задачей исследователя.

Имманентный анализ у Скафтымова первоначально предполагал со- средоточенность только на самом произведении («Только само произве- дение может за себя говорить» [518, с. 30]). Однако на деле он, конечно, обращался и к черновым вариантам, поскольку понимание того, как в процессе работы менялся авторский замысел, позволяло лучше понять окончательный результат. Корректное сопоставление художественного текста с фактическим материалом, повлиявшим на замысел автора, срав-

нение его с произведениями других писателей также служили главной цели – определению смысла, заключённого в произведении, организуемого его мотивами и тематическими комплексами. Скафтымов провёл всю жизнь в Саратове, преподавая в университете и пединституте. Настоящим событием для литературоведения его труды стали лишь в 50-е годы, когда были изданы отдельной книгой.

Хотя в поле зрения учёного, как правило, находилась проза, но его принцип вдохновил Ю. Н. Чумакова, современного исследователя лирики Пушкина и Тютчева, вслед за Скафтымовым избрать для анализа метод имманентных рассмотрений: «Имманентный взгляд не является применением заранее заданных формул к эстетическому предмету: он направлен от текста к теории. <...> В качестве ментальных предпосылок имманентного анализа большой вес для меня имеет тенденция к размыванию бинарных оппозиций, несмотря на необходимость постоянных мыслительных разграничений всего и вся. Предпочитаю микрокосм макрокосму ввиду моделирующего характера первого» [674, с. 12]. Показательно отталкивание Ю. Н. Чумакова от чрезмерно категоричных установок А. П. Скафтымова и тем более М. Л. Гаспарова, у которого «как теперь повсеместно принято, исторический анализ попросту элиминирован». Чумаков подчеркивает, что «погружение в вещь не исключает её контекста» [674, с. 11].

Другими словами, имманентный анализ не исключает интертекстуального. И здесь уместно вспомнить, что Л. Я. Гинзбург подчёркивала значение контекста как «завершённой структуры стихотворения» и в то же время оговаривала свойство художественного контекста изменять свой объём, выходить далеко за рамки одного произведения [164, с. 10]. Возможно, именно вопрос о реальных или допустимых границах такого контекста стихотворения, иногда решаемый произвольно, заслуживает более пристального внимания.

Каковы наиболее корректные условия для сопоставления различных произведений? Естественно сравнение текстов, принадлежащих одному автору или представителям одной литературной школы, течения, направления. Эти категории обоснованно характеризуются как формально-содержательные. Общность или сходство исторической и социокультурной ситуации порождает тематическую и идейную близость произведений ряда авторов, обуславливает общие направления поиска художественных средств, кристаллизацию соответствующих эстетических принципов. Хотя каждый представитель такого течения волен выбирать свой круг проблем и настроений и выработать собственную оригинальную манеру письма, сопоставление их текстов позволяет лучше понять не только закономерности литературного процесса, но и те индивидуальные достижения, которые наиболее полно и адекватно выражают дух своего времени.

Но помимо непосредственных литературных связей (между представителями кружков, группировок, школ, течений) существуют такие схождения, историко-типологические аналогии, которые объединяют творчество далёких во времени и пространстве художников. Эти общие тенденции принято относить на счёт существования «большого стиля» обобщённо понимаемых направлений, границы которых не отличаются высокой степенью определённости. Не случайно третий том «Эстетики» Г. В. Ф. Гегеля, названный «Система отдельных искусств», во многом построен на исследовании формирования художественных направлений. По Гегелю, классицизм и романтизм обладают широкими вневременными характеристиками.

Литературные направления издавна рассматриваются в двух аспектах. С одной стороны, это локализованные во времени явления европейской и российской литературы, знавшие стадии формирования, расцвета и угасания. С другой – складывавшееся на протяжении многих эпох концентрированное выражение аксиологических установок, соответствующих интенций и традиций их выражения во всех сферах культурного сознания. Последнее не является набором дискретных изолированных образований, а, как известно, включает постоянное развитие и переосмысление когда-либо обретенных идеалов и способов их воплощения. Принимая во внимание эту закономерность, мы можем устанавливать связи между творчеством авторов, далеко отстоящих друг от друга во времени и пространстве. Здесь необходимо обращать внимание не на отдельные (возможно, случайные) элементы схождения, а на проявление того, что Л. Я. Гинзбург подразумевала под генерализующими тенденциями [цит. по: 55, с. 149].

Возможность использования определённых элементов чужого текста при создании оригинального произведения предполагает если не отталкивание, то схождение, которое возможно при наличии общих свойств. Таким образом, имманентный анализ текста открывает возможность осознания внутренне присущих ему закономерностей, осуществляющих, как это справедливо подчёркивал Ю. М. Лотман, закономерности гораздо более общего порядка [362, с. 101].

Творчество Ахматовой изначально воспринималось в свете обоих литературных направлений: критики находили в её поэзии романтическое начало и в то же время восхищались её классически правильными стихами. В. М. Жирмунский видел в творчестве акмеистов воскрешение традиций классицизма. Впоследствии этот аспект перестал привлекать внимание исследователей. Однако если взглянуть, какие именно черты каждого направления присутствует в ахматовской поэзии, мы сможем лучше понять, какие тенденции являются для неё органичными, а какие – временными или преодолеваемыми. Тогда и те свойства, которые считаются характерными для акмеизма в целом, смогут быть рассмотрены как структурно значимые элементы её поэтической системы.

РОМАНТИЧЕСКАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ПОЭЗИИ АХМАТОВОЙ

Романтизм: основные аспекты направления

Течения и направления в литературе Нового времени стали понятиями, помогающими осмыслить совокупность формальных и содержательных характеристик, объединяющих многих поэтов и писателей. Общность творческих принципов организуется как близостью идейно-тематической проблематики, так и родством эстетических установок, определяющих формальные предпочтения.

Однако литературное направление, как правило, включает в себя ряд более или менее автономно существующих школ и течений, вырабатывающих разнообразные варианты воплощения этих эстетических установок. Что же касается крупных талантов, то их индивидуальные особенности редко удаётся определить только в координатах известного направления, течения или школы. Ещё в начале прошлого столетия Л. Я. Гинзбург выразила общепринятое мнение, что «принадлежность писателя к литературному направлению есть, вообще говоря, явление временное и условное. Она ни в какой мере не покрывает деятельность писателя ни во всей её полноте, ни на всём её протяжении» [160, с. 12].

Литературное направление может быть рассмотрено как более или менее локализованная система, структурированная манифестами её создателей и характерными чертами творчества наиболее признанных её представителей. Такая система не бывает по-настоящему «жёсткой», а при установлении типологических характеристик, объединяющих её с другими направлениями или течениями, она может рассматриваться только в качестве «мягкой».

Тем не менее, хотя литературно-эстетические принципы любого самостоятельного художника никогда не сводятся к программам, выдвигаемым той или иной школой или течением, литературное направление в целом, как известно, потому и способно объединить все эти разнообразные явления, что его основные характеристики имеют системный характер и отражают определённые закономерности развития литературного процесса. Сама их подвижность тесно связана с непрерывностью этого процесса: «Особенности литературного воспитания, выбор традиций и авторитетов – всё это составляет ту сумму первоначальных навыков, тот основной строй эстетического сознания писателя, на который наслаивается всё его дальнейшее развитие» [160, с. 14]. И результаты этого развития не будут понятны, если не принять во внимание основу, те исходные позиции, с которых начиналось формирование поэтической индивидуальности.

Поэзию Ахматовой принято рассматривать или в свете акмеистского бунта против символизма или как нечто мало с ним связанное. Гораздо

реже её творчество соотносится с принципами романтизма и классицизма – направлений, которые Гегель считал основными в литературе Нового времени. А между тем такой анализ представляется важным шагом на пути поисков системообразующих оснований её поэзии.

Романтизм принято рассматривать в двух аспектах. В локальном смысле его определяют как направление в истории европейского искусства конца XVIII – начала XIX столетий. В этом плане ещё более узкое толкование было принято в связи с известной позицией К. Маркса, трактовавшего романтизм как реакцию «на французскую революцию и связанное с ней Просвещение» [393, с. 384]. Сакральность этого мнения в свете марксистско-ленинской идеологии иногда сужала диапазон исследований советских литературоведов. Романтиков полагалось делить на революционных и реакционных; романтизм рассматривался как неполноценное по сравнению с критическим реализмом явление; считалось, что истинный художник обязательно должен был преодолевать романтизм – например, в исследовании Бонди переход Пушкина к реализму объяснялся разочарованием в романтических идеалах [94, с. 8], хотя состояние разочарованности всегда считалось каноническим признаком романтической личности; в работе А. М. Гуревича Пушкин представлен настолько преодолевшим романтический индивидуализм и подчинившимся законам бытия в лице судьбы, что непонятно, кто же тогда стрелялся с Дантесом [189, с. 208, 211]; в работе Добиная об Ахматовой также подчёркивалось принципиальное отличие её поэзии не только от символизма, но и от романтизма [195, с. 36].

Однако не исчезло истолкование романтизма в гораздо более широком плане – как «большого стиля», объединяющего исторически локализованное явление с предшествовавшим ему средневековьем и барокко и последовавшими позже символизмом, экспрессионизмом, футуризмом и другими модернистскими течениями, иногда определяемыми как неоромантизм.

Основание для такого расширительного толкования было заложено Г. В. Ф. Гегелем в его «Эстетике». Исходя из концепции исторического развития искусства, он обратил внимание на такие свойства романтизма, которые можно признать наиболее постоянными и активно действующими в разные исторические эпохи.

Одним из главных оснований для возникновения романтизма Гегель посчитал противоречие между «целью государства и целью свободного в своём развитии индивида» [151, т. 2, с. 221], возникшее ещё на заре формирования государственности, отсюда – свойственный романтизму «принцип внутренней субъективности»: «Подлинным содержанием романтизма служит абсолютная внутренняя жизнь, а соответствующей формой – духовная субъективность, постигающая свою самостоятельность и свободу» [151, т. 2, с. 233]. Содержательная сторона романтического искусства связана с аксиологическим началом: «Бесконечную ценность об-

ретает теперь действительный отдельный субъект в его внутренней жизненности, так как лишь в нём распространяются и сосредоточиваются, получая существование, вечные моменты абсолютной истины, которая действительна только как дух» [151, т. 2, с. 234]. Из прорыва духа в высшие инстанции Гегель выводит все остальные свойства романтизма: и «религиозный круг романтического искусства» [151, т. 2, с. 244–264], и особый характер героизма, цель которого «приводить в порядок земные дела, применять это высшее, в себе и для себя значимое, к существующему миру и делать его значимым в земных делах» [151, т. 2, с. 239], и перемену отношения к смерти, которая в романтизме «устраняет ничтожное и тем способствует освобождению духа от его конечности и раздвоенности, равно как и примирению субъекта с абсолютным» [151, т. 2, с. 237], и «любовь в её положительном образе как примирённое чувство божественного и человеческого» [151, т. 2, с. 247]. Любопытна ещё одна черта, отмеченная мимоходом, но имеющая непосредственное отношение к предмету наших рассуждений: «Романтическое искусство позволяет внешней стихии свободно развернуться и любому материалу, вплоть до цветов, деревьев и предметов самой обычной домашней утвари, беспрепятственно становиться объектом изображения <...> только в том случае, если в нём запечатлелась душа» [151, т. 2, с. 241].

Всё это было написано в 1820-е годы. Гегель не успел полностью завершить работу – «Лекции по эстетике» были изданы уже посмертно. Однако всё сказанное им можно считать чрезвычайно крепко сложенной системой. Если мы примем во внимание тот центр, который организует всю философскую систему Гегеля (абсолютную идею), а также его представление об искусстве как одной из форм самосознания абсолютной идеи, – то должны будем признать, что представление о романтизме структурировано вокруг неё довольно жёстко. Но если примем во внимание, что сама гегелевская философия, созревавшая в эпоху становления и расцвета романтизма, отразила этот процесс во многом изнутри, тогда более широко формулируемое устремление романтиков к недостижимому идеалу окажется соотносимым с этой знаменательной идеей устремления субъективного духа к духу абсолютному, то есть объективно существующему. Сформулированное Гегелем противоречие, лежащее в основании романтизма, не только отражает его содержательную проблематику, но и может быть названо не менее важным структурообразующим элементом, поскольку дуализм романтического мировоззрения порождает поэтику контрастов и противоречий. Кроме того, при внимательном чтении мы заметим множество деталей, позволяющих говорить об этой системе как о «мягкой», то есть учитывающей диалектику противоречивых тенденций и взаимосвязь её элементов с внеположными явлениями.

За прошедшие со времени «Лекций по эстетике» почти полных два столетия представления об идеале, составляющем цель устремлений романтического субъекта, менялись не один раз, но в целом «порождающая

поэтика», предложенная Гегелем для романтизма, оказалась прочной. Поэтому можно понять и оба полярных мнения о романтизме в целом. С одной стороны, множественность его более поздних модификаций иногда порождает скептицизм относительно целесообразности использования этого понятия, как и вообще литературоведческой категории художественного направления: «Классицизм в школе (в вузе?) следовало бы изучать по Сумарокову, романтизм по Бенедиктову, реализм по Авдееву (самое более – по Писемскому), чтобы на этом фоне большие писатели выступали сами по себе» [145, с. 135]. С другой стороны, историки литературы вполне приняли мысль о глобальном характере этого явления: «Романтизм возникал не из местных, ближайших условий, а из общемирового состояния, как любили выражаться романтики и современники их. Только общемировыми духовными силами романтикам дано было извлечь из окружающего их убожества <...> нечто достойное людей мысли и художественного вдохновения» [79, с. 108]. И исследователи современной литературы констатируют актуальность этого историко-литературного понятия, остающегося незаменимым инструментом для анализа конкретных явлений искусства с точки зрения развития общекультурных закономерностей: «Романтизму как культурологической категории могут соответствовать самые разные, и даже спорящие друг с другом, литературные стили (представление каждой литературной «школы» о творческих приоритетах): различные варианты «романтизмов» (эстетика йенского кружка, Парнас, движение прерафаэлитов), «реализм», «натурализм», «символизм», «неоклассицизм», «экспрессионизм» и т. д. Их смена во многом обусловлена расширением сферы «поисков абсолюта»» [594, с. 49].

Этому не противоречит понимание романтизма в современной культурологии: «Романтическое представление о человеке вытекает из учения немецких классиков о “моральном” и “эстетическом” человеке. Под этим у Канта и Шиллера понимался “человек культуры”, т. е. воспитанный человек, соединивший в своей деятельности в гармонических пропорциях природное и духовное начала, необходимость и свободу, волю (разум) и рассуждение (познание), прозревающий в самой природе воплощённость божественного начала в форме красоты и возвышенного, единство эстетического и морального начал. Такое единство явлено в образе символа. <...> Романтическому сознанию, в отличие от средневекового символизма, был интересен не только сверхчувственный мир, но и чувственный» [487, с. 129–130].

Всё вышесказанное заставляет нас вспомнить мечтание Н. Гумилёва о новом искусстве в его программной статье «Наследие символизма и акмеизм»: «Здесь этика становится эстетикой, расширяясь до области последней. Здесь индивидуализм в высшем своём напряжении творит общечеловечность. Здесь Бог становится Богом живым, потому что человек почувствовал себя достойным такого Бога» [187, т. 3, с. 18]. Оно вполне соответствует и гегелевской концепции романтизма, и представлениям,

формулируемым об этом направлении современной культурологией. Не противоречит оно и ретроспективному определению, данному С. Маковским сущности эпохи Серебряного века как «романтики эстетствующего богоискательства» [375, с. 258]. Более корректным представляется мнение Н. А. Бердяева, в целом назвавшего «культурно-духовное движение того времени» «своеобразным русским романтизмом» [75, с. 131].

Конечно, далеко не все проявления романтизма в искусстве полностью соответствуют приведённым здесь его основаниям. И представители Серебряного века не во всём одинаково представляли свои отношения с романтизмом.

Например, Иннокентий Анненский, противопоставляя Чехову Лермонтова-романтика, определял романтизм несколько отдалённо, как общую характеристику утраченного современностью художественного мировоззрения: «Господа, я не романтик. Я не могу, да вовсе и не хотел бы уйти от безнадежной разорённости моего пошлого мира. <...> звёзды и волны, как они ни сверкай и ни мерцай, а не всегда-то меня успокоят. Но сила всегда нравится. Право же, успокоительно думать, что ещё так недавно люди умели любить жизнь, не размыкаясь по ней до полной выморочности» [22, с. 138]. Но спустя пять лет после смерти Анненского Н. Пунин напечатал в журнале «Аполлон» статью, где назвал поэта именно «романтиком-символистом» [491, с. 47].

Точно так же и А. Блок не отождествлял себя с этим явлением (оно в его глазах принадлежало скорее прошлому), но ценил его очень высоко за утверждение высоких идеалов и за способность установить связи между стихией и культурой. В статье «О романтизме» он писал: «Мы относимся к романтизму со смешанным чувством иронии и уважения, потому что он вызывает в нас представление о чём-то высоком, о каком-то отношении к жизни, которое превосходит наше ежедневное отношение, которое поэтому празднично». «Романтизм – это “шестое чувство”»; «Романтизм есть не что иное, как способ устроить, организовать человека, носителя культуры, на новую связь со стихией» [85, т.6. с. 365, 368]. На другой год после смерти Блока В. М. Жирмунский опубликовал обширную статью «Поэтика Александра Блока», в которой назвал его стихи «событием в истории русской романтической лирики», и свойственную его поэзии метафоричность связал с романтическим стремлением к преображению и просветлению мира [225, с. 205]. Современный исследователь Х. Баран, называя Блока «последним из романтиков» [56, с. 274], проследил романские и романтические корни его образов «страшно-го мира», в частности, их связь с байроновской традицией.

Оставим в стороне неизбежные споры относительно того, насколько правомерно именованье символизма неоромантизмом и каковы границы этого явления. Романтические тенденции в эту пору проявляют себя и в творчестве Горького, и в творчестве Маяковского – эти факты настолько широко известны, что их упоминание должно нас обратить

прежде всего не к поискам дальнейших обобщений, которые невозможны без омертвляющего процесса абстрагирования, а к анализу совпадений и различий, без которых специфика любого явления не может быть выяснена.

Мы только что заметили явно романтическую идею, одушевляющую Н. Гумилёва при написании манифеста акмеизма. Стихотворение «Шестое чувство», написанное им в последний год жизни и посвящённое чувству прекрасного, своим названием перекликается с приведённым выше блоковским определением романтизма. Не может не смущать несоответствие этой позиции устоявшемуся представлению об акмеизме как течении, антагонистическом не только символизму, но и романтизму в целом. Об этом, например, упоминает С. Аверинцев как о факте давно и несомненно установленном [11, с. 212]. Его уверенность опирается на авторитет одного из самых уважаемых литературоведов XX века – В. М. Жирмунского.

Романтизм преодолённый, но непреодолимый

Творческие принципы акмеизма были основательно рассмотрены в 1916 году В. М. Жирмунским в статье «Преодолевшие символизм». В ней названы отличительные черты нового поколения поэтов: они «вместо религиозно-мистической трагедии рассказывают простую и интимную жизненную повесть» [225, с. 109]. «Есть возможность сближения молодой поэзии уже не с музыкальной лирикой романтиков, а с чётким и сознательным искусством французского классицизма...» [225, с. 110]. Таким образом, уже в этой статье было отмечено сходство или даже родство символизма с романтизмом, а акмеизма – с классицизмом. Эта мысль получила дальнейшее развитие в статьях «О поэзии классической и романтической», «На путях к классицизму», «Валерий Брюсов и наследие Пушкина», «Поэтика Александра Блока», «Анна Ахматова и Александр Блок». Возможно, избрание в качестве основных ориентиров именно романтизма и классицизма было продиктовано известной позицией Ф. Гегеля.

Несмотря на бесспорность аналогий между символизмом и романтизмом, В. М. Жирмунский, видимо, чувствовал некоторую недостаточность второй половины сравнения. Тогда же в его работах было высказано несколько наблюдений, уточнявших или усложнявших лапидарную формулировку. С одной стороны, в преодолении романтизма он усмотрел некоторые реалистические тенденции, с другой – черты романтизма были им замечены и в творчестве поэтов-акмеистов.

Прежде всего, оказалось необходимым уточнение самого ключевого положения о преодолении символизма. «По отношению к традиции воспитавшей их эпохи для молодых поэтов характерна известная двойствен-

ность: словесные завоевания символизма сохраняются, культивируются и видоизменяются для передачи нового душевного настроения, зато душевное настроение, породившее эти завоевания, отбрасывается как надоевшее, утомительное и ненужное» [225, с. 109].

Уже здесь крылась небольшая проблема, вполне традиционно формулируемая как проблема соответствия формы и содержания. Ведь использование формальных завоеваний должно было бы неминуемо привести и к известной близости содержания, однако именно в сфере содержания выделялись основные истоки различий: «Кажется, поэты устали от погружения в последние глубины души, от ежедневных восхождений на Голгофу мистицизма; снова захотелось быть проще, непосредственнее, человечнее в своих переживаниях» [там же].

На первый взгляд, В. М. Жирмунскому уже тогда удалось удивительно чётко определить формально-содержательную характеристику произведённой акмеистами эволюции: «Итак, вместо сложной, хаотической, уединённой личности – разнообразие внешнего мира, вместо эмоционального, музыкального лиризма – чёткость и графичность в сочетании слов, а, главное, взамен мистического прозрения в тайну жизни – простой и точный психологический эмпиризм, – такова программа, объединяющая “гиперборейцев”» [225, с. 111].

Но отличия здесь выражены настолько резко, что для использования завоеваний символизма, по существу, остаётся слишком мало поводов – разве что некий психологический эмпиризм, само определение которого предполагает некоторую степень безразличия к содержанию жизни души, превращающейся в безликую «психологию». Таким образом, противопоставление получилось более значимым, чем черты сходства.

Эта характеристика не могла быть названа исчерпывающей по целому ряду причин: в 1916 году не только возможности акмеизма ещё не получили полного развития, но и символизм не завершил своего пути. Кроме того, невозможно не заметить предпочтения, выказанного тогда ещё молодым исследователем именно символизму. Последний выглядит более глубоким, более интересным, чем акмеизм, даже в таком кратком описании. Хотя название статьи «Преодолевшие символизм» звучит одобрительно, всё же в описании результатов этого преодоления сквозит явное сожаление об утраченном. Несмотря на многоаспектность поднятого вопроса, в истории литературы отчётливо закрепился лишь один его план: обоснование противопоставленности поэтики символизма и акмеизма.

Само это противопоставление, как уже говорилось выше, было предопределено известной позицией Г. Ф. Гегеля: «Возвышаясь к себе, дух обретает внутри самого себя ту объективность, которую он тщетно искал во внешней и чувственной стихии бытия; он ощущает и знает себя в единении с самим собою. Это возвышение составляет основной принцип романтического искусства, и с ним связано то необходимое определение, что для данной ступени искусства красота классического идеала, то есть

красота в её подлинной форме и наиболее соответствующем содержании, не представляет собой последнего предела. Ибо на ступени романтического искусства дух знает, что его истина состоит не в том, чтобы погрузиться в телесность; наоборот, он становится уверенным в своей истине лишь благодаря тому, что уходит из внешней стихии в задушевное слияние с собою и полагает внешнюю реальность как некое несоразмерное ему существование» [151, т. 2, с. 23].

Исходя из этого определения, вполне можно было бы представить не только полное отождествление романтизма и символизма, но и, допустим, появление работы под названием «Символизм как высшая стадия романтизма». Незадолго до того, в 1914 году, увидела свет книга В. М. Жирмунского «Немецкий романтизм и современная мистика». Источником романтического чувства исследователь называл обожествление жизни («бурными гениями», дававшее им ощущение того, что «весь мир является проявлением бесконечного») [223, с. 22]. С этих позиций любой отход от принципов символизма мог бы рассматриваться лишь как проявление упадка. Однако молодой учёный был чужд догматизма и понимал законность происходящих в литературе перемен. Ранняя работа В. М. Жирмунского интересна своим огромным потенциалом. Круг затронутых вопросов гораздо обширнее сделанных в ней выводов, поскольку исследователь руководствовался не только высокоавторитетной позицией Гегеля, созвучной его личным симпатиям, но и объективной логикой собственно литературоведческого исследования.

Каково реальное соотношение содержательных и формальных характеристик акмеизма и символизма? Можно ли считать упоминание черт классицизма и реализма лишь вспомогательным приёмом, или же в акмеизме действительно присутствуют черты этих направлений вкупе с уже названным романтизмом? До какой степени помогает осознать проблему анализ романтических тенденций в творчестве представителей этих направлений?

Спустя 11 лет после смерти Ахматовой В. М. Жирмунский опубликовал статью «Анна Ахматова и Александр Блок», в которой давнее противопоставление было смягчено. В статье рассмотрены не только личные отношения поэтов, но и тонко выделенные творческие связи, сознательная перекличка и, в гораздо большей степени, бессознательные реминисценции, «художественное “заражение”» [225, с. 339], а также поэтическое осмысление Ахматовой судьбы и личности Блока. Всё это позволило представить их творчество как диалектически понятое, единое в своих противоречиях движение развития русской лирики. Спустя 30 лет после этой статьи вышла в свет книга В. В. Мусатова «“В то время я гостила на земле...” Лирика Анны Ахматовой», продолжающая эту линию [418]. Если В. М. Жирмунский, обнаружив у Ахматовой реминисценции из Блока, посчитал многие из них бессознательными, то Мусатов увидел в них сознательную перекличку. Оставшийся

незавершённым труд известного литературоведа содержит немало наблюдений, интересных, но, на наш взгляд, не всегда бесспорно интерпретируемых.

Вопрос же о романтизме применительно к творчеству Ахматовой остался открытым. А между тем он представляется заслуживающим внимания и по той причине, что преодоление влияния романтизма в истории русской литературы уже было отмечено почти за столетие до «серебряного века» в «веке золотом», или пушкинском. Значимость поэзии Ахматовой как в ряду акмеистов, так и в общероссийском литературном процессе XX века, общеизвестная близость её творческих принципов к пушкинской традиции делают особенно актуальным рассмотрение этой проблемы.

Обращает на себя внимание то обстоятельство, что замеченные В. М. Жирмунским в творчестве акмеистов романтические черты отличаются разнородностью. В творчестве Н. С. Гумилёва собственно романтической выглядела его склонность «к изображению экзотических стран», что позволяло считать его учеником В. Я. Брюсова. Но его привязанность к балладной форме, придающая стихам «полуэпический характер» [225, с. 130], рассматривается Жирмунским как черта, отличающая акмеистов от символистов.

В ранней поэзии О. Мандельштама романтическое начало отмечено Жирмунским ещё более бегло: «он такой же фантастический реалист, как Гофман в сюжетах своих сказок» [225, с. 129].

Противоречиво характеризуется в этом плане и Ахматова. С одной стороны, «эпиграмматичность словесной формы» вполне справедливо определяется как знак сходства «с французскими поэтами 18 в., вообще – с поэтикой французского классицизма» [225, с. 114], с другой – не менее справедливым оказывается и замечание противоположного толка: «Особенно характерно для Ахматовой употребление таких эпиграмматических строк в качестве окончаний стихотворений. Часто такое окончание является ироническим завершением лирического настроения, которым проникнуто стихотворение, как у поздних романтиков и Гейне» [225, с. 115].

Итак, каждый из названных поэтов оказался связанным с романтизмом на свой лад, единственной общей чертой можно считать противоречивость этих связей. Отношения Ахматовой с романтизмом (который и сам по себе никогда не был явлением монолитным) не сводятся к антагонизму, налицо и притяжение, и преодоление, и более сложное взаимодействие. Как уже было замечено, её первые сборники нередко воспринимались критикой как романтические (см., например, у Чулкова [21, с. 405]).

Всё же энергичное отталкивание Ахматовой от романтизма становится заметным рано – сначала, может быть, от романтизма именно

гумилёвского образца, что подтверждается анализом некоторых её стихотворений.

*Он любил три вещи на свете:
За вечерней пенью, белых павлинов
И стёртые карты Америки.
Не любил, когда плачут дети,
Не любил чая с малиной
И женской истерики.
...А я была его женой. (43)*

Это стихотворение, написанное в 1910 году, противопоставляет достоверные детали обыденной жизни – вполне конкретным, но отмеченным печатью «нездешности» приметам мира романтика-мечтателя. Особенно необычны здесь белые павлины. Они, возможно, пришли из стихотворения французского поэта-символиста Пьера Луи «Женщина с павлинами» [484, с. 232, 483]. (Увлечённость Гумилёва в ту пору французской поэзией – факт, достаточно широко известный). Павлин – и персонаж древних мифов, и символ гордой красоты. А экзотический образ белого павлина, незадолго до того поэтизированный в Париже, сочащийся эротической и свадебной символикой – нечто, полностью противоположное прозаическому «чаю с малиной» или «женской истерике». Оба поэта видят мир конкретным, но как различны объекты, привлекающие их внимание!

Стихотворение Ахматовой построено так, что, несмотря на поэтическую притягательность деталей, перечисленных в трёх первых строчках, его вторая половина оказывается весомее. Уже в этой ранней миниатюре Ахматова проявила редкую способность к многомерному видению мира. Собственно говоря, перед нами модифицированный диалог: всё стихотворение, за исключением последней строки, – это передача «его» речи, и хотя приметы прямого высказывания отсутствуют, явственно слышна интонация нарастающего мужского раздражения. Заключительная строка самоиронична, и способность к такой интонации делает лирическую героиню стихотворения Ахматовой несколько старше и мудрее её романтически настроенного супруга. Можно догадаться, что на самом деле перед нами отражение разногласий не столько семейных, сколько поэтических.

Основанием для этого предположения, в частности, может служить текст одного из наиболее ранних, никогда при её жизни не печатавшихся стихотворений: «*Всю ночь не давали заснуть, / Говорили тревожно, звонко. / Кто-то ехал в далёкий путь, / Увозил больного ребёнка. / А мать в полутёмных сенях / Ломала иссохшие пальцы / И долго искала впотьмах / Чистый чепчик и одеяльце...*» (363). Стихотворение написано в Киеве, датировано 1909 годом – на год раньше, чем «Он любил...» [44, с. 472], и бережно сохранялось Ахматовой в течение всей её жизни.

Это позволяет предположить, что стихотворение было ей дорого, но не печаталось, возможно, из-за отрицательного мнения Гумилёва (известно, что равным себе поэтом он признал Ахматову лишь в 1911 году). В таком случае «Он любил...» может рассматриваться как попытка творческой полемики. Однако в этом стихотворении сталкиваются прозаические и поэтические реалии с той самой иронией, источником которой Жирмунский посчитал влияние поздних романтиков.

Спустя некоторое время появятся другие два стихотворения, наводящие на серьёзные размышления. Это «Сжала руки под тёмной вуалью» Ахматовой (1911) и «Отравленный» Гумилёва (1912). Не являются ли они продолжением или выражением поэтического спора? Мы не располагаем материалами, которые бы позволили в данном случае делать категоричные утверждения. Однако связь между ними бросается в глаза, так что хотя бы беглый сопоставительный анализ представляется необходимым.

*Сжала руки под темной вуалью...
"Отчего ты сегодня бледна?"
– Оттого, что я терпкой печалью
Напоила его допьяна.*

*Как забуду? Он вышел, шатаясь,
Искривился мучительно рот...
Я сбегала, перил не касаясь,
Я бежала за ним до ворот.*

*Задыхаясь, я крикнула: "Шутка
Все, что было. Уйдешь, я умру".
Улыбнулся спокойно и жутко
И сказал мне: "Не стой на ветру". (25)*

Отравленный

“Ты совсем, ты совсем снеговая,
Как ты странно и страшно бледна!
Почему ты дрожишь, подавая
Мне стакан золотого вина?”

Отвернулась печальной и гибкой...
Что я знаю, то знаю давно,
Но я выпью, и выпью с улыбкой
Всё налитое сю вино.

А потом, когда свечи потушат
И кошмары придут на постель,
Те кошмары, что медленно душат,
Я смертельный почувствую хмель...

И приду к ней, скажу: “Дорогая,
Видел я удивительный сон,
Ах, мне снилась равнина без края
И совсем золотой небосклон.

Знай, я больше не буду жестоким,
Будь счастливой, с кем хочешь, хоть с ним,
Я уеду, далёким, далёким
Я не буду печальным и злым.

Мне из рая, прохладного рая,
Видны белые ответы дня...
И мне сладко – не плачь, дорогая,
Знать, что ты отравила меня”. [187, т.1, с. 139]

Конечно, именно стихотворение Гумилёва можно назвать романтическим. Метафора первой строфы стихотворения Ахматовой (напоила печалью) реализована у него как основа сюжета (напоила отравой). Здесь представлен полный набор романтических стереотипов: полярная противопоставленность героя и героини, исключительность ситуации. Удивительна не только героиня, печалющаяся после того, как неведомо зачем отравила возлюбленного, но ещё более замечателен герой, сознательно выпивающий отраву, да ещё и с улыбкой, да ещё и с маниакальной тягой к театральному произнесению прощальной речи, в которой преступница получает неожиданное и вообще-то непрощенное отпущение грехов. Плач героини в конце стихотворения, видимо, говорит о моральном торжестве отравленного героя, победившего её своим благородством. Всё это должно означать знаменовать торжество любви, однако сразу же вызывает в памяти слова, сохранённые кем-то из учеников Гумилёва: «Если вы хотите стать поэтом, научитесь преувеличивать свои чувства в 20 раз». Впрочем, основные качества этого стихотворения восходят к «Кубку» В. Брюсова, написанному ещё в 1905 году: «Вновь тот же кубок с влагой чёрной / Вновь кубок с влагой огневой! / Любовь, противник необорный, / Я узнаю твой кубок чёрный / И меч, взнесённый надо мной. / О дай припасть устам к краю / Бокала смертного вина! <...> Скорей! Скорей! Пусть пламя хлынет, / И крик восторга в небо кинет / Моя сожжённая душа!» [107, т. 1, с. 196]. Брюсов, который, по известному определению критика Ю. Айхенвальда, был «холоден, как рассудительный покойник на сорокаградусном морозе», даже романтическое неистовство претворял в ходульную риторику. Впоследствии Гумилёв постарался уйти от влияния Брюсова. Здесь это влияние обнаруживается в тех же стереотипах романтической лирики: любовь как отравка, влюблённые как враги, кубок (бокал) любви как причина смертельного хмеля, смерть как экстаз – у раннего Гумилёва они ещё всеисильны и организуют структуру стихотворения.

Стихотворение Ахматовой вдвое короче. Однако оно кажется гораздо более ёмким, многомерным. Это одно из самых известных её ран-

них произведений, вызвавшее множество читательских и критических откликов. Оно производило впечатление неподдельной драматической истории. Известна непосредственная реакция А. Платонова, с негодованием писавшего: «Вопль любящей женщины заглушается пошлым бесчеловечием любимого; убивая, он заботится о её здоровье: “не стой на ветру”». Это образец того, как интимное человеческое, обычное в сущности, превращается в факт трагической поэзии» [467, с. 737].

На самом деле текст ахматовского стихотворения столь лаконичен, что ситуация в нем не менее загадочна, чем у Гумилёва. Нам может показаться, что мы только что прочли роман и видим перед собою его последнюю страницу. Но мы не знаем, кто такие его главные персонажи, что погубило их любовь, каковы были их чувства и поступки до описанной сцены. Перед нами не сюжет, а ситуация расставания. Прочтение Платонова представляет вовсе не единственный вариант истолкования текста. Мы можем предположить, что страдания героя в стихотворении Ахматовой были столь велики, что надежда покинула его. Тогда заключительная его реплика может быть истолкована как попытка из последних сил сохранить самообладание и достоинство перед лицом непоправимой катастрофы. В любом случае заметно некоторое ситуационное сходство с «Отравленным» Гумилёва: первой причинила зло женщина, страдающий герой не проклинает её, принимая случившееся в целом как данное, и ему нельзя отказать в известном благородстве или в попытке его продемонстрировать – с этим не стал бы спорить и Платонов.

И всё же сочувствие Платонова именно героине не случайно: признавая свою вину, лирическая героиня Ахматовой с состраданием описывает боль любимого, что позволяет заметить непосредственность и открытость её чувства. С этим связано то чисто художественное обстоятельство, что оба действующих лица выглядят живыми, реальными. Несмотря на предельный лаконизм, ей удалось обозначить если не характеры, то хотя бы черты, позволяющие о них догадываться. Традиции русской реалистической прозы в умении передать чувства через детали поведения, через жест, через слово, настолько наглядны, что это стихотворение кажется одним из наиболее подходящих примеров, подтверждающих уже ставшее общеизвестным мнение на это счёт О. Мандельштама: «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». [388, т. 3, с. 34]. Слово реализм здесь не произнесено, но без него никак не обойтись. Реалистически глубокое видение мира позволяет передать сложность мира и чувства, уйти от плоских романтических схем, не отказываясь от романтически возвышенного отношения к человеку и его переживаниям. Значение своего новаторства она, видимо сознавала уже тогда. В конце жизненного пути

Ахматова написала: «весь акмеизм рос от его наблюдений над моими стихами тех лет, так же как над стихами Мандельштама» [233, с. 251].

Более поздние высказывания Ахматовой позволяют думать, что неприятие романтизма имело для неё в определенном смысле принципиальный характер. Она воспринимает мир романтизма в этическом плане как эгоистический, зачастую безнравственный, в художественном же – как ограниченный и субъективный. Неприятие этих сторон романтизма Ахматова выражает на протяжении всего творческого пути. В разговоре с Л. Чуковской она роняет: «А у Байрона и без того ума не слишком много» [666, с. 24]. В очерке о Модильяни вспоминает его высказывание о Гюго как декламаторе [45, т. 2, с. 228].

В беседах с Лидией Гинзбург Ахматова называет романтиками людей, которым ни до чего не было дела [141, с. 135]. Э. Бабаеву рассказывает: «Символизм шёл от Жуковского. “Розы расцветают – Сердце уповай...” Это была допушкинская поэзия» [141, с. 411]. В последнем высказывании выражение «допушкинская поэзия» определяет меру отталкивания Ахматовой от символизма и романтизма, различия между которыми она не делает.

Всё это выглядит убедительно, однако являет лишь одну сторону медали. Нельзя отрицать наличие другой стороны, которую представляет, например, её неизменно положительное отношение к Лермонтову и высказанное 20.12.1924 в разговоре с П. Лукницким мнение о том, что Гумилёва с Лермонтовым сближает романтизм, хотя и «совсем не одинаковый». Любопытен её собственный рассказ о М. Петровых в передаче Л. Гинзбург: «Пришла московская девушка и прочитала, кажется, хорошие стихи. Это оголтелая романтика, какой давно не было, – явно талантливая» [141, с. 137]. То неизменное одобрение, с которым Ахматова с тех пор относилась к стихам М. Петровых, позволяет судить о значении данной с первого раза оценки. Отметим, во время сурового приговора Байрону в беседе с Л. Чуковской том его стихов лежал у Ахматовой на столе. В 1945 году, во время первой встречи с И. Берлиным, прежде чем читать ему свои стихи и «Поэму без героя», она прочтёт две песни из байроновского «Дон Жуана», «так как они имеют отношение к тому, что последует» [81, с.273; 82, с. 442]. Но, конечно, главное – не приносимые суждения, которые должны корректироваться условиями любой беседы, а творческие установки, которые проявляются только в конкретных произведениях.

И если мы вернёмся к стихотворению «Сжала руки под тёмной вуалью...», то должны будем признать, что трансформация его первой строфы в романтический сюжет у Гумилёва оказалась возможной лишь потому, что её связь с романтической поэтикой оставалась весьма ощутимой. Знаменитая бледность романтических героинь (да и героев тоже), знак жгучих страстей, подтачивающих душевные и физические силы, в XIX-м веке даже породила, например, во Франции моду на «интересную блед-

ность», для достижения которой существовал целый ряд вполне материальных приёмов отнюдь не возвышенного плана (например, дамы пили уксус и т. д.). У Ахматовой (как и у Гумилёва) именно бледность героини подчёркнута как знаковая характеристика. Зрительно представление усиливается контрастом бледного лица и тёмной вуали. Это порождает у читателя представление о значительности переживаемого конфликта. Выражение *«терпкой печалью / Напоила его допьяна»* вызывает ощущение не только предельной интенсивности испытываемых чувств, но и исключительности происходящего: это не просто ссора влюблённых, а роковой надлом в отношениях, гибель любви.

Название стихотворения Гумилёва «Отравленный» явно инспирировано стихотворением Ахматовой, где слово «отрава» перефразировано для получения переносного смысла. Однако в лирике Ахматовой 1910-х годов слово «отрава» неоднократно встречается как знак мучительности любовного чувства. В 1910 г. в «Старом портрете»: *«И для кого эти жуткие губы / Стали смертельной отравой?»* (314). В стихотворении 1911 г. «Любовь покоряет обманно»: *«Был светел ты, взятый ею / И пивший её отравы»* (25). В «Отрывке» 1912 г.: *«Он предал тебя тоске и удушью / Отравительницы-любви»* (55). Романтическая лексика призвана подчёркивать исключительность переживаемого состояния.

Не случайно Платонов употребил слово «убивает»: здесь неточность в применении слова, но не в его сути. Не герой убивает героиню, как почувствовал Платонов, и не героиня убила возлюбленного, как придумал Гумилёв. У Ахматовой оба, и он, и она, страда, нанесли сокрушительные удары друг другу – любви – самим себе. Одной психологической реалистичности деталей, «психологического эмпиризма» для передачи накала страстей явно было бы недостаточно, поскольку необходимо было выразить ещё и суть происходящего, которая не сводится к описанию обстоятельств разрыва. В традициях русской литературы со времён Пушкина любовь выступает как высшее испытание личности и высший способ её самореализации. И если вспомним Гегеля, то обнаружим, что традиция эта идёт от романтизма. В стихотворении присутствует нечто большее, чем разговор и чувства двоих. Сама любовь в огромности своих идеалов составляет непримиримый контраст *убийственному* прозаизму последней строки. Таким образом, романтическая дуальность мировосприятия никогда не исчезла – она просто присутствует на другом уровне. Бесконечная сложность трагической любви противопоставлена прозаической конечности человеческих отношений.

В этом плане примечательно отношение А. Ахматовой к А. П. Чехову – реалисту, как считалось, наиболее созвучному этой эпохе. Их творческие взаимосвязи привлекают внимание многих исследователей [190; 253; 321; 310; 678; 775 и др.].

А. Найман, разделяя недоумение и огорчение тех, кто слышал от Ахматовой о её неприятии творчества Чехова, проделал интересную ра-

боту. Он сопоставил некоторые их тексты и пришёл к выводу: в её полудетских письмах действительно можно услышать интонацию чеховских героинь: «Не Ахматова цитировала Чехова, а Чехов – некую девицу Горенко. И в последующем, пусть самом незначительном, усвоении Чехова, если бы такое случилось, было бы “что-то от кровосмешения”, как высказалась она однажды по сходному поводу» [423, с. 60].

Правда, столь экзотическое объяснение выглядит неточно. Ахматова вполне могла кое-что у Чехова усвоить. Концовка стихотворения «Сжала руки под тёмной вуалью...» – не что иное, как *poïnte*, приём концовки повествовательного произведения, использованный, например, мастером подтекста Чеховым в финале драмы «Дядя Ваня»: заключительная реплика доктора Астрова, обращённая к Соне, – о том, какая жарница сейчас, наверное, в Африке, – выступает в той же функции знака исчерпанности отношений и невозможности их продолжения, что и слова «*Не стой на ветру*». Однако есть у А. Наймана и другое объяснение её отталкивания от Чехова, может быть, не вполне строго сформулированное, но, на наш взгляд, гораздо более близкое к истине. Чеховские героини действительно говорят иногда на том же языке, что и лирическая героиня Ахматовой, но у Чехова это всего лишь объект изображения, а в стихах Ахматовой – жизнь сердца, истинный путь к тем безднам души и бытия, который знает лишь романтизм.

Характерен упрёк, брошенный Ахматовой в беседе с И. Берлиным реалисту Чехову: «Ахматова говорила мне, что не может понять этого поклонения Чехову: его вселенная однообразно тускла, никогда не сияет солнце, не сверкают мечи...» [81, с. 267]. Сравним с другим вариантом перевода: «...что его мир покрыт какой-то ужасной тиной, что его пьесы тоскливы, что в его мире нет героев и мучеников, нет глубины, нет тёмно-го, нет духовных высот» [82, с. 444].

Итак, можно предположить, что реалистический опыт Чехова был не чужд Ахматовой, однако без романтического начала её лирика не могла получить настоящего звучания.

Здесь невозможно отказаться от сопоставления ещё одной пары стихотворений. На этот раз формально более ранним является стихотворение Гумилёва 1910 г. «Пощади, не довольно ли жальщей боли...». А на черновике ахматовского стихотворения «Мне с тобою пьяным весело...» не рукой Ахматовой проставлено «Париж, 1911». «Ахматова была в Париже весной 1910 и весной 1911 гг.» [44, с. 404]. Как известно, в 1910 году поездка в Париж была совместной с Гумилёвым, а в 1911 году Ахматова была там без него. Чужой почерк делает дату сомнительной (к тому же ахматовские датировки – отдельная проблема). Поэтому биографическая подоплека остаётся неясной. Адресат не обозначен. Впрочем, для Ахматовой не было редкостью писать зимой «летнее» стихотворение и наоборот. Место и время написания вовсе не обязательно указывают на породившие стихотворение жизненные обстоятельства.

Эти стихотворения не выглядят столь близкими, как предыдущая пара. Воспринять их как реальный диалог позволяет скорее гипотетическая история их написания, нежели текстуальное сопоставление. (По свидетельствам ряда мемуаристов, Ахматова говорила, что именно заключение брака стало началом конца их отношений с Гумилёвым, однако, как известно, разрыв наступил позже, дружеские отношения сохранились).

Пощади, не довольно ли жалающей боли,
Тёмной пытки отчаянья, пытки стыда!
Я оставил соблазн роковых своеволий,
Усмиренный, покорный, я твой навсегда.

Слишком долго мы были затеряны в безднах,
Волны-звери, подняв свой мерцающий горб,
Нас крутили и били в объятьях железных
И бросали на скалы, где пряталась скорбь.

Но теперь, словно белые кони от битвы,
Улетают клочки грозových облаков.
Если хочешь, мы выйдем для общей молитвы
На хрустящий песок золотых островов. [187, т.1, с. 111].

*Мне с тобою пьяным весело –
Смысла нет в твоих рассказах.
Осень ранняя развесила
Флаги жёлтые на вязах.*

*Оба мы в страну обманную
Забрели и горько каемся.
Но зачем улыбкой странною
И застывшей улыбаемся?*

*Мы хотели муки жалающей
Вместо счастья безмятежного...
Не покину я товарища
И беспутного, и нежного. (31)*

Различия между этими стихотворениями бросаются в глаза гораздо сильнее сходства. Сюжеты, настроения, стиль – всё различно. Есть только два выражения, которые почти совпадают – **жалающая боль** в первой строке у Гумилёва, **жалающая мука** в последней строфе у Ахматовой. Именно они создают ощущение переклички: «**Не довольно ли жалающей боли?**» – «**Мы хотели муки жалающей**». Можно предположить, что это и есть тема, объединяющая оба текста. Различия в значениях этих выражений, порожденные несходством контекстов, представляют первостепенный интерес.

В стихотворении Гумилёва это выражение не бросается в глаза, поскольку оно окружено стилистически однородными словосочетаниями. Читатель с трудом может догадаться, о чём конкретно идёт речь, поскольку «тёмная пытка отчаянья» поддается разнообразным истолкованиям. Что такое «соблазн роковых своеволий»? Только окончание первой строфы порождает смутную прозаическую догадку, почему для отречения от них потребовалась «пытка стыда»: «Усмирённый, покорный, я твой навсегда». Романтическая риторика второй и третьей строф в таком случае может быть понята как иносказательное изложение истории предыдущих отношений и выражение надежды на возможность достижения семейной гармонии. Однако всё стихотворение построено на группе иносказательных оппозиций: жаждающая боль / покорность; пытка стыда / отказ от соблазна; затерянность в безднах / возможность выйти на золотые острова; скалы, где пряталась скорбь / хрустящий песок золотых островов; тёмная пытка / общая молитва и т. п.

Почти пародийное употребление символистской фразеологии (железные объятия волн; скорбь, которая пряталась среди скал) опирается на стилистику, щедро возделанную тем же Брюсовым: «То, как ветер, смеясь, то с лицом, утомлённым от пыток, / Вкруг меня наклоняется хор возвратившихся дев» («Одиночество», 1907) [107, с. 219]; «Когда, в тиши морских пустынь, / Вонзая сладостные жала, / Песнь разлилась полубогинь, / Вдруг уязвлённый мукой страстной...» («Одиссей», 1907) [107, с. 253]; «Что ты хочешь, дикий, пьяный / Лаской бешеных зыбей? / Что крутишь песок багряный? / Что вонзаешь зубы в раны / Ты – возлюбленной своей? <...> Покрывалом белой пены / Кроешь плечи смуглых скал» («Над океаном», 1908) [107, с. 259]. Последний пример заслуживает внимания близостью образных представлений о сходстве роковой страсти, дикого зверя и морской стихии. Это возвышенный ультраромантический стиль, который не только не знает о существовании «чая с малиной», но и вообще не приемлет каких-либо живых человеческих характеров и проблем. В. Ходасевич свидетельствовал: «Символисты хотели питаться крепчайшими эссенциями чувств. Настоящее чувство лично, конкретно, неповторимо. Выдуманное или взвинченное лишено этих качеств. Оно превращается в собственную абстракцию, в идею о чувстве» [639, с. 272].

Как только (в ответном стихотворении Ахматовой) речь заходит о реальных отношениях, выясняется, что в этих *«рассказах»* *«смысла нет»*, и *«пьяным»* оказывается не океан, а всего лишь незадачливый друг. Но снижение стиля не означает снижения темы. Отказ от напыщенной фразеологии открывает возможность постижения истинного драматизма отношений. Основанием для примирения становится не миф о неодолимых прихотях стихии страстей, а сознание общности пути и общности заблуждений. Источником высокого стиля у Ахматовой неожиданно становится слово почти нейтрального ряда: *товарищ*. Однако оно связывается

с темой блужданий и исканий («*забрели*»), что ассоциируется с представлением о жизненном пути, а также о пути поэта.

Немаловажно и то, куда именно забрели вместе герои стихотворения Ахматовой. Что такое «*страна обманная*»? Это выражение достаточно ёмко, чтобы относиться и к любви, и к иным сферам. Прозаическим языком это можно передать как сообщение о наличии общих заблуждений. Некоторая определённая достижима, если вспомнить о важном явлении, унаследованном от романтиков и в символизме проявленном особенно сильно: «Символисты не хотели отделять писателя от человека, литературную биографию от личной. Символизм не хотел быть только художественной школой, литературным течением. Всё время он порывался стать жизненно-творческим методом, и в том была его глубочайшая, быть может, невоплотимая правда...» [639, с. 269]. В. Ходасевич рассказывает о трагедиях, порождённых этой тенденцией, о неоднозначном влиянии её на искусство и на личную жизнь: «Здесь пытались претворить искусство в действительность, а действительность в искусство. <...> Жили в неистовом напряжении, в вечном возбуждении, в обострённости, в лихорадке» [639, с. 271].

В таком случае самоцелью нередко становилась сама интенсивность переживаний – безразлично каких: кошунственных или благочестивых. Наличие их и было знаком избранности, причастности к высшим тайнам бытия: «Мысли священные, жальте / Жалами медленных ос!» – писал Брюсов в 1910 году в стихотворении «На вечернем асфальте» [107, с. 270]. И тогда жальная боль, мука – это знаки избранности поэта, берущего на себя жреческие функции контакта с безднами.

В стихотворении Гумилёва просьба о пощаде означает не отказ от этой священной миссии, а всего лишь перемену эмоционального регистра – общая молитва «на хрустящем песке золотых островов» здесь вполне закономерный финал. Этот образ читается и как простая аллегория достижения семейной или любовной гармонии, и как мифологема благополучного завершения испытаний, искушений безднами страстей – наградой становится достижение гармонии уже в мировом плане, и острова становятся похожими на мифические острова вечного блаженства.

Впоследствии Ахматова в беседах с друзьями осуждала эту установку на слияние жизни и искусства – как человек, слишком хорошо понимающий ложность и опасность этого пути.

Понятно, почему именно выражение «*мука жальная*» является связующим звеном этих двух стихотворений. У Ахматовой это не «чужое», а скорее общее слово и в то же время несомненная цитата (в одном из писем С. В. фон Штейну юная Анна, сообщая о решении выйти за Гумилёва замуж, процитировала строки Брюсова «Сораспаятая на муку, / Враг мой давний и сестра» [48, с. 181]). Окружённое стилистически контрастным контекстом, это выражение – деталь, характеризующая героев через их речь. Это как раз и указание на источник бед: «*Мы хотели муки*

жалеющей / Вместо счастья безмятежного...» – здесь в двух строчках та же оппозиция, что и во второй и третьей строках стихотворения Гумилёва. Однако связь между членами оппозиции иная. У Ахматовой выражение «*мука жалеющая*» вмещает в себя различные смыслы. Оно имеет и конкретное значение, относящееся к мучительной для героев стихотворения ситуации, и значение символическое, окутанное облаком мифологем о страдальческом пути поэта-жреца, пророка. Высокая нота в стилистической окраске слова *товарищ* переводит речь лирической героини в смысловой регистр, связанный с представлениями о назначении поэта. Ахматова считала самым значительным из обращённых к ней стихотворение Гумилёва «Тот другой», напечатанное в начале 1912 года в сборнике «Чужое небо» [233, с. 252]. Там были строки: «Я жду товарища, от Бога / В веках дарованного мне, / За то, что я томился много / По вышине и тишине». «Сложная, уединённая, хаотическая личность» (по определению Жирмунского) близка Ахматовой – автору этого стихотворения – даже тогда, когда сам путь оказался ложным, завёл в «страну обманную». «*Товарища, и беспутного и нежного*» нельзя покинуть, нельзя не любить – с ним связано представление о неразрывности любви и творчества, о жизни как пути исканий – это стоит «*муки жалеющей*».

Позиция и сходна с романтической, унаследованной от символизма, и отличается от неё. Любовь и творчество – высшие испытания личности, и Ахматова относится к этой установке с максимальной и искренней серьёзностью. «Мука жалеющая» в её стихотворении гораздо более похожа на мифологему, чем у Гумилёва, она близка к представлению о необходимых испытаниях, может быть, подобных боли и страху, через которые должны пройти испытуемые при инициации, – поэтому она и противопоставлена у Ахматовой «счастью безмятежному», возможному лишь для людей, погружённых в блаженное неведение. В традициях русской литературы это выражение может быть генетически связано и с «Гимном чуме», который произносит у Пушкина Вальсингам в «Пире во время чумы», и с лермонтовским «Парусом», который «счастия не ищет» и «просит бури». И всё же у Ахматовой речь идёт о реальных людях, товарищ её вполне конкретен и противоречив, как может быть конкретен и противоречив только живой человек. Он оказывается ещё и *нежным* – это качество не входит ни в одну из романтических оппозиций и неожиданным образом соседствует с *беспутностью*. (Упоминание о нежности укрепляет наше мнение, что адресатом стихотворения является Гумилёв, поскольку напоминает его слова о «нежности романтизма» [187, т. 3, с. 33], возможно, ставшие причиной особого значения, которое Ахматова впоследствии придавала этому слову в своих стихах). Человеческое несовершенство переплетено с устремлённостью к недостижимым, но необходимым, как жизнь, идеалам – но не как взаимоисключающие качества (бинарные оппозиции), а как неотделимые друг от друга свойства человеческой природы. Здесь действует принцип взаимной дополнительности. Не

отказ от идеалов и устремлений мы обнаруживаем в данном случае, а сложные отношения преданных этим идеалам людей, живущих в реальном мире, полным путаницы, противоречий, ошибок, пороков.

Романтические герои зачастую таковы: они грешны, поскольку с внешним миром не в ладах, но заслуживают при этом прощения и сочувствия, потому что устремлены к высоким целям, их чувства искренни, даже если и противоречивы. Так что можно обнаружить здесь скрытую оппозицию: «обманность», или ложность внешней ситуации – и искренность, подлинность объединяющей героев любви. Падение романтического героя неизбежно ввиду недостижимости его устремлений – но это-то и даёт ему надежду на сохранение любви и понимания лирической героини романтического склада: *«А ты теперь тяжёлый и унылый, / Отрёкшийся от славы и мечты, / Но для меня непоправимо милый, / И чем темней, тем трогательней ты»* (144).

Теперь можно определить, почему так последовательно в её поэзии проявляется пристрастие к образам и выражениям несомненно романтического происхождения. Именно они делают значимым и ценным существование, одушевляют у ранней Ахматовой лирическую стихию. Они закономерно присутствуют и в тех стихотворениях, которые поражали читателя реалистическими деталями психологического или бытового характера. «Романтизм есть не что иное, как апофеоза личности», – сказал некогда И. С. Тургенев, перефразируя постулат Гегеля.

Герой и героиня любовных стихотворений нередко характеризуются как исключительные личности с исключительными страстями, выражение которых требует присутствия романтических метафор.

Знаменитые строки Ахматовой *«Я на правую руку надела / Перчатку с левой руки»* цитировались неисчислимое количество раз как пример новаторства Ахматовой, её удивительного умения пользоваться деталями. Но почему-то никто не обратил внимания на полный текст стихотворения, на его заглавие: *«Песня последней встречи»*. Пласт романтических ассоциаций этого стихотворения выразительно говорит о трагической судьбе (ср. у Блока «Песнь судьбы»), романтическая беседа с *«шёртом осенним»*, который попросил: *«Со мною умри!»* – составляет добрую половину стихотворения. Последняя строфа завершает контраст романтической ноты исключительности, неповторимости, незабываемости рокового разрыва – и приземлённой обыденности реального расставания: *«Это песня последней встречи. / Я взглянула на тёмный дом. / Только в спальне горели свечи / Равнодушно-жёлтым огнём»* (28). Эпитет «равнодушный» в применении к огню – оксюморонное сочетание, оно настолько органично встроено общую систему контрастов этого стихотворения, что почти незаметно.

Без романтического начала вряд ли психологически достоверные реалистические детали производили бы столь же сильное впечатление. *«Песня последней встречи»* своей романтической интонацией придаёт

особую значимость житейски достоверному и остро ощущаемому мгновению бытия.

Любопытно, что прямая цитата из цикла А. Блока «Твари болотные» встречается у Ахматовой в качестве последней строки никак не связанного с тематикой этого цикла стихотворения «Каждый день по-новому тревожен» (59): *«Я спую тебе, чтоб ты не плакал, / Песенку о вечере разлуку»*. Эта строка освещает всё стихотворение как бы изнутри совершенно новым светом – кроме *«запаха спелой ржи»* и *«ос весёлых»*, чисто внешних и зрительных впечатлений, нам даётся неясный, тревожный, волнующий душу звук.

Л. Гинзбург приводит в своих записях мнение Гуковского о том, что строки Ахматовой «Но клянусь тебе ангельским садом, / Чудотворной иконой клянусь / И ночей наших пламенным чадом» – «это – клятвы Демона... Вообще, литературная мифология 1910-х годов» [141, с. 138]. В черновиках стихотворения А. Блока, посвящённого Ахматовой («Красота страшна, вам скажут...»), как известно, сохранилась попытка сравнения её с демоном. Романтический демонизм сближал лирических героев символизма и акмеизма. И в «Поэме без героя» Ахматова скажет о Блоке: «Демон сам с улыбкой Тамары...»

В книге В. Мусатова «“В то время я гостила на земле...” Лирика Анны Ахматовой» проведено немало параллелей между строками Блока и Ахматовой в подтверждение того, что всегда отрицавшийся ею роман всё же существовал между ними. Не ставя своей целью биографические разыскания, отложим все гипотетические построения. Сама же близость лексических и стилистических средств не вызывает сомнений – это общий язык эпохи, говорящий и о некоторой степени близости внутренней. А облик героя, к которому обращены любовные речи лирической героини, вызывал ассоциации с Блоком не потому, что в нём подчёркивались реальные черты портретного сходства, а потому, что он соответствовал романтическому облику героя его лирики. Более важным представляется другое. Если идущая от Брюсова традиция Ахматовой отторгается, то блоковский вариант романтизма для неё оказывается гораздо ближе не только в стилистическом, но и в мировоззренческом плане. Известна надпись, сделанная Ахматовой на сборнике «Чётки», подаренном Блоку: «От тебя приходила ко мне тревога и умение писать стихи». Хотя и здесь полного совпадения не было и не могло быть.

Символисты стремились превратить искусство в теургию. Но постепенно сакральная игра выродилась в игру в сакральное. Именно это было причиной кризиса символизма. Но к тому времени на пение сирен пришли молодые поэты. Кто-то из них – как Львова, Князев, Комаровский – заплатил жизнью за попытку приблизиться к зачарованному острову, слить жизнь и искусство. Однако акмеисты выжили, потому что были немногими.

В. Мусатов пристально рассматривает обстоятельства единственного и документально засвидетельствованного обоими поэтами визита Ахматовой к Блоку 15 декабря 1913 года. Эта встреча привела к знаменитому стихотворному диалогу (Блок: «Красота страшна, вам скажут» – Ахматова: «Я пришла к поэту в гости...»). И главное, что интересует Мусатова, – психология взаимного влечения / отталкивания мужчины и женщины. О том, что это была встреча двух поэтов, он, как и А. Марченко, просто забывает. Та в своей книге, чтобы украсить эту встречу, даже сочинила для них банальную светскую беседу о взаимной любви к морю. Мусатов этого не делает, но на текстуальные свидетельства, оставленные обоими поэтами, опирается как следователь, твёрдо знающий, что истину от него скрывают намеренно: «В “Воспоминаниях” о Блоке она привела лишь одно место из состоявшегося между ними разговора: «В тот единственный раз, когда я была у Блока, я между прочим упомянула, что поэт Бенедикт Лившиц жалуется на то, что он, Блок, одним своим существованием мешает ему писать стихи. Блок не засмеялся, а ответил вполне серьёзно: “Я понимаю это. Мне мешает писать Лев Толстой”». Но ведь не о Бенедикте Лившице беседовали они с Блоком. Следовательно, о том, что ей тогда запомнилось, в её “Воспоминаниях” просто не сказано» [418, с. 143]. С этим замечанием трудно согласиться. Приведённый обмен репликами – единственное, что Ахматова сочла достойным сохранить и передать читателям (см. об этом у В. М. Жирмунского [224, с. 54]) – касался не Лившица, а важнейшей проблемы творческой ориентации.

Модернизм ставил новизну выше всего, подражание считалось знаком второсортности. Ахматова в этом разговоре деликатно коснулась темы, которая её более всего беспокоила. Н. Гумилёв начинал высвобождаться из-под влияния В. Брюсова. На неё же производила сильнейшее впечатление поэзия Блока. Ссылка на Лившица могла быть прозрачным признанием её готовности к ученичеству или попыткой начала разговора об иных путях поэтической эволюции. Ответ Блока увёл беседу от этой тематики, но его признание о Лье Толстом Ахматову поразило, поскольку показало другой уровень проблемы.

Впоследствии она почувствует, что ей мешает писать Пушкин – известны её многочисленные жалобы на то, что «Евгений Онегин», как шлагбаум, перегородил дорогу русской поэме [224, с. 174]. В записях Н. Лукницкого середины 1920-х годов её размышления о том, что гений – это захватчик, выглядят особенно актуальными по той причине, что поиск дальнейшего пути в эту пору был для неё особенно актуальным. Поэтический опыт Блока в это время для неё уже терял свою притягательность. Но тогда, в 1913 году, автор пока единственного стихотворного сборника и помыслить не могла о том, что она унаследует от Блока (как станут говорить после его смерти) звание первого поэта.

И всё же трепетное отношение к поэзии Блока, перенесённое, естественно, и на его личность, не помешало Ахматовой вынести из этой

встречи и некоторые невысказанные тогда впечатления. В. Мусатов приводит строки из написанных в это время стихов Блока, обращённых отнюдь не к ней, но вывод делает на этот раз пронизательный: «Ахматова безошибочно чувствовала, как сильна в Блоке стихия героического, и столь же безошибочно поняла, что это – надломленный и обессиленный героизм врубелевского Демона. Мировая война объективно сблизила творческие позиции Ахматовой и Блока, но и в не меньшей степени заострила разницу между ними, поскольку перед лицом массовых жизней и смертей романтическая позиция выявляла свои слабые и даже ущербные стороны» [418, с. 178]. В записях Лукницкого и Чуковской не раз встречаются высказывания, подтверждающие, насколько существенным было для Ахматовой чувство независимости от влияния Блока. И всё же взаимодействие с этой лирической стихией было более глубоким, чем воздействие отдельной поэтической личности.

Слова о «*стране обманной*», написанные за два года до этой встречи с Блоком и совсем по другому поводу, могут быть истолкованы и в более широком аспекте. Острое чувство неблагополучия, душевной сумятицы было связано с кризисным состоянием не только поэзии, но и общества в целом. Обещание «не покинуть товарища» оказалось несбыточным на уровне личных отношений и всё же в каком-то широком смысле сбылось. В отличие от иных современников, торопившихся отречься от прежних увлечений и манифестов, Ахматова сохранила верность не только акмеистическому прошлому, но и сложной, трагической эпохе Серебряного века в целом.

Лексика и фразеология романтиков-символистов в стихах Ахматовой – это не просто некий наносный слой, связанный с исторической общностью механически усвоенной традиции. Романтическое отношение к миру составило важную часть её поэтического мировоззрения. В поэме Ахматовой «У самого моря» романтическая мечта о встрече с царевичем и преображение личности юной героини под влиянием этой мечты – смысловой центр поэмы.

Работа Г. А. Гуковского «Пушкин и русские романтики» [186] даёт методологический ключ к пониманию путей ахматовского включения романтических «сгустков» в реалистический контекст и придания им новой художественной функции. Способ освоения поэтического материала романтизма очень близок, несмотря на то, что сами эти «сгустки» у Ахматовой имеют иное, чем у Пушкина, происхождение – это нередко выраженные, взятые из поэтического арсенала символистов.

На склоне лет Ахматова подарит В. М. Жирмунскому томик своих стихов, изданных в малой серии «Библиотеки поэта» с надписью «Дорогому Виктору Максимовичу Жирмунскому от преодолевшей символизм Ахматовой. – 15 апр. 1961» [225, с. 117]. Не слышно ли в этой почтительной надписи иронии или самоиронии?

Б. П. Городецкий ещё в 1972 году заметил, что Анна Ахматова в своей «Поэме без героя» «воскрешает пушкинскую поэтику романтической символики на реалистической основе» [179, с. 82].

Примечателен и другой аспект: верность романтически возвышенному образу чувства, идеалу гордой и вольнолюбивой личности неотделима от целого комплекса гуманистических ценностей, одухотворивших русскую поэзию и воплотившихся в лучших произведениях Серебряного века. Некоторые темы раннего творчества Ахматовой могут быть осмыслены лишь при учёте постоянного взаимодействия её поэтики с поэтикой романтизма, некоторые инвективы в сторону романтизма – как элементы саморефлексии.

Таким образом, в начале XX века романтические тенденции в русской поэзии были, как и столетие назад, не только преодолены, но и усвоены, более того, внимательное рассмотрение этого явления указывает на романтизм как на неотъемлемую часть искусства, традиционно трактовавшегося как антиромантическое. В рассмотренных случаях, свидетельствующих об активном отталкивании Ахматовой от романтизма в целом и от некоторых его наиболее заметных черт, таких как экзотические обстоятельства или преувеличенно исключительные чувства, всё же не приходится говорить о полном преодолении романтического начала. «Сложная, уединённая, хаотическая личность» романтического персонажа не чужда Ахматовой, его речь органически вплетается в текст её стихотворения и получает отзыв в чувствах лирической героини. Мы можем предположить, что изначально имели место как преодоление определённых тенденций романтизма, так и усвоение некоторых его традиций. Это побуждает нас обратиться к ранним поэтическим опытам Ахматовой, чтобы понять, как эти отношения складывались изначально.

Романтические мотивы в ранней лирике Ахматовой

Самые первые стихи Ахматовой неизвестны. Причиной этого обстоятельства можно посчитать нежелание поэта предъявлять на суд читателей несовершенные произведения. Об этом свидетельствует запись Л. К. Чуковской от 6 марта 1940 г.: «Я спросила у нее, с какого возраста она пишет. – С 11 лет... Боже, какие позорно-плохие стихи я писала! Я недавно перечитывала, хотела что-нибудь оставить на память. Нет, ничего нельзя. Все позор. Все – не мое, а чужое, общее – то, что писали тогда третьестепенные, четверостепенные авторы» [666, с. 62].

Несколько стихотворений 1904–1907 гг. всё же сохранились. В них заметно присутствие романтического начала, подростковая тяга ко всему исключительному: мечты «о далёкой воле»; «тёмная бездна», над которой идёт «сверкающей грёзю полный» герой; жизнь, похожая на «дивный за-

гадочный сон»; кольцо, которое для героини сковал «месяца луч золотой»... [44, с. 310–312]. Всё это говорит не столько о будущем поэте, сколько о популярности романтических представлений среди гимназической молодёжи, да и у широкого круга читателей той поры.

Через несколько лет пришли настоящие стихи, но романтические ноты из них не исчезли. Русская поэзия предшествующих десятилетий [687], равно как и современная, была пропитана духом романтизма. Анне Андреевне Горенко был посвящён сборник стихотворений Н. Гумилёва «Романтические цветы» (1908 г.). Так что удивительным было бы отсутствие в её поэзии романтических мотивов. Интерес представляет их значение для становления поэтической индивидуальности Ахматовой.

По её воспоминаниям, Вячеслав Иванов так говорил о супружеской чете молодых поэтов: «Г<умилев> – мальчик, кот<орый> читает М. Рида. А<хматова> – девочка, кот<орая> читает Мюссе» [233, с. 80]. Отзыв В. Иванова определил и различие тематики, и общую «книжность», «романность» истоков юношеских фантазий: «Когда я в первый раз летом 1910 года по его просьбе прочла ему стихи (“Пришли и сказали – умер твой брат”), он кисло улыбнулся и сказал: “Какой густой романтизм”» [233, с. 80].

Это стихотворение 1910 года, вызвавшее такую реакцию мэтра, никогда не было напечатано, хотя впоследствии Ахматова и включила его в план цикла «Предвечерие» («Из Киевской тетради»), видимо, всё же не считая его качество безнадежно «плачевным»: *«1. Пришли и сказали: "Умер твой брат". / Не знаю, что это значит... / Как долго сегодня холодный закат / Над крестами лаврскими плечет. // Брата из странствий вернуть могу, / Любимого брата найду я, / Я прошлое в доме моем берегу, / Над прошлым тайно колдую. // 2. "Брат! Дождалася я светлого дня, / В каких ты скитался странах?" / "Сестра, отвернись, не смотри на меня, / Эта грудь в кровавых ранах”»* (312).

Здесь уже заметны черты формирующегося поэтического голоса: лаконизм, диалогичность, тщательность в выборе слов, в последнем двустишии – психологически достоверная деталь – стыдливость страдания. Отсутствие подробного рассказа усиливает интерес к событийной подоплёке, которая вызывает ассоциации с романтическими балладами, повествующими об исключительных персонажах в исключительных ситуациях.

Притягательность такого источника драматических эффектов для молодой Ахматовой как будто подтверждает стихотворение «В лесу», написанное в следующем, 1911 году: *«Четыре алмаза – четыре глаза, / Два совиных и два моих. / О страшен, страшен конец рассказа / О том, как умер мой жених. // Лежу в траве, густой и влажной, / Бессвязно звонки мои слова, / А сверху смотрит такую важной, / Их чутко слушает сова. // Нас ели тесно обступили, / Над нами небо – черный квадрат. / Ты знаешь, знаешь, его убили. / Его убил мой старший брат*

– // *Не на кровавом поединке / И не в сраженьи, не на войне, / А на пустынной лесной тропинке, / Когда влюбленный шел ко мне*» (315).

Здесь вновь перед нами необычайная ситуация: девушка, рыдающая в ночном лесу, убийство жениха братом невесты. Это стихотворение даже ещё более «романтично»: в нём и нагнетание «страшного», и «алмазное» сверкание глаз... Однако выглядит оно слабее первого, можно сказать – банально. В записи Л. Чуковской 8 февраля 1940 г. ахматовские воспоминания о визитах к В. Иванову окрашены иронией: «Придешь к нему, он уведет в кабинет: “Читайте!” Ну что я тогда могла читать? Двадцать один год, косы до пят и выдуманная несчастная любовь... Читаю что-нибудь вроде: “Стройный мальчик пастушок”. Вячеслав восхищен: со времен Катуталла и пр. Потом выведет в гостиную — “читайте!” Прочтешь то же самое. А Вячеслав обругает» [666, с. 56].

Выражение «Выдуманная несчастная любовь» здесь отнесено к стихотворению «Над водой», героиня которого «*в бреду*» собирается покончить с собою «*от горя*» и «*стыда*», но эта характеристика вполне могла бы быть отнесена и к предыдущему. Объединяет их не только искусственность романтизированного несчастья. И «Над водой», и «В лесу» были впервые напечатаны в 1911 году в журнале «Аполлон» № 4 вместе с ещё двумя: «Сероглазый король» и «Мне больше ног моих не надо...», они стали «фактически литературным дебютом Ахматовой» [44, с. 404]. Можно предположить, что «В лесу» написано для того, чтобы придать этой публикации некоторое стиливое единство, – в пару «Сероглазому королю».

Не приложил ли здесь руку более опытный в таких вопросах Гумилёв? На склоне лет Ахматова вспоминала: «Первое изданное стихотворение – в журнале "Сириус", который Гумилев издавал в Париже (вышло три номера). Он напечатал это стихотворение по памяти, заменив половину строк своими. Настоящие издания – с 1911 года в "Аполлоне"» [117]. Возьмём на себя смелость предположить, что и в этом случае произошло нечто подобное. В ранней поэме Гумилёва «Сказка о королях» (1905) [187, т. 1 с. 39–44] после смерти королей плачет горбатый мажордом. Это рыдание в ночном лесу по погибшим, в присутствии совы, с дважды повторенным восклицанием «страшно», – напоминает ситуацию из опубликованного спустя пять лет за подписью Ахматовой стихотворения «В лесу». Последнее не вошло в состав «Вечера» и более нигде ею не перепечатывалось, даже не упоминалось. Всё это свидетельствует, насколько оно было для неё неорганичным.

Из этой первой подборки прославился только «Сероглазый король» (1910), зато его успех был столь широким, что впоследствии Ахматова, став зрелым мастером, стыдилась его. Об этом, в частности, свидетельствует Н. Ильина: «Я спросила: “Какие именно стихи были тогда опубликованы?” – “Смрадный «Сероглазый король» и ещё что-то... Не помню уже что...” Её раздражал успех, выпавший на долю “Сероглазого короля”».

Об этих стихах она говорила тоном оправдания: “Мне же было тогда двадцать лет, и это была попытка баллады”» [141, с. 585]:

*Слава тебе, безысходная боль!
Умер вчера сероглазый король.*

*Вечер осенний был душен и ал,
Муж мой, вернувшись, спокойно сказал:*

*"Знаешь, с охоты его принесли,
Тело у старого дуба нашли.*

*Жаль королеву. Такой молодой!..
За ночь одну она стала седой".*

*Трубку свою на камине нашел
И на работу ночную ушел.*

*Дочку мою я сейчас разбужу,
В серые глазки ее погляжу.*

*А за окном шелестят тополя:
"Нет на земле твоего короля..."*» (42).

В черновике сохранилось предпоследнее двустушие, которое подчёркивало драматичность ситуации: «*И покажу ей над баишей дворца / Траурный флаг по кончине отца*» [48, с. 385]. Однако уже в первой публикации эти строки отсутствовали. Благодаря лаконизму начальное восклицание стало более весомым. Его пронзительность подчёркивается не нагнетанием мрачных деталей, а контрастом с обыденным стилем сообщения о смерти короля. Эмоциональный зачин получил лирическое же завершение: героиня оставляет боль в себе, страдая не только от потери, но и от невозможности с кем-либо поделиться горем. Лирическая энергия направлена не на развитие внешнего сюжета (для романтических баллад традиционного), а на выражение его восприятия.

«*Шелест тополей*» в предпоследней строке связан с романтическими тенденциями иного плана. Стремление жить с природой одной жизнью было широко распространённым мотивом, перешагнувшим границы романтизма и в начале XX века превратившимся в «общее место». Но у Ахматовой природное начало незаметно становится самостоятельным персонажем, его голос создаёт катарсическую развязку. Тополя говорят о потере, но их шелест – живой звук, голос самой жизни, а может быть – и второе «я» лирической героини. Вместо «бессвязно-звонких» восклицаний в финале – отточенная фраза, которая симметрична началу двустушию, но переводит его в иной эмоциональный регистр.

Успех «Сероглазого короля» был вполне закономерен. Традиционный, даже банальный романтический сюжет показался новым, потому что не изображение событий, а сообщение о сообщении позволило перенести акцент на выражение чувства, для которого найдена новая интонация.

Однако «густой романтизм», вызвавший насмешку мэтра, стал восприниматься автором как не совсем желательное явление, омрачившее радости дебюта. В сборнике «Вечер» (1912) три оставшихся от публикации в «Аполлоне» стихотворения не только не были напечатаны рядом, но даже разведены по разным отделам. Можно предположить, что среди причин, обостривших внимание Ахматовой к этому пункту, было не только художественное чутьё.

На эту мысль наводят строки из письма М. М. Замятиной (домоправительницы и секретаря Вяч. Иванова) к В. К. Шварсалон: «В воскресенье, 13 июня вечером были Гумилев с Гумильвицей (острота Юрия Никандровича Верховского), они на днях вернулись из Парижа. Она пишет стихи немного под Гумилева по неизбежности, а старается писать под Кузмина. <...> Вячеслав очень сурово послушал её стихи, одобрил несколько одно, об остальных промолчал, одно раскритиковал. Она вообще очень волновалась» [658, с. 58]. Трудно представить, что Ахматова в этой ситуации была менее внимательна, чем посторонний человек. Но она не стала вспоминать того, что наиболее задевало, – отношения к ней окружающих как ученице Гумилёва.

Став зрелым мастером, Ахматова, как известно, иногда сурово отзывалась о своих первых поэтических сборниках. Но бесспорным их достоинством считала поэтическую независимость: «как двадцатилетняя девочка, зеленая, ничего не вкусившая, очутившись рядом с настоящим поэтом (Гумилев выпустил три сборника и после «Жемчугов» был сложившимся поэтом), оказалась незатронутой его влиянием – а он был в этом отношении сильный, у него были ученики, и до сих пор живут гумилевская строфа и гумилевская интонация» [141, с. 628].

Внимательное знакомство с ранними стихотворениями Ахматовой позволяет понять, что независимость эта пришла не сразу. Некоторые мотивы лирики Гумилёва, несомненно, не были ей чужды не только в начале творческого пути, но и в более поздние периоды. Становление самобытного голоса Ахматовой, видимо, действительно было связано как с усвоением, так и преодолением некоторых особенностей этих мотивов.

Заслуживает внимания способ создания романтического образа Ани Горенко в стихах влюблённого поэта, вспомиравших адресатом и спустя более полувека [233, с. 219–220]. Наиболее ранним, видимо, было стихотворение «Русалка», впервые появившееся в его сборнике «Пути конквистадоров» и написанное, по свидетельству Ахматовой, в 1905 или 1904 году:

На русалке горит ожерелье
И рубины греховно-красны,
Эти странно-печальные сны
Мирового, больного похмелья.
На русалке горит ожерелье
И рубины греховно-красны.

У русалки мерцающий взгляд,
Умирающий взгляд полуночи,
Он блестит, то длинней, то короче,
Когда ветры морские кричат.
У русалки чарующий взгляд,
У русалки печальные очи.

Я люблю её, деву-ундину,
Озарённую тайной ночной,
Я люблю её взгляд заревой
И горящие негой рубины...
Потому что я сам из пучины,
Из бездонной пучины морской [187, т. 1, с. 47].

Известны биографические причины такого отождествления (Ахматова в детстве и ранней юности часто проводила лето в Крыму и прекрасно плавала: «Там меня называли “дикая девочка” и считали чем-то средним между русалкой и шукой за необычайное умение нырять и плавать», – написала она спустя примерно полвека [233, с. 284]).

Для нас более существенны литературные основания обращения Гумилёва к этому образу. Русалки занимали в романтической поэзии заметное место. Причин было несколько. Во-первых, общий интерес романтиков к фольклору как сокровищнице поэтических образов; во-вторых, тяготение к миру фантазии как альтернатива сухому рационализму Просвещения и позитивизма. Третья причина была связана с тем, что, по выражению Н. Я. Берковского, весь интерес романтики – «в мире, взятом в его органической целостности, в органической невредимости» [79, с. 444]. Русалки представлялись некими медиаторами реального мира и иномира, с одной стороны, благодаря фольклору настолько конкретно узнаваемыми, что это делало их существование почти реальным, а с другой – связанными с недоступными простым смертным тайнами бытия.

В стихотворении Гумилёва «Русалка» трудно распознать реальные черты 15- или 16-летней гимназистки Ани Горенко. Перед нами амбивалентный мифический персонаж, загадочная дева-ундина. Она сочетает в себе черты греховности и страдания, столь традиционные для своеобразных романтических персонажей; её «мерцающий» взгляд, «чарующий», то есть кокетливый – и в то же время «больной»; ночной и в то же время заревой, пограничный между ночью и днём, жизнью и смертью. Главное же – юного поэта объединяет с нею принадлежность к свободной морской стихии с её ветрами и к бездонной таинственной бездне.

Конечно, это было вполне в духе времени и не могло не понравиться адресату, не могло не повлиять на становление поэтического самосознания. В «Вечере» лирическая героиня как будто становится русалкой в стихотворении «Мне больше ног моих не надо...» (29). А в стихотворении «Я пришла сюда...» сообщается, что «*русалка умерла*» – и в последней строке высказана готовность «*снова стать тобой, земля*» (35). Героиня поэмы «У самого моря» (1914) – человек, но море – её вторая стихия, и когда она сушит «*солёную косу / За версту от земли на плоском камне*» (268), то напоминает Лорелею, и хотя сходство с персонажем баллады Гейне не подчёркнуто, но ассоциации неизбежны по той причине, что Лорелея губила моряков, завлекая их своими песнями, а героиня Ахматовой сочиняет песню, чтобы «приманить» царевича (правда, причины его гибели неизвестны).

Образ русалки не стал постоянной ипостасью лирической героини Ахматовой, но наделил её романтическим ореолом ещё до того, как Аня Горенко стала настоящим поэтом. Своеволие и греховность русалки были, кажется, ей предписаны стихотворением Гумилёва, но этим свойствам не совсем подходили «печальные очи», поддающиеся различным толкованиям, – об этом будет сказано ниже. Отметим лишь, что выражение «странно-печальные сны» говорит о трудности сочетания вышеперечисленных свойств – амбивалентность изначально присуща древним мифическим персонажам, но романтизм не только подчёркивает присутствие противоречий, но выражает и стремление человека Нового времени к их осознанию или разрешению. Странность станет одной из характерных черт и лирической героини Ахматовой, и её друзей, и тех ситуаций, в которых они оказываются: «*Странно вспомнить: душа тосковала...*» («По аллеям проводят лошадок», 1911 (23); «*Ещё так недавно-странно / Ты не был седым и грустным*» («Любовь покоряет обманно...», 1911 (25); «*Я сошла с ума, о мальчик странный*», 1911 (29) и проч.

«Умирующий взгляд полуночи» из стихотворения «Русалка» также задавал традиционную для романтизма тему предсмертного томления и умирания. В стихотворении «Хорони, хорони меня, ветер...», 1909 (36) лирическая героиня обращается к ветру: «*Я была, как и ты, свободной, / Но я слишком хотела жить...*». «*Родные мои не пришли*», – признаётся она. «*Голубой туман*» станет по ней «*читать псалмы*», «*высокая осока*» пошумит вместе с ветром про её весну... – всё это признаки «русалочьей» сущности, той самой романтической «странности», обусловившей конфликт с даже самыми близкими людьми и сделавшей единственными собеседниками лишь природные силы. Известно, что на экземпляре «Чётко», подаренном Ахматовой А. Блоку, он написал с явным неодобрением возле строк о псалмах и тумане: «Крайний модернизм, образцовый, можно сказать, “вся Москва” так писала» [44, с. 405]. Неприятные Блоку черты модернизма – это романтические стереотипы.

В сборнике Гумилёва «Пути конквистадоров» (1905) Ахматова считала обращёнными к ней стихотворения «Песня о певце и короле», «Рассказ деушки», поэмы «Осенняя песня» и «Сказка о королях». В трёх из них речь идёт о королях, королевах, в «Осенней песне» – о любви девы-дриады к принцу-огню, воспевается «великий брак, / Безумный крик всемирных оргий...» [187, т. 1, с. 38]. «Песня о певце и короле» – традиционная романтическая баллада с загадочными смертями, с «безумными песнями певца». В «Сказке о королях» оплакивается смерть королей и сплетавших им венки русалок. Здесь сразу же необходима оговорка. В поэзии Гумилёва тема смерти будет далее связана с мифизацией бессмертия мужественности – как, например, в стихотворениях «Орёл» или «Смерть», где смерть становится апофеозом героя. Дух героического стоицизма, присущий поэзии Гумилёва, в целом не будет чужд Ахматовой и проявится в её стихах не один раз, хотя в совсем иных образах и интонациях – как, например, спустя много лет в стихотворении «А вы, мои друзья последнего призыва!...» (207).

А в её раннем творчестве тема смерти русалок отозвалась в стихотворении «Я пришла сюда, бездельница...». «Королевская» тема, пропитанная мотивами губительной любви, разумеется, не могла не проступить в «Сероглазом короле» и несколько более опосредованно в стихотворении «Ты поверь, не змеиное острое жало...» (37) – там смерть царевича только предполагается. Суждено погибнуть и «царевичу» в её поэме «У самого моря». Традиционный для романтизма мотив «мёртвого жениха» обернулся у Ахматовой и мотивом «мёртвой невесты» («Голубя ко мне не присылай...») (118). Сама по себе тема смерти в ахматовской поэзии и, в частности, уже в «Вечере» занимает заметное место. В тринадцати стихотворениях (из сорока первой редакции сборника) прямо названы смерть, её ожидание, труп и могила, не считая тех случаев, когда они представлены косвенно. Близость гибели в романтическом искусстве – традиционна, это показатель силы выражаемых чувств и масштаба личности героев.

Конечно, смерть – одна из «вечных» тем мирового искусства, но, с другой стороны, мотивы готовности к ней, обречённости были характерны для романтизма в целом и вполне логично вытекали из общего тотального конфликта представителей данного направления с обществом и зачастую с миром в целом. Гегель, как мы помним, объяснял положительное значение, которое смерть получает у романтиков, особым значением духовного начала в человеке [151, т. 2, с. 237].

В поэзии Серебряного века тема смерти порой становилась столь назойливой, что М. Горький в своих «Русских сказках» (1912) язвительно высмеял условную фигуру поэта Смертяшкина, чем, как известно, сильно задел Ф. Сологуба. (Хотя ведь и сам Горький за десять лет до того сочинил поэтическую сказку «Девушка и смерть», лубочный романтизм которой впоследствии так понравился Сталину, что тот поставил её выше «Фауста» Гёте). В 1910-е годы слишком нарочитые обращения к теме

смерти стали считаться признаком декаданса, а с приходом советской власти – проявлением некой порочной тенденции, враждебной идеологии построения всеобщего счастья. Поэтому в конце жизни Ахматова, узнав о намерении А. Павловского написать книгу о её творчестве, сочла необходимым деликатно напомнить о перенесённом ею в молодости туберкулёзе, что позволяло взглянуть на проблему в ином свете, подчеркнуть не условную «книжность», а реальную органичность мотивов предчувствия смерти в её поэзии. Но это не отменяет романтизированной данной темы в ранних сборниках. В 1912 году в стихотворении «Здесь все то же, то же, что и прежде...» о самоубийце сказано: *«Был он грустен или тайновесел, / Только смерть – большое торжество»* (62). В 1913-м написано стихотворение, где сталкиваются реальное и романтическое представления о смерти – и прекрасным останется второе: *«Как страшно изменилось тело, / Как рот измученный поблек! / Я смерти не такой хотела, / Не этот назначала срок. / Казалось мне, что туча с тучей / Сшибется где-то в вышине / И молнии огонь летучий / И голос радости могучий, / Как ангелы, сойдут ко мне»* (129).

Особенно выразительно тема смерти в такой тональности прозвучала в стихотворении, написанном в 1921 году на смерть Александра Блока.

*А Смоленская нынче именинница,
Синий ладан над травой стелется,
И струится пень панихидное,
Не печальное нынче, а светлое.
И приводят румяные вдовушки
На кладбище мальчиков и девочек
Поглядеть на могилы отцовские,
А кладбище – роща соловьиная,
От сиянья солнечного замерло.
Принесли мы Смоленской заступнице,
Принесли Пресвятой Богородице
На руках во гробе серебряном
Наше солнце, в муке погасшее, –
Александра, лебедя чистого. (160)*

День похорон совпал с праздником иконы Смоленской божьей матери [44, с. 425], этим объясняются реальные черты парадоксальной праздничности на Смоленском кладбище. Обстановка престольного праздника в этом стихотворении сливается с торжественностью обряда похорон, о котором Ахматова и спустя много лет высказалась так: «Смерть – это не только горе, но и торжество и благообразие» [667, с. 80]. Стоит отметить, что выраженное в этих строках настроение не совпадает с глубокой печалью, которую Ахматова, судя по воспоминаниям свидетель, испытывала в этот день на кладбище («Слёзы текли у неё без удержу, хотя она закрылась вуалью» [233, с. 147]). Но в стихотворении выражено не отрицание, не забвение горя, а вера в бессмертие поэта и религиозное

благоговение перед высокой тайной бытия. В античной мифологии лебедь – и птица Аполлона, и символ поэта, провидящего будущее, а в христианской культуре это знак человека, с кротостью приемлющего смерть. В мировой культуре и в русской поэзии эти представления традиционны. А Блоку принадлежит один из наиболее точных переводов стихотворения Горация «Лебедь», в котором изображено посмертное превращение поэта в прекрасную птицу. В стихотворении «А Смоленская нынче именинница...» похороны поэта представлены как миг прикосновения к земному чуду и боль прощания с человеком, уходящим в неземные сферы. Тогда же Ахматовой было написано четверостишие, явно продолжающее тему: *«Не странно ли, что знали мы его? / Был скуп на похвалы, но чужд хулы и гнева. / И Пресвятая охраняла Дева / Прекрасного поэта своего»* (326). Александр Блок здесь – романтический персонаж, что вполне соответствует его миссии романтического поэта. Ощущение непоправимой потери связано с неповторимостью ушедшего. Что же касается противоречивости характеристик, которые облик Блока получит у Ахматовой в дальнейшем, то отметим, что его сложная личность и осмыслена была в её противоречивости, но различия изображений строго обусловлены требованиями контекста каждого отдельного произведения. Отметим, что в поэзии Ахматовой ощущение значимости человеческой личности определялось не только мерой таланта или добродетели, но и присущим романтизму в целом вниманием к личности как таковой. Это проявится в дальнейшем усилении трагизма темы смерти в её стихах; пока же мы говорим о ранней Ахматовой. В поздней лирике торжественно-высокое звучание этой темы будет выражено с классической строгостью в «Приморском сонете» [657].

В стихотворении Н. Гумилёва «Русалка» упоминаются «странно-печальные сны / Мирового, больного похмелья», задающие тему характерного для романтизма иррационального восприятия мира, что актуализировало темы безумия и бреда. Гумилёв прославлял в «Путиях конквистадоров» «безумное пенье лир», там упоминались «безумные песни» и «безумный скоморох». В сборник «Романтические цветы» перекочевал слегка переработанный отрывок из «Сказки о королях» с новым названием «Баллада» Там вновь повторялось романтическое устремление к «высям сознания», где «безумье и снег». В стихотворении 1912 года «Памяти Анненского» сказано, что его стихи звали к «нежданным и певучим бредням» [187, т. 1, с. 171]. У Ахматовой также нередко переплетаются значения слов «безумие» и «бред».

Мотивы безумия и бреда принадлежат не только поэтике Гумилёва или Ахматовой, они присущи романтизму в целом. «Ведь именно романтизм проявил интерес к безумию, в том числе и в его творческих проявлениях. Болезнь оказалась ещё одним средством, способным преодолеть разрушительную власть традиции. Если для классицизма безумие представляло одним из видов аномалии и хаоса, то романтики пытаются обна-

ружить в нём нечто конструктивное и позитивное, более того – проявление самого разума, на этот раз понимаемого не столь вульгарно, как это имело место в просветительскую эпоху» [640, с. 141]. Эти романтические мотивы были широко распространены и варьировались на все лады – от Надсона: «О, если б знали вы безумную тревогу / И боль души моей, надломленной грозой...», («За что?», 1879) до таких оригинальных авторов, как Блок в «Стихах о Прекрасной Даме»: «Твой подвиг – мой, – и мне твоя награда: / Безумный смех и сумасшедший крик!» («Двойник», 1901) или Горький в «Песне о Соколе»: «Безумство храбрых – вот мудрость жизни!» Эти мотивы находим ещё у Лермонтова: «И душа в огне, / И опять безумно упиваюсь / Ядом прежних дней...» («Звуки», 1831), «Есть речи – значенье / Темно иль ничтожно! – / Но им без волненья внимать невозможно. // Как полны их звуки / Безумством желанья!» (1840). Мотивы безумия и бреда чаще всего играют двойную роль: означают предельное эмоциональное напряжение, вызванное небывалой интенсивностью романтических чувств, а также способность поэта или романтического героя впадать в сакральный экстаз, проникая в запредельные миры к высшим истинам. (В поэзии символизма эти тенденции усилились, поскольку чрезвычайно актуализировался порыв к трансцендентному.)

Ахматова использовала как первый, так и второй варианты значения на протяжении всего творческого пути. В «Вечере» произносятся «*в бреду*» любовные речи «Над водой» (45). О пережитом вспоминается «В Царском селе» так: «*Душа тосковала, / Задыхалась в предсмертном бреду*» (23). «*Последняя из всех безумных песен*» завершает одно из наиболее известных стихотворений сборника «Чётки» «В последний раз мы встретились тогда...» (54). В стихотворении «Как люблю, как любила глядеть я...» Петербург молодых поэтов – «*столица для безумных и светлых нас*» (89).

Необходимо отметить, что Ахматова и на раннем этапе своего творчества, и впоследствии никогда не забывала первоначальные значения слов «безумие» и «бред». В «Вечере» одно из стихотворений начинается словами «*Я сошла с ума*» – их смысл означает запретное отступление от этической нормы, которая восстанавливается в финале стихотворения (29). Выражение «*тяжёлый, одурманенный безумьем*» (233) имеет прямое значение медицинского диагноза. Слово «бред» у Ахматовой также в определённых контекстах сохраняет прямое значение неистинного представления или высказывания: «*Хранит меня от горьких бредней*» («Когда в мрачнейшей из столиц...», 1916), (95); «*И станет ясен всем её постыдный бред*» («Клевета», 1922) (164).

И всё же слово нередко получает положительную окраску, когда сближается с представлениями «мечта», «творческая фантазия»: «*Она бредила, знаешь, больная, / Про иной, про небесный край*» («Похороны», 1911) (30); «*И с улыбкою светлой выносит / Страшный бред моего забвения*» («Целый год ты со мной неразлучен...», 1914) (87); «*Не жи-*

вѣшь, а ликуешь и бредишь, / И совсем по-иному живѣшь <...> И, исполненный жгучего бреда, / Милый голос как песня звучит» («Всё мне видится Павловск холмистый...», 1915) (96); *«Мы музыкаю бредим»* («Как в трапезной, скамейки, стол, окно...», 1943) (211).

Заметим, что жизнь припасла иное смысловое наполнение традиционной лексики, которое проявится в «Реквиеме»: *«...обезумев от муки, / Шли уже осуждённых полки»* (189). Возможно, романтическая закалка помогла Ахматовой справиться с тотальным безумием эпохи. Всё это довольно далеко от гумилѣвской лирики. Но отметим, что тема мужества у Гумилѣва занимает одно из ведущих мест – и у Ахматовой она тоже присутствует как постоянная основа противостояния жестокости и безумию мироздания.

Кроме того, у раннего Гумилѣва есть менее характерные для Ахматовой мотивы, вероятно, попавшие в её раннюю лирику именно от него. Таковые мы находим в некоторых стихах, не вошедших в сборники и при жизни автора не печатавшихся. Теперь они могут показаться не соответствующими поэтическому облику Ахматовой, который сложился в сознании читателей. Но они сохранились в рукописи, а это свидетельствует, что в своё время они были возможными вариантами развития её творчества.

«В комнате моей живёт красивая / Медленная чёрная змея; / Как и я, такая же ленивая / И холодная, как я» (314). Это начало стихотворения 1910 г., сохранившегося лишь в авторизованном списке. Отношения лирической героини с этим странным персонажем загадочны: в них и двойничество, и равнодушие, и мучительство, и намёк на эротику, и покорная замороженность змеиными глазами... Обозначено и inferнальное начало: *«Ночью слышат стонущие жалобы / Мёртвые немые обрза...»* Всё это мало характерно для лирической героини Ахматовой, зато вполне пристало для «царицы беззаконий» раннего Гумилѣва.

У Гумилѣва нигде не найдём точно такого образа змеи, загадочно-зловещей и в то же время неодолимо притягательной. В «Романтических стихах» есть стихотворение «Рассвет», в котором приход утра изображён в духе древнего мифа: «Змей взглянул, и огненные звенья / Потянулись, медленно бледнее, / Но горели яркие камни / На груди властительного змея. // Как он дивно светел, дивно страшен!» [187, т. 1, с. 53]. Змей – персонаж амбивалентный, как и полагается хтоническим чудовищам, но здесь лишён их значительности и выполняет декоративную функцию – вместо мистерии перед нами всего лишь игра красок, «бледный утренний обман». Зато в стихотворениях «Гиена» и «Ягуар» хищники – странные, загадочные двойники людей, в их обликах подчёркнуто соединение отталкивающего безобразия жестокости с притягательной красотой силы и страсти. Ахматова в беседе с П. Лукницким 5.11.25 объяснила происхождение этих образов юношеским увлечением стихами Бодлера, его «экзотикой, гиенами», подчёркнув, что в дальнейшем Гумилѣв обращал внима-

ние на «более глубокие мысли и образы Бодлера». В этой «экзотике» существенна не столько амбивалентность (в древних культурах она была проявлением синкретической недооформленности представлений о добре и зле, красоте и безобразии), сколько свойственное романтическому сознанию заострение противоречий дисгармонического мироустройства и создание гротескных образов, воплощающих эту дисгармонию.

В этом отношении близко к ним и стихотворение Гумилёва «Маскарад» из того же сборника. Дама, с которой в необычайной обстановке («бродили с драконами под руку луны») танцевал лирический герой, от него «ускользнула змеёю», она именуется то «куртизанкой Содома», то «царицей Содома». И всё же поэт восклицает: «что-то казалось мне странно знакомо», просит её узнать в нём «брата», воспевает «смех её юный» и вспоминает «древнюю сказку» [187, т. 1, с. 56–57]. Тот факт, что стихотворение было посвящено не Ахматовой [233, с. 288], ничего не меняет – стиль остаётся тем же. Вряд ли и адресат, баронесса де Орвиц Занетти, соответствовала тому фантастическому образу, который был воспет в этом стихотворении. Скорее всего, она была столь же вымышленной фигурой, как и сама обстановка фантастического маскарада – по крайней мере, комментаторы не располагают о ней никакими сведениями [187, т. 1, с. 478]. Эстетизируется гротескное сочетание экзотической порочности с неопределёнными знаками простодушия – в духе В. Брюсова, под влиянием которого тогда находился Н. Гумилёв. По замечанию Н. Бердяева, романтический дух этой эпохи «сказывался в преобладании эротики и эстетики над этикой» [75, с. 131]. Во времена «Романтических стихов» Гумилёва ещё волновали эти гротески. Он придёт к мечте о слиянии эстетики с этикой позже, через 4 года. Возможно, это произойдёт не без влияния поэзии Блока, в творчестве которого Гумилёва привлекут, как он скажет, «два сфинкса, заставляющие его “петь и плакать” своими неразрешимыми загадками: Россия и его собственная душа. Первый – некрасовский, второй – лермонтовский» [187, т. 3, с. 91]. Ещё более поразит Гумилёва в блоковской лирике «черта, несвойственная не только Лермонтову, а и всей русской поэзии вообще, а именно – морализм <...> в своей первоначальной форме нежелания другому зла...» [187, т. 3, с. 93]. В дальнейшем именно Блоку он будет отдавать пальму первенства [187, т. 3, с. 284]. Для Ахматовой отношение к лирике Блока навсегда останется неизменно высоким.

Судьба её стихотворения «В комнате моей живёт красивая...», не кагнувшего в Лету лишь случайно, позволяет предположить, что автор, несмотря на выразительность ритмического рисунка и звукописи, отнеслась к нему как не очень удачному эксперименту. Экзотические прядности, вдохновлявшие Гумилёва в юности, станут в дальнейшем вызывать у неё стойкое неприятие и отторжение. «Густой романтизм» исключительных обстоятельств и невероятных ситуаций в её стихах быстро пойдёт на убыль. Тема маскарада в «Вечере» откликнется лишь «Маскарадом в парке», впослед-

ствии не перепечатававшимся. Кургуазная игра персонажей в этом стихотворении ничуть не похожа на маскарадные оргии у Брюсова и Гумилёва и очень слабо предвещает «маскарадную болтовню» в «Поэме без героя» – разве лишь тем, что тоже как бы со стороны изображает любовный треугольник с присутствием «бледного Пьеро».

Сложнее было с inferнальностью и демонизмом. Два разноплановых обстоятельства объединяют все литературные обращения к этим темам. Традиционно в христианской культуре дьявол, сатана, демон – это «существо, воля и действие которого есть центр и источник мирового зла» [9, с. 412]. Однако «с ортодоксальной точки зрения <...> сатана противостоит богу не на равных основаниях, не как божество или антибожество зла, но как падшее творение бога и мятежный подданный его державы, который только и может, что обращать против бога силу, полученную от него же, и против собственной воли в конечном счёте содействовать выполнению божьего замысла» [там же]. Отсюда соблазны и противоречия трактовки этого образа в литературе Нового времени. Художественная культура сохранила память о древней мифической амбивалентности этого персонажа. Романтики сделали его дерзким вольнодумцем (яркий пример – в драматической поэме Байрона «Каин»).

Литературный демон не всегда был самим Сатаной, но иногда – одним из его воинства, как, например, у Пушкина в стихотворении «В садах Эдема ангел нежный...», мрачный герой которого способен проникнуться восхищением перед идеалом чистоты и добра, оставаясь мятежным адским созданием. Способность к бунту нередко осмысливалась в демоническом аспекте. В «Путешествии в Арзрум» Пушкин дал проникнутые симпатией зарисовки опальных декабристов, разжалованных в солдаты и служивших в Закавказье, и при этом как бы между прочим описал встречу с представителем секты язидов: «На мои вопросы отвечал он, что молва, будто язиды поклоняются сатане, есть пустая басня; что они веруют в единого бога; что по их закону проклинать дьявола, правда, почитается неприличным и неблагородным, ибо он теперь несчастлив, но со временем может быть прощён» [493, т. 6, с. 678]. Само обращение к подобным темам свидетельствовало о смелости поэтов, их готовности решать главные проблемы человеческого существования.

Демонизм романтического героя – знак его особого статуса, не только силы и мужества, но и права на своеволие и бунт в глобальных масштабах. В этом отношении особую роль в истории русского искусства сыграл «Демон» Лермонтова. Этическая и эстетическая проблематика, заложенная в этой поэме, получила своё развитие не только в тематически связанных с нею картинах Врубеля и опере Рахманинова, но и в романах Достоевского, в размышлениях братьев Карамазовых о возможности приятия или неприятия мира Божьего, о том, что «бунтом жить нельзя», – и в то же время в неистребимом бунтарстве не только этих литературных героев, но прежде всего самого их автора.

В начале XX века ницшеанство с его отрицанием христианской морали сделало демонизм по-новому модным. Валерий Брюсов писал в 1901 году в стихотворении, посвящённом З. Н. Гиппиус: «Неколебимой истине / Не верю я давно, / И все моря, все пристани / Люблю, люблю равно. // Хочу, чтоб всюду плавала / Свободная ладья, / И Господа и Дьявола / Хочу прославить я. // Когда же в белом саване / Усну, пускай во сне / Все бездны и все гавани / Чредою снятся мне», – нимало не сомневаясь в бессмертии своей души, стоящей над всем, что свято и проклято. Фёдор Сологуб в стихотворении 1902 года «Когда я в бурном море плавал...» называл Дьявола своим отцом, Зинаида Гиппиус в том же году восклицала: «Я Дьявола за то люблю, / Что вижу в нём моё страданье». Роман Брюсова «Огненный ангел» (1908), имитировавший быт и атмосферу средневековья, повествовал о метаниях героини между ангельским и дьявольским началами, их дуализм служил поводом для изображения эротической одержимости.

Ранний Гумилёв находился с дьяволом на короткой ноге. В «Сказке о королях» сообщалось: «Пять могучих коней мне дарил Люцифер» [187, т. 1, с. 41], а во втором сборнике тема дьявола проступала гораздо заметнее. Стихотворение «Умный дьявол» начиналось так: «Мой старый друг, мой верный Дьявол...» [187, т. 1, с. 58]. Его ирония, как принято считать, относилась к упомянутому стихотворению Сологуба. В таком виде эта тема становилась частью условной литературной игры. В «Пещере сна» поэт обещал возлюбленной: «Мы с тобой увидим Люцифера» [187, т. 1, с. 63]. В балладе «Влюблённая в дьявола», стилизованной в наивно-средневековом духе, тот являлся героине как «бледный и красивый рыцарь» [187, т. 1, с. 63–64], воплощение романтической мечты, опасной, но привлекательной.

Стихи Гумилёва, непосредственно относящиеся к невесте, а затем и жене, также не были свободны от этой литературной традиции. Образ Ахматовой в стихах Гумилёва нередко оказывался – в полном соответствии с дуальностью романтических оппозиций – окрашен райскими или, наоборот, адскими тонами. В «Балладе» (1910), написанной ко дню их свадьбы, каждая строфа завершалась рефреном «Блеснёт сиянье розового рая» [187, т. 1, с. 137–138]. Отметим, что и Ахматова о Гумилёве сказала в 1921 г., после его гибели: «Ангел, три года хранивший меня, / Вознёсся в лучах и огне...» (143). Это, несомненно, было данью его мученической кончине, его благородному характеру, но и продолжением некогда общей для них обоих литературной традиции.

Но вполне в духе романтизма прозвучали и его шуточные жалобы в стихотворении «Из логова змиева» (1911): «Я взял не жену, а колдунью» [187, т. 1, с. 131]. Там поэт отсылал её «истому» «на грешную Лысую гору» – знаменитое место ведьмовских шабашей. На этом фоне более понятно появление у Ахматовой четверостишия 1910 года: «*Стояла долго я*

у врат тяжёлых ада, / Но было тихо и темно в аду... / О, даже Дьяволу меня не надо, / Куда же я пойду?..» (314).

Сохранился автограф этого стихотворения в «Литературной тетради» сына Иннокентия Анненского с подписью «Анна Ахматова (Гумильвица)» [44, с. 462]. Подпись не только воспроизводит тогда ещё свежую шутку Верховского, но и подчёркивает иронический характер альбомного четверостишия. Подпись как будто отсылает к текстам Гумилёва: ведь писать о дьяволах – в его духе. Однако смысл стихотворения от них отталкивается. Романтическое одиночество здесь, кажется, достигло предельного выражения. Лирическая героиня столь своенравна, что в ад отправляется по доброй воле и без приглашения, но и там не находит пристанища. А вот автор этого стихотворения, видимо, успела осознать, что сюжеты inferнальных приключений – не её тематика, что искать собственные пути в поэзии ей предстоит самостоятельно.

Это четверостишие Ахматова записала раньше, чем Гумилёв «Из города Киева...» Вероятно, не только характер молодой женщины, но и её дерзкие строки стали причиной того, что после этого в стихах Гумилёва, к ней обращённых, райские и адские мотивы оказывались «странно» сближены в стихотворении 1911 года «Она»: «Она светла в часы томлений / И держит молнии в руке, / И чётки сны её, как тени / На райском огненном песке» [187, т. 1, с. 130]. Заметно это сближение и в написанном также в 1911-м, но опубликованном лишь после смерти Гумилёва акrostихе, который начинался так: «Ангел лёг у края небосклона, / Наклонившись, удивлялся безднам: / Новый мир был синим и беззвездным, / Ад молчал, не слышалось ни стоана» [187, т. 1, с. 364].

Однако уже тогда намечается расхождение в использовании этой тематики. В отличие от Гумилёва, Ахматова не станет писать баллады с участием дьявола. Правда, этот образ в её стихах будет время от времени проступать – но чаще в тех, которые при её жизни так и не будут опубликованы, как, например, следующее стихотворение 1914 года, где запретность имени носителя зла подчёркивается эвфемизмом «отступник»: «*За то, что я грех прославляла, / Отступника жадно хваля, / Я с неба ночью упала / На эти сухие поля. // И встала. И к дому чуждому / Пошла, притворилась своей, / И терпкую злую истому / Принесла с июльских полей. // И матью стала ребенку, / Женою тому, кто пел. / Но гневно и хрипло вдогонку / Мне горный ветер свистел*» (321).

На первый взгляд стихотворение может показаться выражением крайней степени своеволия, даже бравады, – похвалами отступнику от благодати. Однако первые две строки вызовут недоумение у всякого, кто знаком с ахматовской лирикой. Когда, в каких стихах она хвалила дьявола? Нет таких. Зато в целом начало вызывает ассоциации с мифом о падении Люцифера. Можно посчитать, что романтический демонизм всё же проявился и в героине ахматовской лирики. Но текст стихотворения не сводится к воспроизведению этой мифологемы.

Здесь интересно использование романтической маски поэта-богоборца для осмысления собственной биографической ситуации. Если вспомнить, что 1914 год – это крушение непрочного семейного очага (увлечение Николая Гумилёва Таней Адамович и развод, не состоявшийся лишь формально), то вторая строфа даёт осознание закономерности неблагополучия: «... к дому чужому / Пошла, притворилась своей, / И терпкую злую истому / Принесла с июльских полей». Ложь, притворство здесь – и результат наказания, и грех, и причина неназванного крушения. Поэтому и семья предстаёт лишь в двух строчках, в остранённом и условном виде: «И матерью стала ребёнку, / Женою тому, кто пел». Остальные строки говорят об «окаянстве» и каре за него, они могут быть прочитаны как покаяние за inferнальные вольности, однако примечательно отождествление греховности моральной и греховности религиозной. Возможно, стихотворение не печаталось из-за сугубо личного характера, поскольку в его основе лежит не только чувство вины, но и тяжёлое признание поражения.

Однако не всё просто и с инстанцией, предопределившей наказание. «Горный ветер» – здесь выражение высшей, небесной воли, ему пристало быть праведно *гневным*, и эти слова объединяет возвышенная интонация. Но свист – это и звук ветра, и освистание, знак презрения и насмешки. *Свист* и *хрип* некрасивы, эти слова тяготеют к низкому стилю. Возник стилистический оксюморон. *Горный ветер* стал амбивалентной космической силой, и зловещий оттенок его хриплого свиста оказался симметричен *терпкой злой истоме* героини. Сама же она, как и полагается романтическим фигурам, роковым образом обречённая на связь со злом, – всё же, упоминая неблагообразие гнева высшей инстанции, проявляет как признание горней силы, так и внутреннюю независимость от неё.

В этом стихотворении нет игры с условными книжными дьяволами, здесь романтический дуализм мировосприятия, пожалуй, скорее близок к тому, что выразил Лермонтов в стихотворении «Я не хочу, чтоб свет узнал...» (1837): «Пускай шумит волна морей, / Утёс гранитный не повалит; // Его чело меж облаков, / Он двух стихий жилец угрюмый...» [342, т. 1, с. 26]. Принадлежность к «двум стихиям» определяет особый статус лирического героя романтической поэзии и ставит его (или её) выше людского суда. В стихотворении Ахматовой людской укоризны нет, но лирическая героиня сама вызывающе бесстрашно говорит о своих прегрешениях. Образ «бессмертного любовника Тамары» в поэтической зарисовке «Здесь Пушкина изгнание началось» (174) возникнет в 1927 году как чисто литературная реминисценция, равно как и характеристика Блока «Демон сам с улыбкой Тамары» в «Поэме без героя». Лирическая героиня Ахматовой заметно отличается от лермонтовского Демона, надменно и жестоко презиравшего мир и в чём-то предвосхищавшего нищезанство. М. Ю. Лотман определил эту сторону романтизма как ограниченность мифовидения: «Всякая попытка осуществить на практике романтическую

модель связана с переводом какой-либо группы реально существующих лиц в категорию «формально несуществующих» [359, с. 55].

Эти слова к Ахматовой не относятся. Мир всегда предстаёт в её стихах целостным, «другие» полноправно присутствуют иногда в самых неожиданных текстах. Любовное стихотворение может начаться словами *«Господь немилостив к жнецам и садоводам»* (90), или включить в себя *«звонкие вопли»* босой девочки, которая *«плачет у плетня»* (34), или *«осуждающие взоры / Спокойных загорелых баб»* (63), или *«крики пастухов»* (89). Одиночество у неё никогда не соединяется с презрением к людям и этическим ценностям, а осознание своей греховности становится самостоятельной темой. В стихотворении *«Так много камней брошено в меня»* (78) брошенные врагами камни складываются для лирической героини в *«башню»*, дающую уединение, необходимое для творчества. Но свойственная романтическому герою гордость, независимость от людского суда становится источником гораздо более строгого суда совести.

В результате тема греха в христианском понимании отделяется в её творчестве от темы романтического демонизма, который не исчезает полностью, а остаётся существенной частью характеристики лирической героини и её возлюбленного. Такое качество вольных личностей позволяет придать теме любви исключительный характер и исключительное значение. Это особенно ярко выражено в стихотворении 1917 года: *«Ты всегда таинственный и новый, / Я тебе послушней с каждым днем. / Но любовь твоя, о друг суровый, / Испытание железом и огнем. // Запрещай петить и улыбаться, / А молиться запретил давно. / Только б мне с тобою не расстаться, / Остальное все равно! // Так, земле и небесам чужая, / Я живу и больше не пою, / Словно ты у ада и у рая / Отнял душу вольную мою»* (140). Заметим, что лермонтовскому персонажу совершить такое было не под силу, – Тамара в финале поэмы, увидев истинный облик Демона, отшатнулась от него и обратилась к защите ангела. Лирическая героиня Ахматовой – обладательница души *вольной* настолько же, насколько волен её *«суровый»* друг и насколько лермонтовский Демон – «вольный сын эфира». Поэтому последние строки содержат противоречие, определяющее грядущий конфликт между страстью и свободой.

Любовь в поэзии Ахматовой – высочайшая ценность, но это смысл жизни личности, которая может быть собою только при условии свободы. Отсюда особый характер приобретает представление о вольности. О его значении в творчестве Пушкина писали в своё время С. Г. Бочаров [99] и Н. В. Фридман, последний использовал выражение «вольнотлюбивый романтизм страстей», которое справедливо для определения тематического комплекса, присущего и послепушкинской поэзии XIX–XX веков и выглядит вполне уместным в применении к ахматовской лирике [630, с. 191].

Отождествление любви с волей в поэзии Ахматовой имеет принципиально важное значение. Слово воля употребляется ею и для автохарактеристики: «**Я-то вольная**» (158), и для определения ближайшего окружения: «**О вольные мои друзья, о лебеди мои**» (130), и как существенное качество природных стихий: «**Горе душит, не задушит / Вольный ветер слезы сушит**» (143), «**А струи вольные поют, поют**» (90). Свобода и воля в её стихах всегда романтически возвышенны. И дружба – часть свободного волеизъявления: «**Души высокая свобода, / Что дружбою наречена**» (173). Но любовь может лишить свободы, этот мотив устойчиво повторяется и у ранней и у поздней Ахматовой. В стихотворении 1911 г. «Любовь покоряет обманно...» герою, взятому в плен любовью, только казалось, «**Что вольный**» он «**и на воле**» (25). И в стихотворении «Мелхола», работа над которым завершилась в 1961 г., о влюблённой героине узнаём: «**Не волей своєю она говорит**» (148). «**Вольный дух**» (81) лирической героини не смиряется даже со «светлой неволей» (142).

Поэтому по-настоящему повелевать её лирической героиней возлюбленный никогда не сможет («**Тебе покорной? Ты сошёл с ума! / Покорна я одной Господней воле**» (142). Этот парадокс в своё время и вызвал сочувствие и восхищение А. Коллонтай, которая увидела в «**белой птице**» символ новой женщины, чувствующей себя равной мужчине и отстаивающей свою социальную независимость: «**Был он ревнивым, тревожным и нежным, / Как божье солнце, меня любил, / А чтобы она не запела о прежнем, / Он белую птицу мою убил**» (79). Отметим, что в этом стихотворении Ахматова не случайно уклонилась от привычной конкретности. **Белая птица** может быть прочитана как голубка – символ души, но и как лебедь – символ творчества. Этот конфликт имеет не столько гендерный, сколько экзистенциальный характер.

Здесь вступает в действие иная тема – предназначение поэта. В русской литературе настоящий поэт – всегда пророк. Эта традиция восходит к пушкинскому «Пророку» и не иссякает в поэзии Серебряного века. И поэт, воспеваящий высшую ценность любви, выполняет высокую миссию – как бы ни своевольничал. Покорность Господней воле поэту ничуть не противоречит романтическому любовному демонизму. Лермонтовский Демон готов был под воздействием любви к Тамаре отречься от зла. В начале XX века сохранялась основная тенденция: величю романтического чувства должен был соответствовать масштаб испытывающих это чувство личностей. Мы уже приводили наблюдение Г. Гуковского о том, что строки Ахматовой «**Но клянусь тебе ангельским садом, / Чудотворной иконой клянусь / И ночей наших пламенным чадом**» – «это клятвы Демона... Вообще, литературная мифология 1910-х годов» [141, с. 138].

Заметно также, что поиск собственного пути был связан не только с усвоением, но и с преодолением романтической традиции. В «Поэме без героя» романтический демонизм и дьявольская усмешка зла предстанут в

ином освещении. Романтичен «Демон сам с улыбкой Тамары», романтичен и «**Владыка мрака**», «**Сам изящнейший сатана**» – но «**адская арлекинада**» веселящихся страшна не явлением потусторонних сил, а реальностью земного зла.

Традиция мифизации романтических героев возвращает нас к стихотворению Гумилёва о русалке, отблески которого столько раз явно или скрыто были нами отмечены в ранней ахматовской лирике. Характер становления самобытного голоса Ахматовой помогает понять её стихотворение «Мне больше ног моих не надо...», когда-то вошедшее в ту самую первую публикацию в «Аполлоне». Героиня вначале кажется отмеченной демонизмом, которым наделил Аню Горенко Гумилёв в цитированном выше стихотворении «Русалка». Но у неё лирический сюжет скорее преодолевает, чем развивает привычную романтическую схему:

*Мне больше ног моих не надо,
Пусть превратятся в рыбий хвост!
Плыву, и радостна прохлада,
Белеет тускло дальний мост.*

*Не надо мне души покорной,
Пусть станет бьёмом, легок дым,
Взлетев над набережной черной,
Он будет нежно-голубым.*

*Смотри, как глубоко ныряю,
Держусь за водоросль рукой,
Ничьих я слов не повторяю
И не пленюсь ничьей тоской...*

*А ты, мой дальний, неужели
Стал бледен и печально-нем?
Что слышу? Целых три недели
Все шепчешь: "Бедная, зачем?!" (29).*

Образы русалок связаны с разнообразными верованиями. Ундины и русалки в древней языческой традиции – это водяные жительницы, управляющие водной стихией, связанные с плодородием земли. По более поздним поверьям христианской культуры, русалки – это девушки, утопившиеся от несчастной любви, соблазнительные и опасные для людей. Общепринятое представление о губительности русалочьей любви делает её ещё более притягательной для романтика, как всё опасное и неизведанное. Лирический герой стихотворения Гумилёва «Русалка» преодолевает роковую границу последним двустихием «Потому что я сам из пучины, / Из бездонной пучины морской». Но этот ход создаёт противоречие: весь предшествующий текст написан от лица человека, а не жителя подводных глубин. Русалка и влюблённый превращаются в условно-символические изображения исключительных личностей. Победительная интонация финала утверждает торже-

ство лирического героя, который оказывается носителем «сверхчеловеческих» качеств.

Не то мы находим в стихотворении Ахматовой. Первые строки позволяют предположить, что героиня расстаётся с жизнью, – она выбрала существование русалки, её ноги превратились в рыбий хвост, она плавает уже не как человек: «*Белеет тускло дальний мост*» – это значит, мост виден через толщу воды. Неожиданностей здесь две. Во-первых, взгляд из-под воды делает происшествие странно реальным, тем более, что мотив подводного плавания развит наглядно и даже подробно («*Смотри, как глубоко ныряю, / Держусь за водоросль рукой*»). Во-вторых, необычно изображение русалки внутри городского пейзажа, который ассоциативно возникает не только следом за упоминанием моста и набережной, но и как топос продолжающихся взаимоотношений между лирической героиней и тем, кого она называет «*мой дальний*». Всё это снимает сюжетные ожидания, связанные с мотивом «русалка – утопленница, самоубийца». Вторая строфа открывает, что лирическая героиня пожелала расстаться не с жизнью, а с душой: «*Не надо мне души покорной, / Пусть станет дымом...*» Это показывает, что мифологический комментарий здесь недостаточен, надо обратиться к возможным литературным источникам.

В романтической традиции неоднократно обыгрывалась мифологема русалки – маленького языческого божества, возжаждавшего получить бессмертную душу. В начале XIX века де Ла Мотт Фуке написал повесть-сказку «Ундины», переведённую В. А. Жуковским на русский язык стихами в 1836–1837 гг. Тогда же создавалась «Русалочка» Андерсена. В обоих сюжетах русалки – не утопленницы, а природные водяницы. Общим мотивом в них является условие получения русалкой души в результате христианского брака с человеком. В наше время большинство читателей знает Андерсена. Но поколение, к которому принадлежали акмеисты, хорошо знало и Жуковского. Обе сказки о душе и о любви – но отличаются между собою.

То, что Гумилёв называет свою русалку ундиной, подтверждает вероятность, что именно переведённая Жуковским сказка Фуке могла быть литературной основой его стихотворения. Однако в таком случае греховность и печаль русалки получают более определённое истолкование. «Нрав Ундины – полное и последовательное отражение свойств струящихся вод. <...> Со своим дядей Кюлеборном <...> они создают некую бинарную оппозицию, признанную быть воплощением двуликой сущности водяной стихии – силы безудержной, беспощадной, но в то же время женственно нежной, очаровательной, весёлой. Она не порывает со своей родной стихией и после обретения человеческой души» [195, с. 181]. В этой сказке ундины сохраняет свои губительные свойства даже после принятия христианства. И после того, как любимый нарушил священные обеты и изменил ей, ундины убивает его своим поцелуем, не переставая лю-

бить. Хотя у Гумилёва нет этих сюжетных мотивов, но пафос его стихов – притягательность таинственного и опасного.

А в сказке Андерсена жажда героини получить бессмертную душу была связана с самоотверженной и безответной любовью. Русалочка, не найдя счастья в любви, должна была распротиться и с надеждой обрести душу. Чтобы не погибнуть наутро после того как принц женился на другой, русалочке было надо убить его – тогда ноги вновь превратились бы в хвост, и она получала возможность прожить весь отпущенный русалкам срок в 300 лет. Но она не стала убивать принца. Самопожертвование приблизило её к бессмертию. Она стала одной из «дочерей воздуха».

Русалка Ахматовой мало похожа на персонажей Фуке и Андерсена, страстно желавших получить бессмертную душу. Лирическая героиня ахматовского стихотворения своевольно и греховно восклицает: **«Не надо мне души покорной, Пусть станет дымом...»** Это вызывающее поведение кажется вполне характерным для романтического персонажа. Однако традиционная маска условна. В конце стихотворения читатель неожиданно понимает, что героиня лишь пытается выглядеть весёлой, что она достойна сожаления. Со сказкой Андерсена стихотворение парадоксально сближает тема добровольного отречения от самого важного.

В стихах Ахматовой не один раз находим реминисценции из романтических сказок Андерсена [432]. В этом случае перед нами не «отсылка», а скорее отталкивание от известных мотивов. Сюжет сказки Андерсена ближе Ахматовой в том отношении, что её героиня никак не проявляет губительных русалочьих свойств. Она так же, как и персонаж Андерсена, не винит никого в своих несчастьях. Далее этого сходство не идёт. Её душа улетает, как дым, и героиня как будто освобождается от чувств, в том числе и любовных. А впрочем, уже в третьей строфе слова, казалось бы, утверждающие радости обрётённой свободы, говорят об обратном: нигде не исчезла память о чьих-то *словах* (видимо, причинивших боль) и о *тоске* – пусть и чужой, но *пленявшей* героиню. Да и *душа*, возможно, не исчезла: в стихотворении высказано пожелание избавиться от неё, но и только. Последнее же четверостишие придаёт стихам новый смысл: ничто не изменилось, связь между влюблёнными осталась неразрывной, сострадание любимого (или нелюбимого) – ведь он – *«дальний»*) выражается в вопросе **«Бедная, зачем?!»**. Попытка избавиться от души и от терзающих её чувств, кажется, не удалась. Герой жалеет её – видимо, теперь он проникся её тоскою, однако ситуация выглядит безысходной. Русалка в стихотворении Ахматовой – не жертва. Да и стала ли героиня русалкой? Всё это не укладывается в романтические сюжетные ожидания.

Ситуация здесь настолько недосказанная, что читатель не всегда понимает, о чём идёт речь. Возможно, по этой причине Ахматова после сборника «Вечер» стихотворение не перепечатывала. С точки зрения романтической поэтики оно не может быть названо удачным. И всё же оно интересно именно попыткой оттолкнуться от привычных схем. Его геро-

иня, желавшая стать русалкой, сохранила человеческую природу. Интенсивность и значительность переживаемого чувства подчеркнуты использованием традиционных романтических мотивов. Но само содержание источника переживаний, суть любовного конфликта остались «за кадром» не случайно. Отсутствие повествования о перипетиях «романа» позволило перенести акцент на реальное выражение его мучительности. Так называемая «романность» ахматовской лирики, возможно, в этом раннем стихотворении проявляет себя наиболее наглядно, поскольку автор ещё не совсем ею овладела. Отсутствие сюжета, как это будет у Ахматовой и дальнейшем, компенсируется напряжённостью переживания ситуации. Суть отношений влюблённых освобождена от всех излишних подробностей. Оставлено одно: трудность и почти невозможность взаимопонимания, которая в последней реплике мужского персонажа всё же осуществляется. Тем самым в стихотворении появляется второй центр, оно приобретает неожиданную многомерность. Отсутствие рассказа о предыстории события не отрицает наличия этой предыстории, время и пространство разомкнуты, как это бывает в романах.

Растрянность лирической героини была проявлением нового видения отношений между женщиной и мужчиной – не только в привычных оппозициях «властелин / жертва» или «роковая страсть / гибель», «покорение / поклонение». Тютчев уже внёс в любовную лирику новый аспект «поединка рокового». В этом же, юношески незрелом, стихотворении Ахматовой добавлена возможность ещё одной существенной темы – взаимопонимания и прощения. Спустя много лет, в 1940 году, будет издан её сборник «Из шести книг». Раздел, посвящённый второй ахматовской книге «Чётки», открывает эпиграф из стихотворения Е. Баратынского «Оправдание»: «Прости ж навек! Но знай, что двух виновных / Не одного, найдутся имена / В стихах моих, в преданиях любовных».

Эпиграф этот выразил не только особенности любовной тематики в «Чётках», но и те тенденции, которые проявились уже в «Вечере», в частности – в стихотворении о попытке превращения в русалку. Неудачность этого превращения была результатом отталкивания от дуализма устаревших романтических схем, результатом поиска собственного способа мирозидения.

Но чувство родства с миром природы, культивировавшееся романтическим искусством, навсегда остаётся в творчестве Ахматовой одним из важнейших знаков вольности её лирической героини, источником её вдохновения и утешения. Важно отметить, что мир природы не противопоставляется у Ахматовой миру людей. Это сфера, обладающая естественными задатками гармонии, но не принадлежащая исключительной романтической личности, а представляющая часть огромного общего мира.

В этом отношении важно отметить значение мотивов тоски и томления. Они мало свойственны поэзии Гумилёва, воспевавшего не столько чувство, сколько действие, но в литературе того времени, как и в роман-

тизме вообще, эти мотивы имели самое широкое хождение. Ахматова в стихотворении «Учитель» 1945 года назвала это самой примечательной чертой поэзии И. Анненского: *«Всех пожалел, во всех вдохнул томление»* (249). Неудовлетворённость жизнью часто имела неопределённый характер (говоря словами представителя старших символистов Н. Минского, это была «Тоска неясная о чем-то неземном, / Куда-то смутные стремленья, / Вражда к тому, что есть, предчувствий робкий свет / И жажда жгучая святынь, которых нет...»). Тоска объективировалась как порождение обыденной пошлости, но от этого она не становилась менее страшной – как, например, блоковская «тоска дорожная, железная...» Н. Бердяев определял свою тоску как особый характер романтического одиночества: «Тоска может пробуждать богосознание, но она же есть также переживание богооставленности» [75, с. 52].

У Ахматовой никогда не найдём отрицания или незнания святынь. Но мучительное ощущение отъединённости от них, которое Н. В. Недоброво назвал «биением о мировые границы» соединилось у неё с «острой неудовлетворённостью собою» [21, с. 130, 132]. Тоска и томление в её стихах иногда синонимичны, имеют широкий диапазон значений, объединяет которые принадлежность к высокому стилю. *Томление* проявляется и в экзистенциальном плане: *«умирая, томлюсь о бессмертье»* (67), и в значении любовной истомы: *«дни томлений острых прожить»* (27), *«долгим взглядом твоим истомлённая, / Я сама научилась томить»* (163). Однако более всего мотив *тоски* у неё выражает неудовлетворённость жизнью, не требующую уточнений. Это становится одной из основных характеристик лирической героини и близких ей персонажей: *«Твоя печаль, для всех неясная, / Мне сразу сделалась близка, / И поняла ты, что отравная / И душная во мне тоска»* (47). Способность испытывать это чувство не только сближает людей (вопреки обязательности романтического одиночества), но и в какой-то мере служит оправданием запутанного существования. Последнее стихотворение заканчивается так: *«Я этот день люблю и праздную, / Приду, как только позовёшь. / Меня, и грешную, и праздную, / Лишь ты одна не упрекнёшь»*.

Тоска и томление в стихах Ахматовой часто выражают не только неприятие определённых жизненных ситуаций или сторон бытия, но и самоосуждение. Сыгравшее роковую роль в судьбе автора стихотворение 1913 года «Все мы бражники здесь, блудницы» (52) содержит этот мотив в качестве основы кольцевой композиции. В первой строфе, рисующей обстановку артистического кабаре, *«На стенах цветы и птицы / Томятся по облакам»*, это – знак мертвенности искусственно созданного пространства. В последней строфе лирическая героиня восклицает: *«О, как сердце моё тоскует! / Не смертного ль часа жду? / А та, что сейчас танцует, / Непременно будет в аду»*. Психологический параллелизм не раскрывает конкретный смысл открывающей стихотворение прямой

инвективы, но передаёт состояние человека, принадлежащего к внутренне осуждаемому замкнутому миру.

На этом фоне может быть более понятным другое стихотворение того же года:

*Ты знаешь, я томлюсь в неволе,
О смерти Господа моля.
Но все мне памятна до боли
Тверская скудная земля.*

*Журавль у ветхого колодца,
Над ним, как кипень, облака,
В полях скрипучие воротца,
И запах хлеба, и тоска.*

*И те неяркие просторы,
Где даже голос ветра слаб,
И осуждающие взоры
Спокойных загорелых баб. (63)*

Традиционно принято обращать внимание на последнюю строфу, в которой справедливо, но несколько односторонне замечают некрасовскую интонацию. Композиционно «томление» первой строфы контрастирует со спокойствием «загорелых баб» в последней. В средней строфе тоска как будто «ничья», она – принадлежность скудной тверской земли. Упоминание о «*запахе хлеба*» мешает прочтению «скудости» как буквального знака нищеты. Скудной выглядит земля, скудна жизнь людей – на это метонимически указывают «*ветхий колодец*», «*скрипучие воротца*». Но в стихотворении есть другой, контрастно организованный образный ряд: «*как кипень, облака*» – настоящие, ярко-белые, наверняка высокие, как это свойственно вообще кучевым облакам, те самые облака, по которым, может быть, «*томились*» цветы и птицы вместе с лирической героиней в кабаре «Бродячая собака». И ещё – «*неяркие просторы, где даже голос ветра слаб*». Вот эти «*просторы*», которые оказываются даже сильнее ветра, романтического символа свободы, «*неяркие*», – они составляют в последней строфе единый образ мира с небогатыми деревенскими жительницами. Эпитет «*неяркие*» здесь так же обманчиво приуменьшает значимость объекта, как в другом стихотворении «*еле слышный*» голос музыки. Такие эпитеты всего лишь подчёркивают отказ от привычных клише и стремление автора уловить, разглядеть суть явлений. Романтическая идея единения с природой и в известной мере романтизированное традициями XIX века благоговение перед народной правдой позволяют теме самоосуждения зазвучать в новой тональности. Что-то в лирической героине вызывает осуждение деревенских баб, но её взгляд не просто вбирает их присутствие, высокий стиль слова «*взоры*» подчёркивает, что для неё они – часть той самой земли, тоска которой ей так близка.

И мотив тоски перестаёт быть привычным романтическим клише, означающим неприятие внешнего мира, наоборот, она становится знаком единения с этим миром. «Тоска», «неяркие просторы», как и «запах хлеба» и даже «осуждающие взоры» – весь этот нетривиальный перечень разнородных явлений противостоит личной «неволе». Именно последняя относится к числу традиционно романтизированных бедствий. Лирическая героиня томится, «*о смерти господи моля*», но упоминание об этом звучит как нечто само собою разумеющееся, как одно из житейских обстоятельств. То, что *памятно* героине, оказывается гораздо более значимым. Тоска же, соединившись с приметамы родного края, получает смысловой оттенок силы, что вполне соответствует значению этого слова в стихотворении 1915 г. «Зачем притворяешься ты...»: «*И Муза в дырявом платке / Протяжно поет и уныло. / В жестокой и юной тоске / Ее чудотворная сила*» (99).

Итак, присутствие романтического начала в раннем творчестве Ахматовой обусловлено как общим состоянием российской литературы, так и непосредственным воздействием близкого друга, а затем мужа – Николая Гумилёва. На склоне лет Ахматова вспоминала: «[А] для Николая Степановича я была чем-то средним между Семирамидой и Феодорой. (А ещё Дева Луны в «Пути Конквистадоров»). Мои атрибуты всегда – луна и жемчуг. («Анна Комнена»). У Амедео – наоборот: он был одержим Египтом и поэтому ввёл меня туда» [233, с. 208]. В её стихах ни один из этих персонажей не появится. Она с самого начала захотела говорить своим голосом. Но осуществить это было непросто.

Необходимо помнить, что в более поздний период Ахматова оглядывалась на первые свои сборники критически. Она говорила 6 мая 1940 года Чуковской: «Знаете, я поняла, почему я терпеть не могу своих ранних стихов.<...> теперь ясно увидела в вёрстке <...>: недобрые по отношению к герою, неумные, простодушные и бесстыдные. [667, с. 73]. Её собеседница согласилась «только с одним: недоброта к герою». Тема любви-вражды не была прерогативой только ахматовской лирики. В романтической литературе это была одна из «вечных» тем, которую мы встречаем не только в ранних поэмах Пушкина или его романтической балладе «Чёрная шаль», в психологически точной прозе Кнута Гамсуна (о влиянии её на лирику Ахматовой см. [550]), но и в почти лубочном рассказе Горького «Лойко Зобар». Тема любви-вражды была неотделима от романтического представления о свободе как величайшей ценности. Но уже в ранней ахматовской лирике мы находим и другой аспект этого чувства – стремление преодолеть непоправимую разединённость любящих, которое иногда проявлялось в не менее романтической ситуации свидания с умершей возлюбленной, – как, например, в стихотворениях «Здравствуй! Лёгкий шелест слышишь...» (58) или «Милому» («Голубя ко мне не присылай...») (118). Однако иная ценность, выходящая за рамки романтических представлений – ценность настоящей любви – займёт гораз-

до более значимое место. Она будет противостоять тому, что пушкинская Татьяна назвала «обидной страстью», во многих лирических миниатюрах, самая известная из них – «Звенела музыка в саду...» (51) и потребует уже иных художественных средств. Неслучайно В. М. Жирмунский в 1920 году в статье «Два направления современной лирики» построил анализ отличий акмеистической и символистской поэтик на сопоставлении этого стихотворения с блоковским «В ресторане» [220]. Впоследствии он смягчил это противопоставление.

Несмотря на отталкивание от определённых тенденций, можно с уверенностью констатировать наличие ряда черт, указывающих на постоянное присутствие романтического начала в поэзии Ахматовой. Само происхождение термина романизм, как утверждают историки литературы, указывало на «романтизм», то есть книжность, литературность ситуаций и персонажей. На первых порах тяготение к жанру баллады вполне соответствовало этому родовому началу. Но очень быстро на смену клише романтических сюжетов пришла новаторская находка: Ахматова стала оставлять сюжет за пределами текста, давая в стихах только состояние лирической героини, вызванное определённой ситуацией. (Примером переходного случая может служить ранний цикл «Обман» в сборнике «Вечер»: там сюжет разворачивается по всем правилам повествовательной композиции, но его этапы даны не через сообщение о событиях, а как последовательное выражение соответствующих душевных состояний).

Важной чертой романтического сознания является предвставление о двоемирии, отталкивание от реальности и предпочтение идеальной мечты, у символистов – устремление к трансцендентному. Ахматова видит мир единым. Но конкретное и вещественное у неё не исключает существования иррационального, способного принимать разные обличья. В этом отношении мнение В. М. Жирмунского об исчезновении романтизма в «жестком» творчестве поздней Ахматовой [224, с. 143] справедливо лишь отчасти. Лирическая героиня ранних сборников обладает таинственным всеведением. И впоследствии это свойство у неё не исчезнет, а в некоторых случаях даже усилится. Одной из причин будут искренняя вера в существование потусторонних сил, другой – нарастание ирреальных ужасов современности. Только романтическая поэтика позволит справиться с ними и обеспечит их художественное воплощение. В этом отношении интересны наблюдения В. Виленкина о множестве воплощений образа тени в лирике и поэмах Ахматовой [132]. Стремление увидеть то, что незаметно никому, постичь «тайное», которое «бродит вокруг», (199) – задача поэта, сформулированная в цикле «Тайны ремесла».

Однако для понимания своеобразия поэтического мира Ахматовой необходимо более пристальное рассмотрение того элемента, который составляет главный стержень лирики, – образа лирического героя, точнее, лирической героини. Этот образ также не свободен от воздействия романтических традиций.

Лирический герой и миф о поэте

Изучение творчества лирического поэта всегда предполагает повышенное внимание к его биографии. Это естественное следствие самой сущности лирического рода литературы, отчётливо определённой в своё время Гегелем. Преобладание в лирике личного, субъективного, индивидуального над объективным, множественным, общим, в противоположность эпическому роду, порождает несходство и в восприятии авторского образа применительно к этим двум родам. Личность автора эпических творений редко становится объектом повышенного внимания, личность лирика начинает обрастать легендами иногда уже при его жизни, а после смерти мифизируется почти неизбежно [400, с. 524].

Причина, видимо, в том, что, как заметил ещё Гегель, лирический взгляд на мир, предполагающий установку на самовыражение, невозможен без противоположного полюса – установки на общечеловеческий смысл лирического переживания. («Мы хотим, чтобы перед нашими глазами появилось нечто общечеловеческое, чтобы мы могли это поэтически сопереживать.<...> В таком случае поэт – и он, и не он сам; он представляет не себя, а *нечто* другое, он как бы артист, который разыгрывает бесконечно много ролей. <...> Но что бы он ни представлял, он постоянно сплетает с этим свой внутренний художественный мир, пережитое и пережитое» [151, т. 3, с. 502]. Преодолению этого противоречия служат сгущение семантики лирического языка, актуализация восприятия лирических формул и форм, выработанных предшествующими культурными эпохами, а также представления о личности и биографии поэта, которые становятся важнейшим средством раскрытия авторского сознания.

Лирический герой и лирический сюжет способствуют конкретизации образа лирического чувства, и, несмотря на условность этих явлений, они прочно соотносятся в сознании читателей с судьбой поэта. Это нередко приводит к возникновению образов, существующих не столько в литературных текстах, сколько рядом с ними, в окололитературной и читательской среде, образов, которые являются результатом взаимодействия творчества поэта и ответного сотворчества читателей. И для понимания причин, породивших эти образы, необходимо знание не только художественного языка, которым пользовался лирический поэт, но и культурной ситуации, формировавшей читательское восприятие. Массовое сознание нередко подчиняется законам, гораздо более архаичным, нежели те, по которым строятся языки современных культур. Результатом становится мифологизация реальности, вступающая в противоречие с историей. При выявлении этого противоречия мы зачастую получаем не возврат к научно обоснованному знанию, а новые мифы, которые уводят от действительности ещё дальше. Это явление нуждается в анализе не только для осмысления эстетических фантомов, но и для понимания порождающих

их закономерностей. В отношении к поэзии Ахматовой такое исследование особенно актуально.

При всём богатстве трактовок понятия «лирический герой» наиболее существенным представляется то разграничение, которое было сделано М. М. Бахтиным. Он твёрдо отделил это понятие от представления об авторе. Не отрицая значения «образа автора», составляющего дополнительное средство художественной выразительности, он отметил, что даже «в автопортрете мы видим не автора как такового (его нельзя видеть), во всяком случае не больше, чем в любом другом произведении автора; больше всего он раскрывается в лучших картинах данного автора. Автор – создающий – не может быть создан в той сфере, в которой он сам является создателем. Это *natura naturans*, а не *natura naturata*. Творца мы видим только в его творении, но никак не вне его» [68, с. 369]. Итак, лирический герой – это не автор, а создаваемый автором образ, от лица которого совершается лирическое высказывание.

Современное литературоведение определяет понятие «лирический герой» как «единство личности, стоящей за текстом, но и наделённой сюжетной характеристикой, которую всё же не следует отождествлять с характером» [164, с. 157].

Именно в русской поэзии начала XX века это явление стало настолько заметным и актуальным, что и породило данный термин.

Понятие «лирический герой» было впервые введено Ю. Тыняновым в статье 1921 года о творчестве А. Блока: «Блок – самая большая лирическая тема Блока. Эта тема притягивает как тема романа ещё новой, нерождённой (или неосознанной) формации. Об этом *лирическом* герое и говорят сейчас. <...> В образ этот персонифицируют всё искусство Блока; когда говорят о его поэзии, почти всегда за поэзией невольно подставляют *человеческое лицо* – и все полюбили *лицо*, а не *искусство*». [610, с. 224]. Тогда же Тынянов обратил внимание на конкретное проявление этого противоречия между индивидуальным и общим: он перечислил некоторые лирические сюжеты Блока и увидел в них «давно знакомые, традиционные образы; некоторые же из них <...> стёрты до штампов» [610, с. 226]. Обращает на себя внимание то обстоятельство, что Тынянов назвал не только мужские образы, но и женские, поскольку их характеристики были неотделимы от известных сюжетных структур: Офелия и Гамлет, Царевна и Рыцарь, Рыцарь и Дама, Князь и Девушка, Мать и Сын, Арлекин, и Коломбаина... Рядом Тынянов определил присутствие и более (психологически и нравственно) очерченных лиц. Однако, как подчеркнул исследователь, через все эти маски, несмотря на эти маски, читатель сумел узнать и полюбить лицо, личность поэта – или представление о его личности. Тынянов наметил линии, по которым происходило преодоление этого противоречия: «Эмоциональные нити, которые идут непосредственно от поэзии Блока, стремятся сосредоточиться, воплотиться и приводят к *человеческому лицу* за нею» [610, с. 229]. Впоследствии

Л. Я. Гинзбург более детально проанализировала это явление. Узнаваемость лирического героя, по её мнению, возможна именно потому, что «лирика вызывает ассоциации, молниеносно доводящие до сознания читателя образ, обычно уже существующий в культурном сознании эпохи» [164, с. 157]. Тот факт, что Блок использовал привычные поэтические образы, сыграл первостепенную роль: «Эти слова принадлежали необъятно большому и потому безличному единству романтического стиля. Блок очень рано превратил их в постоянно действующие элементы контекста, в высшей степени индивидуального, выражающего одну (разумеется, обобщённую) лирическую личность, одну судьбу» [164, с. 267–268].

Таким образом, та «легенда о Блоке», которую полюбил читатель, складывалась из конкретных текстов его лирики и в равной мере из несколько иррациональные стихии общекультурных романтических представлений. Лирические стереотипы романтизма стусилились в Миф о Настоящем Поэте. «Об этом лирическом герое и говорят сейчас. Он был необходим, его уже окружала легенда, и не только теперь – она окружала его с самого начала, казалось даже, что она предшествовала самой поэзии Блока, что его поэзия только развила и дополнила этот постулированный образ» [610, с. 224]. Отметим, что спустя два с лишним десятилетия Г. А. Гуковский развил идею Тынянова в книге «Пушкин и русские романтики» и показал формирование образа лирического героя в романтической лирике начала XIX века [186].

Ахматова вступила в литературу в то время, когда слава Блока была в зените. «От тебя приходила ко мне тревога и умение писать стихи», – гласит надпись на подаренном ему сборнике стихов «Чётки». После появившейся в 1916 г. статьи В. М. Жирмунского «Преодолевшие символизм» [219] долгое время, более половины столетия, было принято противопоставлять творчество этих двух поэтов, как противопоставлялись символизм и акмеизм в целом. Впоследствии другие исследователи [377] и сам В. М. Жирмунский [217] пересмотрели эту точку зрения. В наше время значение творчества Блока для становления поэтического таланта Ахматовой не вызывает сомнений.

Некоторые из масок лирической героини Ахматовой вполне соотносимы с лирическими парами блоковской лирики: Офелия, беседующая с Гамлетом; инок и его недоступная возлюбленная; послушница, влюблённая в мирянина; девушка, возлюбленная князя или царевича. Здесь можно увидеть сознательное стремление к некоторой симметрии. Печаль неправимой разьединённости любящих сближает темы Гамлета и Офелии у Блока и Ахматовой. Мотив строгого обуздания любовного волнения в равной мере закономерно вызывает в стихах обоих поэтов появление лирического персонажа, связанного обетом монашеского целомудрия: «Никто не скажет: я безумен. / Поклон мой низок, лик мой строг...» [85, т. 2, с. 283] – и «*А у нас – тишь да гладь, / Божья благодать. / А у нас – светлых глаз / Нет приказу подымать*» (69). Подобно тому, как в «Сти-

хах о Прекрасной Даме» звучало тревожное предчувствие обмана и заблуждения («Но страшно мне: изменишь облик ты») [85, т. 1, с. 94], так и идущая к «царевичу» героиня Ахматовой испытывала не менее мучительные сомнения: *«Обману ли его? обману ли? – не знаю. / Только ложью живу на земле...»* (37).

Однако восприятие читателями лирики Ахматовой строилось совсем не на принципе аналогий или параллелей с поэзией Блока. Наиболее выразительным доказательством этого может послужить различие в отношении к двум стихотворным фразам, вполне сводимым к общему смыслу. У Блока это «Я сам, нечистый и продажный, / С кругами тёмными у глаз...» [85, т. 2, с. 172], у Ахматовой – *«Все мы бражники здесь, блудницы, / Как невесело вместе нам...»* (52). Эти стихи объединяет мотив самоосуждения, сознание несправедности и ощущение безысходности не только личной, но и общей ситуации. Однако строки Блока ни в малейшей мере не повлияли на отношение к его личности и лишь в 60-е годы XX столетия мелькнули как один из аргументов в академической полемике о разнице между понятиями «лирический герой» и «лирический персонаж». О том же, какую роковую роль сыграла ахматовская строчка в её поэтической судьбе, когда была использована в докладе А. А. Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград», разъярявшегося на собрании партийного актива и на собрании писателей в Ленинграде основные положения постановления ЦК ВКП (б) от 14 августа 1946 года, известно всем. Это была на весь мир произнесённая оскорбительная характеристика, предназначенная для полного морального уничтожения женщины-поэта. [214, с. 12]. Мы уже рассмотрели вопрос о происхождении этой формулировки и помним, что она появилась впервые в книге Б. М. Эйхенбаума как попытка определить новаторство Ахматовой. Эйхенбаум считал, что автобиографичность ахматовской поэзии – всего лишь «художественный приём, контрастирующий с абстрактной лирикой символистов» [687, с.146]. Любопытно, что работа Ю. Тынянова о Блоке и Эйхенбаума об Ахматовой появились почти одновременно, но никому не пришло в голову их сопоставить и соотнести – настолько по-разному относились исследователи к поэтическому материалу. Чтобы понять причину, уместно обратиться к водоразделу, который всё же пролегал между поэтическими мирами Блока и Ахматовой.

Романтическая основа символизма считается бесспорной. «Русский романтизм второй половины 1820–1830-х годов выдвинул два основных собирательных образа. Это протестующая демоническая личность (проблема добра и зла), и это поэт-жрец философского романтизма молодых русских шеллингианцев (идея искусства – как высшей формы познания мира)» [164, с. 157]. Разумеется, названные Л. Гинзбург образы вовсе не остались приметой поэзии только начала 19 века. Они присущи всей романтической лирике в целом, и в творчестве символистов проступают

весьма выпукло. В лирике Блока они становятся составляющими хотя и противоречивого, но единого образа лирического героя.

Демонизм романтического героя и лирического поэта – сам по себе явление амбивалентное, поскольку неотделим от страстной влюблённости в идеал и от мучительного сознания его недостижимости, влекущего за собою отталкивание не только от несправедливого мира, но иногда от Мира и Бога вообще. С другой стороны, и образ поэта-жреца требовал не только праведности, но и готовности к восприятию роковых и ужасных тайн мироздания, что делало идею внутренней чистоты недостаточной и вело к той же амбивалентности образа. Блок писал: «...именно в чёрном воздухе Ада находится художник, прозревающий иные миры» [85, т. 5, с. 434]. Поэтому блоковское «попирание заветных святынь» становилось неотъемлемой функцией Великого Поэта – сакральным кощунством, а не вульгарным вандализмом. Диалектика единства и борьбы священного и проклятого определяла тот ступок представлений, из которых и складывался образ лирического героя романтической поэзии. («Я не верю *ни в какие запреты здесь*, но на небе о нас иногда горько плачут» [698, с. 288]). Маски же играли условную и вспомогательную роль.

Однако лирический персонаж женского рода в романтической или символистской поэтике, как правило, никогда не мыслился многомерно. Здесь торжествовал принцип бинарных оппозиций, поскольку возлюбленная поэта всегда была не субъектом, а объектом лирического переживания. Всё в мире романтического поэта конфликтно, контрастно, тяготеет к одному из противоположных полюсов. (Антагонизм духа и материи, субъекта и мира, – структурообразующие начала). Поэтому и ей полагалось быть или Женой, Облечённой в Солнце, Прекрасной Дамой, Вечной Женственностью, или же носительницей тёмного, грешного начала. Повседневность всегда снижала высокий образ и высокое чувство: «Мы встретились с тобою в храме / И жили в радостном саду, / Но вот зловонными дворами / Пришли к проклятью и труду» [85, т. 2, с. 191–192]. Это тоже вполне соответствовало дуализму романтического мироощущения, полярности его координат. Возлюбленная лирического поэта всегда мыслится как представительница одного из несоединимых начал, но определение её принадлежности к той или иной стихии мог совершить только сам поэт. Иногда этот акт становился самостоятельным мотивом любовной лирики («Стихи о Прекрасной Даме» можно, в частности, рассматривать и в этом аспекте), а иногда высшая природа поэта (демоническая или жреческая?) давала ему право быть даже и выше справедливости («Над лучшим созданием Божьим изведаль я силу презренья: / Я палкой ударил её») [85, т. 3, с. 58].

Впрочем, грандиозность устремлений лирического героя романтической и символистской поэзии прямо-таки вызвала к появлению не менее грандиозной героини, причём масштаб фигуры мог стать более важным, чем её принадлежность к тому или иному полюсу. И если Кармен

оказывается у Блока сплавом тьмы и света («Как океан меняет цвет, / Когда в нагромождённой туче / Вдруг польхнёт мигнувший свет...») [85, т. 3, с. 227], – то она ведь и не личность вообще, а именно символ стихии, соответствующей духовным порывам и трагедиям лирического героя. Любопытно, что её амбивалентность всё же нуждается в разделении составляющих: «Здесь – страшная печать отверженности женской / За прелесть дивную, – постичь её нет сил. / Там – дикий сплав миров, где часть души вселенской / Рыдает, исходя гармонией светил» [85, т. 3, с. 229]. Слова *здесь* и *там* выделены у Блока курсивом. Они – символы романтического двоемирия, перед лицом которого поэт должен принять вызов хаоса и победить его музыкой. Героиня, которая своей причастностью к мировым тайнам равновелика лирическому герою, в конкретном мире оказывается всего лишь дамой полусвета (в стихотворениях этого цикла яснее очерчена не столько цыганка, сколько играющая её актриса); она отвергнута социумом, это даже не подлежит обсуждению. Поэтому и блоковская Незнакомка свободно совмещала в своём облике признаки недосягаемой мечты и обыкновения уличной женщины. Её реальная жизнь и реальные чувства, вне круга возбуждаемых ею страстей, просто не существуют для поэта. Это его отнюдь не смущает: ведь *ТАМ* она стоит над целым миром...

Понятно, что означенная проблема не была явлением только литературного порядка. Биографы Блока располагают документальными свидетельствами того, как резко порою протестовали против этого обстоятельства женщины, воспитанные им высоко, но слишком отвлечённо – в частности, Менделеева и Волохова. Объекты любовного чувства не узнавали себя в посвящённых им стихах и были бесповоротно отрезаны от возможности быть представленными как субъекты этого чувства [698, с. 82–83, 212–213]. Конечно, блоковские оппозиции намного поэтичнее вульгарного определения Брюсова («Женщина в любви – или проститутка, или мать»), но сам дуализм имеет общую природу. Лирический герой Блока в этом плане не так уж далёк от лирического героя стихотворения Брюсова «Памятник»: «За многих думал я, за всех знал муки страсти, / Но станет ясно всем, что эта песнь – о них, / И, у далёких грёз в неодолимой власти, / Прославят гордо каждый стих» [106, с. 311]. Однако живые женщины далеко не всегда испытывали от этого восторг и благодарность.

В поэзии протест против этой установки (не Блоку, конечно) отчётливо высказала Ахматова: «**Ты выдумал меня. Такой на свете нет. / Такой на свете быть не может**» (230). Однако эти решительные слова смогут появиться лишь в 1956 году, в позднем цикле «Шиповник цветёт». В начале же своего пути, в 1912, она выражалась мягче: «**Я любимая, я твоя. / Не пастушка, не королева / И уже не монашенка я – / В этом сером, будничном платье, / На стоптанных каблуках...**» (67). Но уже здесь – не только отрицание расхожих поэтических штампов, но и отсутствие положительного определения. Подходящего образа не было в поэ-

зии ни в начале столетия, ни в середине. Осмелимся высказать мнение, что этого определения для лирической героини Ахматовой не появилось и в конце XX века.

Ни пример Блока, ни образец навсегда восхитившей Ахматову поэзии Иннокентия Анненского, ни иные образы не пригодились ей для решения специфической проблемы лирического героя – или, точнее, лирической героини. А ведь в сознании читающей публики таковой образ (лирического героя), тогда ещё не названный, не получивший терминологической определённости, уже успел стать важным критерием восприятия поэзии. Однако лирика XIX и начала XX века оставалась преимущественно мужской, и для образа женщины-поэта место предусмотрено не было:

*Он говорил о лете и о том,
Что быть поэтом женщине – нелепость.* (54)

Создание любовной лирики от лица женщины было делом новым, и трудности на этом пути имели под собою серьёзные причины.

Роли мужчины и женщины в любви не тождественны. Даже в случае полной любовной гармонии мы наблюдаем, если можно так выразиться, зеркальное несовпадение испытываемых ими чувств, которое не может не сказаться даже на исходных эстетических позициях. Пушкин шужливо возглашал в послании к Родзянке (1825 г.): «Ты прав: что может быть важней / На свете женщины прекрасной?» [493, т. 2, с. 263]. Иннокентий Анненский в статье «Символы красоты у русских писателей» (1909 г.) говорил вполне серьёзно: «Красота для поэта есть или красота женщины или красота как женщина» [22, с. 130]. Эти высказывания не предусматривали ахматовского восклицания «О, как ты красив, проклятый!» Различие усугубляется несходством социальных ролей. Естественно, что и формы выражения любовного чувства не могут быть одинаковы.

В XIX столетии любовная лирика, как правило, создавалась мужчинами, в ней галантность тона не предполагала даже намёка на равноправие отношений, и, следовательно, не оставляла возможности для любовного диалога, за исключением, может быть, самого условного. Были очень заметны интонации лёгкой эротической поэзии, где возлюбленная – «дитя», «нимфа», «нереида», «дева-роза». Романтическая традиция охотно провозглашает «её» «ангелом» или «милым демоном». У Пушкина образ А. Олениной не случайно соотнесен с «ангелом Рафаэля», который «созерцает божество». Каковы бы ни были личные качества А. Керн, в стихах она – «гений чистой красоты», что, согласимся, очень похоже на «чистейшей прелести чистейший образец» из стихотворения, посвящённого Н. Гончаровой. Противоположный полюс – «беззаконная комета», «вакханка».

Однако все эти амплуа не очень годились для выражения ответного чувства. Роль девы-розы никаких слов не предполагала, но и от имени

«гения чистой красоты» говорить ничуть не легче. Разница социальных ролей не допускала обращения лирической героини к жанру мадригала, а высказывание на «языке страстей» резко понижало ее социальный статус.

«Я научила женщин говорить» (199) – так определила свои заслуги в литературе Ахматова. Заслуги эти настолько бесспорны, что просто не принято всерьез рассматривать творчество каких-либо иных поэтесс в качестве её литературных предшественниц. (Имя Сафо приводится скорее для качественного, нежели аналитического сравнения). А между тем совершенно ясно, что выполнить столь сложную задачу, не опираясь ни на какие традиции, было невозможно. И здесь романтические ожидания читателей подкреплялись авторскими интенциями.

При отсутствии готового представления о лирической героине особенно актуальным оказывался вопрос об её облике: какая она? Кто она? В сборнике «Вечер» автопортрет был представлен в стихотворении 1911 г. «Надпись на неоконченном портрете»:

*О, не вздыхайте обо мне,
Печаль преступна и напрасна,
Я здесь, на сером полотне,
Возникла странно и неясно.*

*Взлетевших рук излом больной,
В глазах улыбка иступленья,
Я не могла бы стать иной
Пред горьким часом наслажденья.*

*Он так хотел, он так велел
Словами мертвыми и злыми.
Мой рот тревожно задел,
И щеки стали снеговыми.*

*И нет греха в его вине,
Ушел, глядит в глаза другие,
Но ничего не снится мне
В моей предсмертной летаргии. (44)*

Романтическая *странность* действительно загадочна: читатель не узнает, почему о героине не нельзя вздыхать, почему печаль о ней не только «напрасна», но даже «преступна» (остаётся догадываться, что героиня каким-то образом заслужила свои горести). Странность усиливается впечатлением подчёркнутой недосказанности – портрет не окончен, изображение «неясно». Романтический дуализм мировидения сказывается и на системе координат, в которых проступает изображение: статичность портрета «на сером полотне» контрастирует с динамичностью фигуры, взлётом изломанных рук. Их «излом больной» вместо ожидаемого развития темы изнеможения сталкивается с «улыбкой иступленья». Для ро-

мантической поэтики и болезнь, и иступление в равной мере традиционные мотивы, но здесь их противостояние удваивается следующими оппозициями: краски лица, говорящие о крайней степени взволнованности, свойственной предельному напряжению жизненных сил, оказываются лишь зарисовкой остановленной жизни, *«предсмертной летаргии»*.

Перед нами изображение не личности, не характера, а состояния лирической героини в момент любовной ссоры. *«Он»*, виновник этого состояния, обозначен условно, но вполне выразительно: *«словами мёртвыми и злыми»* возлюбленный остановил её жизнь, что на художественном уровне адекватно превращению в застывшее изображение, загадочный неоконченный портрет.

Романтичная бледность и болезненность, выражение предельного накала страстей, иступление, излом рук, предсмертная летаргия дают изображение героини в противоречивом состоянии взрыва чувств и их замирания – на фоне подчеркнутой сюжетной недоговоренности. Из контекста легко прочитывается ситуация любовного разрыва, однако его причины даны лишь намёком: «ушёл, глядит в глаза другие» – это может и не означать измену, просто другие люди продолжают для героя существовать, а героиня – больше нет. Слова героя названы «мёртвыми и злыми», что на первый взгляд производит впечатление неясности. Возможно, они названы мёртвыми, потому что в них нет любви и сострадания – потому они и злые.

Читатель воспринимает прежде всего романтичность ситуации. Что же касается собственно характеристик лирической героини, то они почти незаметны, хотя и существенны. Их первое проявление мы уже отметили: парадоксальным образом стихотворение, прочитываемое как любовная жалоба, начинается с отказа от сострадания. Не менее странной выглядит и автохарактеристика в двустишии *«Я не могла бы стать иной / Пред горьким часом наслаждения»*. В стихах Ахматовой чувство горечи встречается в различных вариантах, но оттенки значения всегда зависят от контекста. В этом стихотворении оксюморон «горький час наслаждения» может быть прочитан как выражение отношения героини или к наслаждению как таковому – тогда перед нами жизненно важная позиция, или же к несостоявшемуся любовному свиданию, тогда читатель может предположить дисгармонию, ощущавшуюся задолго до наступившей ссоры. В любом случае лирическая героиня предстаёт натурой не только страдающей, но и остро чувствующей оттенки взаимоотношений, рефлектирующей и не склонной к самооправданиям. Как показывает анализ уже рассмотренных ранее стихотворений, такое понимание этого образа имеет под собой основания. Сказано было всё это не очень внятно, на поверхности оставалось много недосказанного.

В 1913 году Ахматова написала стихотворение, в котором, казалось, её облик проступал более конкретно. В журнальной публикации стихо-

творение называлось «Дама в лиловом»; в сборнике стихотворений 1961 года – «В зеркале»:

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

*И кажется лицо бледней
От лиловеющего шёлка,
Почти доходит до бровей
Моя незавитая чёлка.*

*И непохожа на полёт
Походка медленная эта,
Как будто под ногами плот,
А не квадратики паркета.*

*А бледный рот слегка разжат,
Неровно трудное дыхание,
И на груди моей дрожат
Цветы небывшего свиданья. (134)*

Были ли этим удовлетворены читательские ожидания? Кроме нескольких внешних портретных черт, соответствовавших действительно, а также деталей, отражавших скорее приметы моды, чем индивидуальный характер, здесь – лишь традиционные мотивы любовного томления и романтического разочарования в жизни. Всё остальное скрыто. Как ни странно, несмотря на это, поэзия Ахматовой казалась многим современникам невероятно откровенной, воспринималась как дневник или письмо, как сообщение о реально произошедших событиях: ведь «вещность» бытовых и конкретность психологических деталей создавала иллюзию полной достоверности описываемого. Здесь особенности новаторского стиля акмеизма срабатывали безотказно.

Однако образ лирической героини ахматовской поэзии оставался мало определенным. «Лирический герой не существует в отдельном стихотворении. Это непременно единство если не всего творчества, то периода, цикла, тематического комплекса» [164, с. 135]. У Ахматовой в ранних сборниках циклизации практически не было (редкие объединения стихотворений по 2 или по 3 продиктованы различными мотивами и не сравнимы с блоковскими циклами). Любопытно, что, судя по мемуарным свидетельствам, ближайшее окружение всячески побуждало её к созданию циклов, однако весьма долго эти усилия оставались безрезультатными. Д. Е. Максимов, отметив, что «акмеисты, в отличие от символистов, уже не мыслили циклами», объяснил это тем, что у них ослабевали «интеграторы символистского типа», среди которых он называет «мифы, сквозные

“длинные мысли”» [381, с. 106]. В «Вечере» попытки циклизации интересны своей разнонаправленностью. В начале сборника расположен цикл «В Царском Селе», но три его стихотворения были объединены только названием. В каждом из них был иной мир, и взгляд на этот мир также был различен. Цикл «Обман» объединяло редкое для Ахматовой подобие общего сюжета, но лирическая героиня была скорее условной фигурой влюблённой девушки, чем очерченным характером. Только на склоне лет объединение стихов в циклы стало занимать Ахматову, но это было связано в основном с проблемой композиции сборников, судьба которых мало зависела от её воли, потому и выбор состава цикла зависел от многих разнородных факторов. Об этом не один раз свидетельствует Л. К. Чуковская в третьем томе своих «Записок» [668, с. 149, 150, 164].

Каждое стихотворение ранней Ахматовой представляло замкнутое целое и не нуждалось в продолжении. Речь велась от лица персонажей самого разнообразного характера: маркизы, цыганки, Сандрильоны, русалки, пастушки, монашки, нищей бродяжки, юной невесты-барышни или ревнивой подруги, Офелии, представительницы литературной богемы, простой женщины, избитой ревнивым мужем, или же кроткой любящей матери... Всё это – лирические персонажи, зачастую поэтические маски, выработанные достаточно почтенными и весьма разнообразными литературными традициями, иногда восходящими к фольклору. («К пространённым мотивам весенних песен относятся жалобы жены, неудачливой в браке <...>, монастырской заключенницы, либо девушка откровенно пристаёт к матери, чтобы она выдала её замуж» [128, с. 226]). Маски были вполне условными – их было немало, даже больше, чем в стихах Блока. Однако эффект восприятия ахматовских масок был заметно иным, несмотря на количество нитей, связывавших творчество этих поэтов.

И здесь необходимо отметить ещё один фактор, влиявший на их восприятие, – фактор общепринятых ценностей и установок.

Появление талантливых и поражавших своей искренностью стихов, написанных от лица женщины, вызвало весьма сложную реакцию, отражавшую противоречия исторической ситуации: заметное изменение социокультурной роли женщины в XX веке требовало для неё возможности самовыражения, однако отсутствовали культурные модели, на которые можно было бы опереться в решении этой задачи. Всё, что предлагала литературная традиция, относилось или к давно прошедшим эпохам (фольклорные образцы, слишком далёкие от современного сознания) или было отмечено вышеупомянутой особенностью: женщина могла выступать только как объект лирического чувства, расцениваемый в координатах маскулинной культуры. Отмеченный выше принцип бинарных оппозиций в обрисовке женского образа, столь характерный для романтической и символистской поэзии, уходит корнями в далёкое прошлое. С одной стороны, это вообще один из наиболее древних структурных типов представлений о мире, укоренённый, как явствует из трудов К. Леви-Строса, ещё

в первобытном обществе, а с другой, – по отношению к женщине, – он образовал модель, которая господствует в христианской культуре на протяжении уже двух тысяч лет.

Как раз в 1914 году Н. Бердяев цитировал католического мистика конца XIX в. Леона Блуа: «Для женщины, существа пока ещё временно низшего, есть только два существенных образа... – святость и сладострастие» [цит. по: 702, с. 77]. Согласимся, что это вполне соответствует ролевому репертуару женских персонажей в романтической и символистской лирике.

А вот извлечение из совсем иного источника – из книги о современной английской рок-группе. Комментатор текстов классифицирует женские персонажи из двух различных песен как «мадонну» или шлюху: «Женщина из “Писем” символизирует самые благородные идеалы героя. Она является “мадонной”, в то время как женщины из “Девушек при дороге” – это шлюхи. Для людей эти две крайности являются непосредственным следствием падения Адама и Евы» [261, с. 231].

На этом фоне любопытно, что Ю. М. Лотман, анализируя стихотворение А. Блока, посвящённое А. Ахматовой, трактует оппозицию «красота страшна» – «красота проста» всё в том же плане: во второй строфе он неожиданно усматривает образ чистой и бесстрастной девочки-матери, который возводит к изображениям Мадонны эпохи прерафаэлитов [356, с. 225]. Ю. М. Лотман, разумеется, подчёркивает, что это намеренно использованный Блоком образ-штамп, подлежащий опровержению, однако в данном тексте к образу Мадонны может привести только само наличие упомянутой оппозиции.

Показательно, что уже в начале нового тысячелетия, в книге «Сто одна поэтесса Серебряного века», вышедшей под патронатом М. Л. Гаспарова, эпически спокойным тоном сообщается, что в поэзии Ахматовой «образ современной молодой женщины <...> оказывается оттенён вечными масками – блудницы и монахини. Их определил Эйхенбаум в статье 1922 г. и употребил в качестве клейми Жданов в докладе 1946 г. Послереволюционная Ахматова всячески отстраняется от этого раннего образа, представляя себя только как носительницу высоких традиций, Кассандру и Федру русской поэзии. Это было неверно: поздние стихи были так действительны именно потому, что воспринимались на незабытом фоне ранних стихов» [531, с. 18–19]. Слышится здесь как бы даже одобрительная интонация относительно удачно найденной формулировки, которую С. С. Аверинцев назвал «не более чем хамским пересказом» того, что в эпоху Серебряного века имело иной вид: «...разве “мистические переживания пополам с эротикой”, сакрализация эротического и эротизация сакрального – не инвариантная черта литературной эпохи в целом?» [10, с. 12].

Для нас здесь показательна прочность древнего стереотипа, присутствующего на различных уровнях культурного сознания [452]. Определе-

ния, использованные в тексте доклада А. А. Жданова, разумеется, имели собственную предысторию, но главное в них – принадлежность к упомянутой модели, устойчивость которой неотделима от её первозаданной прототы. Именно это обстоятельство делало столь трудным создание образа лирической героини. Вряд ли можно определить теперь, насколько отчётливо осознавала Ахматова эту проблему. Стихи свидетельствуют, что хотя бы интуитивно она её ощущала.

Исследователями неоднократно замечено многообразие женских ликов, от имени которых шла речь в любовной лирике. Первым на это обратил внимание ещё Н. С. Гумилёв в отклике на выход книги «Чётки»: «В ней обретает голос ряд немых до сих пор существований – женщины влюблённые, лукавые, мечтающие и восторженные говорят, наконец, своим подлинным и в то же время художественно убедительным языком» [187, т. 3, с.139]. Гумилёв имел в виду те маски, которые были нужны для обозначения ситуации, конкретизирующей чувство. Но конкретизация позволяла добавить новые оттенки, сделать образ лирической героини более живым и многомерным.

Ещё в 1909 году Ахматовой было написано «Читая “Гамлета”»: *«Он сказал мне: “Ну что ж, иди в монастырь / Или замуж за дурака...”*». Кажется, здесь та же самая оппозиция: У Шекспира Гамлет осуждает беспутство женщин и отворачивается от Офелии не только для симуляции безумия, но и потому, что мир для него преисполнился зла и предательств. Женщина может сохранить добродетель только в монастыре, вручив свою душу Богу. Сама по себе она для Гамлета – только слабое и, безусловно, грешное создание. Шекспир же, как известно, поставил Офелию вне этой схемы: она не святая и не распутница, она живой человек, она любила принца датского, а не вполне пристойные песенки спела, только лишившись рассудка. И Ахматова в своём стихотворении уходит от жёсткости и жестокости высказанного возлюбленным пожелания, переключая смысл ситуации в иной план: *«Принцы только такое всегда говорят, / Но я эту запомнила речь, / Пусть струится она сто веков подряд / Горностаевой мантией с плеч»* (21).

Любимый романтиками Гамлет велик и прав уровнем своего конфликта с миром, поэтому – здесь нас ожидает примечательный поворот – в стихотворении Ахматовой несправедливая речь не унижает его подругу, а становится знаком и её королевского достоинства. Лирическая героиня утверждает себя не тем, что опровергает злые слова, а тем, что оказывается способной любить и (в отличие от Офелии) понимать даже неправого. И мы должны отметить весьма примечательную черту. Героиня Ахматовой не совпадает полностью с избранной маской, она выражает себя не только через сходство, но и через различие. *«Я люблю тебя, как сорок / Ласковых сестёр»* – это перефразировка слов Гамлета, которая невозможна была в устах Офелии, но естественна в другом ахматовском стихотворении. (У Блока же неоднократные обращения к теме Гамлета и Офе-

лии, как правило, не выходят за рамки варьирования известных мотивов: *«Тебя, Офелию мою, / Увёл далёко жизни холод, / И гибну, принц, в родном краю, / Клинком отравленным заколот»* [85, т. 3, с. 91]).

В «Вечере», первом её сборнике, немало стихотворений, где облик лирической героини проявляется через переосмысление готовых представлений. *«Меня покинул в новолуние / Мой друг любимый. Ну так что ж! / Шутил: “Канатная плясунья! / Как ты до мая доживёшь?”»* (47). Выражение «канатный плясун» – видимо, старая калька с французского, оно встречается, например, в переписке родителей Пушкина как иносказательное обозначение легкомысленного человека. Это выражение опять-таки подходит под одну из уже рассмотренных составляющих древней оппозиции. Ахматова реализует метафору, вводит атрибуты настоящей циркачки (оркестр, китайский веер, натёртые мелом башмачки) и отвечает от её имени нечто неожиданное: *«Путь страшен путь мой, путь опасен, / Ещё страшнее путь тоски...»*. И облик бездумной грешницы сменяет фигура отчаянной смелости, а сквозь неё проглядывает образ покинутой, но по-прежнему любящей женщины.

Подобное несовпадение мы наблюдаем и с другими масками. В стихотворении *«Высоко в небе облачко серело»* (26) слова возлюбленного *«Не жаль, что ваше тело / Растает в марте, хрупкая Снегурка!»* не оспариваются напрямую. А ведь в них – та же оскорбительная для женщины снижающая однолинейность. Снегурочка – не человек, ей, по сказке Островского, не дано было души и любви, дано было, не зная жалости, будить плотские страсти и погибнуть в лучах солнца. Возможно, подчеркнуто монологичные блоковские строки *«О, есть печальная услада / В том, что любовь пройдёт, как снег»* [85, т. 3, с. 13], послужили точкой отталкивания. Однако у Ахматовой далее следуют слова самой лирической героини: *«Я не хочу ни горечи, ни мщенья, / Пускай умру с последней белой вьюгой. / О нём гадала я в канун Крещенья, / Я в январе была его подругой»*, в которых от сходства с такой Снегурочкой остаётся лишь мотив обречённости. Хрупкости отношений противопоставлена нетленность чувства.

Сандрильона-Золушка, как известно, обрела счастье, поскольку примерка её башмачка девушкам всего королевства выявила неповторимость её крохотной ножки. Однако названная Сандрильоной лирическая героиня Ахматовой грустит именно от этого: *«И сердцу горько верить, / Что близок, близок срок, / Что всем он станет мерить / Мой белый башмачок»* (53). Возлюбленному внятны лишь внешние черты её облика, сама возможность «примерки» подчёркивает отсутствие внутренней связи с любимой. Лирическая героиня – именно потому, что не спорит с полученным именем, а с его помощью переосмысливает ситуацию, оказывается вне рамок сказочного сюжета. Невинная простушка Сандрильона не увидела бы ничего обидного в том, что огорчает женщину, отличающую любовь от игры в неё.

Таких примеров можно привести значительно больше.

Стоит ещё раз обратиться к вышеприведённым словам Ю. Тынянова о лирическом герое Блока: «Эмоциональные нити, которые идут непосредственно от поэзии Блока, стремятся сосредоточиться, воплотиться и приводят к *человеческому лицу* за нею». Блок использовал суггестивный заряд традиционных образов напрямую. Его маски совпадали с готовыми литературными ассоциациями, что и дало эффект возникновения единого представления о лирическом герое, понятном и близком большому кругу читателей. У Ахматовой всё получалось наоборот. Каждая маска подходила слишком условно, нуждалась в поправках, в отстранении – лучи шли не в фокус, а от него.

Таким образом, создание образа лирической героини, адекватной культурному сознанию современной женщины, было делом непростым. Мы можем это увидеть, например, читая стихотворение 1915 года. Оно тоже начинается с отрицания некоего предвзятого представления.

*Нет, царевич, я не та,
Кем меня ты видеть хочешь,
И давно мои уста
Не целуют, а пророчат.*

*Не подумай, что в бреду
И замучена тоскою
Громко кличу я беду:
Ремесло моё такое.*

*А умею научить,
Чтоб нежданное случилось,
Как навеки приручить
Ту, что мельком полюбилась.*

*Славы хочешь? – у меня
Попроси тогда совета,
Только это – западня,
Где ни радости, ни света.*

*Ну, теперь иди домой
Да забудь про нашу встречу.
А за грех твой, милый мой,
Я пред господом отвечу (114).*

Гадалка ахматовского стихотворения, несомненно, была выражением важной части её поэтической личности. Однако построение этого лирического монолога таково, что личность лишь проглядывает сквозь конкретно очерченную ситуацию. Заслуживает внимания проблема соотношения планов изображения и выражения. Собственно сюжета здесь, как и

полагается в лирике, отпущено столько, сколько нужно для развития лирической эмоции, как об этом говорил ещё Гегель (см. ниже).

Беседа с «царевичем» имеет вынужденный и законченный характер. Обращение к собеседнику сразу задаёт рамки ситуации. Первая строфа вполне может быть воспринята как начало изображения уличной сценки: молодой человек проявляет знаки внимания к незнакомой женщине, но она отказывается от любовной игры и гадает ему. Сам адресат монолога предельно абстрагирован, он лишь назван – многозначительно, хотя и неопределённо. Царевич – слово высокого стиля, но уличные гадалки-цыганки обращались к случайным прохожим с льстивыми эпитетами, никак не соотносимыми с реальным статусом собеседника. Слово цыганка не произнесено, но профессиональными уличными гадалками были именно цыганки. Указание на «*ремесло*» подкрепляет это впечатление. Разговорные и фамильярные интонации («*милый мой*») последней строфы создают впечатление завершения реальной бытовой беседы. Совет забыть про «*эту встречу*» закрепляет представление о том, что встреча была единичной и случайной. Обещание взять на себя прегрешение молодого человека вполне достоверно в бытовом и социокультурном отношении: гадание сродни магии и не поощряется христианской религией. Но цыгане, как известно, в европейских странах традиционно принимают христианство [203, с. 37]. И привычные для обыденной речи в православной культуре выражения «взять грех на душу», «это мой грех» звучат как синонимы заключительной фразы стихотворения. Таким образом, лицо, от имени которого произносится поэтический монолог, приобретает узнаваемые черты, не лишённые типичности.

Однако содержание стихотворения не может быть сведено к колоритной бытовой зарисовке. То, что говорит собеседнику «цыганка», характеризует не столько его жизненные запросы, сколько её отношение к миру. И перед нами возникает лицо, духовный портрет личности. На это настраивает и высокий стиль слова *царевич*, столь популярного у символистов. И в образе гадалки мерцает знакомый амбивалентный демонизм, унаследованный от символистов – она и старше, и могущественнее «царевича», посылает его, как ребёнка, домой, распоряжаясь его грехами и душой. Романтизированная Цыганка с большой буквы, правда, подчёркнуто сохраняет черты эпической остранённости образа, включённости в некий социум: «*ремесло моё такое*». Лирическая героиня стихотворения не похожа на блоковскую Кармен с её почти нечеловеческой космичностью, не похожа и на ту обыкновенную, приземлённую цыганку, которая упоминается у него «В ресторане»: «А монисто брэнчало, цыганка плясала и визжала заре о любви...». Скорее немного напоминает она «Гадалку» Врубеля, одновременно и причастную тайнам, и трагически бессильную стать счастливой. Но и этого недостаточно для определения её характера. Мы ищем черты, которые позволяют говорить о лирической героине стихотворения. И обнаруживаем, что не совсем плотно к ней приложена не

только маска гадалки-цыганки, но и её условная романтичность. Есть штрихи, которые не противоречат этому образу, но позволяют одновременно разглядеть и нечто большее.

Цыганки называли своих клиентов по-разному: «князь», «брильянтовый», «яхонтовый», однако Ахматова выбирает менее тривиальное обращение – «*царевич*», свободное от просторечных оттенков. В третью строку третьей строфы вполне встроилось бы более «цыганское» выражение «как навек приворожить». Однако она нашла слова с иным стилистическим оттенком: «*как навеки приручить*». Здесь речь не о грубой магии, а о понимании человеческих отношений.

И социальная характеристика здесь неоднозначна. Героиня не унижена своим ремеслом, и её речь полна достоинства. Более того, слово *ремесло* в поэтической речи со времён Пушкина нередко получает возвышенный оттенок, становясь у Ахматовой синонимом поэтического творчества: «*Наше священное ремесло*» (201). Лексика высокого стиля (*царевич, уста, пророчат*) первой строфы выступает и как знак тематического плана, позволяющий за образом гадалки-пророчицы увидеть фигуру женщины-поэта. Тема поэтического провидения будущего занимает в творчестве Ахматовой заметное место, об этом, в частности, писала Т. В. Цивьян [643]. Упоминание о славе – характерная речь баловня славы – подкрепляет эту догадку. Однако образ героини этого стихотворения не становится романтическим символом жрицы, играющей со стихией иррационального. Автор здесь не стремится выступить далеко за рамки первоначально очерченной ситуации. Мы подготовлены к восприятию этой сложности уже началом стихотворения.

Вторая строфа и многозначительна, и неопределённа. Трудность её в том, что субъект лирического переживания одновременно предстаёт и как объект изображения. Строфа может быть прочитана как речь профессиональной гадалки, которая успокаивает собеседника обещанием не накликивать беду (и в наше время гадалки нередко обещают не говорить о плохом). Но эта строфа может быть понята и как некий вариант творческого автопортрета, взгляд со стороны на своё амплу трагической поэтессы. В таком случае будет более актуальным восприятие контраста между первыми тремя строками этой строфы, переполненными лексикой с повышенной эмоциональной окраской (*в бреду, замучена тоскою, кличу беду*), и последней строкой с упоминанием *ремесла*, подчёркнуто спокойной, даже как будто и деловитой. Это тоже совмещение двух планов: взгляда изнутри и взгляда извне. И, конечно, для профессиональной гадалки умение соединять артистическую эмоциональность с трезвым и умным применением своего мастерства не менее характерно, чем для поэта.

Впрочем, вторая строфа, как и любая другая у Ахматовой, не предназначена для отдельного рассмотрения, её смысл проявляется только в общем контексте. А на фоне первой строфы мы получаем единое признание о том, что «*уста / Не целуют, а пророчат*» и что, видимо, поэтому

она «*замучена тоскою*». О чём же здесь речь? О пережитой любовной драме или о смене лирического амплуа?

Собственно говоря, первое чтение стихотворения, наиболее непосредственное, создаёт впечатление вполне цельного монолога или (более условно) части диалога, в котором реплики второго персонажа могут быть домыслены. Как мы уже заметили, не так существенно, о чём именно просил или спрашивал гадалку собеседник, – суть в том, что же она ему сказала. И мы понимаем: невольно или вольно, но было сделано признание о том, что утрачено и что обретено ею. Однако поэтический монолог не сводится и к этому признанию. Лирическая героиня стихотворения не повествует нам о конкретных событиях своей жизни, но она замкнута внутри своей судьбы, внешне оставаясь свободной по отношению к другим людям. Контраст между словами высокого стиля и бытовым просторечием создаёт ещё одну сферу смыслового напряжения. На самом деле стихотворение выражает отношение к проблемам, которые волнуют всех людей: к счастью, любви, к славе. И само волнение присутствует в стихотворении, и его понимание, и сочувствие ему.

Другому гадалка может помочь, но не себе. Стихотворение начинается с отказа от любовной игры, а последняя строфа всё же говорит о любви – но только другой, милосердной, наполненной спокойной человеческой добротой. Тема стихотворения – выражение этого лирического конфликта: тоска о счастье, сознание его невозможности и в то же время близости; и, наверное, ещё более важная тема – позиция человека перед лицом этой вполне экзистенциальной проблемы. Это как раз то, о чём говорил Ф. Гегель: «нечто общечеловеческое, чтобы мы могли это поэтически сопереживать». Собственно говоря, в этой лирической или драматической ситуации пол основного персонажа не столь уж и существенен – в стихотворении Ахматовой это женщина, но в такой же ситуации вполне может себя ощутить и мужчина.

Система оппозиций в этом стихотворении, разумеется, присутствует, но её структура не такова, как в художественной системе романтизма. Первая строфа задаёт основные координаты весьма примечательно. Первые две строки (*Нет, царевич, я не та, / Кем меня ты видеть хочешь*) создают противопоставление безлично-широкого уровня (не та, а другая). Но в них присутствует и традиционное для любовной лирики противостояние «я» и «ты». («Ты меня не понимаешь» или «Я существую независимо от твоих ошибочных представлений обо мне»). Однако следующее двустопишие (*И давно мои уста / Не целуют, а пророчат*) поразительно сменой плана. Появляется тема пророчества как занятия, несовместимого с любовью и личными радостями. Пророк вообще не принадлежит себе. Достаточно вспомнить пушкинского «Пророка». Но читатели, настроившиеся было на восприятие грандиозных откровений, вновь неожиданно должны обратиться в иную сторону: «*А умею научить...*» Пророчествам не суждено прозвучать в этом стихотворении, беседа будет продолжаться

на земле, упоминание Господа в последней строке не будет пронизано мистическим сиянием, хотя произнесено с искренней верой. Тон будничной беседы одушевляет не торжественная риторика, а впечатление живого человеческого «открывания души». Оппозиция профанного и сакрального намечена, но она помещена в гораздо более сложную систему координат. Великое и обыденное присутствуют одновременно и просвечивают одно через другое. Это не воспетая символистами сивилла, выходящая в дионисийском экстазе за пределы пространства и времени [24, с. 158–173]. Ахматовской гадалке открыты тайны бытия, но живёт она на земле. В этом стихотворении перед нею человек, и говорит она с человеком.

Эта многомерность создаёт впечатление простоты так же точно, как кажется нам простым любой конкретно существующий предмет – именно потому, что взгляд ощущает его выпуклым, мы доверяем своим чувствам и воспринимаем находящееся перед нами явление как нечто реальное. Философы давно заметили, насколько конкретное богаче абстрактного. Конкретное, а не условное впечатление от выражаемых чувств было блеском и силой ахматовской поэзии и одновременно её ахиллесовой пятой. Именно непосредственность и конкретность выражаемого чувства брали в плен читателей – и обуславливали проблемы восприятия образа лирической героини.

Простота была эффектом, достигнутым благодаря высокому уровню мастерства. Но для многих читателей, воспитанных в мифе романтизма, простота, связанная с бытовой и психологической конкретностью, была несомненным знаком снижения плана, перехода от сакрального к профанному – и отсюда недоверие к высокому и возвышенному в её же стихах. Романтический миф был настолько сложившимся, откристаллизовавшимся явлением, что его структура не поддавалась изменениям, не предполагала появления неких дополнительных ответвлений.

Не будем забывать, что эпоха символизма – это эпоха прославления Вечной женственности, Прекрасной Дамы, что привело и к мифологизации женственности вообще, женственности как таковой. Женственность – это эпитет, который будет следовать из одной посвящённой Ахматовой статьи в другую, пока советская власть не отменит это понятие – надо признаться, что утрату можно посчитать весьма сомнительной. Потому что слово женственность, равно как и бесконечные вариации на тему «женской души», ничего толком не объясняя, только создавали иллюзию объяснения. Тем не менее, в означенный период слово это казалось необыкновенно значительным, символом и мифом одновременно.

Одна из самых ранних рецензий Г. Чулкова на первый сборник Ахматовой интересна тем, что проблема женского голоса и лица в лирике ещё не выглядит установившейся. Он и хвалит Ахматову за то, что она не отличается женской болтливостью, и неожиданно примеривает на неё отнюдь не женскую маску: «В своих стихах Ахматова неустанно поёт “мёртвого жениха”». Его образ мерещится ей повсюду. Она, как Дон Жуан,

бродит по миру, с волнением ожидая какой-то роковой встречи. Но тщетны надежды» [672, с. 276]. Здесь приверженность Г. Чулкова к традициям символизма сказывается в том, что, признав Ахматову истинным поэтом, он попытался примерить к ней сугубо мужскую маску Дон Жуана, что, конечно, выглядит несколько курьёзно. Видимо, это почувствовал и сам критик, потому что далее заговорил о лирической героине, имея в виду именно её женскую ипостась: «Она говорит о своей любви с широко открытыми глазами, и порочными и невинными в тот же миг. <...> Очарование поэзии Ахматовой в этой опасной откровенности» [672, с. 277]. Несмотря на галантность тона, здесь уже выглядывает любопытство к сюжету за пределами литературы. На самом деле порочность и невинность – это не система координат ахматовской лирики. Чулков цитирует: «*Обману ли его, обману ли? Не знаю. Только ложью живу на земле*». Однако жить ложью, жить во лжи – это вовсе не темы эротической лирики. Это часть сомнений и тревог становящейся личности, характерной для российской культуры. Выше была отмечена связь между этой стихотворной строкой и темой мучительных сомнений в истинности идеала, звучавшей у молодого Блока.

Как видим, те же самые мотивы в несколько иной ситуации – иной настолько, насколько отличалась социокультурная роль женщины от таковой же роли мужчины, – воспринимались как знаки иных сюжетов и проблем, потому что литературные стереотипы в отношении женщины рядом со словом «обман» требовали тут же поставить слово «порок». Миф о двух пресловутых ипостасях женской души перечёркивает реальный смысл поэтического текста, искажает выражение лица автора. А это выражение менялось от стихотворения к стихотворению.

Возможно, живость и конкретность персонажей, от лица которых шла речь в стихах Ахматовой, уменьшала ту меру условности, которая была необходима для проецирования «за текст», – чтобы получился единый образ лирической героини. Читатели и критики должны были каждый раз заново выстраивать ассоциативные ряды. В результате первым объектом внимания читателей нередко становилась сюжетная сторона её стихов. Любовная жалоба, любовный призыв, речь, обращённая к возлюбленному, – эти жанровые характеристики ахматовской лирики неотделимы от её сюжетобразующих начал.

Конечно, вопрос о том, в каком случае образ поэта является прямым воплощением его «я», а в каком – результатом реализации тех потенций, которые присущи исходному лирическому сюжету, всегда остаётся актуальным. Однако допущение меры условности здесь составляет часть традиционной культуры восприятия поэтического текста. Поскольку женская лирика воспринималась как нечто неожиданное, то и традиции здесь не были наработаны. И весьма солидная масса читателей воспринимала стихи Ахматовой в самом простом смысле – как реальную любовную жалобу, как реальный любовный вызов. Блоковские читатели проецировали

представление об его личности за сюжет, ахматовские стремились извлечь из сюжета.

С точки зрения теории, сюжет в лирическом произведении давно определён как нечто вторичное, подчинённое лирической эмоции, служащее лишь внешним поводом для её выражения. Об этом писал ещё Гегель: «...не само происшествие составляет средоточие, но душевное состояние, в нём отражающееся» [151, т. 3, с. 497].

Сюжетное начало в ахматовской лирике никогда не было самоцелью, не разворачивалось в цепочку событий. Как правило, это была сюжетная ситуация, помогающая конкретизировать лирическое чувство, более заметная, чем, например, в лирике Блока, но явно недостаточная, чтобы сложиться в связную новеллу. Поэтому неискушённые читатели (а иногда и искушённые), чьё воображение было взволновано силой лирической эмоции, весьма активно принимались додумывать недостающие детали и при этом руководствовались вперемешку и литературными, и социокультурными стереотипами.

Отсутствие реального «сюжета» дразнило ещё и потому, что связь с романтизмом, как мы видим, не была оборвана бесповоротно. Ахматова создала поэтическую систему, которая совместила в себе традиционные и новаторские черты. Несомненна её привязанность к амбивалентному образу поэта – жреца, пророка, причастного не только к светлым, но и ужасным тайнам мироздания, её стремление опираться на разработанную романтиками систему ценностей, в частности, в отношении мифологизации любовного чувства как высшего начала. Однако читатели не всегда отдавали себе в этом отчёт. Возможность присутствия мифа чувствовали все, но отсутствие его привычного романтического или символистского антуража иногда истолковывали весьма просто. Не лирическая героиня Ахматовой выделась в таком случае, а женский персонаж, который только и мог быть обрисован в упомянутой здесь не один раз сакраментальной системе полярных оппозиций. Этот персонаж, казалось невнимательному глазу, по какой-то странной неосторожности раскрывает свою постыдную и низменную природу. Здесь неожиданно возникали мифологемы гораздо более древние, из эпохи ранних земледельческих цивилизаций и культов плодородия, которые в соединении с бытовыми деталями современности могли вызвать самые низменные ассоциации.

Известно, как шокирован был Н. С. Гумилёв, когда кто-то из знакомых выразил ему своё возмущение, буквально восприняв строчки Ахматовой о ремне [439, с. 302]. Возможно, толчком к созданию этого стихотворения послужили некоторые эпизоды из воспоминаний деда Ахматовой с материнской стороны Э. И. Стогова, рисующие нравы мелкопоместного дворянства в начале XIX века [532, с. 40–41]. Воспоминания были опубликованы в 1878 году в журнале «Русская старина». Несмотря на многократные разъяснения литературной условности этих строчек, и поныне бытует миф об их буквальности достоверности – как, например, в

пошло-развлекательной газетной статье А. Горбовского «Красавица-чудовище»: «Известно, что в России издавна принято было время от времени поколачивать жен. Даже в лучших домах. Для их же блага. (“Муж стегал меня узорчатым, / вдвое сложенным ремнем...”. А. Ахматова)» [177]. Здесь на территорию лирики вторгаются мифы обывателя. Это настолько далеко от поэзии и науки, что кажется недостойным серьезного внимания. Однако тиражирование этих архаических моделей в проекции на массовое сознание – проблема не менее серьезная, чем внимание к гегелевскому мнению о лирическом сюжете.

Мы не можем отнести это только на счёт деградации прессы в эпоху торжества рыночных отношений. В двухтомнике Ахматовой, выпущенном издательством «Правда» в 1990 году, и во вступительной статье М. Кралина, и в его комментариях к некоторым стихотворениям торжествует то же самое явление. Древняя мифологема о двух единственно возможных ипостасях женской души побуждает М. Кралина, например, трактовать образ женщины-поэта в стихотворении «Твой белый дом и тихий сад оставлю» как намёк на чудовищные развлечения Клеопатры [46, с. 379]. Печальный парадокс стихотворения – потерянная любовь превращается в стихи, стихи становятся объектом продажи: «*А я товаром редкостным торгую – / Твою любовь и нежность продаю*» (77) – подчёркивает лирическую тональность сожаления о ещё не забытом, до конца не угасшем чувстве: «*И ты подругу помнишь дорогую...*» Но, оказывается, архаические представления доминируют и в сознании современного литературоведа.

В наши задачи не входило рассмотрение даже основных вариантов мифологизации образа лирической героини Ахматовой, тем более, что ранее уже шла речь о некоторых из них. Предметом наблюдения были некоторые проблемы и закономерности создания образа лирической героини. Таким образом, мы можем с уверенностью утверждать следующее:

Лирический герой – понятие, которое вышло в недрах романтической лирики и сформировалось в соответствии с её основными характеристиками. Лирика Блока поэтому вполне закономерно является наиболее наглядным воплощением этого явления.

Однако образы женских персонажей в этой поэтической системе отличались рядом черт, которые не позволяли изображать их внутренний мир как сложный и противоречивый: оппозиция полярных свойств была столь жёсткой, что женский персонаж определялся лишь по одной из этих координат.

В лирике Ахматовой женщина из персонажа, «лица без речей», объекта чувства, становится его субъектом, что неизбежно порождает отход от сложившейся системы. Женские маски, разработанные предыдущей литературной традицией, оказываются зачастую слишком условными для выражения чувств и проблем современной женщины. Мифологизация же образа поэта в массовом сознании совершается по древней культурной

модели, которая мало склонна считаться с новаторством современной лирики.

Возникает сомнение: применимо ли вообще понятие «лирическая героиня» к тому первому лицу, от имени которого ведутся речи в стихах Ахматовой? Возможен ли общий знаменатель? Как ни странно, два очень непохожих читателя высказали на эту тему сходные мнения. В. Брюсов сказал, что её героиня – «характерная современная женщина». Но, как мы помним, его представление о современной женщине как раз укладывалось в созданный им образ «футуриста» Нелли, свободной от моральных норм. А. Коллонтай увидела в ахматовских стихах душу женщины «современной переходной эпохи», «женщины нового склада, той, что своим трудом пробивает себе жизненный путь», женщины, отстаивающей свою независимость от власти мужчины. Общим было утверждение современности женской природы, понимание же сути этой современности в корне отличалось. Всё же отметим, что в обоих случаях на первый план может быть выдвинуто свободолобие, которое действительно изначально и постоянно присуще героине ахматовской лирики. Это черта, которая в целом объединяет все поколения романтиков и неотделима от центральной ценности романтического искусства – ценности человеческой личности. Однако история литературы знает множество вариантов проявления свободолобия – назовём здесь хотя бы фигуру Байрона, соединившего героические порывы с «безнадёжным эгоизмом», говоря словами Пушкина.

В поэзии Ахматовой свобода – высочайшая ценность личности, обращённой к идеалу человека. Самая способность вмещать высокие идеалы характеризует особый склад лирического «я», как и уровень лирического «ты». По формуле Гегеля, «Любовь в её положительном образе как примирённое чувство божественного и человеческого» [151, т. 2, с. 247] освещает облик личности, на которую обращается. Молодой человек, поцеловавший лирической героине руку в соответствии со светскими приличиями, оказывается одновременно существом «не от мира сего»: *«И загадочных, древних ликов / На меня посмотрели очи...»* (50). Романтическое двоимирие здесь не исчезло, а преобразилось. Двоится ситуация, но человек сохраняет своё единство. Н. В. Недоброво по поводу этих строк отметил у Ахматовой отличающее именно её поэзию отношение к человеку как таковому.

И здесь необходимо ещё раз обратиться к его статье, которую Ахматова так высоко ценила и которая, по её собственному признанию, оказала серьёзнейшее влияние на формирование её поэтической личности. Подробный анализ нескольких стихотворений дал возможность автору не только обрисовать некоторые формальные принципы ахматовской поэтики. Его внимание привлекла личность, выражающая себя в стихах, и он отметил среди её свойств «любовь», из которой «текут лучи, обожающие любимое, или, по крайней мере, делающие его видимым», «острую неудовлетворённость собою», «сильнейшее выражение религи-

озного чувства», «переживание очень яркой и очень напряжённой жизни» [21, с. 130, 132, 134]. Если вдуматься, то эти качества, при всех сделанных оговорках, характеризуют не только лирическую героиню ахматовской поэзии, но и обобщённый образ романтического героя, каким его видел и описывал Гегель. Любопытно уточнение, которое внесла в это понятие Л. Гинзбург в статье «Проблема личности»: «Романтическая личность, при всём её индивидуализме, мыслилась непременно обогащённой внеличными ценностями, которыми она обосновывает свою собственную ценность. Проповедь чистого произвола стала возможно только гораздо позднее, в эпоху декадентства». [164, с. 129]. Недоброво увидел в поэзии Ахматовой томление по «вечномужественному» (то есть некую параллель символистских устремлений к идеалу Вечной женственности) в соединении с властвующей над её душою аполлинической силой «каждому волнению», находить «слово, гибкое и полнодышащее, и, как слово закона, крепкое и стойкое» [21, с. 124]. Сама же несчастная любовь в ахматовской поэзии, по его мнению, – «творческий приём проникновения в человека и изображения неутолимой к нему жажды» [21, с. 128]. (Не это ли выражение откликнулось через несколько лет высказыванием Б. М. Эйхенбаума о том, что автобиографичность стихов Ахматовой – только приём? На эту мысль наводит изолированность фразы от контекста всей его книги). Но Недоброво увидел здесь начало, интегрирующее все названные ценности: «...та же лирика, так много занимающаяся человеком, и притом не уединённым я, но его соотношениями с другими людьми: то в любви к другому, то в любви другого к себе, то в разлюблении, то в ревности, в обиде, в самоотречении и дружбе, – такая лирика не отличается ли глубоко гуманистическим характером? Способ очертания и оценки других людей полон в стихах Анны Ахматовой такой благожелательности к людям и такого ими восхищения, от которого мы не за года только, но, пожалуй, за всю вторую половину XIX века отвыкли. У Ахматовой есть дар геройского освещения человека» [21, с. 134]. Это высказывание относится не столько к лирической героине, сколько к автору. Однако в данном случае речь идёт и о чувствах, носителем которых выступает лирическая героиня ахматовской лирики, независимо от того, в маске или без маски она предстаёт перед читателем. Маски играли двойную роль. С одной стороны, они помогали объективировать лирическое чувство, с другой же – могли способствовать увеличению его значимости, поскольку нередко эти маски имели романтический характер, что иногда способствовало их мифизированию.

Мифизация могла иметь смешанные основания, как, например, в «Сказке о чёрном кольце» (150). Заслуживает внимания соотношение образа лирической героини и внешних черт романтизма в этом произведении. Его появлению предшествовал реальный эпизод – в феврале 1916 года Ахматова подарила художнику Борису Анрепу, адресату многих её стихотворений, кольцо, которое он долго хранил и в утрате которого спу-

стя полвека (когда они встретились в Англии) побоялся ей признаться. Однако поступок Ахматовой имел отдельную предысторию, биографическую и литературную. В 1905 году Гумилёв подарил ей кольцо с рубином. История эта нашла отражение в его «Балладе», которая вначале была частью «Сказки о королях» («Пути конквистадоров»), а затем, с небольшими изменениями, вошла в состав «Романтических стихов» как самостоятельное произведение: «Пять могучих коней мне дарил Люцифер / И одно золотое с рубином кольцо, / Я увидел бездонность подземных пещер / И роскошных долин молодое лицо...» [187, т.1, с. 41]. Кольцо это – символ благоволения потусторонней силы, знак могущества и удачи. Но герой баллады подарил своё кольцо «деве Луны / За неверный оттенок разбросанных кос», ему же самому в удел досталось лишь отчаянье. Следует отметить, что в жизни Ахматова никогда не интересовался ни магией, ни теософией. В обстоятельном исследовании Н. А. Богомолова «Русская литература начала XX века и оккультизм» имя Ахматовой встречается лишь в связи с её комментариями к некоторым стихотворениям Гумилёва, выражающим такие интересы [88]. Известно, что подаренное Гумилёвым кольцо было Ахматовой утеряно, но его символический характер, конечно, не был забыт.

В первых вариантах «Сказки о чёрном кольце», над которой она работала в 1917–1936 гг., также был подчёркнут волшебный характер кольца, полученного, правда, не от Люцифера, а от «бабушки-татарки». Биографы давно прокомментировали условно-литературный характер образа этой дарительницы (инакость – знак чернокожия и волшебства) [44, с. 424], необходимый для романтизации любовной истории и облика её героини. Образ возлюбленного также обладает известной долей литературной условности, но романтизирован иным способом: одновременно конкретен и таинственен, лишён имени и не описан (названы только «*очи тёмные*», в которые глядела героиня). Именно её взволнованное влюблённое восприятие этого персонажа подчёркивает неповторимость и непоправимость происходящего.

История текста многое меняет в понимании смысла этой сказки. В отличие от баллады Гумилёва, перстень в начальном варианте «Сказки» был чем-то вроде талисмана, дарующего любовные победы, что заземляло трагический колорит расставания с ним и с любимым. Кольцо не обеспечило окончательной победы над сердцем тайного возлюбленного, потому что героиня ослабела, и кольцо перестало ей служить [44, с. 424]. Любимый удалился вместе с перстнем. Экспрессия описания расставания была гораздо выразительнее сюжетной линии, в ходе развития которой чудесные свойства подарка теряли актуальность. Да и сказочная баллада в духе раннего Гумилёва стала для Ахматовой в конце 1910-х годов почти невозможным жанром.

И в 1937 году волшебный колорит был редуцирован, а вместе с ним исчез из текста и ореол «весёлой грешницы». Сказка сблизилась по смыс-

лу со стихотворением Пушкина «Талисман» (1827), в котором тема расставания архетипически восходит к древней поэтизации «далёкой любви», а отсутствие чудесных свойств подарка искупается целительной силой чувства. Кольцо в новой редакции «Сказки», с утратой конкретных магических функций, стало более таинственным. Ореол «инакости» героини стал менее экзотичным, благодаря чему корреляция чёрного цвета перстня с её нравом («*Он по ней, / С ним ей будет веселей*») усилила мотив романтической загадочности её природы. Возросло и символическое значение дарения перстня. Добавлены последние строки: «*Не придут ко мне с находкой! / Далеко над быстрой лодкой / Заалели небеса, / Забелели паруса*» (151). Так была подчёркнута не только окончательность расставания, но и исключительность любовного чувства, наделяющего героиню способностью провидеть путь героя и как будто оберегать его — хотя бы мысленно — на этом пути. Небольшие правки не только изменили сюжетную канву, но и сделали облик лирической героини более возвышенным. Внешняя романтичность (экзотичность, сказочность), связанная с мотивом магического талисмана, уменьшилась, но внутренний сюжет «Сказки о чёрном кольце» стал более последовательным выражением романтической темы самоотверженной и всепобеждающей любви.

Эта история отражает направление, в котором эволюционировал образ лирической героини Ахматовой, и в то же время помогает понять, почему в последние годы жизни она так свободно и мощно возродила романтическую любовную тему. «Внеличная ценность» героини её лирики — романтическая любовь, которая существует только в свободном сердце как устремление навстречу прекрасному идеалу.

Мы оставляем без комментариев заслуживающую отдельного разговора поэму «Путем всея земли». Отметим лишь специфику использования в ней христианской легенды о граде Китеже, которая соответствует «религиозному кругу романтического искусства» [151, т. 2, с. 244–264].

В неоконченной трагической поэме «Энума Элиш», сохранившейся лишь в разрозненных отрывках, налицо романтическая традиция гофманианы, соединённой с саркастической насмешкой над абсурдными обычаями общества тотального страха. Но сквозь мало характерные для ранней Ахматовой гротескные образы проступает тема всеильной любви, отмеченной и фантасмагоричностью, и фатальностью, но главное, обладающей свойствами сверхценности. Это отношение к любви — кредо главной героини поэмы, чей облик, несмотря на заметную долю самоиронии, сохраняет основные черты, сформировавшиеся ещё в ранней лирике.

Разговор о романтических началах в поэзии Ахматовой был бы неполон, если бы мы не остановились на поэме «У самого моря», в которой эти начала проявились в полной мере.

Поэма «У самого моря»: миф и смысл

Поэма Анны Ахматовой «У самого моря» может быть названа одним из наименее прочитанных её произведений. Написана она была в 1914 и впервые опубликована в 1915 году в журнале «Аполлон». В 1917 вошла в сборник стихов «Белая стая». История девочки, ждавшей сказочного царевича на берегу Черного моря, увидела свет в пору Первой мировой войны, в преддверии грозных революционных потрясений, которые вскоре резко изменили круг вопросов и тем, занимавших критиков и литературоведов.

А между тем значительность этого произведения не вызывает сомнений. Сохранилось письмо Блока к Ахматовой, выражающее непосредственное впечатление от знакомства с поэмой. Он пишет о том, что нередко, читая стихи вполне правильные, даже безупречные, испытывает тоску, начинает сомневаться в самом смысле существования поэзии. «Прочтя Вашу поэму, я опять почувствовал, что стихи я все равно люблю, что они – не пустяк, и много такого – отрадного, *свежесго*, как сама поэма. <...> не надо мертвого жениха, не надо кукол, не надо “экзотики”, не надо уравнений с десятью неизвестными; надо еще жестче, неприглядней, большее. – Но все это – пустяки, поэма настоящая, и вы – настоящая...» [44, с. 454]. Сама Ахматова не оставила никаких комментариев к этому высказыванию, да и вообще мало писала о поэме «У самого моря».

Известная статья о её творчестве написана Н. В. Недоброво в 1914 году, до того как поэма была опубликована. Выход статьи задержался до 1915 года (здесь сказались обстоятельства военного времени), и критик смог добавить в качестве примечания несколько строк о том, что недавно появившаяся поэма «У самого моря» полностью подтверждает наблюдения, сделанные на материале лирики.

Возможно, это повлияло на позицию Б. М. Эйхенбаума, высказанную в монографии о творчестве Ахматовой в 1923 году: «Несмотря на свое тяготение к сюжету, Ахматова пока не вышла за пределы малых форм. Её поэма “У самого моря” – скорее свод ранней лирики, чем самостоятельный эпос» [687, с.146]. (Отметим в скобках, что, несмотря на почти текстуальное совпадение высказываний, Недоброво и Эйхенбаум взглянули на поэму с диаметрально противоположных позиций. Первое волновало определение самой сути ахматовской поэзии, и он был рад отметить, что новое произведение вполне соответствует той характеристике, которая была дана как бы «на вырост». Второй же свой подход подчеркнуто формализовал.

В это время у критиков было широко распространено мнение, что лирика Ахматовой – это своеобразный интимный дневник. Б. М. Эйхенбаум в своей книге слегка возразил против столь упрощенного понимания, увидев здесь «прием, контрастирующий с абстрактной ли-

рикой символистов» [687, с.146]. Однако формулировка «роман-лирика», которой он обозначил «обрастание лирической эмоции сюжетом», не опровергла, а скорее закрепила уже существовавший наивно-биографический подход. Отметим, что Ахматова в записных книжках спокойно упомянула применительно к своей ранней лирике выражение «жанр лирического дневника». Для неё разница между дневником и жанром дневника была сама собою разумеющейся.

Но до сих пор инерция, чуть ли не столетней давности, отношения к поэзии Ахматовой как к интимному дневнику побуждает исследователей и комментаторов вновь и вновь разыскивать прототипы и впечатления, долженствовавшие, по их мнению, проявиться в образной ткани произведения. В основном интерес при этом сводится к тому, каким образом мог отразиться в поэме роман, начинавшийся между Аней Горенко и Колей Гумилевым: с одной стороны, Гумилев в её глазах «не царевич», но он ведь был не младше, а старше...

Как известно, Ахматова умела разговаривать с каждым собеседником на том языке, на котором к ней обращались. По свидетельству А. Хейт, она сознавалась, что поэма – «отдалённое эхо» их отношений с Гумилевым [636, с. 31]. Вероятно, смысл этого высказывания в том, что перипетии личных отношений и чувств не «отразились», а преобразились в поэме. По Гегелю, в лирике «...внешние происшествия должны быть как бы объяснением внутренней ситуации души» [151, т. 3, с. 501].

Но притягательность самой личности поэтессы, усиленная суггестивным воздействием стихов, была столь мощной, что и собеседники, и комментаторы до сих пор часто и усердно пытаются разгадывать загадки биографии, вместо того, чтобы попытаться понять язык поэзии.

Не объясняет смысл поэмы запись, сделанная П. Н. Лукницким после беседы с Ахматовой 2–3 марта 1925 года: «Царевичем из поэмы “У самого моря” А. А. предсказала себе настоящего “царевича”, который явится потом». Это писал взрослый человек, но ведь проглядывает любопытный юнец, который не хочет, чтобы сказку перестали рассказывать, и не успокоится, пока не узнает, «а что было потом». Не объясняет ничего и запись, примерно через полвека сделанная Аmandой Хейт: «Спустя пять лет после её шестнадцатилетия к “приморской девочке” приходит понимание того, что ей не дожидаться своего царевича, и она решает связать свою судьбу с влюбленным в нее “сероглазым мальчиком” и уехать с ним на север» [636, с.31]. – Как здесь не улыбнуться вечному, как мир, интересу барышень всего света к историям о замужестве?

Но вот комментарии к поэме, которые находим в современном, претендующем на солидность шеститомнике Ахматовой. Здесь и сообщение о том, что однажды «мимо древнего Херсонеса проплывала императорская яхта, чтобы доставить царскую семью в Ливадийский дворец. И, конечно же, все малочисленные обитатели побережья встречали и провожали корабль, везущий царских детей» [40, с. 385–386]. Помилуйте! Успел

ли несчастный царевич Алексей появиться на свет? Героине поэмы примерно 12 лет – если действие происходит в 1901 – то кто мог знать, что он родится через два года? И если даже героине 14 лет, то научился ли наследник престола ходить и разговаривать, чтобы хоть издали пленить воображение юной гимназистки? Этот факт как-то не комментируется. Да и верноподданнические восторги в семье, где отец увлекался идеями Н. Г. Чернышевского, а мать «участвовала в народовольческом движении, была знакома с Верой Фигнер» [663, с. 20], весьма сомнительны.

Зато рядом сообщается еще один факт, тоже очень важный. Оказывается, сын художника Верещагина примерно тогда же видел, как некий смелый пловец едва не утонул в Херсонесской бухте при сильном волнении моря, но, к счастью, был спасен неизвестным рыбаком. Надо жить очень далеко от моря, чтобы верить, что именно этот случай и должен был смутить душу будущей поэтессы. Как будто подобные истории не происходят на побережье постоянно!

Однако комментатору приведенных оснований достаточно для теоретического обобщения: «События – первооснова эпоса, да и сама лирика Ахматовой всегда событийна, обращена к событию. А эпос склонен к мифологизации» [40, с. 385]. Это положение употреблено удивительно некорректно. Эпос действительно связан с мифологией, особенно народный эпос. Но никогда – ни в древние времена, ни в новейшие – мифологизация не была порождением произвольной фантазии. А комментарий, предлагаемый С. Коваленко, явно призван поразить воображение совсем наивного читателя: мимо Херсонеса однажды проплывала императорская яхта; однажды там едва не утонул некий пловец. Точно нельзя сказать, заметила ли Аня Горенко эти происшествия. Но спустя примерно двенадцать лет Анна Ахматова все это мифологизировала, и получилась отличная поэма. А что же Гумилёв? – «Ахматова не раз говорила, что это история её любви с Гумилевым. Однако уже здесь проявился принцип двойничества в отношении Ахматовой к образу и прототипу. Сероглазый мальчик одновременно и Гумилев, который был на три года старше Ахматовой, и кто-то другой из адресатов ее ранней лирики» [40, с. 477]. Итак, не «отдаленное эхо», как сообщают реальные собеседники, пользовавшиеся доверием поэта, а просто история любви, только благодаря таинственно проявившемуся «принципу двойничества» эта история мифологизировалась. Вот что можно сделать из съеденного молью принципа буквального биографического истолкования текста, если на прорехи нашить несколько модных словечек!

«Сероглазый мальчик» в поэме Ахматовой не двоится и не троеится. Он выглядит вполне единичным, конкретным и реальным персонажем. Более того, именно единичность и конкретность этого образа, кажется, и являются его важнейшими качествами. Его образ дан через подробности, через уточнения: *«Сероглаз был высокий мальчик, / На полгода меня моложе. / Он принес мне белые розы, / Muskатные белые розы»*. Здесь

не названо ни одной отрицательной черты, но уже в этом описании содержится приговор чувствам юного поклонника. «Сероглазый мальчик» – воплощение бытовой достоверной реальности, которая по определению не может совпадать с идеалом, с мечтой. Этим и объясняется ответ его несостоявшейся невесты: *«И мне стало обидно: «Глупый! – / Я спросила: Что ты – царевич?»»* (269).

Если мы даже найдем точный список всех знакомых Ани Горенко в предполагаемую пору, это не позволит нам утверждать, будто данный персонаж «двоится», «троится» или «четверится», и ничего не прибавит к пониманию его функции в тексте поэмы. Свойство художественного образа являть диалектическое единство частного и общего, единичного и множественного было известно ещё во времена Гегеля. Лев Толстой, как известно, на вопрос о том, кто такой князь Андрей Болконский, просто и серьезно ответил: все и никто, как любое лицо романиста.

Поверим автору: «отдаленное эхо» таковым и посчитаем. «Сероглазый мальчик», возможно, связан с ранней биографией Ахматовой как воплощение образа юного поклонника, вызывающего почти братское чувство симпатии (героиня огорчена тем, что её отказ причиняет ему боль). Однако было бы нелепым искать отражение индивидуальных качеств Гумилёва или кого бы то ни было в этом персонаже. Знаковые его черты вполне прозрачны. Присутствие этого персонажа означает, что героиня может быть любима, но что она ждёт не любви вообще, а любви совершенно особенной.

Биографическая же основа поэмы бесспорна, и её надо знать, чтобы понять специфику преобразования действительности романтической поэтикой.

Несколько лет подряд семья проводила лето в Севастополе (отец был морским офицером), и Ахматова самым сильным впечатлением детства называла Стрелецкую бухту и древний Херсонес. Впоследствии, на склоне лет, в беседах со своими почитателями она высказывала озабоченность, понятно ли из текста поэмы, что её героиня не взрослая девушка, а ещё совсем ребенок, девочка лет двенадцати. Вспоминая себя в этом возрасте, Ахматова нашла достаточно выразительные определения: «языческое детство», «дикая девочка». Комментарий поэмы нередко цитируют отрывки из её прозаических набросков, повествующих, каким «чудовищем» она была в эту пору, как шокировала провинциальных севастопольских барышень («бродила по побережью босоногая, в платье, накинутом на голое тело»), как любила плавать. Эти воспоминания, варьируя, передают нам и многие мемуаристы, записывавшие беседы с Ахматовой. Их основное настроение выражают строки поэмы: *«А я была дерзкой, злой и веселой / И вовсе не знала, что это счастье...»* (268).

Однако этого недостаточно, чтобы понять саму поэму. Бросается в глаза отличие двух образов: девочки из воспоминаний Ахматовой и героини-повествовательницы из поэмы «У самого моря». Воспоминания о

детстве подчеркнуто заземлены, они не касаются внутреннего мира автора, иногда звучат на уровне бытового анекдота, иногда, кажется, намеренно создают контраст между возвышенной славой трагической поэтессы и юмористическими подробностями из жизни своенравного подростка. В традициях русской культуры они соотносимы с тональностью пушкинского стихотворения «Пока не требует поэта...» или ахматовского «Когда б вы знали, из какого сора». А героиня поэмы «У самого моря» лишена снижающих черт. Её слишком свободные манеры – не столько знак пренебрежения к правилам хорошего тона, сколько черта, оттеняющая наличие у героини совсем иного, необычного и немного таинственного мира:

*В песок зарывала желтое платье,
Чтоб ветер не сдул, не унес бродяга,
И утлывала далеко в море,
На темных, теплых волнах лежала
Когда возвращалась, маяк с востока
Уже сиял переменным светом
И мне монах у ворот Херсонеса
Говорил: "Что ты бродишь ночью?" (268)*

Примечательно, что мягкое неодобрение здесь высказывается не провинциальными барышнями, а монахом. Мир юной героини поэмы, хотя и не антихристианский, но не вполне или, вернее, не только христианский. Героиня слишком переполнена своими силами, роднящими ее со всем видимым и даже невидимым миром: с птицами, с рыбами, с подземными водами.

*Знали соседи: я чую воду,
И, если рыли новый колодец,
Звали меня, чтоб нашла я место
И люди напрасно не трудились. (268)*

Сама она, как и полагается романтической героине, кажется суеверным жителям побережья существом немного сверхъестественным:

*И часто случалось, что хозяйка
Хутора нового мне кивала,
Кликая издали: "Что не заходишь?
Все говорят - ты приносишь счастье". (271)*

Этот полуфантастический колорит очень важен, чтобы подготовить читателя к сюжету, не связанному ни с каким реальным эпизодом биографии Ахматовой.

Внешне поэма построена по законам эпического повествования, с классически правильным развитием от экспозиции к завязке и т. д. Девочка, живущая «у самого моря», переживает смутное пробуждение юной души, тоску одиночества и предчувствие любви. Она получает от цыганки

предсказание («*песней одною гостя приманишь*»). Мгновенная вспышка еще детской фантазии превращает «*знатного гостя*» в прекрасного царевича, долженствующего явиться за своей избранницей. Повествование ведётся от лица самой героини. Мы узнаём, что ей удалось сочинить песню, но в тот день, которого она так ожидала, девочке было суждено стать свидетельницей не торжественного приезда жениха, а непонятной гибели прекрасного юноши. Повествование явно колеблется между явью и сном, сказкой и былью, подчёркивая несовпадение сказочной мечты и жестокой реальности.

Атмосфера сказки в поэме Ахматовой ассоциируется с именем Пушкина. Эта связь была впервые отмечена академиком В. М. Жирмунским. Он обратил внимание на происхождение заглавия поэмы от первой строки «Сказки о рыбаке и рыбке», на близость ритмики ахматовской поэмы и пушкинской сказки: «К Пушкину восходит и повествовательная интонация стихотворной сказки, ее эпическая манера, элементы народной лексики и фразеологии, подхватывания и параллелизмы, характерные для народного устно-поэтического сказа» [224, с. 77]. С некоторым сожалением В. М. Жирмунский там же заметил, что на этом сходство кончается: «народно-поэтическая тема Пушкина у Ахматовой отсутствует».

При этом в стороне осталась возможность ее сопоставления с другой пушкинской сказкой – «О мертвой царевне и семи богатырях». Конечно, здесь уместнее было бы говорить не о со-, а о противопоставлении. Ни ритмическим рисунком, ни образным строем, ни сюжетом они не похожи друг на друга. Пожалуй, поэму Ахматовой можно было бы назвать «сказкой о мёртвом царевиче», но тогда это скорее «антисказка», настолько печально ее содержание. Если у Пушкина юная царевна, объявленная мёртвой уже в заглавии, счастливо избегает всех опасностей и просыпается от поцелуя жениха, то царевич в поэме Ахматовой предстаёт перед читателем только один раз, чтобы сразу умереть. Девочка ни минуты не сомневается в том, что видит не условно-сказочную, а настоящую смерть:

*Эти глаза, зеленее моря
И кипарисов наших темнее, –
Видела я, как они погасли...
Лучше бы мне родиться слепую.* (274)

Не случайно, по свидетельству М. Будыко, в ответ на замечание о близости поэмы «У самого моря» к сказкам Пушкина, Ахматова возразила, что скорее можно говорить о близости к «Песням западных славян» [117]. Задолго до этого, 4.01.1928 Ахматова говорила Лукницкому о своём увлечении пушкинскими «Песнями западных славян» и о влиянии ритма

этих песен на ритм «У самого моря». Мрачный, порой трагический колорит этого пушкинского цикла не нуждается в комментариях.

Обратим внимание на черту, отмеченную А. Блоком. Мотив мёртвого жениха в романтической поэзии имел самостоятельную судьбу. Со времён «Светланы» В. А. Жуковского в русской поэзии он перестал быть новостью. Однако в поэме Ахматовой этот мотив настолько далёк от привычного воплощения, что опять же подталкивает исследователей к поиску биографических объяснений. Однако небольшая запись в набросках воспоминаний, относящаяся к истории создания поэмы, уводит далеко в сторону от любовной тематики: «Это было уже в Слепневе (1914) в моей комнате. И это значило, что я простилась с моей херсонесской юностью и почувала железный шаг войны» [44, т. 1, с. 453].

Война четырнадцатого года никак не отразилась в поэме «У самого моря». Но в ней есть отблеск очень далеких событий – напоминание о Крымской войне, об осаде Севастополя.

*Я собирала французские пули,
Как собирают грибы и чернику,
И приносила домой в подоле
Осколки ржавые бомб тяжелых.* (268)

Этот эпизод звучал бы почти идиллически, если бы не его историческая подоплека. Маленькая героиня поэмы не знала, что живет не только не в сказочном государстве, но даже и не в той победительнице-стране, которая выполняла завет Петра «ногою твердой встать при море». Для дочери морского офицера А. Горенко это было отчетливым напоминанием о позоре поражения в Крымской войне полувековой давности, которое, видимо, переключалось с известиями о поражении в Русско-японской войне («Неприменно 9 января и Цусима – потрясение на всю жизнь, и так как первое, то особенно страшное» [44, т. 2, с. 279]. «...у меня невольно сжималось сердце от воспоминаний о Цусиме – этом <...> первом ужасе моего поколения и чего я не сумела выразить в поэме “У самого моря”» [233, с. 189]). В поэме эти далекие планы соединяют следующие слова:

*И говорила сестре сердито:
Когда я стану царицей,
Выстрою шесть броненосцев
И шесть канонерских лодок,
Чтобы бухты мои охраняли
До самого Фиолента.* (269)

Девочка в мечтах видит себя царицей, которая будет «беречь воду и землю» и никого не станет обижать. В её полудетском сознании история легко переплавляется в сказочный сюжет со счастливым концом: «*Боже, мы мудро царствовать будем...*» Представляется важным, что первое упоминание о царстве не содержит речи о царевиче, что можно считать

ключом к пониманию значения этого образа. В сказке девочка могла стать царицей только вступив в брак с царевичем. Это соответствует отмеченному Гегелем особому характеру романтического героизма, цель которого «приводить в порядок земные дела, применять это высшее, в себе и для себя значимое, к существующему миру и делать его значимым в земных делах» [151, т. 2, с. 239],

Гибель «царевича» рушит весь детский, сказочный, уютный и надежный мир. Можно сказать, что именно в момент его появления сказка кончается. Это отчетливо обозначено у Ахматовой как момент пробуждения, которое страшнее сна: *«Долго я верить себе не смела, / Пальцы кусала, чтобы очнуться...»* (274).

Можно предположить, что события 1914 года («железный шаг войны») послужили внешним толчком, оживившим совсем не забытые потрясения ранней юности. Это тем более вероятно, что 1905 год был для Ахматовой началом событий, тяжелых и памятных в нескольких отношениях. В том году распалась семья родителей, затем, в 1906 году, от туберкулеза умерла старшая сестра Инна. В это же время Аня Горенко переживает первое серьезное увлечение студентом Петербургского университета В. В. Голенищевым-Кутузовым, которое, судя по всему, оставалось совершенно безответным. Страдания усугубляются невозможностью даже увидеть любимого: после расставания родителей она живет в Евпатории, а затем в Киеве, тщетно мечтая о поездке на север. Тогда же Николай Гумилев несколько раз, в отчаянии от своей безответной любви к ней, покушается на самоубийство, что производит на нее крайне тягостное впечатление. В конце концов, Анна соглашается стать его женою, но это решение, видимо, связано для нее с полным отречением от надежд на счастье, и она несколько раз пытается отказаться от этого шага. Все перечисленные события сливаются в сгусток, вполне объясняющий эмоциональную окрашенность поэмы. Однако они не имеют никаких соответствий в сюжете и образах поэмы.

Особенно странно выглядит фигура царевича. Отождествление этой фигуры с Б. Анрепом ничего не проясняет в тексте поэмы [418, с. 172]. Ахматова могла называть его царевичем и в разговоре с А. Хейт, и в стихах (рассмотренное выше «Нет, царевич, я не та...») обращено тоже к нему), но в трёх десятках стихотворений, посвящённых этому несомненно достойному внимания лицу, речь идёт об отношениях между мужчиной и женщиной, в поэме же «У самого моря» маленькая героиня едва успевает увидеть смерть неизвестного, которого она принимает за царевича. Этот персонаж – неясная мечта, которая обретает конкретность лишь на один трагический миг.

Отметим одно важное обстоятельство. Мечта героини разрушена, но не обесценена. Сюжету свойственна романтическая двуплановость. Он может быть прочитан «со стороны» как история наивной веры и первого жизненного разочарования (девочка поверила предсказанию цыганки, но

вместо встречи с царевичем ей пришлось стать свидетельницей смерти неизвестного юноши). Однако в глазах героини-рассказчицы сказочный царевич реален, он гибнет, но быть царевичем от этого не перестаёт. Так в «Золотом горшке» Э. Т. А. Гофмана архивариус Линдгорст оказывается волшебником, а вульгарная торговка яблоками – злой ведьмой. Обе ипостаси действительны в разных мирах, но истинная сущность людей и событий – в мире чудесного. В финале ахматовской поэмы героиня кажется умирающему птицей, и к ней он обращает свои последние слова.

Здесь прямая противоположность ультраромантической иронии в «Балаганчике» Блока (1906), где каждое упование опровергается и обесмысливается всеми поворотами действия. Мистики ждали смерть – пришла молодая девушка. Пьеро ожидал идеальную возлюбленную – она оказалась неверной проститушкой. Арлекин собирался похитить красавицу – она обернулась картонной куклой. Автор собирался соединить влюблённых – но и это не удалось. Жизнь обманывает всех без исключения, да они и сами обманывают себя: устремление навстречу небесной лазури выражается шутовским прыжком в окно, вдобавок и окно оказывается всего лишь бумажной декорацией. Знак неистинности происходящего задаётся самим названием «Балаганчик». Игра подчёркнуто снижена. Все романтические иллюзии разного уровня осмеяны. Жизнь жестоко разбивает мечты в обоих произведениях, но в поэме Ахматовой иной уровень трагизма, потому что в финале погиб настоящий царевич. Он – воплощение представлений более прочных, чем романтические стереотипы.

Из-за отсутствия традиционных сказочных мотивов этот персонаж поэмы невозможно сравнить ни с королевичем Елисеем, ни с князем Гвидоном, ни с каким-либо иным царевичем фольклорной или литературной сказки. Это побуждает нас обратиться к истокам более древним – к архетипам царя и царевича, сложившимся ещё в древних синкретических культурах.

Архетипы являются универсальными структурами именно благодаря своей древности. Сказка для них – не колыбель, а пристанище, куда они приходят после жизни, интенсивно прожитой в ритуалах и мифах.

Царевич в поэме Ахматовой имеет две ипостаси: это предполагаемый будущий царь и лишь в связи с этим предполагаемый жених героини. Обе ипостаси восходят к архетипу царя-жреца, функции которого, как известно, состояли в поддержании связи между миром людей и миром природы. И его брак, и его смерть наделялись свойствами магического воздействия на судьбы мира и людей, приобретали сакральный характер. По лапидарной характеристике О. Фрейденберг, «царь есть жених и бог» [627, с.81].

Хорошо известный в истории культуры обычай умерщвлять постаревшего царя [628] имел своей целью воспрепятствовать полному угасанию его жизненных функций – победивший соперник олицетворял воскресённую царственную силу и, вступая в брак, воздействовал на обновление производительных сил природы. Эта схема легко прослеживается в

пушкинской «Сказке о мёртвой царевне...»: злая царица постоянно ждёт от зеркальца подтверждения своей красоты – начало увядания предвещает ей скорую гибель. Однако ни мифологический, ни сказочный царь не должен гибнуть помимо этих условий.

Не менее распространённым является сюжет временной смерти центрального персонажа сказок и мифов, как правило – юного (хотя и не всегда, но часто именно царевича) – как отзвук обряда инициации. Те же закономерности можно обнаружить и в сюжетах, связанных с изображением многих богов (например, Осирис, Инанна, Дионис, Один). В сюжетах, где действующими лицами являются боги, к мотиву смерти и воскрешения как реминисценции обряда инициации присоединяются мотивы календарного обновления природы. (В сказке Пушкина «О мёртвой царевне...» через испытания проходит не только королевич, но и царевна. Брак юной пары – это торжество обновляющейся жизни).

Наиболее известное исключение из этого правила – странная гибель Бальдра, светлого юного бога германо-скандинавской мифологии. Она связана с эсхатологическими мотивами: Бальдр сможет воскреснуть только после гибели всего мира, когда начнётся совершенно новый сюжет существования Вселенной. В конце XIX – начале XX вв. популярность германо-скандинавской мифологии в Европе благодаря Вагнеру и Ницше была высокой. На этом фоне трансформация мифологемы о гибели царя-жреца может рассматриваться и как выражение общих разочарований эпохи, вариация на тему «гибели богов», провозглашённой Ф. Ницше.

В 1910-е годы ощущение близкой катастрофы, гибели мира буквально носилось в воздухе, было общим настроением искусства Серебряного века. В частности, им была пронизана и поэзия А. Блока («От тебя приходила ко мне тревога и умение писать стихи» – надпись Ахматовой на книге, подаренной Блоку). Таким образом, сюжет о гибели царевича можно рассматривать и как символическое выражение эсхатологических предчувствий.

Однако этот вывод ещё не позволяет ответить на все вопросы, возникающие при чтении поэмы. Бальдр погиб из-за коварных происков бога Локи. В поэме Ахматовой нет злодея-убийцы. Причины гибели царевича в поэме остаются неясными. Выражение Блока «уравнение с десятью неизвестными», видимо, относится к странному трагическому финалу поэмы. Отсутствие в сюжете прямых мотивировок гибели столь значительного персонажа побуждает искать причины хотя бы косвенные.

Как известно, В. Я. Пропп в своей работе «Исторические корни волшебной сказки» отнес весь жанр волшебной сказки, ее метасюжет, к обрядам инициации [488]. Сказочное странствие героя (полное испытаний, включающее временную смерть, но завершающееся по традиции свадьбой), явно воздействует на характер ожиданий читателей поэмы «У самого моря». В большинстве случаев сказочная невеста изначально наделена необходимыми достоинствами, которые проверке и испытаниям могут и не

подвергаться. Более того, она сама в сюжете волшебной сказки может подвергать царевича испытаниям и даже ставить на грань гибели. Это побуждает некоторых исследователей предполагать, что у Ахматовой в его смерти виновата героиня.

Современная ремифологизация культурного сознания проявляется в некоторых трактовках сюжета в духе почти средневековой морали: раз героиня поэмы общалась с цыганкой, да еще вышедшей из пещеры (что может символизировать inferнальность), – значит, она и сама сделала шаг навстречу этим дьявольским силам. При таком освещении самым роковым обстоятельством выглядит эпизод, в поэме описанный с радостной интонацией – услышав от гадалки волнующее предсказание, героиня поэмы не знает, как ее отблагодарить: *«Я отдала цыганке цепочку / И золотой крестильный крестик»* (270). В глазах некоторых исследователей это выглядит как отказ от христианства, вступление в союз с чернокнижием, и в таком случае гибель царевича оказывается вполне заслуженной карой за кощунственное отречение от всего святого.

Однако такая трактовка оказывается несостоятельной, если учесть, что цыгане в европейских странах традиционно принадлежат к христианской культуре [203, с. 37]. Несмотря на ореол таинственности, окружающий их быт и обряды, в России они вполне «православны» – это известный факт, и игнорировать его нельзя. В таком случае поступок героини не только не содержит ничего кощунственного, но приобретает символический и возвышенный характер. Дарение креста в христианских традициях и, кстати, в стихах самой Ахматовой равнозначно братанию. Она писала в стихотворении 1913 «Чёрная виласть дорога...»: *«Медный крестик дал мне в руки, / Слово брат родной»* (88). А то обстоятельство, что юная героиня не пожалела золотого крестика, который на нее когда-то надели при крещении, свидетельствует о ценности сообщенного цыганкой пророчества и, в равной мере, о чистоте и силе чувства благодарности, испытываемого героиней к доброй вестнице.

Нет ли здесь противоречия? Ведь предсказание не принесло счастья. Может быть, это даёт основание все же рассматривать цыганку как коварную обманщицу? Однако двусмысленность любых гаданий и безграничная широта их истолкований не были новостью уже в античной культуре, и эту банальную истину юная героиня поэмы не приняла во внимание, видимо, из-за своей ранней молодости. А вот автор, сама Ахматова, на этот счет особых иллюзий не питала. *«О нем гадала я в канун Крещения»* (26), – вздыхала она о жестоком возлюбленном в одном из ранних стихотворений. В других случаях сама её лирическая героиня предстаёт как цыганка с горькой судьбою («Где, высокая, твой цыганенок?», «Нет, царевич, я не та...»). В поэме цыганка – персонаж эпизодический, её функция служебная. Сама жизнь обманывает героиню поэмы. Цыганка же выступает не носительницей inferнального начала, а скорее романтически таинственной

вестницей судьбы: *«Ни красотой твоей, ни любовью – / Песней одною гостя приманишь»* (270).

В пользу такого понимания встречи с цыганкой говорит и другой штрих. Когда героиня поэмы, думая, что царевич уже близко, мысленно собирается в путь, она решает: *«Библию нашу дома оставлю»* (272). Мечта о царстве у неё связана не только с устройением справедливого мира, но и с утверждением христианских святынь: *«Боже, мы мудро царствовать будем, / Строить над морем большие церкви...»* (272). И упоминание о Библии в этом контексте свидетельствует, какое значение эта книга представляет для девочки: это всё, что у неё есть, о чём она вспоминает, это семейная святыня, и оставить её она собирается самому близкому пока человеку – сестре.

Кстати, если говорить о приеме двойничества в поэме «У самого моря», то он, конечно, вполне отчетливо проявляется в связи с образом Лены, сестры героини: *«Были мы с сестрой однолетки / И так друг на друга похожи, / Что маленьких нас различала / Только по родинкам наша мама». Сестра, которая с детства «ходить не умела, / Как восковая кукла, лежала»* (272), – воплощает христианское смирение и любовь к Богу, все свои дни проводит за работой для церкви, вышивая плащаницу. Любопытно, что это единственный персонаж поэмы, имеющий имя, и, соответственно, право претендовать на наиболее конкретное восприятие читателями. Её функция в поэме не вызывает никаких сомнений. Она – двойник, близнец героини, между ними всегда и во всем царит полное согласие, за исключением единственного эпизода, связанного с чудом сочинения песни, в которое Лена не смогла поверить. Но в остальном у них как бы «две половины одной души» (выражение из письма Ахматовой об отношении её сестры к поэзии А. Блока) [19, с. 442]. В отношении к Богу у них нет никаких разногласий. Полностью занята мыслями о нем та из сестер, для которой закрыта возможность иной жизни. Героиня поэмы с её детски наивной верой отличается лишь тем, что вмещает в себя ещё и любовь ко всему огромному миру со всеми силами и существами, его населяющими. Но она всей душой устремлена к добру, и оно для нее неотделимо от христианства.

Подтверждением такой трактовки могут служить и несколько строк в одной из последних записных книжек А. Ахматовой, заполнявшейся с 1964 по 1965 год:

«В поэму “У самого моря”»

*И люди напрасно не трудились,
а еще я искала тот столб высокий
что стоял когда-то у стен Херсонеса
и до которого херсониды
дотащили святого и там убили*

...

*Про все это написано в святцах
[Показать могу – сама читала]
Как мне прабабка моя сказала» [233, с. 284].*

Не будем подробно рассматривать причины, по которым данный набросок так и не попал в текст поэмы. Ахматова могла просто не успеть, могла и передумать. Тем не менее, присутствие этих строк в записной книжке, заполнявшейся в предпоследний или последний год жизни, может свидетельствовать: ни в каком «язычестве», «вероотступничестве» подозревать героиню поэмы не стоит. Если бы эти понятия имели сюжеттообразующее значение, приведенные строки никогда бы не возникли.

Это соображение возвращает нас к морфологии сказочного сюжета. Может быть, царевич гибнет, потому что испытания не выдерживает героиня? Но при попытке буквального отождествления сюжета поэмы с волшебной сказкой делается заметным отсутствие множества её привычных элементов: нет ни чудесных зверей, ни волшебных предметов, ни сказочных дарителей, ни традиционных испытаний... А главное, героиня не только не желала гибели царевича, но всеми силами ждала его – живо-го. Все ее мысли – о нем, песня сложена для него. Девочка идёт на берег с мыслью о любимом и засыпает на берегу, видимо, истомлённая ожиданием – в момент катастрофы у неё, если так можно выразиться, стопроцентное алиби: она безгрешно спит, не ведая о том, что происходит и что её ожидает.

Похоже, что при самом дотошном расследовании не удастся инкриминировать героине хотя бы «трагической вины», предписанной Аристотелем для трагических героев. Даже с точки зрения строгой христианской морали ничего серьёзнее жажды жизни или, может быть, первородного греха предъявить этому ребенку невозможно.

Впрочем, загадка без разгадки может быть иногда понята именно в этом и только в этом качестве. Нельзя не признать, что гибель «царевича» – того, кто правил одной из яхт, – выглядит подчеркнуто непонятной, немотивированной. Следовательно, данное обстоятельство и является значимым. Оно позволяет понять характер трагедии, постигшей героиню. Приходится отметить, что Ахматова отказывается здесь от указания, столь привычного и для мифа, и для сказки, и для рационалистических традиций античной, классицистской или реалистической культур, – указания на корень или хотя бы на природу зла. И в романтизме зло, пусть и в иррациональном обличье, имело определённые истоки. (Вспомним хотя бы «Демона» Лермонтова или столь характерные для поэзии Блока упоминания «демонического мрака» или тени «Люциферова крыла»). Ахматова остро ощутила приход новой эры, когда зло, не уменьшаясь, а возрастая, становится все более обезличенным – эры мировых войн, массовых репрессий, глобальных катастроф, жертвами которых обречены становятся прежде всего невинные люди.

В этом плане её указание на то, что замысел поэмы порожден «железным шагом войны», позволяет понять и немотивированность гибели главного персонажа. Дегерсонифицированность зла проявится позднее и в её «Поэме без героя» В «Прозе о поэме» она скажет: «Кто-то “без лица и названья” (“Лишняя тень” 1-й главки), конечно – никто, постоянный спутник нашей жизни и виновник стольких бед» [45, с. 257]. Таким образом, смерть царевича в поэме «У самого моря» не может рассматриваться как результат действий героини. Скорее это то, что происходит с героиней. Следовательно, необходимо поставить вопрос так: а что, собственно говоря, с ней происходит?

Мы только что возразили против механического приложения к поэме «У самого моря» предложенной В. Я. Проппом сюжетной схемы волшебной сказки. Однако их сближение возможно на других основаниях. Слова девочки: «*Когда я стану царицей*», – истинный ключ к смыслу сказки. Всё, что, в соответствии с идеей В. Я. Проппа, составляет восходящие к обряду инициации испытания, относится не к герою, а к героине. Но и в её истории нет ни коварных «вредителей», ни ложных или истинных «дарителей». Всё, говоря словами А. Блока, «жестче, непригляднее, больнее». Волшебство исчезло. Испытания остались.

Для того чтобы, по предсказанию цыганки, чудо свершилось и царевич приехал, героиня должна была сама совершить нечто необычайное, похожее на сказку. Цыганка сказала ей: «*Песней одную гостя примашишь*».

Это, несомненно, истинная завязка сюжета. До сих пор было детство, детскими были и тревоги, и заботы («*В песок зарывала желтое платье...*»), детскими были радости («*Ко мне прилетала белая чайка...*»). Чувство родства и единства с окружающим миром было стихийным, почти неосознанным. Таинственные силы, присущие героине («*Знали соседи, я чую воду*»; «*Все говорят, ты приносишь счастье*»), ей самой не вполне понятны и существуют как бы помимо её воли. Иногда героиня подтверждает их присутствие, иногда отрицает, как в разговоре с хозяйкой нового хутора, – всё это явно более интересуется соседей, чем её саму. Силы эти в ней не имеют отчетливой религиозной маркировки. Героиня молится каждый вечер перед сном и чиста душою. (Несколько забегая вперёд, отметим, что лёгкий «языческий» оттенок в её поведении не является конфликтообразующим началом, а оттеняет античный колорит Херсонеса и подготавливает появление Музы).

Все это в равной мере гонится и для психологической характеристики подросткового возраста, и для намёка на некую мифологему одаренности, предназначенности для предстоящих испытаний. Отдалённое сходство можно увидеть с романтическим мифом об истинном поэте, чья душа открыта тайна мироздания, наподобие Генриха фон Офтердингена у Новалиса. Но когда волшебная задача определена, оказывается, что при-

сущие героине задатки мало ей помогают. Более того, испытание отрывает её от ставшего привычным и родным мира: *«От тревоги я разлюбила / Все мои бухты и пещеры»*. Песня, которую предстоит сочинить, должна обладать чудесной силой, но опять-таки здесь нет речи о языческой вере в колдовские обряды.

Перед нами одна из доминирующих черт романтизма. «Романтическое представление о человеке вытекает из учения немецких классиков о «моральном» и «эстетическом» человеке. Под этим у Канта и Шиллера понимался «человек культуры», т. е. воспитанный человек, соединивший в своей деятельности в гармонических пропорциях природное и духовное начала, необходимость и свободу, волю (разум) и рассуждение (познание), прозревающий в самой природе воплощённость божественного начала в форме красоты и возвышенного, единство эстетического и морального начал» [487, с. 129]. Это в глазах романтиков и составляло смысл поэтического творчества. Маленькая героиня поэмы должна совершить подвиг самостоятельно.

Тем не менее, мифологема странствия, присущая сказочному сюжету и связанная с обрядом инициации, намечается хотя бы условно, «пунктирно»: героиня поэмы меняет и способ времяпровождения и направление – уже не прогулок, а скорее блужданий: *«Я в камышах гадюк не пугала, / Крабов на ужин не приносила, / А уходила по южной балке / За виноградники в каменоломню / – Туда не близкой была дорога»* (270–271). Конечно, каменоломня – это не путь в преисподнюю, однако сам этот лаконичный образ подчеркнуто неуютен, ассоциируется с неустойчивостью, хаосом. Время поисков песни – время крымской зимы – дано как тоскливое и страшное. Затем описывающие приход весны строки дают впечатление стремительного расширения мира:

*Дули с востока сухие ветры,
Падали с неба крупные звезды.
В нижней церкви служили молебны
О морях, уходящих в море,
И заплывали в бухту медузы,
Словно звезды, упавшие за ночь,
Глубоко под водой голубели.
Как журавли курлыкают в небе,
Как беспокойно трещат цикады,
Как о печали поет солдатка, –
Все я запомнила чутким слухом... (271)*

Это не пересказ пушкинского «Пророка», а новая жизнь созданного им архетипа: ведь здесь есть и «неба содроганье», и «гад морских подводный ход» – в иной стилистической тональности, но в том же смысловом ключе. И здесь, как и у Пушкина, еще нет главного чуда:

*Всё я запомнила чутким слухом,
Да только песни такой не знала,
Чтобы царевич со мной остался. (271)*

И если вначале девочка смутно надеется где-то услышать заветную песню и грустит о том, что не слышит, не знает ее, то затем происходит чудо настоящее. Прислушиваясь к миру, она сама становится поэтом.

*Девушка стала мне часто сниться
В узких браслетах, в коротком платье,
С дудочкой белой в руках прохладных. (271)*

Муза не названа по имени, но вполне узнаваема. Правда, эта муза не годится на роль волшебного помощника. Она является к героине во сне, но молчит: *«И о печали моей не спросит, / И о печали своей не скажет...»* О способности этой музы диктовать дантовские «страницы Ада» Ахматова скажет позже, но уже здесь за обретение песенного дара она заплатит невероятно высокую цену. Смерть «царевича» непоправимо изменила всё. Перенесённое ею потрясение так велико, что вполне укладывается в характерную для обряда инициации идею временной смерти посвящаемого. *«Он никогда не придет, Лена. / Умер сегодня мой царевич»*. Страшное спокойствие этих слов говорит и о внезапном повзрослении, и о переходе души в иное качество.

«Жестокая и юная тоска» ахматовской музыки была исполнена внутренней силы, которую успели понять наиболее чуткие её читатели – и Недоброво, и Блок. Она не уводила от противоречий и трагедий, не пряталась от них, а умела и учила сохранять стойкость и веру перед лицом настоящих и грядущих испытаний. Стойкость эта удивительным образом способна объединить ценности и античной, и христианской культур, так же, как срослись их корни на земле Херсонеса.

И в поэме «У самого моря» обретенный дар знаменовал не просто способность сочинять стихи, а посвящение в высокие таинства искусства. Если в этом ключе соотносить сюжет поэмы с сюжетом волшебной сказки и искать в нём проявление древних архетипов, то обряд инициации приобретает здесь качество инварианта для сюжета «призвание поэта».

Возможно, описанное в пушкинском «Пророке» превращение – «И он мне грудь рассек мечом, / И сердце трепетное вынул...» – в какой-то мере годится для понимания того, что же именно произошло с героиней поэмы. В таком случае заключительные строки поэмы, говорящие об отпевании умершего, – *«Христос воскрес из мертвых»*, – могут символизировать то приобщение героини к «Божьей правде» и «Божьей воле», которое даёт именно пророку: *«И несказанным светом сияла круглая церковь»* (275). Гегель, как мы помним, считал одной из важных черт романтизма «любовь в её положительном образе как примирённое чувство

божественного и человеческого». [151, т. 2, с. 247]. Таинственное, чудесное, иррациональное были в поэтике символизма дорогой к трансцендентному. У Ахматовой чудесное сохраняет наивный колорит и конкретность сказочного мира. Иррациональной выглядит непредсказуемая жестокость реальности. Противостоит губительному хаосу, «**чёрным, разломанным, острым скалам**» (274) – «**круглая церковь**», где поют о Христе, провожая царевича в последний путь. Церковь «**несказанным светом сияла**», открывая девочке таинство сакральной человечности.

В итоге сюжет поэмы можно рассматривать как современную интерпретацию древнего обряда инициации, обогащенную ценностями и традициями русской литературы предшествующей эпохи и обращенную к тревогам и бурям мира современного. При этом налицо ослабевание связи с привычными фольклорными схемами, стремление к их переосмыслению в духе нового времени. Однако созданные Пушкиными образы Музы и пророка проявляют свойство новых архетипов, укоренённых именно в русской литературе. В поэме Ахматовой они играют аксиологическую и сюжетообразующую роль.

Для их актуализации понадобилась наделить маленькую героиню поэмы всеми чертами романтического персонажа: свободолюбие соединяется с исключительной чистотой помыслов, таинственные способности ведут к великой цели, трагическая гибель мечты закаляет характер и делает героиню достойной великого призвания поэта. Мир, в котором она проснулась, далеко отодвинулся от пушкинской эпохи. Исчезли многие надежды, жизнь стала непригляднее и страшнее. В ней больше не осталось места для сказки – разве что для очень страшной. Но Муза оказалась бессмертной. В героине проснулся поэт, творец. Она может сочинять песни, где «**каждое слово, / Как божий подарок... мило**» (274). И этот дар, платой за который становится невозможность счастья, ведет ее к новому умению понимать и любить человека.

Таким образом, поэма «У самого моря», имеющая все признаки романтического произведения, традиционно использует старинный мотив мёртвого жениха, но использует его для осмысления совершенно новой исторической ситуации. Архетип умирающего и воскресающего божества также переосмыслен: вместо календарного цикла перед нами трагическая ситуация человека перед лицом неведомого и непоправимо всемогущего зла. Ценность идеальной мечты не уничтожается никакими обстоятельствами – в этом, пожалуй, наиболее убедительное свидетельство продуктивности романтической традиции в творчестве Ахматовой. И всё же, в отличие от большинства романтических персонажей, стремящихся оттолкнуться от мира, победить его, героиня Ахматовой остаётся в нём и пытается его постичь.

Несколько забегаая вперёд, отметим, что и в «Поэме без героя» романтическая натура «не героя», мальчика-самоубийцы, не только не остранена суровым реалистическим осмыслением «типического характера

в типических обстоятельствах», но, напротив, оплакана безутешно, потому что он – носитель того самого возвышенно-романтического отношения к жизни и к любви, без которого делается страшно и пусто. Конечно, масштабы поэмы гораздо шире, но сердцевина пульсирует живым сочувствием мальчику-романтику.

Кроме того, значимость каждой человеческой личности в поэзии Ахматовой чрезвычайно высока. Ценность «действительного отдельного субъекта», о которой говорил Гегель, относится не только к лирической героине и её любимому. В отличие от сложившегося романтического стереотипа, у Ахматовой, как, впрочем, и у Гумилёва и Мандельштама, мир не делится на «я» и «другие». Христианские заповеди любви и сострадания к каждому человеку не противоречат мотивам восхищения совершенством «сильных и свободных». Но в поэме «У самого моря» описание гибели юноши построено так, что читатель видит не только крушение полудетской мечты, но и ужас реальной смерти невинного человека; в «Поэме без героя» судьба гусарского корнета – «не-героя» трагична независимо от того, какими талантами он обладал или не обладал.

Христианская символика последних строк поэмы «У самого моря» подчёркивает ценностную ориентированность сознания не только героини, но и автора поэмы. Приятие трагизма личной судьбы и жертвенность поэтического служения сливаются в единый и единственно возможный путь к постижению высших истин. Архетипический образ пророка – изгоя и жертвы – заложен в Библии. В русской литературе он наиболее ярко воплощён в романтическом «Пророке» Лермонтова, но в опосредованном виде обнаруживается и у других поэтов.

Здесь заслуживает особого внимания свойственная Ахматовой как представительнице акмеизма концептуальная характеристика отношения к искусству, на которую обратила внимание Т. А. Пахарева. Она обозначила её как позицию маргинальности, связанную и с восприятием этого течения современниками в обстановке литературной борьбы с символизмом и футуризмом, и с социальной отверженностью в послереволюционной ситуации, которая приводит к созданию мифа: «В индивидуальной мифологии Ахматовой устойчиво присутствует модель харизматического влияния вопреки внешнему маргинализму как одна из особенно близких ей внутренне культурных моделей». «Индивидуальные воплощения этой мифопоэтической модели можно найти и у двух других великих акмеистов <...> можно говорить о том, что миф об “учителе-изгое” объединяет собою художественные системы Ахматовой, Гумилёва и Мандельштама, участвуя в создании общеакмеистической мифологии» [451, с. 7, 8]. Осмелимся назвать этот миф романтическим. Этому ничуть не противоречит глубокое усвоение Ахматовой основных ценностей христианской культуры [454; 456; 517; 607 и др.].

Сам собою возникает вопрос относительно прочности воплощения этого мифа в других поэмах Ахматовой. В этом отношении чрезвычайно

убедительно работа, проделанная Л. Г. Кихней по отношению к «Поэме без героя» и её выводы: «Смыслопорождающие жанровые модели, «валентности» которых были реализованы Ахматовой, хранят прежде всего текст жизни, а не только литературы. Жанровые шаблоны служат лишь для кристаллизации жизненных коллизий. Романтическая поэма, таким образом, оказывается некоей культурной универсалией, своего рода «категориальной сеткой», в рамках которой происходит осмысление трагических аспектов бытия и сознания. Архетип романтической поэмы, по Ахматовой, типологически обобщает роковые коллизии судьбы поэта. Поэтому почвой для Поэмы стала живая жизнь. Это объясняет ее природную, «солнечную» родословную. Так разрешается парадокс Ахматовой, связанный с тем, что она одновременно использует канон романтической поэмы и отрывается от него» [286, с. 298].

Таким образом, романтические элементы в поэтике Ахматовой сохраняют связь с теми истоками романтизма, которые были названы ещё Гегелем. Доминирующими признаками романтического начала в творчестве Ахматовой можно назвать ценностные ориентиры: свобода, любовь, родство с природой, поэтическое творчество как главный смысл существования романтической личности. В то же время некоторые черты, характерные для этого литературного направления, были Ахматовой отвергнуты или преодолены: экзотика, исключительные обстоятельства, эгоцентричность романтических персонажей, их стремление быть выше моральных и религиозных ценностей, неприятие обыденной жизни. Это связано с преодолением дихотомичности романтического мировидения.

Можно с уверенностью сказать, что именно содержательные характеристики ахматовской поэзии могут быть рассмотрены как основа тех «культурных универсалий», которые обусловили устойчивое присутствие романтических тенденций в её творчестве – и на уровне образов и мотивов, и в стилистических и жанровых традициях. В то же время ведущая роль «текста жизни» сделала столь же неизбежными и попытки преодоления романтических тенденций.

КЛАССИЦИСТИЧЕСКОЕ НАЧАЛО В ПОЭЗИИ АХМАТОВОЙ

Классицизм как литературное направление и как «большой стиль»

Классицизм как литературное направление имеет ещё менее определённые очертания, чем романтизм, которому он предшествовал. Отчасти это связано с более протяжённым временным отрезком, на котором располагаются относящиеся к этому понятию явления. Даже время и место его возникновения и формирования (Италия конца XVI века или Франция XVII?) – уже требуют уточнения некоторых характеристик. А активизация классицизма в конце XVIII века, его нежелание исчезнуть в XIX-ом и упрямое возвращение в XX-ом поднимают множество вопросов, касающихся, с одной стороны, его сущности, воспринимаемой по-прежнему как некая константная ориентация на известные античные образцы, а с другой – способности к активному присутствию в современном литературном процессе, которое невозможно без определённого динамического потенциала.

Кроме того, «образцовость» классицизма, ориентированность на эстетические идеалы, сформированные античностью, теоретически предполагает неизбежность этих идеалов, в то время как на деле они складывались на протяжении многих столетий и имели многообразные варианты воплощений. Те, кого теперь принято называть представителями классицизма, не пользовались этим термином – он был введён романтиками, которые у них многому научились [350, с. 147–148].

Вячеслав Иванов так характеризовал «соприкосновение русской души с духовною жизнью Запада»: «Варвары по преимуществу, мы учимся из всего, что возникает там существенно-нового, не столько этому новому, сколько через его призму всей культуре. Так, в XV и XVI веках, по древностям позднего Рима учились варвары не тому, что позднеримское, но античности вообще, какому-то отвлеченному и никогда не существовавшему в действительности греко-римскому классицизму. Оттого в их представлении Гомер был сопоставлен с Вергилием, и Стаций с Орфеем» [247, с. 71].

Искусство классицизма в ряде европейских стран считается «классической», поскольку время его утверждения в национальных литературах совпадает не только с активным развитием литературной теории, но и, главное, с появлением тех авторов и их произведений, которым было суждено заложить основы этих литератур в Новое время. Таким образом, классицисты сами создавали образцы, воздействие которых на дальнейший ход литературного процесса трудно переоценить. Отсюда неизбежно

возникновение двусмысленности при употреблении выражения «классическое искусство»: это искусство, ориентированное, как полагалось в эпоху классицизма, на античные образцы, или же, наоборот, искусство, на которое предлагается ориентироваться современным художником. И, разумеется, классическим теперь принято называть и искусство, которое своими традициями опирается на любое литературное направление в его лучших воплощениях.

Конечно, различие между прилагательными классический и классицистический (стили) позволяет избегать путаницы, но не всегда. Очертания этих понятий неизбежно расплываются, и вывод, сделанный И. Ю. Подгаецкой с позиций современной теории, выглядит вполне закономерным: «Классический стиль это та мера, которой суждено в дальнейшем служить ориентиром (а не нормой) стилевого движения национальной литературы» [477, с. 46].

Кроме того, романтическое направление, формировавшееся во многом именно через отрицание канонов классицизма, всё же усвоило многие его свойства. «Классицизм не только помогает романтикам выработать и конституировать свою художественную систему, служа для них объектом критики, но и остается фундаментальной традицией, важной для многих выдающихся романтиков, например для Байрона» [297, с. 5–28].

Поэтому в нашем исследовании, несмотря на изложенные трудности, невозможно обойтись без уточнения хотя бы некоторых черт, связывающих или разделяющих эти явления. Это особенно актуально в свете той ценностной характеристики, которую дал эстетике классического искусства М. Каган: «Временной (исторический) аспект Модернизма <...> состоит в *противопоставлении себя прошлому*, а значит в отказе от следования тем принципам, которые лежали в основании “классики”, став в силу этого “традицией”»; для Модернизма эту позицию можно считать *системообразующей*. К сказанному следует лишь добавить, что личностное сознание, которое отвергло традиционное представление о неких имперсональных нормах вкуса, восходящих к античному пониманию красоты как гармонии, выросшую из того же исторического корня идею единства “истины, добра и красоты”, и имевшее тот же генезис представление об имманентности искусству эстетических качеств, освобождало личность от всех ограничивающих её свободу эстетических и художественных, а затем и нравственных норм» [256, с. 503]. И хотя это высказывание не во всём может быть признано справедливым по отношению к тем конкретным поэтам, кого в разное время причисляли к модернистам, для нас здесь важна связь между принципами классицизма, ориентированного на античные традиции, и свойствами классического искусства в общевропейском масштабе. Закономерно, что К. В. Мочульский о классицизме в поэзии XX века говорил серьёзно и с уважением [415; 621]. Современные исследователи соглашаются, что классическая картина мира связана с

«пониманием бытия как единого, упорядоченного, имеющего смысл, а человека – как сущностно и органически причастного к этому бытию» [634, с. 22, см также 632; 633; 613; 616 и др.]

Общие для широко понимаемого направления этические и эстетические установки были непосредственно связаны с литературными традициями, которые оказались намного прочнее жёстко заданных канонов. «Наступление романтической эпохи, казалось, уничтожило классицистическую теорию литературы: уже к началу XIX века между тем, «как пишут», и тем, «как надо писать», был большой зазор, и прескриптивная поэтика навсегда отделилась от дескриптивной, перестав быть частью поэтической культуры. Но это не лишило её права на существование: пользуясь знаменитыми тыняновскими терминами, можно сказать, что для эволюции нормативное стиховедение уже не годилось, но для генезиса ещё имело существенное значение» [483, с. 283].

Избегая глобального теоретизирования, будем придерживаться конкретных явлений в их исторической обусловленности и обращать внимание на те черты поэзии Ахматовой, которые принято считать присущими данному направлению. Индуктивный подход иногда бывает результативным именно потому, что позволяет не упускать фактов, которые метод дедукции склонен игнорировать. Итак, классицизм и классичность будут нами рассмотрены в отношении к поэзии Ахматовой как явления различные, но связанные многими коренными свойствами.

Апелляции к классицизму как аргументы в литературной борьбе

«Классичность» поэзии Ахматовой как синоним её высокого мастерства общепризнанна. Связь этого качества с классицизмом по определению бесспорна. Однако реальное соотношение этих понятий никогда не было однозначным. Его осознание поэтом интересно для уточнения особенностей становления творческой индивидуальности.

Представление о классицизме, как о существенной координате в определении особенностей творчества Ахматовой, ещё в 1916 году было высказано В. М. Жирмунским в статье «Преодолевшие символизм» при определении отличий акмеистов от символистов и осмыслении этих течений в широком историко-литературном контексте. Жирмунский заметил, что отход от романтических принципов объединяет творчество Гумилёва, Ахматовой и Мандельштама: «...есть возможность сближения молодой поэзии уже не с музыкальной лирикой романтиков, а с чётким и сознательным искусством французского классицизма и с французским XVIII в., эмоционально бедным, всегда рассудочно владеющим собой, но графичным и богатым многообразием и изысканностью зрительных впечатлений, линий, красок и форм» [225, с. 110]. У Ахматовой Жирмунский подчерк-

нул восходящую, по его мнению, к французскому классицизму «эпиграмматичность словесной формы», «тонкость наблюдения и точность взгляда, умение обобщать и высказывать обобщения в краткой словесной формуле, законченность словесного выражения» [225, с. 114].

Разумеется, сходство не означало тождества; была сделана оговорка: «...там, где у последних – только общее суждение, антитетически заострённое выражение в форме афоризма, применимое всегда и ко всякому поводу, независимо от условий, его породивших, у Ахматовой – даже в наиболее обобщённых сентенциях – слышен личный голос и личное настроение» [там же]. Однако, отметив индивидуальные особенности стилей акмеистов, Жирмунский выразил сомнение, можно ли их поэзию рассматривать как явление нового реализма. Сравнение же с классицизмом было им развёрнуто в нескольких последовавших статьях и в 1920 году обобщено в небольшой работе «О поэзии классической и романтической», когда под первой понимается подчинённое законам искусства стремление к созданию прекрасного, совершенного и законченного произведения, а под вторым – стремление максимально выразительно приобщить читателей «к эмоциональным глубинам и человеческому своеобразию своей личности», не заботясь о следовании сложившимся формам и правилам [225, с. 134, 135]. Отметим, что наблюдение, высказанное В. М. Жирмунским в 1916 году, было настолько связано с его базовыми убеждениями, что спустя более полувека, в 1967 году, в докладе «Литературные течения как явление международного», произнесённом на V конгрессе Международной ассоциации по сравнительному литературоведению, он поставил в один ряд акмеизм в России и неоклассицизм на Западе [222, с. 145].

Дихотомическое разделение всех литературных явлений на классицистские и романтические восходило к эстетике Гегеля и, на первый взгляд, имело отвлечённо теоретический характер. В то же время оно было актуальным и для понимания истории литературы. Черты классицизма обнаруживались не только у Батюшкова, Дельвига, но и у Баратынского, зрелого Пушкина и Тютчева, отчётливо проявлялись у Майкова, Щербины, затем у Вяч. Иванова и И. Анненского... Присутствие классицистских тенденций в эпоху модерна было настолько отчётливым, что активно стал использоваться термин «неоклассицизм», не получивший строгих дефиниций, но указывавший на конкретные явления в искусстве – некоторые объединения в Европе и в России [463]. В частности, неоклассицистами называли представителей второго и третьего «Цеха поэтов», в 1918 году в Москве возникла группа поэтов-неоклассиков, в 20-е годы появились неоклассики в Украине [273] и т. д.

Правда, сам термин «неоклассицизм» не был новым. Во Франции он применялся относительно словесности и пластических искусств конца XVIII – начала XIX столетий в отличие от «настоящего» классицизма эпохи Людовика XIV. В России в XIX веке его использовал, говоря о литера-

туре, ещё Надеждин. «Обыкновенно к неоклассицизму относят самый широкий круг явлений русской литературы: от стихов К. Н. Батюшкова до трагедии И. Ф. Анненского. Можно говорить о двух этапах неоклассицизма в России – неоклассицизм преромантиков и романтиков, а также неоклассицизм в русской литературе конца XIX – начала XX вв.» [272, с. 139]. Наряду с употреблявшимся Белинским термином «ложноклассицизм» он нередко звучал отнюдь не в положительном смысле. Но ещё Пушкин применял выражение «ложноклассическая поэзия» даже к искусству эпохи Людовика XIV [493, т. 7, с. 36]. Всё это свидетельствует не только о терминологической путанице, но и о наложенном романтизмом отпечатке некоторого пренебрежения к давно ушедшему в прошлое явлению.

В. М. Жирмунский, заинтересованно и серьёзно анализовавший стихи акмеистов, всё же не скрывал своего пристрастия к романтической и динамичной основе символизма [225, с. 133]. Для акмеистов, настаивавших на своём новаторстве, слово классицизм оказывалось сомнительным комплиментом.

Выяснилось это не сразу. Связь с именем Пушкина могла сделать сакральным всякое литературное явление. Творчество Пушкина в это время стало символом революционной поэзии. В 1921 году Б. М. Эйхенбаум писал: «Из недр символизма возник новый классицизм – в поэзии Кузмина, Ахматовой и Мандельштама находим мы новое ощущение классического Пушкина, утверждённое красивым в своей парадоксальности – афоризмом Мандельштама: «Классическая поэзия – поэзия революции» [687, с. 25].

Такие ассоциации были закономерно продиктованы тем обстоятельством, что классицизм пережил новый подъём в эпоху Великой французской революции, её ценности не раз утверждались в произведениях, использовавших образы и сюжеты из истории Древнего Рима. Пример художника-классициста Жака Луи Давида, ставшего сторонником революции, был в этом отношении знаменит. Классицизм среди основных своих ценностей числил гражданственность и чувство долга, связывая их с принципом разумной упорядоченности мира и государства – или общества, что не одно и то же, но что помогало понять закономерность позиции Давида.

Возможно, всё это повлияло и на определение Г. Чулковым развития ахматовского стиля как эволюции от романтизма к классицизму, высказанное в 1922 году в рецензии на сборник «Anno Domini MCMXXI»: «В романтизме Ахматовой как будто раскрылся новый путь, менее зыбкий, и её лирика стала устойчивее, решительнее, мужественнее. В поэзии Ахматовой есть и своеобразный классицизм. Психологические основания этого классицизма за пределами любовной лирики. Они определяются иными темами – темами общих раздумий о мире и прежде всего о родине» [21, с. 407].

Однако революционная идеология категорически требовала новаторства абсолютного, и вопрос о нём приобретал особую остроту. Голоса, призывавшие «сбросить с парохода современности» всё старое искусство, в том числе и Пушкина, на какое-то время оказались самыми громкими. Показательна реакция на этот же ахматовский сборник Мариэтты Шагинян. Она в 1922 году призывала Ахматову «выжечь» «остатки своего неорганического эстетизма», проявления которого ей виделись в повторяющихся образах сада, где «звёзды», «пира» и «восклицанья муз» [21, с. 412]. Как лекарство от «манерности» рекомендовалась простота в духе народной песни. (Статья эта надолго омрачила жизнь Ахматовой, она вспоминала её и в 1940-м году – об этом см. в «Записках» Л. Чуковской [666, с. 127]).

Классический образ Музы становится симптомом устарелости, и в том же году Иванов-Разумник составляет «уличающую» подборку ахматовских строк из разных стихотворений, где встречается этот образ: «Не слишком ли часто говорит, к месту и не к месту, о своей “Музе”? <...> музой и славой до сих пор переполнены стихи Анны Ахматовой. Это всё ещё – наследие былых годов» [21, с. 340].

В 1923 году Эйхенбаум, как будто споря с Жирмунским, вынес свой приговор именно на основании его наблюдений: «По всему ходу этой борьбы видно, что считать акмеизм новой школой, *преодолевающей* символизм, неправильно. Акмеисты – не боевая группа: они считают своей основной миссией достижение равновесия, сглаживание противоречий, внесение поправок. Самая идея равновесия, прочности, зрелости, послужившая основанием для термина “акмеизм”, характерна не для зачинателей, а для завершителей» [687, с. 84]. Здесь представление о классичности сливается с расхожим мнением о классицизме как своде косных правил, что в эпоху бурных перемен было убедительным аргументом против увлечения такими принципами. Спор акмеистов с символистами, казалось, терял остроту, переоценке подлежали все, даже Блок. В 1923 году Н. Н. Пунин записывает в дневнике: «Нет, с существующей оценкой Блока я не согласен. По форме он – замок на пушкинской эпохе, конец классической (ренессансной, как я говорю) формы – во что выродился Пушкин, можно бы так сказать» [491, с. 164].

Принадлежность поэта к «старому» или «новому» становится главным критерием оценки его творчества, определение этой принадлежности – ведущей темой критических заметок. Истинными новаторами были провозглашены футуристы. Термин «неоклассицизм» приобрёл уничижительный оттенок, чему способствовали и реальные творческие неурядицы второго и третьего «Цеха поэтов», и идеологические установки на максимальное обновление культурной жизни в целом и литературной в частности. Поэтому и слова «классицизм» и «классичность» надолго, на несколько десятилетий стали знаками сомнительной ценности.

Этим объясняется и реакция Ахматовой в феврале 1940 г. на комплимент Б. М. Эйхенбаума: «Но он сказал такое, что я шла домой, как убитая: “последний классик”. Я очень боюсь, когда так говорят...» [666, с. 59]. Однако время этого маленького события требует дополнительного комментария. Дело в том, что конец 1939 года и начало 1940 были ознаменованы внезапным «потеплением» официальной политики в отношении к Ахматовой. Какое-то время казалось, что её положение может в корне измениться, но тотчас же активизировались и противоположные тенденции [658, с. 310–330]. Она помнила, что вопрос о месте её поэзии в современной литературе по-прежнему зависел от координаты «новое / старое», и огорчилась не случайно. Запись Л. Чуковской 1 июня 1940 г. отразила недоумение поэта по поводу статьи в «Литературном критике», автор которой «говорит, что Ахматова воскрешает в своей поэзии ложноклассическую традицию Расина, что героиня ахматовской поэзии – героиня расиновского театра.

– А я Расина совсем не читала, когда начала писать стихи, и театр его был мне неизвестен, – сказала Анна Андреевна.

Чуковская возмутилась: «В ваших стихах ничего ложноклассического нет и ничего расиновского. Они растут из русской классики, преобразая её, в них нет ничего риторического, они начисто лишены пышности, они – сама естественность и тишина, они – живая, русская, и притом современная речь. Откуда взяться Расину? И знаете что? <...> – ведь это всё он придумал из-за четырёх мандельштамовских строчек:

Спадая с плеч, окаменела
Ложноклассическая шаль.

и

Так – негодующая Федра –
Стояла некогда Рашель.

Вот вам и вся причина многоумных догадок о вашей поэзии!

– Осип имел здесь в виду вовсе не мою поэзию, – сказала Анна Андреевна, – тогда мы чуть ли не каждый день встречались в Цехе, и он просто написал о женщине, которая ему нравилась» [666, с. 95].

Сближение лирической героини ахматовской лирики в 1940 году с расиновскими персонажами означало стремление опять отбросить её поэзию в давно прошедшие времена. Записи Чуковской 3 июня, 8 августа, 17 сентября того же года свидетельствуют о том, как упорно мысль Ахматовой возвращалась к этой теме, связанной для неё и с обвинениями в манерности, исходившими когда-то от М. Шагинян, и с утверждениями о якобы близости её стиля к стилизациям М. Кузмина. В сентябре она поведала Чуковской историю смерти Расина из-за потери расположения короля (чем-то напоминающую сюжет чеховской «Смерти чиновника»), – видимо, как подтверждение того, насколько эта фигура была для неё чужой [666, с. 145]. (Ещё Пушкин, высоко ценивший талант Расина, с

пренебрежением отзывался о его зависимости от мнений двора, так что для Ахматовой идеологическая связь с искусством эпохи абсолютной монархии была бы просто абсурдной). Но публично ответить на обвинение в устарелости было невозможно, а сборник «Из шести книг», увидевший свет в том же году, не содержал в себе «Реквиема» и тех новых злободневных стихотворений, которым суждено было дожидаться публикации только спустя почти полвека.

Слово «новаторство» для Ахматовой всегда имело положительную окраску в двух планах: с одной стороны, сказывалась изначально усвоенная ею общемодернистская установка на поиск новаций, с другой – естественное стремление не отстать от реально меняющейся современности. П. Н. Лукицкий, часто встречавшийся с Ахматовой в 20-е годы, – притом, что магистральной темой их бесед была биография Н. С. Гумилёва, – в своих записях неоднократно отмечал её интерес к новым именам, вещам, событиям. Вот краткая заметка 30.03.1925: «АА выбрали синдиком "Звучащая раковина" <...> АА ругалась страшно – нужно бороться со старым, а не выбирать себе начальство». Понятно, что выражение «бороться со старым» – расхожее клише послереволюционных лет, но примечательно его появление в речи Ахматовой, даже если Лукицкий передаёт её неточно.

Старым она считала мертвенное, а новаторство было для Ахматовой неотделимо от жизнеспособности поэзии, её необходимости людям. Эта её мысль записана Л. Чуковской в 1940 году: «...только сквозь современное искусство можно понять искусство прошлого. Нет иного пути. И когда появляется нечто новое – знаете, какое чувство должно быть у современника? Будто это чистая случайность, что не он написал, будто он сам вот-вот написал бы, да выхватили из рук...» [666, с. 118]. В поздних набросках к «Большой исповеди» находим собственно ахматовскую формулировку: «Всё это нашим будет и про нас» [44, с. 394] – эти слова вымышленных читателей относятся к обрывкам «старого письма», найденным в разбомбленном когда-то здании и написанным неизвестно когда. Таким образом, современность и новаторство в глазах Ахматовой определяются не календарём, а способностью через вневременное (вечное?) выразить злободневное. Можно увидеть здесь примирительную позицию, но можно – и вызов всем, кто так долго и упорно отказывал её творчеству в праве на современность.

В 60-е годы, когда её поэзия, «*как феникс из пепла*», вновь вернулась к читателям, была востребована и актуальна, тогда классичность более не выглядела устарелостью, она стала знаком подлинности и совершенства. После смерти Ахматовой увидела свет книга В. М. Жирмунского «Творчество Анны Ахматовой», где классичность уже не противопоставлялась новаторству: «...Ахматова пошла как поэт путями открытого ею нового художественного реализма, тесно связанного с традициями рус-

ской классической поэзии и всё более глубокого по силе творческого обобщения» [224, с. 36]. Здесь выражение «классическая поэзия» относится, конечно, к воплощению лучших традиций, выработанных представителями литературы отнюдь не только в рамках классицизма. Но и тенденции пушкинского классицизма» были упомянуты как средства художественного обобщения «индивидуально пережитого, доведённого до типической значимости», особенно заметные «в торжественном, приподнятом, высоком стиле, характерном для этих обобщений» [224, с. 79]. Спустя полвека после революции уважение к традициям опять заняло своё законное место.

Однако до этого на протяжении нескольких десятилетий вопрос не считался решённым – ни в теоретическом, ни в творческом аспектах. В 20-е годы опасность быть прикованной к прошлому осознавалась Ахматовой особенно остро, но путь приспособленчества в духе С. Городецкого был для неё неприемлемым. На какое-то время она стала весьма скептически относиться к злободневной идее поэтического новаторства – как черте, характеризующей перипетии борьбы литературных групп, о которых, как свидетельствуют записи Лукницкого, отзывалась весьма иронически:

6.07.1925. «Когда мы возвращались откуда-то домой, Николай Степанович мне сказал про символистов: "Они как дикари, которые съели своих родителей и с тревогой смотрят на своих детей"».

18.07.1925. «Чем отличаются стихи акмеистов от стихов, скажем, начала XIX века? Какой же это акмеизм? Реакция на символизм, просто потому, что символизм под руку попался».

Вопросы эти требовали широкого осмысления литературного процесса. «Пушкинскими штудиями» Ахматова начала заниматься в 20-е годы. Сравнивая стихи Пушкина и Шенье, она увидела многие грани пушкинской учёбы у предшественников, творческого взаимодействия и генерального преобразования усвоенных достижений. Лукницкий записал 1.05.1926: «Говорили о Пушкине. Считает его завершителем, а не начинателем (как его считают по обыкновению). "Дуб, тысячью корней впитавший в себя все соки": Пушкин вобрал в себя все достижения предыдущей эпохи, достижения Байрона, Шенье, классиков, романтиков русских и иностранных...».

Итак, быть завершителями – не менее почётно, чем революционерами, поскольку усвоение традиции не мешает, а помогает быть современным – имя Пушкина стало тому подтверждением. Но в эту пору вопрос о месте поэта в литературе и истории решали отнюдь не академические доводы. Попытки А. Коллонтай и Н. Осинского с партийных позиций доказать важность и нужность ахматовской лирики для молодого поколения новой страны парировались грубыми выпадами Б. Арватова, Г. Лелевича, В. Перцова и проч., где не оставалось места для теории и ис-

тории литературы, а основные аргументы брались из арсенала вульгарного социологизма.

А представители академической науки, воспитанные на философии Гегеля, усвоившие его идею «снятия» результатов предшествующей культурной эпохи установками новой, были настроены не менее радикально. Новое время верило в кардинальную смену традиций, оно требовало полного обновления как миропонимания, так и способов его выражения. В 1924 году Ю. Н. Тынянов в большой обзорной статье «Промежуток» предпослал той паре страничек, где было уделено внимание Ахматовой, убийственно звучащий эпиграф из её собственного стиха: *«И быстрые ноги к земле приросли»* [610, с. 270]. Парадоксально, что отточенность строки, делавшая стихотворение о жене Лота столь классически зрелым и выразительным, была в этом случае использована против автора; достоинство оборачивалось поводом и средством для укора. Однако это вполне соответствовало установке, которая была сильнее эстетических пристрастий: Тынянов, например, издав в 1922 году поэму «Аврора Шерваль» умершего от сыпного тифа Георгия Маслова, дал высокую оценку этому произведению и тут же выразил мнение о смерти классического стиха: «Ведь линия красивой традиции, которую оживляет Маслов, сама умерла в наши дни» [480, с. 178]. Хотя работа Ю. Н. Тынянова о поэзии начала XIX в. «Архаисты и новаторы» (1926 г.) показала упрощённость противопоставления классиков и романтиков и обогатила идею развития закономерностью воскрешения некоторых архаических традиций, но основывалась на той же идее поступательного движения. В следующей работе «Пушкин» (1928 г.) Тынянов, рассмотрев особенности творческой эволюции поэта, пришёл к выводу об исчерпанности для него возможностей дальнейшей литературной деятельности: «Бесполезны догадки о том, что делал бы Пушкин, если бы в 1837 г. не был убит. Литературная эволюция, проделанная им, была катастрофической по силе и быстроте. <...> К концу литературной деятельности Пушкин вводил в круг литературы ряды внелитературные (наука и журналистика), ибо для него были узки функции замкнутого литературного ряда. Он перерастал их» [612, с. 165].

Таким образом, представление о невозможности продолжения пушкинских традиций казалось окончательно утверждённым – шансов не оставалось не только для классицизма, но и для классичности. Ахматова не могла не воспринимать эти утверждения всерьёз и запомнила их надолго, о чём говорят воспоминания собеседников последнего период её жизни: «Как-то я говорила Анне Андреевне, что горюю о ранней смерти Пушкина, а она мне отвечала, что в истории всё делается вовремя. “Пушкин, – сказала она, – был бы немислим в сороковых годах, его бы все забыли, это было бы ужасно”» [141, с. 533]. Тем более невозможной должна была казаться классическая традиция в наступившие послереволюционные времена.

Со всех сторон в адрес Ахматовой раздавались упрёки в устарелости стиля и тематики, призывы идти в ногу со временем. Игнорировать их было невозможно. Но если политическое отторжение она переносила стоически, то литературоведческие инвективы воспринимала всегда болезненно и так писала об этом в 60-е годы: «Кроме всех трудностей и бед по официальной линии (два постановления ЦК`а), и по творческой линии со мной всегда было сплошное неблагополучие, и даже м. б. официальное неблагополучие отчасти скрывало или скрашивало то главное. Я оказалась довольно скоро на крайней правой (не политич.). Левее, следственно новее, моднее были все...» [47, с. 239–240]. Однако в 20-е годы Ахматова была уже сложившимся мастером, и стремление кардинально изменить основы своей поэтики могло обернуться творческим самоубийством.

О раннем осознании ею проблемы говорит дневниковая запись К. Чуковского 14.02.1922: «Я стал говорить, что стихи «Клевета» холодны и слишком классичны.

– То же самое говорит и Володя Шилейко. Он говорит, что, если бы Пушкин пожил ещё лет десять, он написал бы такие стихи. Не правда ли, зло?..» [670, с. 188].

На середину 20-х годов приходится попытка перехода от лирики к эпосу и создания поэмы «Русский Трианон», посвящённой поворотным событиям истории России. Но от неё сохранилось лишь несколько строф, восстановленных Ахматовой по памяти уже в 40-е годы. Впоследствии она объясняла отказ от этого замысла так: «Не на этой ли строфе я спохватилась, что слышится онегинская интонация, т. е. самое дурное для поэмы 20 в. (как, впрочем, и 19-го)» [44, с. 427]. О драматичности творческой ситуации свидетельствует первая строфа написанного тогда стихотворения:

*О, знала ль я, когда в одежде белой
Входила Муза в тесный мой приют,
Что к лире, навсегда окаменелой,
Мои живые руки припадут.* (170)

Судьба этого текста любопытна как пример попытки Ахматовой преодолеть столь осуждавшуюся современниками «классичность», о чём пойдёт речь несколько ниже.

Однако, несмотря на то, что Ахматова начала избегать литературных вечеров и почти перестала печататься, вычеркнуть её имя из литературы не удавалось, поскольку её популярность была чрезвычайно высока. И если в 1922 году Э. Голлербах в статье «Петербургская камена» повторял обвинения в манерности и застылости и отдавал пальму первенства Мариэтте Шагинян, всерьёз при этом рассуждая о новаторстве С. Нельдихена и Н. Оцупа [21, с. 331, 334], то спустя три года в своём предисловии ко

второму изданию книги «Образ Ахматовой. Антология» он нашёл своё решение проблемы: «Ахматову нужно воспринимать на фоне детскосельского пейзажа, и тот, кто не знает этого пейзажа, не знает Ахматовой. Здесь – целая эпоха, здесь – светлейший исток современной лирики, Ка-стальский ключ бессмертного лицеиста. Здесь **неутешная муза** тоскует об Анненском, о Комаровском, о Гумилёве, **ждёт возврата Ахматовой** и внемлет блаженному бреду Рождественского» (выделено мною – Г. Т.) [172, с. 14]. Судя по дошедшим до нас записям собеседников поэта, Ахматова никогда не простила Голлербаху обеих статей. Тон первой был развязно снисходительным, второй – подчёркнуто почтительным, однако обе отводили ей место лишь в прошлом, да ещё и ставили вровень с поэтами, которых она не принимала всерьёз. Н. Н. Пунин поддразнивал Ахматову: «Ты поэт местного, царскосельского значения». В 1961 году эти слова были использованы ею как иронический эпиграф к «Царскосельской оде» (правда, оставшийся в черновике) [44, с. 450], но в 1940-м ещё воспринимались как оскорбление [666, с. 164]. Отталкивание от Голлербаха прозвучало даже в финальных строках «Реквиема»: она запрещает ставить себе памятник *«в царском саду у заветного пня, / Где тень безутешная ищет меня»* [44, с. 195]. Ироническое сочетание «заветный пень» относилась не к музе, а, по её выражению, к «голлербаховскому сюсюку».

Идея представить Царское село в роли заповедника или резервации для поэзии и поэтов вызывала у Ахматовой неприятие. Ещё до выхода в 1927 г. книги Голлербаха «Город муз» она неоднократно затрагивала эту тему. 4.01.1925 говорила Лукницкому: «Царскосёлы – это довольно звероподобные люди, ясно, что они ничего не могут сказать. Они с ним (Н. С. Гумилёвым – Г. Т.) пили, кутили, но ничего не помнят». 5.04.1926: «Обстановка Царского Села затхлая, чрезвычайно буржуазная». 27.11.1927: «Книжка Э. Голлербаха "Город муз" вредна прежде всего потому, что в ней торжествующая пошлость. <...> А кроме всего – образы поэтов, даваемые в ней, совершенно неверны. Очень многие, прочитавшие эту книжку, хвалят её и как одно из достоинств её называют занимательность. Тем хуже для этих людей, такие их похвалы доказывают только их же примитивность. Эти люди склонны идеализировать предыдущую эпоху, и они восторгаются такими словами, как "попона", "гайдук", "граф Комаровский"...».

Неприятие формального преклонения перед условной классичностью звучит и в автобиографических записях: «Для характеристики "Города Муз" следует заметить, что царскосёлы (включая историографов Голлербаха и Рождественского) даже понятия не имели, что на Малой улице в доме Иванова умер великий русский поэт Тютчев. Не плохо было бы хоть теперь (пишу в 1959 году) назвать эту улицу именем Тютчева» [637, с. 218]. Всё это только на первый взгляд может показаться противоречащим тональности стихотворного цикла «В Царском селе», открывав-

шего первый ахматовский сборник «Вечер». Пушкинское Царское село, независимо от этих проблем, остаётся для неё никуда не исчезающей реальностью, домом, где живут музы. В 1942 году в текст «Поэмы без героя» была вставлена строфа «*А сейчас бы домой скорее / Камероновой галереей / В лебяной, таинственный сад, / Где безмолвствуют водопады, / Где все девять мне будут рады...*» [699, с. 203, 204, 223].

Осознание своего места в литературе имело для Ахматовой долгое время характер определения отношений с реальными группами литераторов. Никогда не отрекаясь от акмеизма, она не принимала участия в попытках воскресить «Цех поэтов», не соглашалась считаться ученицей Гумилёва [141, с. 628]. Разумеется, она не допускала мысли о возможности иметь что-либо общее с его учениками: «Стихи Рождественского – ведь это такое убожество, ни слова своего» [666, с. 75]. Внешняя культурность, культурность ради самой себя как некая марка её не интересовала. Неоклассицизм в её представлении выглядел не только лишённым оригинальности, но и дискредитированным человеческими качествами его адептов, о чём она упоминала, например, в беседе с Лукницким 12.01.1925: «...И такими людьми Н. С. был окружен! Конечно, он не видел всего этого. Он видел их такими, какими они старались казаться ему. Представляете себе такого Оцупа, который в соседней комнате выпрашивает у буфетчика взятку за знакомство с Гумилевым, а потом входит к Н. С. и заводит с ним "классические разговоры" о Расине, о Рабле... И Н. С. об Оцупе: "Да, он в Расине разбирается!"...». Эта тема беспокоила её постоянно, она возвращалась к ней спустя заметные промежутки времени (см. запись Лукницкого 16.04.1926).

До конца жизни классицизм как поза в литературной борьбе вызывал у неё отвращение и насмешку: «...примеряя маски, Брюсов решил, что ему (т. е. единственно истинному и Первому поэту) больше всего идёт личина учёного нео-классика. Акмеисты всё испортили, – приходилось вместо покойного кресла дневного ясного нео-классика (т. е. как бы Пушкина ХХ в.) опять облакаться в мантию мага, колдуна, заклинателя, и со свойственной ему яростью, грубостью и непримиримостью Брюсов набросился на акмеистов» [233, с. 611]. В разговоре с Л. Чуковской Ахматова разоблачала ложность его претензий на авторитет именно на поле классицизма: «Писал статьи о теории поэзии и вдруг в письме проговорился: «Собираюсь прочесть «Art poétique» Буало»... Да как же смел писать, не прочитав?» [666, с. 36].

Сам же классицизм как таковой навсегда остался предметом внимания и весьма разнообразных размышлений Ахматовой на протяжении всей её жизни. Следы остались и в стихах, и в записях собеседников разных лет, и в её записных книжках, относящихся к последнему периоду творчества, – везде эта тема звучит злободневно и напряжённо.

Размышления о классицизме и самоопределение поэта

В послереволюционные годы, когда резко меняется литературная и общественная ситуация, отзывы критиков становятся демонстративно враждебными, почти исчезает возможность печататься, – для Ахматовой наступает пора погружения в проблемы истории и теории искусства, которые становятся для неё также способом самопознания и самоопределения.

Несмотря на все разговоры об устарелости классицизма, она продолжала воспринимать его в широком смысле как явление, реально присутствующее жизни литературы. Российские дореволюционные гимназии назывались классическими, в них изучали древнегреческий и латынь, знакомились с древними авторами, и приоритеты их выпускников были вполне предсказуемыми. Знаменателен упрек Чехову, сделанный Ахматовой уже на склоне лет: «Чехов изобразил русского школьного эллиниста как Беликова. Человек в футляре! А русский школьный эллинист был Иннокентий Анненский. Фамира-кифарэд!» [141, с. 414].

Имя Анненского значило для акмеистов очень много. Ахматова в зрелые годы именно его называла учителем: «Я прочла (в Брюлловском зале Русского музея) корректуру “Кипарисового ларца” (когда приезжала в Петербург в начале 1910 г.) и что-то поняла в поэзии» [233, с. 82]. Замечательный знаток и переводчик античной литературы был и в своей оригинальной лирике близок к классическим образцам. И. В. Петрова выводит это его свойство из тютчевской традиции: «Испытал, наконец, Анненский и определённое воздействие формальных приёмов тютчевской поэзии. Напряжённая философичность целого ряда стихотворений привела к выработке строго лаконичного стиля, с пристрастием к афористической концовке, к вопросительно-восклицательной интонации, к передаче внутреннего движения самой мысли, что отличало именно поэзию Тютчева» [464, с. 281]. Нетрудно вспомнить, что именно эти черты в поэзии Ахматовой Жирмунский называл признаками стиля классицизма. Но только ли Тютчев был источником этой традиции?

Классичность и ориентация на античные образцы в глазах Ахматовой были знаком надёжности эстетических и нравственных ориентиров. Даже в её облике и поведении было нечто, позволявшее современникам говорить о «духе высокой классики», о «сознательно предустановленной внутренней гармонии». Такой способ определения личности, видимо, сам характеризует сознание людей эпохи Серебряного века, потому что мемуарист посчитал необходимым добавить: «классически ясному сознанию Ахматовой противостояли романтический хаос и пронзительная интуиция Н. Пунина» [462, с. 77]. Лукницкий 28.06.1925 записал одобрительный отзыв Ахматовой о твёрдых критериях оценки поэзии, которыми от-

личался Недоброво в противоположность Гумилёву: он «был классик, а не романтик. (У Недоброво взгляды были навсегда установленными и определенными)».

Разумеется, И. Ф. Анненский и Н. В. Недоброво были представителями современной поэзии, а их классичность – проявлением принадлежности к высокой культурной традиции. Дело в предпочтении: собеседники Ахматовой, как уже говорилось выше, не раз слышали её пренебрежительные отзывы о романтизме, были свидетелями выражения глубокого интереса к классическим образцам, прежде всего к античности. По свидетельству П. Лукницкого, 14.11.1927 она с одобрением отозвалась о четвёртой главе «Лейтенанта Шмидта» Пастернака: «Сказала, что эта глава напоминает ей хоры античных трагедий в трактовке И. Анненского». В более широком плане этот интерес отражает запись Лукницкого 26.10.1925: «Вчера же заговорили о Ходасевиче. Максимиович, с апломбом и с видом очень преклоняющимся, сказал: "Вы знаете, ведь Ходасевич читает в подлиннике Катутла". <...> АА заговорила: "Подумайте, никто не мог сказать ему, что нет ничего удивительного. Поэт – читает поэта. В подлиннике... Мы знаем, что это делали и Пушкин, и Тютчев, и Фет, и Анненский, и многие другие..."». Таким образом, классичность как высокая культура стиха, основанная на знании его истоков, была для неё естественным свойством настоящего поэта.

Всё это не отменяет проблему оценки Ахматовой явлений классицизма как исторически сложившегося течения европейского искусства. Представляет интерес отношение поэта к его конкретным проявлениям.

Французский художник Жак Луи Давид (1748–1825), чьё творчество именовали и неоклассицизмом, и псевдоклассицизмом, и революционным классицизмом, не случайно пользовался вниманием искусствоведов советской России 1920-х годов. Его картины, изображающие героические подвиги древних римлян, воспринимались как воплощение гражданских и республиканских идеалов. Ахматова в 20-е годы собирала материалы о жизни и творчестве Ж. Л. Давида для Н. Н. Пунина, о чём есть ряд записей у П. Н. Лукницкого. Одна из них – 20.03.1926: «Пунин говорил о том, как хорошо он с АА проработал Давида, – сегодня у него был кто-то из Эрмитажа, человек, который, казалось бы, должен знать о Давиде очень много, и, однако, Пунин далеко превзошёл его своими познаниями в этой области и дал ему много указаний о Давиде».

Ещё в августе 1925 г. Ахматова обратила внимание Пунина на черту, делавшую революционность художника не столь однозначной: «Там есть нечто, что должно удивить тебя безмерно» [492, с. 254], – оказалось, картину «Брут и ликторы, принесшие трупы его сыновей, казнённых по его же приказанию» заказал Давиду король. Тема долга в произведениях классицистов, таким образом, выглядела более значимой, чем выбор между монархией и республикой. Однако оценка этого факта Ахматовой не

сохранилась. 26.10. 1925 Лукницкий записал: «Вопрос о Давиде продолжает интересовать АА. Она обнаружила, что 29 декабря исполняется столетие со дня его (рождения?). Сказала об этом Пунину. Тот пошел, заявив в Институт истории искусств, предложил отпраздновать юбилей. Предложение было принято, и юбилей праздноваться будет». Однако в дальнейшем это решение было отменено: возможно, потому что Давид прославлял не только деятелей революции, но впоследствии – и Наполеона, но, возможно, и по той простой причине, что столетие исполнялось не со дня рождения, а со дня смерти художника.

Мнение Ахматовой о классицизме как революционном или же, напротив, монархическом искусстве нигде не зафиксировано. Итог её работы – триумф Пунина как искусствоведа. Но о творческой перекличке поэта с этим художником ничего не известно. В обстоятельном исследовании О. Е. Рубинчик «"Если бы я была живописцем": Изобразительное искусство в творческой мастерской Анны Ахматовой» имя Ж. Л. Давида упоминается лишь однажды [501, с. 3]. Возможно, это свидетельствует о внутренней отдалённости Ахматовой от присущей Давиду абстрактной патетики.

Любопытно, что И. Л. Альми увидела в раннем стихотворении Ахматовой «Царскосельская статуя» полемическое неприятие характерного для искусства классицизма отвлечённого идеала антиклизированной красоты, условности в передаче печали: «Её реакция обостряет некие общие черты восприятия человека нового века – аналитизм, недоверие к декларативности, требование строгой "оплаченности" слова и жеста» [17, с. 6]. Однако в тексте ахматовского стихотворения эта позиция проявляется косвенно, лирическая героиня говорит о конкретной статуе, ситуация обрисована как неповторимо индивидуальная: «*Смотри, ей весело грустит / Такой нарядно обнажённой*» (95). Здесь нет места прямому суждению о свойствах изобразительного искусства эпохи классицизма, как не нашлось его и в письменном наследии Ахматовой в целом.

Конечно, более привлекал её внимание классицизм в литературе, среди представителей которого находим имена Вольтера и Буало: «1927. Августа 31. Письмо Д. С. Усова – Е. Я. Архиппову: «Весь прошлый год он <Ю. Н. Верховский> пробыл в Петербурге. Бывал у Ахматовой. <...> Она очень, очень много читает, прочла всего Вольтера, всего Буало». [658, с. 243]. «1928. Мая 15. А. А. присутствовала при чтении Д. С. Усовым в Институте истории искусств своего перевода 1-й песни "Поэтического искусства" Н. Буало» [658, с. 253].

Отношение к Вольтеру менялось. 22.05.1927 Лукницкий записал: «Сегодня опять читает Вольтера (маленькое издание). Говорит, что начинает примиряться с ним. После чтения французов XVIII в. – Парни и др. – мучительно сентиментальных, приторных, невыносимых – Вольтер, с его остроумием, острословием и ядом, злобностью – гораздо приятнее. В нем есть соль, а то неприятное – вольтеровское – как-то отходит на второй

план, главным образом, потому, что поводы – отошли вглубь истории и почти забываются...»).

Остроумие Вольтера не могло не восхищать Ахматову – она и сама этим славилась. Упоминание рядом «неприятного», видимо, связано с неприемлемостью для неё атеистического вольномыслия. «Почти забытыми» в начале XX века выглядели распри просветителей с католической церковью. Однако возьмём на себя смелость предположить, что этот отзыв мог быть связан и с чисто литературной находкой. Внимание Ахматовой не могла не привлечь иронико-комическая поэма «Орлеанская девственница» уже потому, что для молодого Пушкина она была, по его выражению, «катехизисом остроумия». Вольтер в ней не выглядит правоверным представителем классицизма. Запутанная фабула в духе барокко и рококо, как и пародия на героический эпос, в XX веке вряд ли выглядели актуально. Но Ахматовой могла обратить внимание на примечания («объяснения») к поэме, где Вольтер дал волю иронической игре с читателем. Формально они принадлежат редактору (это иногда подчёркивается), но порой явственно слышен голос автора. Среди скромных, академически выверенных пояснений имён и выражений разбросаны острые выпады против невежества и суеверий, идёт полемика с отцами церкви, историками, литераторами. При этом, как замечает Г. Н. Ермоленко, «пародируется стиль ученых сочинений. В комментариях совмещаются аукториальный и акториальный типы повествования. Автор дистанцируется от их содержания, маркирует ироническую модальность высказывания, но использование ассоциативной разновидности иронии затрудняет атрибуцию высказывания, его соотнесение с точкой зрения комментатора или имплицитного автора» [208].

По традиции принято связывать ахматовские примечания к «Поэме без героя» с пушкинскими примечаниями к «Евгению Онегину». Ю. Н. Чумаков дал их развёрнутое и убедительное сопоставление [674, с.116–120]. Не учтено, однако, что у Пушкина есть только авторские примечания, Ахматова же в своей поэме решила противопоставить их редакторским: «В отличие от примечаний редактора, которые будут до смешного правдивы, примечания автора не содержат ни одного слова истины, там будут шутки умные и глупые, намёки понятные и непонятные, ничего не доказывающие ссылки на великие имена (Пушкин) и вообще всё, что бывает в жизни, главным же образом строфы, не вошедшие в окончательный текст» [44, с. 461]. Видимо, на Пушкина в этом отношении повлиял в своё время Вольтер, можно допустить, что и Ахматовой чтение Вольтера помогло обратить внимание на плодотворность игры с примечаниями, что, в свою очередь, сказалось на появлении «Прозы о поэме» и могло на определённом этапе выступать как разрешение проблемы «блуждающих строф».

Однако Вольтер так и не стал ей близок, и спустя десятилетие его имя упоминается в связи с единственным неодобительным отзывом о

поэме Пушкина «Руслан и Людмила»: «...это очень блестяще и очень холодно. Он был молод тогда и использовал всё, что успел узнать у своих учителей – Ариосто, Вольтера. Учителя же были весьма холодные люди...» [666, с. 62]. Видимо, Вольтер для Ахматовой остался только фоном, нужным для понимания общей эволюции поэзии. Об этом свидетельствуют её слова, записанные Л. К. Чуковской: «...В XVI и XVII веке во Франции существовал для начал и концов прочный канон. Например, оды должны были начинаться со слова «aussi». Пушкин часто переводил этот зачин. То же и «меж тем как». Это было просто нечто обязательное для торжественного начала. Уже Вольтер пародировал подобные зачины и использовал их в сатирических стихах. У меня об этом много написано <...>. Я уже и вообразить себе не могу, как воспринимается Пушкин без этого фона» [666, с. 18].

В 20-е годы она в связи с творчеством Пушкина штудировала Шенье, но и ему, видимо, склонна была отводить роль скорее фона, нежели источника. У Шенье и прочих классицистов, судя по записи Лукницкого от 3.05.1926, Ахматову раздражали условности, а также «типичные для XVIII века чувственность и рассудочность». Она делала исключение для ямбов Шенье, где видела «реализм, хотя и доходящий порой до цинизма, где звучит "неколебимый гражданский пафос"». Если Лукницкий точен, то слово реализм было произнесено Ахматовой в этом случае не менее двух раз.

Сложнее дело обстояло с Буало. Ахматова считала знание его «Искусства поэзии» непререкаемым условием высокой поэтической культуры [666, с. 36], штудировала основательно. Она не оставила прямых отзывов о его доктрине, но тем любопытнее косвенные следы согласия или отталкивания.

В своё время В. М. Жирмунский, говоря о близости ахматовской поэтики к классицизму, отметил отточенность, эпиграмматичность стиля. Несомненно, «сила правильно стоящих слов», проповеданная Малербом и возведённая Буало в одно из главных достоинств классического искусства, была в числе свойств, изначально присущих ахматовской поэзии.

Идёт за мыслью речь; яснее иль темнее
И фраза строится по образцу идеи;
Что ясно понято, то чётко прозвучит,
И слово точное немедля набежит. [116, с. 427]

Показательно, что «бреды» и «безумства» романтических неистовств в её стихах бывают гораздо чаще называемы, чем воспроизводимы.

Ахматова уже в первых поэтических опытах проявила приверженность к точному называемому слову, к чёткому выражению мысли – и в конце жизни так сформулировала этот принцип: «“Знакомить слова”,

“сталкивать слова” – ныне это стало обычным. То, что было дерзанием, через 30 лет звучит как банальность. Есть другой путь – точности, и ещё важнее, чтобы каждое слово в строке стояло на своём месте, как будто оно там уже тысячи лет стоит, но читатель слышит его вообще первый раз в жизни. Это очень трудный путь, но когда это удаётся, люди говорят: “Это про меня, это как будто мною написано”» [45, с. 284]. Заметно сходство этого наброска с уже приведённой выше ахматовской мыслью о новаторстве: «...когда появляется нечто новое – знаете, какое чувство должно быть у современника? Будто это чистая случайность, что не он написал, будто он сам вот-вот написал бы, да выхватили из рук...» [666, с. 118]. Парадоксально: в глазах Ахматовой классический путь точного словоупотребления – наиболее надёжный способ передачи самых современных впечатлений и чувств. Этот принцип отношения к слову гораздо древнее, чем рецепт Буало – он высказан ещё Горацием в его «Послании к Пизонам», где восхваляется «ясность порядка», состоящая «в том, чтоб у места сказать об уместном», требующая выбора слов и их умелого сочетания [176, с. 384].

Этот принцип заметен и в оценке Ахматовой стихов Вагинова, записанной Лукницким 23.03.1926: «Мертвечина. И разве можно в стихи вводить теперь такие слова, как "ночь", "зрю" и т. п. <...> Такие слова в контексте современных слов можно сравнить с античной статуей, шея которой повязана розовой ленточкой. То, что Вагинов употребляет такие слова, доказывает <...> отсутствие бережного, любовного отношения к слову».

Заповедь, нарушенная Вагиновым, была для неё одной из бесспорно важнейших основ поэзии. А. Найман рассказал о нежелании Ахматовой на склоне лет огорчать людей, чьи стихи не произвели на неё сильного впечатления. В таких случаях она сдержанно отделялась привычными похвалами – за то, что в стихах есть чувство природы или введён диалог... «И наконец, в запасе всегда было универсальное: “В ваших стихах слова стоят на своих местах”» [423, с. 36].

Для самой Ахматовой установка на точно найденное, уместное слово была, видимо, не только творческим принципом, но и частью личного поведения, отмечаемой многими собеседниками: «Её собственная речь, какой бы ни блистала живостью, всегда производила впечатление составленной из тщательно и долго отбирившихся слов» [423, с. 54]. «Её реплики отличала возникающая по ходу разговора образная точность или лапидарно выраженная мысль» [156, с. 686]. Представляет интерес, с одной стороны, внимание Ахматовой к соблюдению норм русского языка [156, с. 681], а с другой – свобода, с которой она сознательно обогащала свою речь словами из самых различных стилистических пластов, от высокой классики до аргоизмов и штампов «канцелярита» [156, с. 681, 684]. Выбор слов диктовался прежде всего соображениями уместности. Этот

принцип словесной культуры был сформулирован ещё Горацием, допус-
кавшим в поэзию неологизмы и архаизмы на равных правах:

Лучше всего освежить слова сочетаньем умелым –
Ново звучит и привычное в нём. Но если придётся
Новые знаки найти для ещё не известных предметов,
Изобретая слова, каких не слышали Цетеги, –
Будет и здесь позволение дано и принято с толком...

...

Вечно ли будет язык одинаково жив и прекрасен?
Нет, возродятся слова, которые ныне забыты,
И позабудутся те, что в чести, – коль захочет обычай,
Тот, что диктует и меру, и вкус, и закон нашей речи.

[176, с. 384–385]

Апелляция к чувству меры, здравому смыслу, позволяющему точно выбирать наиболее пригодные средства (другими словами – находить форму, соответствующую содержанию), присутствует уже в третьей книге «Риторики» Аристотеля, хотя там речь не идёт о специфике именно поэтического слова. Таким образом, античная норма (мера и вкус) опиралась на здравый смысл, который, собственно, и обеспечивал классичность получаемых результатов в широком смысле.

Для поэтики классицизма ориентация на заветы античности – установка принципиальная. Однако кто был Ахматовой ближе – Буало или Гораций? Противопоставлять их не всегда легко. Буало начинает своё «Поэтическое искусство», подхватывая высказанные в античности идеи: «По скользкому, как лёд, опасному пути / Вы к смыслу здравому всегда должны идти» [116, с. 425]. Требование Буало избегать «пустых подробностей запутанного свитка» [116, с. 426], кажется, было известно Ахматовой чуть ли не с самого рождения – краткость её стихов казалась Гумилёву даже несколько чрезмерной, он упрекал её в «короткости дыхания» [187, т. 3, с. 141]. Но и здесь более ранний авторитет – это Гораций, призывавший:

Кратко скажи, что хочешь сказать: короткие речи
Легче уловит душа и в памяти крепче удержит,
Но не захочет хранить мелочей, для дела не нужных.

[176, с. 391]

Осуждение Ронсара, вычурности слога которого Буало противопоставлял точность словоупотребления Малерба, Ахматовой было близко – в записях её собеседников мелькает неодобрительный отзыв о Ронсаре. Даже одно из стихотворений Мандельштама получило из-за этого отрицательную оценку (Запись Лукницкого 30.10.1927: «Стихотворение О. Мандельштама: "Из табора улицы темной...", напечатанное в "Звезде" № 8, совсем не понравилось АА. Сказала: "Совсем барочное (от слова "барокко")

стихотворение". Определяя так стихотворение, АА хотела сказать, что в нём всё условно, всё необязательно и может быть заменено».

Однако и чрезмерная регламентированность поэтики классицизма вызывала у неё явное отталкивание. Буало сурово требовал полного стилистического единства словесных средств: «Вовек не примирюсь ни с пышным варваризмом, / Ни в вычурном стихе с надменным солицизмом...» [116, с. 427] – что явно не согласуется с приведённой выше позицией Горация, да и с принципами самой Ахматовой.

Заветы, высказанные именно Горацием («освежить слова сочетаньем умелым»), были органической частью уже ранней ахматовской поэтики, когда она ещё не заботилась изучением литературной теории. Ю. Тынянов в 1924 году заметил, что лирика ранней Ахматовой была интересна «неожиданностью обычного словаря» [610, с. 271]. Итак, точность в выборе слов прежде всего по принципу уместности может быть признана изначальным качеством ахматовской лирики. Можно определить это словом классичность, очерчивающим широко понимаемое свойство.

Э. Бабаев увидел прямую связь этого свойства с влиянием и других античных авторов: «Античность в поэзии Анны Ахматовой не тождественна сюжетам даже таких ее прекрасных стихотворений, как "Смерть Софокла" или "Александр у Фив". Среди книг, которые я видел на столе Анны Ахматовой в бытность ее в Ташкенте во время войны, был томик эпиграмм римского поэта Марциала. Сколько я мог заметить, Анна Андреевна ценила в античных стихах "акмеистические подробности" (вроде "позеленевшего рукомошника"): "Дома покинутый плуг покрывается ржавчиной темной" у Катутла или "Там Тайгета найдешь зеленый мрамор" у Марциала. Впрочем, в стихах Марциала есть не только "акмеистические подробности", но и некоторые важные начала акмеистической поэтики» [51, с. 45]. Эпиграмматичность ахматовской лирики, конечно, не сводится к влиянию Марциала – чтение в Ташкенте было продолжением давнего знакомства, прочной привязанности, об этом говорили и её рекомендации другому молодому собеседнику обязательно читать античных авторов [423, с. 290].

Эта мысль не была ею развёрнута, а между тем она представляет принципиальный интерес. Поэтому решимся обратить внимание не только на художественные заветы, высказанные Горацием в «Послании к Пизонам», но и на некоторые черты его собственного творчества, повлиявшие на ахматовский стиль.

Эпиграф из Горация («*Rosa moretur*»), предпосланный одному из поздних черновых набросков Ахматовой «Ты, верно, чей-то муж или любовник чей-то...» (384) перекликается с её строчками «*Пусть все сказал Шекспир, милее мне Гораций / Он сладость бытия таинственно постиг...*» и указывает на важную эстетическую функцию прямого называющего слова, свойственную поэтике любимого ею римлянина. М. Л. Гас-

паров, характеризуя образную выразительность его лирики, подчеркнул: «Первое, что привлекает внимание при взгляде на образы стихов Горация, – это их удивительная вещественность, конкретность, наглядность» [147, с. 13]. Но он заметил и другую сторону этой поэтики, позволяющую значительно расширять горизонты поэтического мира: «Географические образы раздвигают поле зрения читателя вширь. Мифологические образы ведут взгляд вглубь <...> придают ему перспективу во времени» [147, с. 16]. Здесь возникают прочные ассоциации с двумя аналогичными свойствами ахматовской лирики.

Во-первых, это много раз отмеченная критиками и исследователями разомкнутость пространства и времени, свойственная её поэтическим миниатюрам. Один из самых ярких и ранних примеров – «Смуглый отрок бродил по аллеям» (24). Образ будущего поэта в Царскосельском парке орудён и конкретизирован зримыми деталями (*аллеи, озёрные берега, треуголка, низкие пни, расстрёпанный том Парни*). Но всё это существует вместе *со смуглым отроком* внутри огромного временного протяжения – целого столетия, когда *«мы лелеем еле слышный шорох шагов»* – и при этом ещё и расширяется до пространства всей России, берегущей память о своём первом поэте. Те качества, которые позволили впоследствии К. Чуковскому назвать Ахматову мастером исторической живописи, были изначально свойственны уже её ранней лирике и так определены в 1940 г. Б. М. Эйхенбаумом: «Интимная жизнь рисовалась не на фоне только многозначительных связей с вещами, природой, но с *городом, с жизнью людей, иногда с историей*. Петербург (Нева, Петропавловская крепость, Летний сад), Царское село, Павловск – всё это свидетели и участники того, что переживает героиня ахматовской лирики, – не как пейзаж, а как неразрывное целое...» [690, с. 223].

Во-вторых, это гораздо менее привлекающее внимание исследователей присутствие в её стихах (тоже начиная с первого сборника) аллегорических образов, проявляющих тенденцию к оживлению и превращению в самостоятельные мифические фигуры. В «Вечере» это *ложь* из стихотворения «Три раза пытать приходила» (38) и *любовь* в одноимённом стихотворении (23), «*крылатый иль бескрылый бог*» из стихотворения «И мальчик, что играет на вольнке...» (24). Самостоятельное бытие на страницах Ахматовой получает Муза, что было отмечено неоднократно (Б. М. Эйхенбаум в 1940 году подчеркнул «глубину мифа, в которой Муза становится заново живым поэтическим образом» [690, с. 223]). Мы обнаружим немало фигур такого плана, о чём речь будет ниже.

Здесь же необходимо коснуться ещё одной черты лирики Горация, которую принято называть стремлением к «золотой середине», проповедью умеренности. Этим свойством лирика Ахматовой никогда не отличалась. Но и Гораций-поэт вовсе не был воплощением «умеренности и аккуратности». Как справедливо отметил А. Машевский, ему скорее было присуще пристрастное и драматическое отношение к жизни, стремление

увидеть мир с разных сторон, противоречивые свойства которых были гармонии чужды, но стихи его были гармоничны, потому что одушевлялись принципом дополнительности, или комплементарности: «Получается, что радость от победы в то же самое время выступает как скорбь по благородному и достойному противнику. “Золотая середина” оказывается не равнодушной траекторией между двумя крайними чувствами, а их страстным антиномичным наложением» [397]. С этой точки зрения, Ахматова – прямая наследница Горация. Достаточно вспомнить хотя бы рассмотренные нами стихотворения, чтобы согласиться, что это качество присуще не только этим примерам, оно присутствует почти постоянно и в других стихотворениях Ахматовой.

В этом отношении давняя позиция Б. М. Эйхенбаума выглядит, на первый взгляд, противоречивой. В книге 1923 года он отказывал акмеистам в новаторстве, поскольку «они считают своей основной миссией достижение равновесия, сглаживание противоречий» [687, с. 84] – это можно было понимать как аналог «золотой середины». Но приступив к анализу ахматовской поэтики, он не нашёл ничего похожего на «середины»: «Героиня Ахматовой, объединяющая собой всю цепь событий, сцен и ощущений, есть воплощённый “оксюморон”. Лирический сюжет, в центре которого она стоит, движется антитезами, парадоксами, ускользает от психологических формулировок, остраняется невязкой душевных состояний. Образ делается загадочным, беспокоящим – двоится и множится. Трогательное и возвышенное оказывается рядом с жутким, земным, простым – со сложностью, искренностью – с хитростью и кокетством, доброты – с гневом, монашеское смирение – со страстью и ревностью...» [687, с. 145]. Противоречие это неслучайно.

Употреблённый здесь Эйхенбаумом термин «оксюморон» заслуживает пристального внимания. Это свойство ахматовской лирики, «оксюморонность», вполне сопоставимо со свойствами лирики Горация, у которого оксюмороны в точном значении слова находим немного, но лирический сюжет у которого также движется антитезами – правда, имеющими в большей степени внешний по отношению к автору характер. Главное же сходство в свойственной оксюморону тенденции объединять противоречивые характеристики и явления в единый многомерный образ.

Оксюморон имеет огромный диапазон применений. Но если сопоставить его с гротеском, то можно, с определёнными оговорками, отнести первое явление к стилю, именуемому классическим, а второе – к романтическому. Гораций начинает «Послание к Пизонам» с решительного отказа от таких изображений, которые созданы из разнородных деталей чуждых друг другу существ. Это могло бы показаться странным, если учесть, что распространённые в древности образы хтонических чудовищ нередко составлены именно таким способом. Но Гораций, не вдаваясь в суть архаичных мифотворческих фантазий, обращается к художнику эпохи цивилизации. Приведённый им пример нельзя понимать буквально,

смысл в ином: противоречия и контрасты, которыми он и сам неоднократно пользуется, должны быть организованы внутренней логикой. Он осуждает книгу, «где образы все бессвязны, как бред у больного, / И от макушки до пят ничто не сливается в цельный / Облик» [176, с. 383].

Само происхождение термина «гротеск» указывает на его связь с идущими из древности изображениями, поразившими некогда воображение Рафаэля и его учеников при раскопках. Алогизм, соединение фантастики с реальностью, искажение или смещение параметров действительности. Резкие столкновения контрастов противоречили античному представлению о космосе как красоте упорядоченности; они были неприемлемы не только для Горация, но и для классицизма Нового времени. Зато для романтиков гротеск стал одним из излюбленных приёмов выражения дисгармонии и безобразия, царящих в мире. Ярчайшие образцы гротеска дали Юго, Гофман, Гойя, а затем Бодлер в «Цветях зла», а далее экспрессионисты, футуристы, сюрреалисты открывали всё новые его возможности. Оксюморон роднит с гротеском соединение контрастных образов и представлений, поэтому граница между ними не всегда бывает строгой и отчётливой. Но, на наш взгляд, отличие можно найти в присущей оксюморону внутренней логике, объединяющей несходные проявления объекта в единое и целостное представление, позволяющее более полно понять его сущность. Глубокие размышления о роли оксюморона у Пушкина есть у С. Г. Бочарова [99].

В. М. Жирмунский обратил внимание на различие в применении поэтических образов, которые Т. В. Цивьян обозначила термином «антитеза» [645, с. 203], у Ахматовой и Блока: «У Блока оксюморные сочетания такого рода представляют столкновение двух метафорических рядов, т. е. то, что древние называли катахрезой (“пожар мятели белокрылой” – в “Снежной маске”). Такая катахреза, характерная для стиля барокко и романтизма, является выражением кричащих диссонансов его творчества. У Ахматовой катахреза, как и другие признаки метафорического стиля, отсутствует. Оксюморные сочетания возникают в более повседневной и рациональной психологической сфере» [224, с. 91].

Это явление в ахматовской поэзии заслуживает, в строгом применении термина, отдельного и тщательного исследования. Мы же здесь ограничимся напоминанием хрестоматийно известного двойного оксюморона в стихотворении 1916 г. «Царскосельская статуя»: «*Смотри, ей весело грустить, / Такой нарядно обнажённой*» (95). Однако добавим, что у Ахматовой характер оксюморона приобретает столкновения / объединения не только слов, контрастных по смыслу или по стилю, но и относящихся к одному и тому же объекту контрастных образных рядов. В стихотворении 1944 года «*Победителям*» смысл названия раскрывается стилистическим оксюморонам, сталкивающим и объединяющим взятые из разных культурных пластов определения.

*Сзади Нарвские были ворота,
Впереди была только смерть...
Так советская шла пехота
Прямо в желтые жерла "берт".
Вот о вас и напишут книжки:
"Жизнь свою за други своя",
Незатейливые парнишки –
Ваньки, Васьки, Алешки, Гришки,
Внуки, братики, сыновья! (207)*

Газетное клише *«советская пехота»* соседствует с архаическим, евангельским выражением *«Жизнь свою за други своя»*. Эта описательная фигура имеет огромный аллюзивный потенциал, мгновенно расширяющий временные и пространственные границы текста. При этом снимается оппозиция живые / мёртвые: обращение *«Вот о вас»* объединяет тех, кто шёл на смерть, и тех, кто дошёл до победы. А рядом стоят ещё два типа определений: внешнее и как бы отчуждённое название *«незатейливые парнишки»* – и взволнованное восклицание: *«внуки, братики, сыновья»*, выражающее кровное и внутреннее родство. Примечательно, что предпоследняя строка, перечисляющая имена, уравнивает предыдущую и последующую. Имена даны в просторечных вариантах, что поддерживает смысл эпитета «незатейливые» и как будто даже усиливает его снижающий характер. Но такое звучание имён свойственно и обиходному семейному дискурсу, где нет речи о принижении, где фамильярная форма обращения нередко означает высокую степень близости и сочетается с ласковой интонацией. Таким образом, безликость современного газетного выражения контрастно сочетается с высокой патетикой древней заповеди, солдат из почти безликой массы пехотинцев предстаёт как единственный в своем роде и уже поэтому драгоценный человек семьи, «незатейливость», т. е. обыкновенность, почти заурядность, оборачивается высокой героичностью. Заглавие «Победителям» подчёркивает значимость единого комплекса этих качеств. Примечательно, что буквальное восприятие двух предпоследних строк вне целостного контекста дало повод для обиды за советских солдат поэту-песеннику Е. Долматовскому, который, видимо, не воспринял текст как единое целое [578, с. 307]. О почти безграничном расширении аллюзивного «подтекста» этого стихотворения см: [92]. Трудно согласиться с мнением В. Тюпы: «Война сместила в сторону соцреалистической парадигмы творчество даже таких художников слова, как Ахматова» [676, с. 73]. Когда патриотическое чувство пафосно высказывалось в стиле классической риторики (отнюдь не изобретённой соцреализмом), это было понятно всем: «Мужество» и «Клятва» неоднократно перепечатывались во фронтовых газетах и различных сборниках. Но и в приведённом выше стихотворении, смутившем маститого представителя

социалистического искусства, новаторски использован стилистический оксюморон, история которого идёт из времён Горация и Катулла.

Иначе соединены, казалось бы, несоединимые качества в стихотворении «Памяти друга», созданном в 1945 г. Сравнение осени в стихотворении или вдовы с осенью широко распространено в литературе со времён средневековья, оно есть в 97 сонете Шекспира, да и в русской поэзии не редкость – вспомним хотя бы строки из «Листопада» Бунина: «И Осень тихую вдовой вступает в пёстрый терем свой». Оно есть и в ахматовском стихотворении «Заплаканная осень, как вдова...» 1921 года, навеянном гибелью Гумилёва (168). Но в «Памяти друга» вдовой оказывается весна – символ возрождения и обновления жизни.

*И в День Победы, нежный и туманный,
Когда заря, как зарево, красна,
Вдовою у могилы безымянной
Хлопочет запоздалая весна.
Она с колен подняться не спешит,
Дождёт на почку и траву погладит,
И бабочку с плеча на землю ссадит,
И первый одуванчик распушит. (209)*

Война окончилась весной, и Ахматова создаёт стихотворение, оксюморонность которого построена на сочетании знаков-признаков смерти и жизни. Упоминание «могилы безымянной» ассоциируется с могилой Неизвестного солдата, что делает стихотворение выражением общенародной памяти. Краски Дня Победы контрастны: нежная туманность северного весеннего утра включает и память о военных пожарах – трагический цвет зарева. Вдова-весна заботится о могиле, и в то же время её заботы животворят мир. Выражение «*Хлопочет запоздалая весна*» включает представления о прошлом, настоящем и будущем. Прошлое остаётся перед глазами – это зарево и могила. Заботы весны-вдовы объединяют чисто человеческое поведение с объективными приметами весеннего пробуждения природы. «*Первый одуванчик*» замыкает ряд контрастных ассоциаций. Он первый, то есть одинокий и неуверенный, он вырос в могильной траве, но весна его уже *распушила*, что делает образ зримым и живым.

Свойственное классическому искусству стремление познавать мир в его полноте, чтобы служить идеалам истины, добра и красоты, не совпадает с присущей классицизму установкой «поучать, развлекая», не соответствует высказанному Буало одобрению тому писателю, который «нас пугает, / И, чтобы развлекать, рыданья исторгает» [116, с. 432]. Для Ахматовой творчество было служением, унаследованной от романтизма идеей высокой миссии пророка, требующей полной самоотверженности. Ещё в 1915 году об этом было сказано в стихотворении «Нам свежесть слов и чувства простоту...»: «*Иди один и исцеляй слепых, / Чтобы узнат в тяжёлый час сомненья / Учеников злорадное глумленья / И равнодушия*

толпы» (84). Она подчёркивала своё отличие от М. Кузмина именно в этом пункте: у акмеистов всё было всерьёз, «а в руках Кузмина всё превращалось в игрушки» [666, с. 128]. Представление о развлекательной функции искусства было ей полностью чуждо.

Понятно, что не французский классицизм был истоком её классичности. Существовали гораздо более близкие ориентиры. «Я веду своё “начало” от стихов Анненского. Его творчество, на мой взгляд, отмечено трагизмом, искренностью и художественной цельностью» [45, с. 236]. Цельность, законченность – это те признаки классической формы, которых не было в романтизме, символизме. Может быть, элементы классицизма, его интонаций были у Брюсова, но за ним она не признавала права на искренность и трагизм. Зато существовал ещё более бесспорный образец истинного поэта.

Как уже было сказано, активное осмысление проблем истории и теории поэзии в 20-е годы было для Ахматовой и способом осознания собственных поэтических принципов – и важным ориентиром в этом отношении служило творчество Пушкина. Её «пушкинские штудии» не были дилетантскими, анализ был профессиональным.

Чрезвычайно интересно наблюдение отношения Пушкина к классицизму и античности на разных этапах его творчества, сделанное Ахматовой в беседе с Лукницким 30.04.1926:

«АА стала говорить мне о том, что, по ее мнению, классицизм (стремление к античности) делится у Пушкина на три периода:

1. Ранний, где Пушкин подражает Парни и др. и изображает античность в "рококошном" виде, – так, как она представлена XVIII веком во французской литературе; стилизованность: "диваны, как гребни волн; гребни волн, как диваны; пастухи у ручьев"... и т. д., и т. д.

2. Период сознательного, понимающего отношения к античности – и он весь может быть назван периодом Шенье. Здесь Пушкин пишет александрийским стихом – или этот александрийский стих проскальзывает. Античность – через французов.

3. Период поздний. Здесь александрийский стих уже не удовлетворяет Пушкина. Здесь он употребляет античные размеры, здесь он лапидарен – две, четыре, шесть строк достаточны для стихотворения; и АА прокла мне: "Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила..." и "Отрок».

Классичность Пушкина Ахматова увидела как результат не только учёбы у представителей классицизма, но и **преодоления их влияния**, которое привело поэта к воссозданию подлинно классического – античного мировидения.

Это открытие было развито ею далее в беседе с Лукницким 15.05.1926: «Тезис АА таков: все четыре главных действующих лица "Евгения Онегина" (Онегин, Ленский, Татьяна и сам Пушкин) – вопреки явному желанию Пушкина резко разграничить их типы (Онегин – байронического типа герой, Ленский – чистейший романтик германско-

го склада и т. д.) – носят в себе очень явные классические черты. И давая их характеристику, Пушкин произвольно включает в них классические элементы из Шенье и, вероятно ("вероятно" – потому что АА этого не знает), из других классиков».

Андре Шенье, воскресивший, по общепринятому мнению, в XVIII веке мир подлинной античности, именно в таком качестве здесь и назван: как один из проводников в этот мир. Реалистический роман «Евгений Онегин», по мнению Ахматовой, демонстрирует совместимость своей поэтики с классическими принципами, выработанными ещё в глубочайшей древности. Остаётся сожалеть, что эта мысль не была Ахматовой развита в дальнейшем. Но для понимания поэтики самой Ахматовой эта идея выглядит вполне плодотворной.

Источник этой идеи, – возможно, в статье Б. М. Эйхенбаума 1921 года о проблемах поэтики Пушкина: «<...> Жуковский отходил от XVIII века, Пушкин возвращался к нему. Изучение поэзии XVIII века необходимо для построения поэтики Пушкина. <...> Тонкая система эпитетов, метонимий и перифраз создаёт главную прелесть его стиля, который кажется простым и лёгким, потому что достигнута взаимная пропорциональность частей, учтены их отношения, найдены формы. **Открыт классический “подлинник”,** который был неизвестен Державину» [687, с. 26]. (Выделено мною – Г. Т.) Современный историк литературы видит здесь проявление общей тенденции: «На пути к романтизму русские поэты обратились к античной поэзии. При этом интерес к античной поэзии по сравнению с классической традицией принял у них качественно иной характер. Использование античных мифологических и реально-исторических образов и отдельных тем античной лирики, воспринятых через посредство французского и немецкого классицизма, постепенно сменилось непосредственной ориентацией на традиции античной поэзии, на самый дух античной культуры [272, с. 139].

Отметим некоторые штрихи классического подлинника, имеющие отношение к содержательным и формальным характеристикам одновременно. Гораций, сын вольноотпущенника, в молодости сражавшийся в стане республиканцев, с приходом к власти Августа оказывается в положении маргинала. Достойное положение получает благодаря не только замечательному таланту, но и не менее замечательному уму и такту. Его поэтизация частной жизни отвечает его стремлению к личной независимости и отчасти становится способом избежать щекотливых ситуаций. При этом поэт никогда не замыкается в себе. Одна из характерных черт его лирики – непосредственная обращённость к другому или к другой, создающая впечатление разговора или послания. Облик собеседника нередко остаётся довольно условным, тем не менее сам приём весьма плодотворен: частный человек реализует себя в отношениях с другими лицами, обсуждая не только интимные, но и «мировые» проблемы. Он может обращаться к другу, к дереву, к одному из богов – в любом случае перед нами личность, живущая в конкретном мире (зримом, осязаемом), любя-

шая точность слова и мысли, сохраняющая свободу суждений и чувствующая себя частью города, страны, вселенной. «Вещественность» и конкретность видения мира в соединении с многомерностью его восприятия, эпиграмматичность высказывания, отточенность формы каждого произведения – эти качества присущи не столько классицистическому направлению, сколько являются приметами классического искусства в гораздо более широком смысле.

Сама Ахматова, осознавая важность античной традиции для своего творчества, подчёркивала значение именно Горация. В. Виленкин приводит слышанную от нее однажды фразу: «У вас один Пушкин, а у меня два: у меня еще Гораций есть» [131, с. 414]. Эти слова, сказанные на склоне лет, свидетельствуют об осознании кровного родства, существовавшего изначально. Однако это родство долгое время ставилось поэту в укор, да и воспроизведение традиций двухтысячелетней давности не могло быть самоцелью. Для понимания реальных проблем эстетического самоопределения представляет интерес история работы Ахматовой над текстом одного из её малоизвестных стихотворений.

Эстетические проблемы авторедктирования у Ахматовой

Творческая мастерская Анны Ахматовой для исследователей её поэзии во многом остаётся закрытой по нескольким причинам.

Первая из них связана с индивидуальной особенностью ахматовского творчества – она, как правило, записывала уже сложившийся текст, так что черновых набросков, отражающих его возникновение, было мало – сохранились в основном свидетельства отделки и доработки. В. А. Черных отмечает: «Известно, что Ахматова не принадлежала к числу тех поэтов, которые сочиняют стихи с карандашом в руках. Её автографы (в отличие, например, от черновых автографов Пушкина, на изучении которых воспитано несколько поколений советских текстологов) никогда не отражают всего творческого процесса. Ранние его этапы остаются незафиксированными» [661, с. 353].

Вторая и наиболее известная причина трудности разговора о протекании творческого процесса у Ахматовой – утрата не только черновых автографов, но и некоторых беловых. Это результат особенностей эпохи в целом и биографии поэта в частности. Аресты близких людей сопровождалась обысками, свобода самой Ахматовой не раз «висела на волоске». В этих условиях любое неосторожное и даже осторожное слово могло быть истолковано как доказательство неблагонадёжности, и Ахматова была вынуждена свои стихи прятать или уничтожать. Невозможность печататься иногда приводила к тому, что произведения, казавшиеся закончен-

ными, получали новые и новые варианты. В отношении «Поэмы без Героя», много раз подвергавшейся переделкам и сохранившейся в разных авторских редакциях у разных её хранителей, возникла отдельная литературоведческая проблема, разрешению которой посвящена уникальная книга Н. И. Крайневой, где собраны все известные варианты текста [699]. Другим произведениям повезло гораздо менее, некоторые были просто утрачены.

После XX съезда КПСС (1956 г.), во времена хрущёвской оттепели, положение Ахматовой несколько улучшилось, круг общения расширился. К ней стали возвращаться некоторые рукописи, отданные друзьям на хранение. Отдельные стихотворения, автором забытые, оказывались сбережёнными в устной традиции. Об этом сохранились записи её собеседников той поры.

В 1963 году, когда возникла возможность издания однотомника, более или менее полно отражающего творческий путь Ахматовой, она попросила Л. К. Чуковскую заняться его составлением [668, с. 109]. В «Записках» Чуковской, по её собственному признанию, этот процесс не отражён подробно: она предпочла само дело его детальной фиксации. Работа была трудной: «В журнале стихотворение печаталось так, в сборнике этак; иногда перемены продиктованы редактором, цензором, иногда – Музой. В разные годы цензура запрещала разное: то ничего божественного, то ничего мрачного, то ничего о прошлом, то ничего о 37-м, то – никаких архаических слов. В угоду цензуре, для спасения стихов, даты тоже, случалось, ставились от публикации к публикации разные» [668, с. 144].

При составлении однотомника (будущего «Бега времени») для Ахматовой и Чуковской главная проблема состояла в том, чтобы дать читателям по возможности полное и адекватное представление о творческом пути поэта, но попытаться избежать возможных цензурных придинок. Включение или исключение некоторых стихотворений не всегда получало в записях Чуковской развернутую аргументацию.

Тем больший интерес представляет судьба никогда до этого не печатавшегося стихотворения «О, знала ль я, когда в одежде белой...», которое сама Ахматова тогда назвала плохим, но всё же решила внести в состав раздела «Anno Domini» с датой 1925. Двадцатые годы – пора, когда она со всех сторон слышала призывы измениться, идти в ногу со временем, и когда трагизм наступившей эпохи был отчётливо ясен. Стихотворение не могло послужить доказательством, что поэт вступает на путь перемен. Но негативная авторская оценка имела чисто эстетический характер: «Оно плохое, потому что симметричное. В искусстве должна торжествовать асимметрия. Симметрия скучна» [668, с. 146].

Сборник «Бег времени» вышел в свет после долгих мытарств в 1965 году. Из него было исключено множество стихов, «Реквием» и две части «Поэмы без героя». Та же участь постигла и стихотворение «О, знала ль я,

когда в одежде белой...» – оно было напечатано только в 1967 году в журнале «Литературная Грузия» и затем вошло в состав сборника «Анна Ахматова. Стихотворения и поэмы», составленного Жирмунским и увидевшего свет в 1977 году. Текст был воспроизведён в том виде, в каком записан Чуковской, по рукописи «Бега времени», и с тех пор именно так перепечатывается во всех изданиях.

*О, знала ль я, когда в одежде белой
Входила Муза в тесный мой приют,
Что к лире, навсегда окаменелой,
Мои живые руки припадут.*

*О, знала ль я, когда неслась, играя,
Моей любви последняя гроза,
Что лучшему из юношей, рыдая,
Закрою я орлиные глаза.*

*О, знала ль я, когда, томясь успехом,
Я искушала дивную судьбу,
Что скоро люди беспощадным смехом
Ответят на предсмертную мольбу. (170)*

В одной из записных книжек Ахматовой, заполнявшейся с 1963 по 1965 гг., находим этот же текст, но в последней строке не точка, а многоточие, и дата названа менее определённо: «20-е годы» [233, с. 375]. Можно было бы предположить, что она вспомнила и записала его тогда же, когда сообщила Чуковской. Но, оказывается, ещё в 1961 году стихотворение было включено Ахматовой в раздел «Тростник» при составлении плана сборника «Из семи книг» [46, с. 399]. Следовательно, оно никогда не исчезало из памяти автора. Многоточие в конце может означать недоговоренность или же обрыв текста.

Более полный вариант, правда, неотделанный, черновой, находим в записях П. Н. Лукницкого 1926–1927 гг. [364]. Дважды, с незначительными разночтениями, воспроизводится у него копия черновика, оба раза помеченная маем. Рассмотрим запись, сделанную 31.05.1927 (с некоторыми сокращениями):

«Черновик стихотворения, написанного в ночь с 30-го по 31-го мая 1927 в Шереметевском доме.

Стихотворение написано на писчем листе линованной бумаги, карандашом. 31-го мая утром АА читала мне это стихотворение, и первую строку прочла так: "Не знала я, когда, как лебедь белый...". И всюду вместо: "О, знала ль я...", читала: "Не знала я...".

Стихотворение читала, предупредив меня, что оно еще не сделано и что вообще оно ей кажется плохим.

Все помарки – как в автографе АА.

Одна из зачеркнутых строк стихотворения вызвана (непосредственно вызвана), по моему предположению, тем, что АА читала у меня вечером 30 мая, когда была у меня.

В строке: "О знала ль я, когда неслась, блистая (зачеркнуто) сверкая" – слова "блистая" и "сверкая" написаны другим карандашом. По-видимому, сначала АА после слова "неслась" оставила пропуск, с тем, чтобы после найти рифму к "на свете". И не найдя этой рифмы, зачеркнула "на свете" и написала "рыдая", а уж потом и рифму к нему вставила в первой строке: "блистая" (зачеркнутое), "сверкая".

О знала ль я, когда в одежде белой ("в ночной порфире" – зачеркнуто)
Входила Муза в тесный мой приют,
Что к лире навсегда окаменелой
Мои еще живые ("С молением тщетным" – зачеркнуто) *руки припадут.*
Заложницей страны, которой нет.
Ты отнял все, что я отнять молила,
Не дав того, что я молила дать.
И на себе теперь я знаю силу
Моих молитв. И неба благодать.
О знала ль я, когда неслась сверкая ("блистая" – зачеркнуто)
Моей любви последняя ("весенняя" – зачеркнуто) *гроза*
Что лучшему из юношей рыдая ("на свете" – зачеркнуто)
Закрою я орлиные глаза.
О знала ль я, когда, томясь успехом,
Я искушала дивную ("гр", "гневную" – зачеркнуто) *судьбу*
Что скоро ("Что те же" – зачеркнуто) *люди беспощадным смехом*
Ответят на предсмертную мольбу
И ("О" – зачеркнуто) *будь благословенно, о Незнанье*
Единое из нам доступных благ
И да хранят твоё очарованье
И верный друг мой и жестокий враг.
30 мая 1927 Анна Ахматова»

Запись эта – одно из редких свидетельств начала творческого процесса, ещё на стадии поиска рифм и эпитетов. Примечательно, что дважды стихотворение было названо автором «плохим».

Недовольство поэта наброском в разговоре с Лукницким, конечно, легко было бы объяснить его незавершённостью, однако спустя почти 30 лет Чуковская услышала такую же оценку давно отделанного текста. В последние годы жизни Ахматовой возможность публикаций сделалась более вероятной, однако это стихотворение увидело свет только после её смерти. Оно не было автором полностью отвергнуто, но и не получило полного одобрения, сохранялось, но не печаталось. Цензурные соображения могли, конечно, иметь место – Ахматовой не раз приходилось слышать упреки в чрезмерной мрачности, которая после победы революции, открывшей, как полагалось верить, пути ко всеобщему счастью, в совет-

ской поэзии просто не имела права на существование. Но эти соображения не повлияли на её отношение к «Реквиему», «Черепкам» и другим трагически звучащим произведениям. Значит, дело не только в них.

Поэтому возникает вопрос об эстетических принципах работы над стихотворным текстом. Прежде всего – какие строки были Ахматовой отвергнуты? Наименее связанными с содержанием стихотворения выглядят, на первый взгляд, пять: *«Заложницей страны, которой нет. / Ты отнял все, что я отнять молила, / Не дав того, что я молила дать. / И на себе теперь я знаю силу / Моих молитв. И неба благодать»*.

Строка о заложнице не имеет рифмы и стоит особняком. Однако если принять во внимание, что уже зачин стихотворения задаёт тему былого незнания поэта о тех несчастьях, которые принесло настоящее время, то общий план будет этой строкою значительно расширен, как и план личный.

«Страна, которой нет» – Россия дореволюционная. Ранняя лирика Ахматовой, как известно, не содержала политических мотивов. Она никогда не воспевала членов царствовавшей фамилии и не посылая им проклятий. Единственное упоминание царя встречается в стихотворении 1919 года *«Зажжённых рано фонарей...»* («Призрак»). Фигура царя в заключительной строфе контрастирует с праздничным зимним настроением первой: *«Зажжённых рано фонарей / Шары висячие скрежещут, / Всё праздничнее, всё светлей / Снежинки, пролетая, блещут. // И, ускоряя ровный бег, / Как бы в предчувствии погони, / Сквозь мягко падающий снег / Под синей сеткой мчатся кони. // И раззолоченный гайдук / Стоит недвижно за саями, / И странно царь глядит вокруг / Пустыми светлыми глазами»* (166). Уже первая строфа, как мы видим, содержит диссонанс («скрежещут»), подготавливающий тему предчувствия во второй строфе; ожидание погони может намекать на близость опасности и конца – но в стихотворении явствен только контраст между разнообразными проявлениями движения в первых строфах и впечатлением неподвижности в последней. Глаза царя не только «светлые», но и «пустые». Последний эпитет может означать как отсутствие внутренней жизни, так и жизни вообще, если соотнести его с вариантом названия – «Призрак». Предельный лаконизм текста позволяет ощутить не политический, а скорее экзистенциальный план, присутствие рокового будущего в нарисованном мгновении минувшего.

После революции Ахматова, не будучи апологетом прошлого, всё же считалась его наследницей и представительницей. Отчасти это было обусловлено статьёй К. Чуковского «Ахматова и Маяковский», но в значительной степени – и «классичностью» её поэзии. Послереволюционная поэзия была обязана быть революционной во всех отношениях – не только в плане содержания, но и формы. Классичность становилась признаком устарелости, поводом для шуток даже близких друзей. Стихотворная манера Ахматовой складывалась постепенно и органично, поэтому необхо-

димось её изменения должна была ощущаться болезненно. Первая строфа стихотворения «О, знала ль я...» говорит именно об этом.

Для некоторых критиков, торопившихся утвердить свою приверженность новому строю, всё решалось просто и грубо: фигура «представительницы отжившего прошлого» Ахматовой стала удобной и безопасной мишенью. В октябре 1925 года В. Перцов со страниц журнала «Жизнь искусства» упрекал Ахматову, что она не сумела «вовремя умереть» [21, с. 696]. В условиях непрекращавшегося террора это звучало зловеще. Она действительно оказывалась *«заложницей»*, жизнь которой ничего не стоила. Возможно, память об этом событии и отразилась в строках *«... люди беспощадным смехом / Ответят на предсмертную мольбу»* и спустя почти четыре десятилетия побудила её датировать стихотворение именно 1925 годом. Но страна, *«которой нет»*, была для Ахматовой Родиной во всём богатстве значений этого слова. И следующие строки, продолжая тему связи с этой страной, говорят о человеческой трагедии поэта: *«Ты отнял всё, что я отнять молила, / Не дав того, что я молила дать. / И на себе теперь я знаю силу / Моих молитв. И неба благодать»*.

Нет сомнений: это горестное и дерзкое роптание, прямо обращённое к Богу, – реминисценция её «Молитвы» (1915):

*Дай мне долгие годы недуга,
Задыханья, бессонницу, жар,
Отыми и ребёнка, и друга,
И таинственный песенный дар –
Так молюсь за твоей литургией
После стольких бессонных ночей,
Чтобы туча над тёмной Россией
Стала облаком в славе лучей. (102)*

Высказанная во время Первой мировой войны готовность лишиться всего самого дорогого не означала, конечно, желания принести близких людей в жертву. Ахматова перечислила те беды, реальность которых тогда подступила очень близко. Уже начался туберкулёз с *задыханьями* и *жаром*. Отношения с мужем разладились, а развод был невозможен, потому что сына взяла свекровь – *друг* и *ребёнок* были уже почти *отняты* судьбою [658, с. 95]. В 1915 году, несмотря на успех у читателей, в стихах не раз проявлялись страх потерять *«свежесть слов»* и жалобы на то, что *«Муза ушла...»*. Готовность смириться с этими несчастьями почти равнялась самоуничтожению. Романтическая тема готовности к гибели здесь соединялась с присущим культуре классицизма сознанием приоритета патристических чувств над личными. Самопожертвование во имя Родины относится к числу наиболее почитаемых ценностей – оно возвышенно. Необычность была в соединении торжественного обращения к Богу с непосредственностью и искренностью молитвы. Написанное «на одном

дыхании» стихотворение 1915 года представляет единую синтаксическую конструкцию. Классическая правильность и завершённость высказывания, лишённого риторических украшений, именно благодаря лаконизму приобрела особую выразительность. Нейтральная лексика начала стихотворения подчеркнула возвышенный тон его окончания.

«Продолжение» этого разговора с Богом в черновике стихотворения «О, знала ль я...», ещё более лаконичное, пронизано трагической иронией, не столь уж редкой в ахматовской лирике, но невероятной в обращении к **такому** адресату. Ирония, излюбленный интеллектуальный приём романтического искусства, здесь резко снижала тон и смысл всего поэтического текста, торжественная интонация которого была задана уже в первой строфе. «Выяснение отношений» с Богом в черновике, конечно, было выражением искреннего отчаяния, однако более характерным для романтического поэта (символиста или футуриста – в данном случае не так важно). В отличие от Маяковского с его «Облаком в штанах», Ахматова не допускала гротескных инвектив. Они не прозвучали даже и в этом наброске: тема была оборвана.

Итак, пять строк, следовавшие после первого четверостишия, стилистически явно диссонировали с ним и последующими строфами, поэтому их участь была решена. Кроме записи Лукницкого, следа от них нигде не осталось. Можно предположить и другую причину отказа Ахматовой от этой части стихотворения. Ахматова считала недопустимым слишком непосредственное отражение в лирике любых личных обстоятельств и так говорила об этом Л. К. Чуковской 6 марта 1940: «... всегда все себя одёргивают в искусстве, нельзя же подавать себя *au naturel*!» [666, с. 63]. Впрочем, здесь можно увидеть ту же закономерность: романтический принцип неистового самовыражения отвергнут во имя классической сдержанности. Эмоциональность достигается приёмом эмфатической анафоры, которая придаёт симметрично чередующимся двустушиям каждой оставшейся строфы характер единого высказывания.

В таком случае не сразу становится понятной утрата концовки, логически завершавшей сохранившийся текст: *«И будь благословенно, о Незнанье / Единое из нам доступных благ / И да хранят твоё очарование / И верный друг мой и жестокий враг»*. Эти строки так эпиграмматически отточены, что запоминаются мгновенно. Трудно представить, что их могла забыть сама Ахматова – настолько органична их связь с предыдущими. Строфа содержит обобщение предшествующих lamentаций и их эмоциональную развязку. Уместность её может быть обоснована заветом Аристотеля: «целое – то, что имеет начало, середину и конец. <...> конец – то, что само по необходимости или по обыкновению следует непременно за другим, после же него нет ничего другого...» [25, с. 33]. Эта строфа соответствовала канонам классицизма, его требованиям логичности, ясности и законченности поэтического высказывания.

Утрата этой концовки может вызвать понятное сожаление. Однако причины, по которым Ахматова от неё отказалась, видимо, как раз и связаны с недовольством стихотворением в целом. Как уже упоминалось, упрёки в устарелости Ахматовой нередко соединялись с упреками в чрезмерной классичности. Текст в таком виде получался образцовым, а между тем первой из называемых в нём горестей была именно остановка в развитии собственной поэтической манеры. Уже в первой строфе беда поэта – в том, что *«живые руки»* припали к *«лире навсегда окаменелой»*. Жалоба на мертвенность инструмента (художественного метода? классического стиля?) содержит противоречие, возможно, не предусмотренное автором, но повлиявшее на судьбу всего стихотворения.

Живая Муза, противопоставлялась окаменелой лире, но обе ассоциировались с традициями классицизма. Пускай образной строй первой строфы в том виде, как услышал и записал её Лукницкий, ещё только складывался. Можно догадаться, что «порфира» возникла в качестве рифмы к «лире». Сравнение «как лебедь белый», которое не вошло даже в запись черновика, подтягивалось к рифме «окаменелой». «Белой» стала одежда Музы. Всё – из арсенала классически возвышенных образов. То есть Муза и лира на самом деле оказались неразлучны на едином стилистическом поле. Конечно, Муза всегда была в её стихах не застывшей аллегорией, а реальным действующим лицом – так же, как черты классической поэтики были не условной манерой, а проявлением прочно усвоенной стиховой культуры.

Живой предстаёт Муза и в этой строфе. Характерная для искусства классицизма метонимическая перифраза органично сочетается с конкретными деталями, не нарушая стилового единства. Выражение *«тесный приют»* вызывает традиционную ассоциацию «бедная каморка поэта», но эпитет *«тесный»* создаёт реально осязаемый образ маленькой комнаты, отчего и приход Музы, оставаясь перифрастическим обозначением начала поэтического творчества, приобретает выразительность переживаемого события. Выражение *«лучшему из юношей»* не просто означает любимого, но возводит его в статус идеального человека, что создаёт переход от частного к общему. Выражение *«закрою я орлиные глаза»* преобразует традиционное иносказание эпитетом *«орлиные»*, одновременно и создающим образ выпуклых, круглых глаз, и сохраняющим высокую оценочную коннотацию. Тройная анафора «О, знала ль я...» создаёт нарастание драматизма. В первой строфе метонимически сказано о судьбе поэта, во второй – о потере любимого, в третьей – о расставании с жизнью. Симметрия двустийший в каждой из сохранившихся строф подчёркивает нарастание контраста между прошлым и настоящим, высокая лексика выражает драматизм превратностей судьбы. Обобщённо метонимический стиль сохранил господствующее положение. Лира продолжала звучать, сохраняя классицистический стиль.

Итак, противоречие выглядело неразрешимым. Ахматова не могла этого не чувствовать.

Последняя строфа черновика, благословляющая незнание, пронизана печальной иронией. В ней лирическая героиня смотрит на ситуацию несколько издалека, отстранённо резюмируя страшный жизненный опыт высказыванием в духе блестящих афоризмов эпохи Просвещения. Стилистически текст выдержан безупречно. Однако реальный трагизм предыдущих строф, особенно последней, всё же оказывался приглушённым, тем более что «*Незнание*», превращённое прописной буквой в аллегорическую фигуру, становилось новым действующим лицом, но лишённым образных черт. Последнее двустишие «*И пусть хранят твоё очарованье / И верный друг мой и жестокий враг*» вводило от настроения трёх сохранившихся строф в сферу холодного абстрактного суждения. Такие черты поэтики классицизма действительно отдавали застылостью, что и побудило автора от этой строфы отказаться. Возможно, об этом говорит многоточие в записной книжке.

В беловом варианте стихотворение оканчивается словами «... *люди беспощадным смехом / Ответят на предсмертную мольбу*». Память о событии 1925 года сохранилась навсегда, хотя финальные строки не раскрывали конкретных обстоятельств. В таком виде синтаксическая симметрия двустиший каждой из оставшихся строф стала единым композиционным принципом, организующим весь текст стихотворения, что не уменьшило впечатление «классичности».

Таким образом, дважды высказанное Ахматовой недовольство этим текстом позволяет предположить, что в целом классичность собственной поэтики воспринимались ею как нечто, требующее преодоления. Однако органичность некоторых сторон этого стиля в ахматовской лирике делала их неискоренимыми. В 1927 году к этому могло примешиваться и ощущение стилистического разнобоя. Примечательно, что высокий патетический стиль после редактирования стихотворения не исчез, а стал даже более выдержанным. Исключены были, условно говоря, две строфы. Одна из них – ропот против Бога, более уместный в устах дерзкого лирического героя романтической поэзии, другая – логизированное суждение, свойственное стилю классицизма и разрушавшее эмоциональный накал стихотворения. Однако если «романтический» элемент легко поддавался удалению, то общее ощущение классичности оказалось неистребимым.

Что же касается симметрии, то в качестве принципа гармонизации художественного произведения она распространена чрезвычайно широко и опирается на аналоги в мире природы, действующие с непреложностью закона [536]. Правда, природные объекты, в том числе и живые, как правило, не бывают абсолютно симметричными. Закономерны и небольшие отклонения – как в природе, так и в искусстве. Сознательное нарушение симметрии встречается уже у Горация. Внимание к асиммет-

рии, усиливающей динамику как зрительных, так и вербальных образов, не исчезает в европейском искусстве со времён барокко. Оно усиливается в романтическом искусстве и становится ещё более заметным в искусстве модерна.

Насколько характерна симметрия для классицизма? Приведём любопытное наблюдение Е. Г. Эткинда: «...симметризм Пушкина, навсегда сохранившего преданность эстетическим принципам классицизма, более или менее известен – о нём (правда, в довольно общих чертах) исследователи писали. Неожиданным может представиться тот факт, что стремление к симметрии – общая черта поэтического искусства, почти независимо от эпохи и стиля; мы обнаружили её не только у классических и романтических поэтов прошлого столетия, но и у таких современных авторов, как Анна Ахматова и Николай Заболоцкий, Владимир Маяковский и Марина Цветаева, Александр Блок и Борис Пастернак. Более того: композиционный симметризм оказывается более устойчивой чертой поэзии, нежели метрико-ритмическая регулярность или строфика» [693, с. 258].

То есть, с одной стороны, симметрия как композиционный принцип, присутствующий здесь у Ахматовой, гораздо шире рамок какого-либо одного художественного направления. С другой – классицизму он присущ наиболее прочно. Однако знаменитый композиционный симметризм пушкинского «Бориса Годунова» не превратил его в классицистскую драму – напротив, «шекспировский» колорит стал от этого ещё выразительнее.

В окончательном тексте стихотворения «О, знала ль я, когда в одежде белой...», освобождённого от чрезмерной риторичности черновой концовки, симметрия контрастных двустушии в каждой из трёх сохранившихся строф не ведёт к полной уравновешенности. Напротив, она подчёркивает нарастание отчаяния, и обрыв стихотворения вполне обоснован, поскольку предсмертная мольба страшна тем, что следует за нею. Стихотворение можно назвать классичным, классическим, но не классицистичным. Однако в 1963 году Ахматова, видимо, по-прежнему держала в уме оба варианта стихотворения – с заключительной строфой и без неё, окончательный выбор был трудным, поскольку эпиграмматические зачины или концовки составляли неотъемлемую черту её ранней лирики. Исключённая строфа разрушала симметрию между зачином и концовкой, переключая план выражения в план размышления и создавая возможность новой симметрии – между чувством и разумом.

История текста «неудачного» стихотворения Ахматовой позволяет утверждать, что эстетические основания её творчества и редактирования были также ориентированы на «классический подлинник», на дух подлинной античности.

Поэтическое кредо в цикле «Тайны ремесла»

А расхождение с принципами классицизма более всего подчёркнуто в неприятии иерархии поэтических тем, образов и выражений, высказанном Ахматовой в цикле «Тайны ремесла» (1936–1960). Однако способ этого выражения заслуживает дополнительного внимания.

Уже само название цикла таит в себе вызывающее стилистическое противоречие: «ремесло» принадлежит к среднему или даже низкому стилю, это слово разговорного языка, а «тайна» в поэтике романтиков и символистов стала знаком причастности к высоким и запретным для непосвящённых сферам. Ремесло ограничено потребностями дня; тайна может увести в бесконечность. Вместе они создают новый образ искусства, в котором, вопреки канонам классицизма, соединены высокое и низкое начала.

Всё в стихах этого цикла, кажется, нарушает заветы Буало, но особенно второе, знаменитое:

*Мне ни к чему одические рати
И прелесть элегических затей.
По мне, в стихах всё быть должно некстати,
Не так, как у людей.*

*Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда,
Как жёлтый одуванчик у забора,
Как лопухи и лебеда.*

*Сердитый оклик, дёгтя запах свежий,
Таинственная плесень на стене...
И стих уже звучит, задорен, нежен,
На радость вам и мне. [196]*

Это похоже на романтический бунт против классицизма. Однако отталкивание нельзя назвать абсолютным. Здесь, в стихотворении 1940 года, отвергнуты признанные классической традицией лирические жанры. В первой строфе идиоматическое словосочетание «*Не так, как у людей*» означает раздражающую обыденное восприятие («*некстати*») несогласованность с заведённым порядком, отталкивание от иронически упомянутых канонов. Однако рядом с «*одическими ратями*», которые хотя и не всегда справедливо, но отчётливо ассоциируются с классицизмом, названа «*прелесть элегических затей*», которые, несмотря на древность, более соотносимы с сентиментализмом и романтизмом. А после войны Ахматовой будут написаны и «Северные элегии», и «Царскосельская ода», демонстративно неканоничная, но хранящая память жанра.

Вообще может показаться странной такая полемика в середине XX века по отношению к литературным нормам, ушедшим, казалось бы, в

невозвратное прошлое, – и некоторые поверхностные интерпретаторы видят здесь признание в сугубой низменности источников поэзии и устремляются на поиски «сора», понимаемого как набор житейски пошлых биографических обстоятельств. Однако уместно вспомнить об угнетавших Ахматову обвинениях в устарелости её поэзии, а также о появлении новых канонов, соответствовавших духу жёсткой иерархии идеологических ценностей. В таком случае перед нами естественное и необходимое уточнение творческой позиции. Это побуждает к более внимательному прочтению текста.

В процитированном стихотворении подчёркнуто «неклассическое» происхождение вдохновения, явно противоречащее императиву Буало: «Чуждайтесь низкого: оно всегда уродство» [116, с. 426]. Однако вызывающе низкое слово «*сор*» исключает здесь представление об уродстве, поскольку не имеет ничего общего с низменными поступками или мыслями. Оно уточняется названием конкретных «сорняков», при этом не только стихи растут, «*как лопухи и лебеда*», но и лопухи с лебедой растут так же, как *стихи*, – естественно и свободно. (В стихотворении «Ива», написанном в том же 1940-м году, *лопухи* даны в сочетании с другим сорняком, *крапивой*, они любимы, как и *серебряная ива*, которую поэт воспевает, гибель которой оплакивает, «*как будто умер брат*» (181) Ахматова выводит их из сферы «низких» представлений, поскольку они порождают *задор и нежность*. Не будучи синонимичными друг для друга, они синонимичны проявлениям самой жизни, поновому представляют её в простых и неожиданных деталях. Гораций советовал:

Я б из обыкновенных слов сложил небывалую песню,
Так, чтоб казалась легка, но чтоб каждый потел да пыхтел бы,
Взявшись такую сложить... [176, с. 389]

Таким образом, переступая запреты, Ахматова не столько нарушает, сколько расширяет границы классической лирики, возвращая ей простоту и непринуждённость, которые были свойственны античности.

Особая близость поэта к природе в целом и к отдельным её явлениям в частности – общепризнанная тема романтизма. Строго говоря, романтическая тяга к слиянию с природой не противоречила установкам классического искусства. Античность признавала основой искусства мимезис – подражание природе. Природа изначально не была самостоятельной темой, а присутствовала как часть жизни, одушевлённая в мифических образах пантеизма или в выразительных зарисовках с натуры [176, с. 167] – древнегреческим и римским лирикам ещё не надо было стремиться к слиянию с природой, поскольку она была близка и понятна, человек просто не успел от неё отгородиться. В эпоху эллинизма буколическая поэзия сосредоточивалась не столько на карти-

нах природы, сколько на характерном для цивилизации поиске убежища от шума и соблазнов городов. Если вспомнить слова Гегеля о том, что романтизм начинается тогда, когда человек осознаёт свою автономность от государства, то 6-я сатира Горация, начинающаяся восхвалением простой сельской природы [176, с. 305] в противоположность суете столичной жизни, пышной и полной опасностей, может рассматриваться как общий исток этого мотива в классицистической и романтической лирике.

Призыв теоретиков классицизма подражать природе вслед за древними был внутренне противоречивым. С одной стороны, картезианский взгляд на мир, упорядоченный законами разума, близок к античному представлению о космосе как о воплощении красоты и порядка. С другой стороны, в европейской цивилизации Нового времени природе была уготована роль подчинённая. Теперь порядок выступал не в качестве сущностного проявления космоса, а как нечто внешнее по отношению к природе, как логизированная человеческая воля, организованная разумом, соотносимая скорее с порядком государственным. Поэтому бунт романтиков, устремлявшихся на лоно природы, в этом плане более соответствовал античному мировоззрению. Романтики создали своё представление о мире античности. Впрочем, существенны некоторые различия.

Трудно сказать, вспоминала ли Ахматова в 1940-м году стихотворение, написанное Мариной Цветаевой в 1918-м, но сравнение напрашивается:

Стихи растут, как звёзды и как розы,
Как красота – ненужная в семье.
А на венцы и на апофеозы –
Один ответ: – Откуда мне сие?

Мы спим – и вот, сквозь каменные плиты,
Небесный гость в четыре лепестка.
О мир, пойми! Певцом – во сне – открыты
Закон звезды и формула цветка. [642, с. 93]

Возвышенное представление о стихах, подчёркнутое сравнением с розами и звёздами, их противопоставление семье, то есть повседневному быту, в свойственных романтизму оппозициях далёкое (возвышенное, притягательное) / близкое (низменное, отвергаемое) неприемлемо для Ахматовой. Некий цветок у романтически настроенной Цветаевой – «небесный гость в четыре лепестка», а у Ахматовой это конкретный «*жёлтый одуванчик у забора*». Можно предположить в её стихах скрытую полемику со строками Цветаевой и в осмыслении роли поэта, по крайней мере, различие очень заметно: у Ахматовой поэт прикасает-

ся к цветку не во сне, не для «открытия формулы», а в непосредственном жизненном впечатлении.

Однако существовало, что второй член оппозиции, то есть низкое, романтики отвергали далеко не всегда. *Сор*, сорняки в стихотворении Ахматовой – это всё, что не укладывается в рамки привычных маркировок, существует без спроса и не предусмотрено ни Буало, ни уставом Союза советских писателей, ни романтической шкалой красот и недосягаемых идеалов.

Для романтического мировосприятия внимание к низкому и безобразному, позиция маргинальности – черта, неотделимая от утверждения свободы личности и свободы творчества, но нередко чреватая утратой гармонии, удалением от идеалов красоты. В блоковском стихотворении «Незнакомка» бесстыдная пошлость горожан («Раздаётся женский визг») так искажает окружающий мир, что даже луна теряет свою поэтическую прелесть: «А в небе, ко всему приученный, / Бессмысленный кривится диск». У Ахматовой шокирующее восклицание «*стихи растут, не ведая стыда*» мгновенно нейтрализуется сравнением «*как жёлтый одуванчик у забора*». Бесстыдство одуванчика – проявление невинности, наподобие детской. Он просто жёлтый, принадлежит всем и каждому, не претендуя на изысканность и не участвуя в расприх идеологий и стилей. Его упоминание подготавливает последнюю строку: «*на радость вам и мне*». Ахматовский цветок не явлен во сне со своими «формулами», он реален и имеет такое же право на жизнь, как и всё живое на свете. Автор, в отличие от романтиков, не противопоставит прочим людям и разделяет с ними общие радости. Эта позиция неожиданно возвращает нас к принадлежащему перу Гумилёва манифесту акмеизма («Для нас иерархия в мире явлений – только удельный вес каждого из них, причём вес ничтожнейшего всё-таки неизмеримо больше отсутствия веса, небытия, и поэтому перед лицом небытия – все явления братья» [187, т. 3 с. 18]).

Таким образом, высказанный в стихотворении бунт против регламентирующих правил – строгости жанровых канонов и разделения всех явлений на низкие и высокие – у Ахматовой продиктовано неприятием любого ограничения свободы поэзии. В условиях нараставшего доминирования социалистического реализма, тяготевшего к классицизму утверждением приоритета государственных и идеологических ценностей над миром индивидуальных переживаний, а природу рассматривавшего в базаровском ключе «не храм, а мастерская», позиция Ахматовой понятна и актуальна. В. П. Большаков увидел в строчках Ахматовой о «*соре*» полемическую направленность против призыва Буало «До пошлых мелочей нигде не опускайтесь» [93, с. 19]. Отметим и здесь существенный оттенок смысла. Гораций, в отличие от Буало, предостерегал от «мелочей, для дела не нужных» и нигде не делил явления на

низкие и высокие. Различие стилей он, как и ранее Аристотель, связывал с разницей в характерах действующих лиц. Знаменитая «вещественность» Горация была ограничена только принципом уместности: «Начал ты вазу лепить, – зачем же сработалась кружка? / Стало быть, делай, что хочешь, но делай простым и единым» [176, с. 384]. Таким образом, «жёлтый одуванчик у забора» не вполне романтичен, скорее, несмотря на полемическую интонацию, классичен.

Довольно регулярно раздавались упрёки критиков в пристрастии Ахматовой к различным «мелочам» – вещам, приметам быта, времени, места. В стихотворении «Мне ни к чему одические рати...» среди «со-ра» находим как раз эти самые «мелочи». Истоки поэзии Ахматовой здесь не сводятся к общению с природой. Толчком к появлению стихов могут послужить и «сердитый окрик, дётя запах свежий...» – то есть любые жизненные впечатления, даже «*таинственная плесень на стене*». Все три образа возвышенными не назовёшь. Однако *плесень* неожиданно получает особый оттенок: она *таинственная*. Для романтизма низким было всё будничное, банальное, а возвышало душу прикосновение к тайне. Но здесь более сложная игра контрастами: *плесень* оказывается *таинственной*, находясь на простой *стене* (соединяя представления о плоскости и многомерности). Выражение «*сердитый окрик*» для читателя звучит стилистически нейтрально, как звук, внезапно нарушивший тишину. Будничный *запах дётя* назван *свежим*. В двух строчках слиты слуховой, обонятельный и зрительный образы. Эпитеты *сердитый*, *свежий* и *таинственная* создают представление о внезапном обострении объективного восприятия окружающего мира и в то же время характеризуют субъективное переживание *дыхания жизни* [44, с. 196–197], которое уже заявило о себе, когда были названы *одуванчик*, *лопухи* и *лебеда*. Эти объекты подчёркнуто несхожи, но их перечисление создаёт образ мира, свободного от любых идеологий и канонов, абсолютно естественного и реального. При этом «свобода от» осмыслена в творческом цикле и как «свобода для»: поэт стремится постичь, расслышать все явления жизни и дать им новую жизнь – в слове. Природа не участвует и в романтическом конфликте поэта и толпы (этот конфликт у Ахматовой мелькает только в ранней лирике), она – явление целостно воспринимаемого мира.

Заметим, что романтическое стремление к единению с природой в стихах Ахматовой получало всегда классически выразительные и законченные формы. Во времена, когда цензура запрещала всё, что не отвечало идеологическим требованиям, стихи о природе оставались немногими исключениями. Но и здесь полагалось сохранять бдительность. В 1940 году, когда власти на недолгое время стали проявлять благоволение, а представители разных редакций стали просить стихов для публикации, 5 января 1940 года Ахматова была «секретариатом Ле-

нинградского отделения ССП принята в Союз советских писателей» [658, с. 316]. В связи с этим 12 января её посетил критик В. П. Друзин. Л. Чуковская записала её иронический рассказ об этом визите: «Друзин был само великодушие и поощрение. Оказывается, он пострадал когда-то за акмеизм. Вы не знали? Я тоже. Он прибавил, что у акмеистов есть заслуги: они хорошо изображали русскую природу. Какая любезность, не правда ли?» [666, с. 48]. Эпизод имел свою предысторию: четырьмя годами ранее, в 1936-м, тот же Друзин в газете «Литературный Ленинград» восклицал: «Как беден пейзаж Бальмонта или Ахматовой рядом с богатством красок Пушкина и Некрасова» [666, с. 244]. Стихотворение «Мне ни к чему одические рати...» написано 21 января 1940 года [44, с. 433], то есть спустя девять дней после визита Друзина. Возможно, выражение «из *какого сора*» содержало ещё и скрытый полемический смысл, напоминая известное своей декларативностью обращение Пушкина к «низким» предметам повседневности, высказанное в «Путешествии Онегина», к тому, что он сам назвал «фламандской школы пёстрый сор». Этот момент рассматривался С. М. Бонди как знак пушкинского перехода к реализму от романтических позиций [94, с. 132].

Отметим, что само разделение предметов на высокие и низкие – в принципе одна из немногих черт, объединяющих классицизм и романтизм. Однако иерархия объектов в этих литературных направлениях различна. В «Тайнах ремесла», несмотря на подчёркнуто снижающий характер утверждения, что «*стихи растут*» из «*сора*», можно утверждать: в основном преобладают возвышенные интонации. Само объединение слов «*стихи*» и «*сор*» создаёт стилистический оксюморон, подчёркивающий единство жизни и поэзии.

В стихотворении «Муза» (197) Ахматова срифмовала «Музу» с «*обузой*», «*божественный лепет*» с просторечным «*оттреплет*». Этот контраст создаёт комический эффект автоэпиграммы, вполне в рамках эстетики классицизма.

Но вот находящееся рядом стихотворение «Поэт» начинается с шутливо разговорной интонации («*Подумаешь – тоже работа...*»), однако заканчивается торжественным признанием: «*Налево беру и направо / И даже, без чувства вины, / Немного у жизни лукавой / И всё – у ночной тишины*» (197). Эпиграмматичная заострённость, риторичность концовки подчёркивает патетическое устремление поэзии к «тайнам», извлекаемым из самых неожиданных впечатлений. Эта характерная для романтической поэтики установка объединяет более половины стихотворений цикла «Тайны ремесла»: «Творчество», «Поэт» и «Читатель», «Последнее стихотворение», и «Про стихи», и «Многое ещё, наверно, хочет...». Везде на разные лады идёт речь о трудном и мучительном процессе постижения мира, его голосов, его тайн. Можно увидеть здесь наследие романтизма или символизма, настолько укорен-

нённое, что даже футурист Маяковский формулировал с лёгкостью: «Поэзия вся – эзда в незнаемое». А можно вспомнить стихотворение А. Блока «Художник».

В жаркое лето и в зиму метельную,
В дни ваших свадеб, торжеств, похорон,
Жду, чтоб спугнул мою скуку смертельную
Легкий, доселе не слышанный звон.

Вот он – возник. И с холодным вниманием
Жду, чтоб понять, закрепить и убить.
И перед зорким моим ожиданием
Тянет он еле приметную нить.

С моря ли вихрь? Или сирины райские
В листьях поют? Или время стоит?
Или осыпали яблони майские
Снежный свой цвет? Или ангел летит?

Длятся часы, мировое несущие.
Ширятся звуки, движенье и свет.
Прошное страстно глядится в грядущее.
Нет настоящего. Жалкого – нет.

И, наконец, у предела зачатия
Новой души, неизведанных сил, –
Душу сражает, как громом, проклятие:
Творческий разум осилил – убил.

И замыкаю я в клетку холодную
Легкую, добрую птицу свободную,
Птицу, хотевшую смерть унести,
Птицу, летевшую душу спасти.

Вот моя клетка – стальная, тяжелая,
Как золотая, в вечернем огне.
Вот моя птица, когда-то веселая,
Обруч качает, поет на окне.

Крылья подрезаны, песни заучены.
Любите вы под окном постоять?
Песни вам нравятся. Я же, измученный,
Нового жду – и скучаю опять. [85, т. 3. с. 145–146]

Но у Блока восторг перед лёгким, еле слышным звуком, влекущим к постижению тайны после поэтического вдохновения сменяется отвращением. Символизм унаследовал от романтизма представление о двоемирии. Поэт дерзает проникнуть в мир, запретный для пошлого обыденного взгляда. Но в этом деянии есть нечто кошунственное. Тайна, воплощённая в стихе, предстаёт как птица, замкнутая в клетку, потерявшая способность «смерть унести» и «душу спасти». Обретение формального совершенства означает у Блока отказ от глубины проникновения в истину. Превращение

тайны в «песню» знаменует утрату её собственной природы. В ахматовском цикле «Творчество» процесс создания стихов отмечен противоположным знаком: воплощение в слове – это и есть настоящая жизнь («Последнее стихотворение»). Тайны существуют, проникнуть в них дано не всякому. Как и у романтиков, помогают в этом у Ахматовой «сны», «**дремоты**». Но в этом нет кощунства или сверхчеловеческой дерзости. Сам процесс творчества идёт от жизни и становится её новым осуществлением: *«Стих уже звучит, задорен, нежен, / На радость вам и мне»*. Позиция Ахматовой основана на ощущении равноправия всего существующего. Здесь языческий пантеизм соединяется с идеей христианского поклонения всему Божьему миру, в любой его малости проявляется и бесконечность. У Ахматовой нет гипертрофии идеи индивидуальной воли романтического поэта-творца, равного демиургу. Есть только творчество – оно и суть самой жизни. Вокруг поэта множество голосов и ликов, одни радостны, другие тревожны, одни просты и внятны, другие таинственны – но все в равной мере достойны постижения и воплощения. И жизнь идёт поэту навстречу:

*Многое ещё, наверно, хочет
Быть воспетым голосом моим:
То, что бессловесное грохочет,
Иль во тьме подземный камень точит,
Или пробивается сквозь дым... (200)*

Это вновь заставляет вспомнить Горация, который отдавал предпочтение тому поэту, который «... не из пламени дым, а из дыма светлую ясность / Хочет извлечь» [176, с. 387]. У Ахматовой ясность деталей служит важным основанием для их соединения в гармоническое целое с теми явлениями, которые относятся к трудно постижимым, «бессловесным», «тёмным».

Необходимо отметить ещё один оттенок смысла, неизбежно возникающий при расширении контекста темы творчества. Владимир Соловьёв, оказавший огромное воздействие на дух Серебряного века, возрождал идеи неоплатонически-христианской эстетики, целью искусства считал теургию. Поэт, по его доктрине, в своем творчестве не волен, воплощает «данное свыше», а не придуманное им самим. «Свобода же души поэта заключается в том, что в минуту вдохновения она не связана никакими внешними и низшими импульсами» [121, с.21, 22]. Ахматова и в этом пункте проявляет независимость: как раз внешние импульсы самого простого, «низкого» свойства могут стать источником вдохновения. Однако в цикле «Творчество» внимание к земным житейски внятным впечатлениям – это начало пути к поэтическому постижению тайн бытия, которое, может быть, не так уж далеко от теургии, поскольку напоминает завет В. Иванова идти от реального к реальнейшему:

*У меня не выяснены счёты
С пламенем, и с ветром, и водой...
Оттого-то мне мои дремоты
Вдруг такие распахнут ворота
И ведут за утренней звездой.* (200)

Но множество волнующих поэта «неузнанных и пленных голосов» (196), которые предстают в нескольких стихотворениях цикла в различных ситуациях и сочетаниях, заставляют вспомнить о свойственном классической традиции пристрастии к составлению подробных перечней. Большинство стихотворений цикла объединяет тема определения источников поэзии. Источники эти подчеркнута многообразны. Среди них не только мимолётно замеченный жизненный «*сор*» и пророческие «*дремоты*». Два стихотворения («Это – выжимки бессонниц» и «Последнее стихотворение») построены на перечислении контрастно противопоставленных явлений, способных порождать стихи: это высокое и низкое, дневное и ночное, страшное и веселое, трудное и легкое, «*дыхание жизни*» и загробная тайна, которая «*из зеркала шепчет пустого*».

С. С. Аверинцев так объяснял функцию подобных перечислений: «Поэтика синкрисиса, игравшая столь важную роль в античной литературе <...> имела своей «сверхзадачей», очевидно, именно <...> эффект восхождения от конкретного к абстрактному, к универсалиям» [8, с. 20]. Л. В. Пумпянский отметил присутствие этого приёма у Пушкина: «Исчерпывающее деление, собственно, есть не принцип стиля, а принцип мышления; но в поэзии оно сопутствует классическому стилю и так с ним связано, что, кажется, одно без другого не бывает» [490, с. 210]. Таким образом, романтическое стремление к слиянию с природой, усиленное символистским посылком к постижению тайн бытия, выражено в этом цикле с классической ясностью и классицистической обстоятельностью.

Мы оставляем в стороне статью М. Кузмина «О прекрасной ясности», напечатанную в 1910 году в № 5 «Аполлона» и широко известную как некое предвещание или предчувствие акмеизма. Протест Кузмина против многозначительных туманностей символизма и его призыв к соблюдению классических требований точности, логичности, гармонии выражал перелом в настроении литературных кругов, связанный с ощущением исчерпанности возможностей символизма. На самом деле «манифест кларизма и самый термин были инспирированы Ивановым» [304, с. 134, подробнее см. 86, с. 142, 358]. Но Вячеслав Иванов уповал на Элладу в нищезанском духе, дионисийскую, далёкую от классических образцов: «Мы возлагаем надежды на стихийно-творческую силу народной варварской души» [247, с. 76]. Вышеупомянутая статья М. Кузмина может быть объяснением некоторых причин, обусловивших успех ахматовской поэзии, но не изложением принципов её поэтики.

Сложность и мучительность самого процесса извлечения «светлой ясности» была Ахматовой хорошо знакома. Об этом она говорила с Э. Г. Герштейн, комментируя строки из стихотворения Лермонтова «Журналист, читатель и писатель»:

«Бывают тягостные ночи: / Без сна, горят и плачут очи, / На сердце – хладная тоска; / Дрожа, холодная рука / Подушку жаркую объемлет; / Невольный страх власы подъемлет; / Болезненный, безумный крик / Из груди рвётся – и язык / Лепечет громко, без сознания, / Давно забытые названья...»

– Вот для этого всё стихотворение и написано, – заключила Анна Андреевна [156, с. 641].

Тема мучительности постижения мимолётного явления красоты, видимо, сделала для неё близким одно из последних стихотворений Гумилёва, написанное в 1920 году «Шестое чувство». Она оценивала его очень высоко [233, с. 640]. Эти классически строгие, несколько риторические размышления об эстетических проблемах, как и стихи из цикла «Тайны ремесла», требуют соотнесения с некоторыми параметрами, о которых речь пойдёт в четвёртой части книги. Здесь же отметим, что и Ахматова и Гумилёв сохраняют верность не только романтическому благоговению перед всеми проявлениями бытия, но и романическому устремлению к постижению его тайн. Мы помним, что «шестым чувством» Блок называл романтизм, но видим, что акмеисты не могут быть названы романтиками в полном смысле этого слова. «Светлая ясность» как идеал воплощения тайн бытия брала в ахматовской поэзии начало от канонов «классического подлинника», по вышеприведённому выражению Б. М. Эйхенбаума. Все наблюдения этого учёного имеют неоспоримую литературоведческую ценность. Но мы осмелимся предположить, что «подлинник» был известен не только Пушкину, что он не был чужд и Державину, что связь Ахматовой с античным «подлинником» подкреплялась и этим связующим звеном тоже.

Ахматова и Державин

Возвращение имени Ахматовой в советскую литературу, официальное признание её поэзии было в послесталинскую эпоху затруднено по целому ряду причин. Самая существенная – постановление ЦК ВКП(б) о журналах «Звезда» и «Ленинград» 1946 года, сохранившее свою сакральность вплоть до перестройки. Оно содержало инвективы такого плана, что их прямое опровержение было чревато конфликтом с официальной идеологией. Однако некоторые литературоведы нашли компромиссный аспект трактовки ахматовского творчества. Её любовь к поэзии Пушкина, «пушкинские штудии» стали доказательством близости опальной поэтессы к магистральным традициям русской литературы, своеобразной индугльгенцией, дававшей ей право на присутствие в поэзии советской.

В связи с этим на долгие годы генезис Ахматовой традиционно связывался с Пушкиным, что не противоречило реальному положению дел (формула Аполлона Григорьева «Пушкин – наше всё» выразила глобальную значимость пушкинского творчества). Однако такая установка существенно сужала поле взаимодействия Ахматовой с прочими традициями русской литературы, в частности, допушкинской. Поэтому до сих пор соотношение поэзии Ахматовой и Державина рассматривалось в основном фрагментарно [123; 175; 574].

Сама Ахматова в автобиографических заметках и устных воспоминаниях не раз подчёркивала: «Стихи начались для меня не с Пушкина и Лермонтова, а с Державина (“На рождение порфирородного отрока”) и Некрасова (“Мороз, красный нос”). Эти вещи знала наизусть моя мама» [45, с. 266; см. также 233, с. 79; 636, с. 23]. В 20-е годы, занимаясь исследованием истоков пушкинского творчества, она Державина внимательно перечитывала. Уже на склоне лет, составляя краткий план автобиографической книги, вписала имена Державина и Некрасова отдельной строкой [234, с. 675]. Услышав по радио неизвестные ей стихи, пришла в восхищение: «Вчера по радио слышу стихи с музыкой. Очень архаично, славянизмы, высокий строй. Кто это? Державин, Батюшков?..» [233, с. 711]. (Была удивлена, узнав, что стихи принадлежат Есенину). О том, что имя Державина оставалось для Ахматовой значимым на протяжении всей жизни, говорится и в её известном стихотворении 1959 г. «Наследница»: *«О, кто бы мне тогда сказал, / Что я наследую всё это: / Фелицу, лебедя, мосты...»* [44, с. 348].

Вопрос, в какой мере могло повлиять на Ахматову раннее знакомство с поэзией Державина, актуализируется также тем обстоятельством, что Державин не только перевёл некоторые стихотворения Горация, переиначив «Лебедя» и «К Мельпомене» (знаменитый «Памятник»), но и тем, что его самого когда-то называли «русским Горацием».

Державин, как известно, занимает в истории русской литературы особое место. Он предстаёт как фигура, исполненная противоречий. Самый замечательный представитель своей эпохи, предтеча Пушкина («старик Державин нас заметил / И в гроб сходя благословил») – и объект пушкинских же насмешек как поэт, переживший себя, слог которого в XIX веке выглядел уже во многом устаревшим. Однако впоследствии литературоведение по достоинству оценило смелые отступления Державина от правил классицизма, содержавшие потенциал дальнейшего развития поэтического искусства. В XX веке Державин получил шутовское наименование «Маяковский XVIII столетия».

Аня Горенко в детстве и отрочестве вряд ли задумывалась обо всех этих обстоятельствах. Обладая хорошей памятью, девочка, несомненно, многое запомнила. Но можно предположить, что многое и забыла. Лукницкий записал 9.07.1926: «АА сегодня, читая Державина, “нашла” превосходное, великолепное стихотворение (очень ей понравилось и – между

прочим – ритм) Суворову». То есть знаменитый «Снигирь» был открыт ею заново⁴. Другие, более поздние впечатления, видимо, заслонили результаты раннего знакомства. Что же сохранилось в глубинных слоях памяти?

Принимая во внимание общую эволюцию поэтической лексики от XVIII к XX веку, а также смену тематических предпочтений, вряд ли можно было бы ожидать в этом направлении большого количества находок. Многие из словаря Державина полностью устарело, некоторые его новации не прижились. Пушкин ещё в 1825 г. в письме к Бестужеву сетовал на отсутствие настоящей литературной аналитики: «...кумир Державина $\frac{1}{4}$ золотой, $\frac{3}{4}$ свинцовый донныне ещё не оценен» [493, т. 10, с. 145]. Тогда же он неприязненно высказался о Державине в письме к Дельвигу: «Этот чудак не знал ни русской грамоты, ни духа русского языка (вот почему он и ниже Ломоносова). Он не имел понятия ни о слоге, ни о гармонии, ни даже о правилах стихосложения. Вот почему он и должен бесить всякое разборчивое ухо. Он не только не выдерживает оды, но не может выдержать и строфы (исключая чего знаешь). Что же в нём: *мысли, картины и движения истинно поэтические*: читая его, кажется, читаешь дурной, вольный перевод с какого-то чудесного подлинника. Ей богу, его гений думал по-татарски, а русской грамоты не знал за недосугом» [493, т. 10, с. 148].

Спустя сто один год (29.06–1.07.1926) Лукницкий записал мнение Ахматовой: «Сегодня читала Державина. Скучен старик. До чего безграмотен! Все глаголы неправильно употребляются. Словопроизводство – неправильность. Расстановка слов – ужасная. И только отдельные, зарытые в кучах мусора образы – прекрасны. Редко, но попадают. <...> Держ. $\frac{1}{4}$ зол., $\frac{3}{4}$ свинец – “и я бы сказала – на $\frac{7}{8}$ свинцовый”». Здесь оценка поэтической образности совпадает с пушкинской, а отрицательное отношение к державинскому языку заметно усилилось, что вполне естественно, если учесть увеличение временной дистанции.

Поэтому сходство отдельных ахматовских выражений или строк со строками и оборотами Державина кажется скорее неожиданностью, чем закономерностью. Впрочем, некоторые совпадения могут быть объяснены логикой сохранения литературных традиций общего характера.

Так, О. М. Гончарова обращает внимание на восходящий к 20-й оде из II книги Горация и воспетый Державиным образ поэта-лебедя («Необычайным я парнем / От смертна мира отделись, / С душой бессмертною и пенем, / Как лебедь, в воздух поднимусь...»), усвоенный многими русскими лириками, в том числе фигурирующий и в «Наследнице» Ахматовой: «Устойчивость выраженной у Державина семантики подтверждает развитие образа лебедя в русской поэзии XIX–XX вв. (В. Жуковский, Ф. Тютчев, Е. Ростопчина, Н. Гумилёв, М. Цветаева,

⁴ Здесь и далее в текстах Державина сохраняется орфография, принятая в издании 1958 г. [193].

И. Заболоцкий, Н. Рубцов)» [175, с. 162, также см. 374]. Лебедь в античной мифологии – птица Аполлона. Гораций представил свою грядущую смерть как преобразование в бессмертного «певчего лебеда», летящего «на крыльях мощных, невиданных» [176, с. 123]. Другими словами, перед нами не столько реминисценция, сколько укоренившийся миф, породивший в русской лирике символическое представление о поэте-лебедь и впоследствии так отозвавшийся в строках В. Ходасевича: «Поэтическое “парение”, достигающее у Державина такого подъёма и взмаха, как, может быть, ни у кого из прочих русских поэтов, служит ему верным залогом грядущего бессмертия...» [639, с. 142]. Заслуга Державина, по замечанию О. М. Гончаровой, в том, что он «завершает формирование концепции Поэта и поэзии, которая стала константной для последующей русской лирики» [175, с. 162]. Отметим, что неоднократно упоминание лебедей в лирике Ахматовой, как правило, связано с этой традицией.

Столь же естественны указанные Р. Д. Тименчиком [574] другие примеры поддержания Ахматовой мифопоэтической традиции, идущей **через** Державина от античности (кипарисы, нарциссы с их печальной символикой, Борей как северный ветер). Таково же сходство в использовании некоторых библеизмов, замеченное С. А. Васильевым [123], – здесь проявляется та связь с историей культуры, которая для поэзии классицизма была фундаментом, а последующими поколениями усвоена как часть общепозэтического арсенала.

Нередко встречаются у Ахматовой восходящие к традициям поэтики классицизма, но берущие происхождение из античности аллегорические фигуры, персонифицирующие явления природы и человеческой жизни. Они также не принадлежат исключительно державинской или ахматовской поэтике. В частности, у Горация они присутствуют в изобилии. Такие образы найдём у Пушкина, Тютчева, Анненского, у многих других. В «Вечере» это и «весёлый бог» любви, и «осень», развешивающая «флаги жёлтые на вязах», и «тоска», которая «выпила кровь», и «Муза-сестра», отнимающая обручальное кольцо, и «непрощённая ложь», приходящая во сне пытать героиню стихотворения. Не иссякают подобные образы и в других сборниках. Как и у Державина, такие образы получают у Ахматовой характер самостоятельных действующих лиц, органично вписывающихся в лирические тексты.

Некоторые более конкретные сближения текстов Державина и Ахматовой всё же возможны – там, где на образном уровне есть и лексические совпадения, хотя бы минимальные.

В державинской оде «Осень во время осады Очакова» (1788) критики и исследователи неоднократно подчеркивали живописную выразительность второй строфы: «Уже румяна Осень носит / Снопы златые на гумно, / И Роскошь винограду просит / Рукою жадной на вино. / Уже стада толятся птичьи, / Ковыл сребрится по степям; / Шумящи красножелты листья / Расстались всюду по тропам» [192, с. 47]. Можно увидеть

реминисценцию этих строк в окончании стихотворения Ахматовой «Вновь подарен мне дремотой...» (1916), где Осень тоже предстаёт в качестве аллегорической фигуры, тоже что-то приносит, и листья упомянуты красные:

*Вновь подарен мне дремотой
Наш последний звёздный рай –
Город чистых водомётов,
Золотой Бахчисарай.*

*Там, за пёстрой оградой,
У задумчивой воды,
Вспоминали мы с отрадой
Царскосельские сады.*

*И орла Екатерины
Вдруг узнали – это тот!
Он слетел на дно долины
С пышных бронзовых ворот.*

*Чтобы песнь прощальной боли
Дольше в памяти жила,
Осень смуглая в подоле
Красных листьев принесла*

*И посыпала ступени,
Где прощалась я с тобой
И откуда в царство тени
Ты ушёл, утешный мой. (97)*

Некоторое сходство есть, хотя Осень у Державина отличается от ахматовской не только тем, что у него она «крумяная», а у неё – «смуглая», или тем, что приносит каждая из них, даже не тем, что у Державина фигура Осени более условна, у Ахматовой – более конкретна. Функции этих образов не совпадают, потому что различны контексты. Осень в оде Державина – абстрактное, но объективное воплощение сезонной человеческой деятельности, выполняющее служебную функцию наряду со множеством других живописных образов. Осень в элегической миниатюре Ахматовой – персонифицированное выражение субъективного состояния лирической героини, соучаствующее в любовной драме, её фигура необходима для создания эмоциональной кульминации и катарсической развязки стихотворения. Всё же отметим образную выразительность и динамичность, которая делает Осень у обоих поэтов не плоскими аллегориями, а живыми действующими лицами, придающими повседневности значительность воплощённого мифа.

Но ещё один штрих заставляет взглянуть на эти два стихотворения в целом более внимательно. У Ахматовой упомянут «орёл Екатерины». В

любовной лирике XX века несколько неожиданно выглядит это поэтическое клише, восходящее к культуре XVIII столетия. Описание встречи с другом в осеннем Бахчисарае содержит узнаваемые конкретные детали места и времени, но хронологическое стихотворения неожиданно расширяется далеко на север, включает глубокую историческую перспективу.

Упомянутый здесь «*орёл Екатерины*», как убедительно показывает исследование В. П. Казарина и М. А. Новиковой, – конкретный визуальный образ. До 1917 года в качестве символа российской государственности его изображение находилось в Бахчисарае на навершии «екатерининской мили» перед Ханским дворцом [258, с. 65]. А само это словосочетание, восходящее к оде В. П. Петрова «Мордвинову» и превращённое Пушкиным в традиционную формулу, служит у Ахматовой созданию в стихотворении «царскосельского мифа» [258, с. 68].

Орёл державинской оды «Осень во время осады Очакова», написанной гораздо ранее оды Петрова (1796), мог бы считаться родоначальником этой образной цепочки, протянувшейся через два столетия. Державин изображает там торжество осени и наступление зимы как грандиозное драматическое действие, в котором участвуют и силы природы, и животные, и люди. Эта картина соединяет аллегорические фигуры и реальные, зримые зарисовки природы в единое событие, которому противопоставлены независимые от времён года доблести «росских Ахиллесов», участников осады Очакова. Патетическое прославление государственных деятелей: Голицына, Потёмкина, Екатерины II – неожиданно сменяется интимным и несколько сниженным тоном воспевания семейных радостей, ожидающих дома будущего победителя. «Российский <...> Марс Потёмкин» одновременно предстаёт как «орёл», который «летает и темнит луну» [192, с. 48], – то есть олицетворяет оживший герб России, побеждающий силы турецкого (мусульманского) войска. Аллегорический образ ожившего герба соединяется с фигурой Потёмкина, столь яркой, что она сама способна выступать в качестве символа царствования Екатерины II. Таким образом фактически Державин первым и назвал Потёмкина «орлом Екатерины».

И в той же оде, далеко от театра военных действий, но текстуально очень близко, племянница Потёмкина, супруга князя Голицына, «В простой одежде, и власы / Рассыпав по челу нестройно, / Сидит за столиком в софе» и «вседневно» пишет мужу ... [192, с. 50]. Единство одического стиля нарушено. Зато создано многомерное изображение, в котором мифические персонажи уживаются с побелевшим к зиме зайцем, выражение верноподданических чувств не умаляет гордости воинским героизмом, которому «вселенна – зритель», а исторические события не отменяют частную жизнь людей с характерными приметами быта.

Хронология этой «неправильной» оды пульсирует. Время и пространство обозначены точно и конкретно – осень, осада Очакова, – и всё же способны то дробиться мозаикой мгновенно совершающихся со-

бытий и миниатюрных статических зарисовок, то расширяться до безграничности. Ода постепенно утрачивает единство лирического высказывания и приобретает свойства эпического повествования. В. Ф. Ходасевич в статье, посвящённой столетию со дня смерти Державина, увидел в этом предвестие пушкинского романа в стихах: «Он гордился, конечно, не тем, что открыл добродетели Екатерины, а тем, что первый заговорил «забавным русским слогом». Он понимал, что его ода – первое художественное воплощение русского быта, что она – зародыш нашего романа. И, быть может, доживи “старик Державин” хотя бы до первой главы “Евгения Онегина”, – он услышал бы в ней отзвуки своей оды» [639, с. 139]. Сказанное может быть отнесено не только к «Фелице», но и к «Осени во время осады Очакова», и к ряду других произведений.

На первый взгляд, мысль Ходасевича может показаться неожиданной. Но если вспомнить жанровую природу оды, то обилие в ней объективных черт людей и внешнего мира никого не должно удивлять. Ода, т. е. песнь, изначально была связана с наиболее древними формами коллективного сознания, она долгое время исполнялась хором, и само это название объединяло целый ряд жанровых разновидностей песен, в которых воспевались общие ценности [169; 344; 346; 519]. Со времён Пиндара это была восхваляющая песнь с обязательным перечислением многих объективных деталей: личных, местных и родовых характеристик воспеваемой личности, обстоятельств его побед и т. д. Некоторая отрывочность речи служила как знаком выражения лирической эмоции, так и способом переключения планов, включавших и мифические образы, способствовавшие расширению масштаба мировидения. Именно эти свойства были прямо унаследованы и воссозданы Горацием. Державина, как известно, называли «русским Горацием».

Ахматовская поэзия не случайно заслужила наименование «Лирики-романа» (таково было первоначальное название статьи Б. М. Эйхенбаума 1921 г., впоследствии известной как «Роман-лирика»). Приметы современного быта, характеризующие не только обстановку, в которой находится её лирическая героиня, но также социальную и культурную среду, к которой она принадлежит, уже в первых сборниках создавали впечатление объёмности изображаемого мира и живой достоверности выражаемых чувств. Брошенное В. Я. Брюсовым в 1912 году сравнение сборника стихов Ахматовой с романом [113] было подхвачено множеством голосов без рассуждений и доказательств. «Стихи г-жи Ахматовой – это ряд маленьких романов», – писал один из критиков ещё в 1914 году [21, с. 86]. К сожалению, некоторые исследователи восприняли эту идею слишком буквально – как повод для разыскания внетекстовых событий, которые помогли бы им дописать «роман». Подробности внетекстовых обстоятельств превращаются у них не столько в комментарий к ахматовской лирике, сколько в некий симулякр, пытающийся соперничать с этой лири-

кой и вытеснять её из сознания читателей. Теоретическая неувязка (роман принадлежит к эпическому роду) побудила не одного литературоведа заняться, как упоминалось выше, пристальным рассмотрением родовой характеристики ахматовской поэзии. В этом плане В. Мусатов обоснованно назвал концепцию «романа-лирики» «несостоявшейся» [418, с. 35]. Но популярность этой концепции всё же заслуживает рассмотрения в нескольких аспектах, и выявление её основных свойств возможно только на основании анализа конкретных текстов. Нам удалось установить генетическую связь этого явления с некоторыми художественными принципами «Евгения Онегина», о чём речь пойдёт позже. Мнение Ходасевича о Державине как предшественнике романа в стихах подтверждается и непосредственными связями между державинской одой и ахматовским стихотворением.

По наблюдению В. П. Казарина и М. А. Новиковой, в стихотворении «Вновь подарен мне дремотой...» Ахматова намеренно избегает пушкинских ассоциаций и воскрешает державинские [258, с. 64]. Но главное – то, что в нём расстающаяся пара живёт, по созданной Державиным традиции, не только «здесь и сейчас», но и в большом историческом времени, и в огромном пространстве российской культуры, её ценности сопровождают их повсюду. Бахчисарай, оставаясь конкретным локусом, оказывается «звёздным раем», репрезентантом огромного ментального топоса. В данном случае, сопоставляя оду «Осень во время осады Очакова» и «Вновь подарен мне дремотой...», обнаруживаем сходство в эпическом расширении пространства и времени, развёрнутом хотя и на ином материале, но в тех же координатах, что и у Державина. Эти стихотворения сближает совмещение частного и общего масштабов бытия, индивидуального и вселенского, что и свойственно именно жанру романа.

В этом отношении не менее показательны ахматовское стихотворение 1922 г., где осень также предстаёт самостоятельно действующим лицом:

*Небывалая осень построила купол высокий,
Был приказ облакам этот купол собой не темнить.
И дивилися люди: проходят сентябрьские сроки,
А куда провалились студёные, влажные дни?
Изумрудною стала вода замутнённых каналов,
А крапива запахла, как розы, но только сильнее.
Было душно от зорь, нестерпимых, бесовских и алых,
Их запомнили все мы до конца наших дней.
Было солнце таким, как вошедший в столицу мятежник,
А весенняя осень так жадно ласкалась к нему,
Что казалось – сейчас забелеет прозрачный подснежник...
Вот когда подошёл ты, спокойный, к крыльцу моему. (152)*

Здесь нет ни одной реминисценции или «отсылки» к Державину. Осень ещё более заметно, чем в стихотворении «Вновь подарен мне дремотой...», связана непосредственно с субъективным состоянием героини. Хотя приход её описан через ряд ярких конкретных деталей, последние объединяет импрессионистичность восприятия. Оксюморон «весенняя осень» в равной мере передаёт и свойства природного феномена, и душевную смуту героини перед приходом неожиданной любви. Но при этом, как и у Державина, природные перипетии не теряют своей самостоятельности, не превращаются в символ сугубо личностных душевных переживаний – они объективны, их изображение, как и у Державина, создаёт грандиозный хронотоп, вбирающий в себя бытие множества людей (*«дивились люди», «их запомнили все мы»*).

Природное начало здесь исполнено дионисийских, «бесовских» страстей, смешивающихся с образами красоты. Стилистически сталкиваются прекрасный высокий купол чистого неба и нестерпимо душные зори, крапива и розы, мутная застоявшаяся вода каналов и драгоценный изумруд, жадные солнечные ласки и невинная полупрозрачность подснежника. Между «природным» и «интимным» сюжетами существует заметная асимметрия. *«Было солнце таким, как вошедший в столицу мятежник»* – *«Вот когда подошёл ты, спокойный, к крыльцу моему»*. А речь лирической героини приобретает спокойный, даже аполлинически торжественный характер благодаря пятистопному анапесту с правильным чередованием женских и мужских клаузул, ритм нарушается только паузой в середине восьмой строки: *«Их запомнили все мы (..) до конца наших дней»*. Это создаёт эффект переведённого дыхания, невольного вздоха, выделяет строку с не совсем, казалось бы, обязательным *«все мы»*, благодаря чему создаётся ощущение многомерности бытия, «романности» текста. Сюжета как такового в этом стихотворении, разумеется, нет. Однако встреча персонажей приобретает особую значимость, объединяя частное и общее, природное и культурное начала. Интимная встреча становится частью жизни, взятой в почти вселенском масштабе.

Ещё один, несколько менее близкий, пример аналогичного построения находим в стихотворении 1915 г. *«Господь немилостив к жнецам и садоводам...»*. Здесь нет аллегорических фигур, олицетворяющих силы природы – но слово «Господь» в данном случае выполняет аналогичную функцию. Хронотоп этого стихотворения сначала охватывает если не всю землю, то большой регион, в котором *«звения, косые падают дожди»*. Затем, по мере сужения плана, обобщённые образы (*«В подводном царстве и луга, и нивы, / А струи вольные поют, поют»*) сменяются всё более конкретными деталями пейзажа и быта: *«И сквозь густую водяную сетку / Я вижу милое твоё лицо, / Притихший парк, китайскую беседку / И дома круглое крыльцо»*. Асимметрия между «природным» и «интимным» началами, как и в предшествующем стихотворении, – неполная. Контраст между восприятием дождей как божьей *немилости* и радостью, вызван-

ной **милым** лицом, включает, с одной стороны, ощущение преодоления власти дождя, почти равного потопу (лицо виднеется «*сквозь густую водную сетку*»), а с другой – сопряженности внутреннего состояния души и свободной стихии («*А струи вольные поют, поют...*»). Всё это уводит довольно далеко от державинских текстов, но не отменяет внутренней связи с их свойствами. Персонификация сил природы и человеческих свойств отличается тем, что более тесно связана с передачей субъективного состояния лирической героини, однако, как и у Державина, служит созданию многомерного представления о мире, его объективно сложного бытия. Кроме того, все подобные образы не утрачивают сверхличностного мифического ореола, что обуславливает их способность выполнять ценностные функции.

В этом отношении несколько неуклюжее новаторство Державина, Пушкину ещё казавшееся неуместным, можно рассматривать как проявление более широкой закономерности литературного процесса, о котором говорил Аверинцев: «Настоящие, недвусмысленные признаки нового состояния литературы обнаруживаются лишь во второй половине XVIII в., причем одним из важнейших симптомов был подъем романа, самым своим присутствием, как показал М. М. Бахтин, разрушавшего предшествующую систему жанров и, что еще важнее, самое концепцию жанра как центральной и стабильной теоретико-литературной категории» [5, с. 113].

Примечательно, что Ходасевич говорил не о сюжетности лирики Державина, а о её пропитанности бытом. К слову сказать, наличие сюжета вовсе не является чем-то несвойственным лирическому роду. По наблюдению В. М. Жирмунского, высказанному им в статье «Задачи поэтики», «поэзия XVIII в. вообще имела тенденцию к объективным лирическим жанрам: элегия Парни или Андрея Шенье всегда заключает рассказ или сцену. Лирика песенного типа возникает уже в эпоху романтизма. Сюжетная лирика занимает особенно важное место в поэзии Пушкина. В этом отношении характерны не только такие стихотворения, приближающиеся к типу лирической баллады, как «Талисман», «Ангел», «Закливание», но даже произведения, обычно относимые к чистой лирике, как «Не пой, красавица, при мне...» или «Я помню чудное мгновенье...», где повествование о прошлом играет существенную роль» [225, с 45]. Этот перечень мог бы быть значительно расширен. На наш взгляд, достаточно упомянуть хотя бы широко известную сюжетность лирики Некрасова, тяготение к жанру баллады в лирике В. Брюсова и Н. Гумилёва, а также вспомнить, что в некоторых романах XX века сюжетные линии бывают редуцированы до почти полного отсутствия, как, например, у Марселя Пруста. Таким образом, дело не в наличии сюжета или намёка на него.

Роман ввёл в европейскую литературу изображение частной человеческой жизни, развёрнутое в пространстве и времени. «Роман представляет индивидуальную и общественную жизнь как относительно самостоятельные, не исчерпывающие и не поглощающие друг друга стихии» [346,

с. 330]. Державин, по мнению Ходасевича, обогатил русскую поэзию картинами частной жизни, его лирический герой – личность многогранная: «Он был первым поэтом русским, сумевшим и, главное, захотевшим выразить свою личность такой, какова она была – нарисовать портрет свой живым и правдивым, не искажённым условной позой и не стеснённым классической драпировкой. Недаром и на иных живописных своих портретах он, пиит и сановник, решался явиться потомству в колпаке и халате» [639, с. 139].

Приверженность Державина к бытовым зарисовкам в своё время была не только поэтической новацией, но и шокирующей дерзостью. Интерес представляет усвоение Ахматовой самого принципа сочетания разговорного и возвышенного стилей, введенного в литературу именно Державиным. В его лирике, как не раз отмечалось многими исследователями, органично сочетается пафосная риторика с домашними, интимными интонациями. Жизнь частного человека в его стихах, вопреки известным канонам, не просто заняла значительное место, но и стала объектом поэтизации и эстетизации. Известно что Карамзин в 1796 году отказался включить в Альманах державинское стихотворение «Приглашение к обеду» – настолько частными показались ему эти стихи. [330, с. XXXII]. Известно, сколько упреков пришлось выслушать Ахматовой за внимание к деталям быта. Её обвиняли в чрезмерной узости домашнего мирка, хотя на самом деле уже в её ранней лирике можно найти присутствие широкого кругозора и элементы высокого слога. Примечательно, что В. Я. Брюсов первым, ещё в 1912 году, сказал об ахматовской лирике: «В ряде стихотворений развивается как бы целый роман, героиня которого – характерно современная женщина...» [113, с. 22] – то есть заметил в «романности» новаторское соединение личностного начала с объективно изображёнными качествами современницы.

Существенно, что и у Державина, и у Ахматовой сохраняется разграничение высокого и низкого – именно их столкновение порождает художественный эффект, который в начале XX века В. Шкловский назвал остранением. Державинское внимание к подробностям быта проистекает из усвоенной им концепции частной жизни как убежища свободного человека, отказавшегося от участия в политических интригах. (Концепция эта, известная со времён античности, классически выражена у Горация). В то же время прямое название людей, предметов и их свойств создаёт возможность трезвого, нередко сатирического осмысления действительности. Объединяет оба плана присутствие в стихах личности, сознающей своё право жить независимой жизнью ума и сердца. Наличие высоких ценностей обуславливает значимость высокого стиля.

Державин, конечно, романов не создавал и оставался лириком. На плодотворность державинских новаций именно для лирики обратил внимание в 1921 году В. Шкловский в статье «Розанов»: «То, что пишет Пушкин про Державина, не остро и не верно. Некрасов явно не идет от

Пушкинской традиции. Среди прозаиков Толстой также явно не происходит ни от Тургенева, ни от Гоголя, а Чехов не идет от Толстого. Эти разрывы происходят не потому, что между названными именами есть хронологические промежутки. <...> В каждую литературную эпоху существует не одна, а несколько литературных школ. Они существуют в литературе одновременно, причем одна из них представляет ее канонизованный грёбень. Другие существуют не канонизованно, глухо, как существовала, например, при Пушкине державинская традиция в стихах Кюхельбекера и Грибоедова» [681, с. 120].

Идею Шкловского вскоре подхватил Ю. Тынянов в известной работе «Архаисты и Пушкин». Он показал условность разделения поэтов пушкинской поры на приверженцев классицизма и романтизма, сложность стилистических исканий внутри существовавших литературных группировок: «... в борьбе с малой формой и малым стилем шероховатая «грандиозность» Державина» была и знаменем и совершенно определённой традицией (Кюхельбекер стилизует Державина, Катенин переводит его на французский язык и т. д.), противопоставляемой гладкости стиля и лёгкости языка поэзии младших карамзинистов.

Жанр державинской сниженной оды, «бытовой» сатирической оды был столь же комбинированным жанром, как натуралистическая «русская» баллада Катенина; оба жанра резко рвут с эстетической абстрактностью среднего штиля; именно низкая лексика, именно снижение к быту способствует оживлению образа» [612, с. 42]. «Ломоносовско-державинская литературная традиция была с самого начала неприемлема для Пушкина; литературные принципы её были ему чужды» [612, с. 70].

Чрезмерная категоричность этого мнения опровергается многими фактами. Дело не только в замеченной Ходасевичем связи державинской оды с пушкинским романом в стихах. Лирика Пушкина в разное время по-разному соотносилась с державинской, об этом написано немало, для примера достаточно наблюдения В. В. Гиппиуса о сознательном использовании державинской реминисценции в пушкинском стихотворении «Нет, я не льстец, друзья...» [168, с. 45]. Однако мысль о самостоятельной судьбе созданной Державиным традиции выглядит убедительно.

В. Шкловский связал дальнейшее рассмотрение роли державинского наследия с языковыми характеристиками различных социальных слоёв, получавших в литературе право голоса: «Державин ввёл в высокий язык оды солдатские навыки, навыки гвардии» [682, с. 191]. «В городе Петербурге языком высшего общества, языком Онегина – был язык архивного юноши, привилегированного чиновника. Гоголь же заикался голосом чиновника-бедняка. И перебивал эту речь «великолепной», «громкой» прозой. У Гоголя мы видим высокую линию, с ее определенной лексической подчеркнута высокой окрашенностью, с определенным словарем, синтаксисом, и рядом с ней другую – заикающуюся, подчеркнута реалистическую, бытовым образом окрашенную

речь. Итак, две языковые линии, разно происшедшие, сведенные в одно художественное произведение, ощущаются как жанр. Это путь Державина, Гоголя, Маяковского» [682, с. 197]. Державинская традиция, таким образом, шла двумя руслами: непосредственно от него и через те тенденции, которые были усвоены и переработаны русской литературой.

Наглядным примером непосредственного усвоения Ахматовой жанра державинской «сниженной оды» может послужить написанная ею в конце творческого пути, в 1961 г., «Царкосельская ода» (255). Это стихотворение, по замечанию А. В. Ильичева, как будто призвано разрушить высокий «царкосельский миф» русской лирики – «поэтический миф бессмертия культуры» [252, с. 172], в воплощении которого сама она принимала столь деятельное участие на протяжении всего творческого пути. В этой «оде» всё, за исключением названия, скорее противоречит, чем соответствует жанровым ожиданиям. Слово «*ода*» имеет демонстративно сниженную рифму «*одурь*». Ни упоминания о «смуглом отроке», ни парковых аллей, ни статуй, ни красот архитектуры нет. «*Тут ещё до чузунки / Был знатнейший кабак*». Силуэт *придворной кареты* мелькает где-то вдаль. Зато на первом плане – «*интендантские склады*», «*извозничий двор*», *струя махорки* и едкость *солдатской шутки* – тот самый мир, который, по мнению В. Шкловского, впервые открыл для русской поэзии Державин.

Разумеется, не стремление воспроизвести державинский стиль было причиной написания этих стихов. Представление о Царском Селе как своего рода поэтическом заповеднике далеко не всегда вызывало у Ахматовой одобрение. Известно её неприятие вышедшей в 1927 г. книжки Э. Голлербаха «Город муз». В разговоре с Н. Лукницким 27.11.1927 Ахматова говорила о ней как о воплощении торжествующей пошлости. Реальный город был населён людьми, многие из которых не имели ни малейшего отношения к поэзии, не знали и не любили её. В прозаических записях Ахматовой встречаются внутренне полемичные голлербаховскому «сюсюку» зарисовки состояния Царского села в разное время – сохранилось его изображение в послереволюционной разрухе, но утрачен ещё более драматический портрет города после окончания войны [233, с. 675].

В мае 1953 года празднование 250-летия со дня основания Петербурга стало поводом для популяризации архитектурных красот города, дворцов и садово-парковых комплексов его знаменитых пригородов. Во времена хрущёвской оттепели этот интерес в более широком плане распространяется на черты дореволюционной культуры и быта. Некоторые оттенки публикаций на эти темы, видимо, Ахматовой не нравились, так же, как в своё время не понравилась книжка Голлербаха «Город муз». Об этом позволяют судить прозаические заметки «Город», «Сейчас прочла с изумлением...», «Дальше о городе» [45, с. 278–279]. В Записных книжках она набрасывает план заметки «Царкосельские древности» и первым

пунктом вызывающе ставит городскую портомойню [233, с. 134]. Сопоставление этих записей с текстом «Царскосельской оды» показывает, что шокирующие подробности прозаических набросков всё же оказались в стилистическом отношении неприемлемыми для поэтического текста. В «Царскосельской оде» Ахматова обращается к более далёкому прошлому, подчёркивая провинциальность городка («как... *Витебск*»). Здесь нет державинской сатиры на пороки сильных мира сего, но показана изнанка парадного быта, диссонирующая с мифизированным фасадом. Сама Ахматова на склоне лет написала: «Здесь (т. е. в “Оде”) – дерзкое свержение «царскосельских» традиций от Ломоносова до Анненского и первый пласт полувоспоминаний. <...> Мою <Оду> надо сравнить только с “Городком” П<ушки>на» [233, с. 297]. Запись эта была протестом против сравнения «Царскосельской оды» с «Вакханалией» Пастернака, к которой она относилась иронически. Но ссылка на пушкинский «Городок» – характерный пример её отталкивания от всевозможных образцов для подражания, даже самых великих. С шутивным и несколько сентиментальным посланием юного Пушкина её «Оду» сближает только отказ от торжественного стиля, упоминание этого «образца» должно было подчеркнуть прежде всего её независимость. Но столкновение высокого и низкого, внимание к частной жизни утвердилось в русской литературе во многом благодаря Державину. С «Фелицей» ахматовскую оду роднит не только внимание к непарадной действительности, но и чувство полноценности существования этой стороны жизни. Стремление Ахматовой запечатлеть, «воспеть» её и делает стихотворение одой: *«Ворон криком прославил / Этот призрачный мир... / А на розвальнях правил / Великан-кирасир»*. Уже после упоминания ворона – птицы, питающейся мертвечиной, после слов о призрачности, то есть отсутствии какой-либо телесности, возникает живой образ, конкретный и запоминающийся. *«Великан-кирасир»* соединяет высокое и низкое начала – он всего лишь правит санями-розвальнями, и всё же в его фигуре угадывается монументальная величавость минувшего. Ода остаётся одой, достойной, как сказано в её начале, быть спрятанной *«В роковую шкатулку, / В кипарисный ларец»*.

Для понимания сути этого соотношения высокого и низкого стилей интересно мнение О. М. Гончаровой относительно истоков другого знаменитого ахматовского образа *«Свежо и остро пахли морем / На блюде устрицы во льду»* из стихотворения «Вечером» (1913): «Это своеобразная “соборная цитата”, в терминологии В. Н. Топорова, из ряда “пиров” Державина: “Тремит музыка <...> / Вкруг лакомых столов”, “<...> уже обед готов / Тогда-то устрицы, го-гу, / Всех мушелей заморских грузы”, “То льдом, то пламенем манят”» [175, с. 161–162]. Называть совпадение нескольких слов из разрозненных стихотворных строк «цитатой», на наш взгляд, некорректно – более уместно говорить о близости словарного материала. О происхождении «устриц» есть не менее интересное наблюдение

ние Л. Гинзбург, указавшей на строки из «Путешествия Онегина»: «Что, устрицы пришли – о радость, / Летит прожорливая младость / Глотай из раковин морских / Затворниц жирных и живых» как пример того, что Ахматова использовала образ, уже получивший, благодаря Пушкину, право на присутствие в поэтической речи: «Устрицы здесь – “морская вещь”, несущая образ моря – “свободной стихии”, вносящая его в душевное томление городского сада» [164, с. 346].

Заметим, что «устрицы» у трёх поэтов не тождественны. У Державина они воспеты, наряду с прочими блюдами, как одна из радостей жизни. У Пушкина они входят в стилистический оксюморон: возвышенно именуются «затворницами», но со снижающим эпитетом «жирные», их «летит» «глотать» «прожорливая младость» – вся эта игра с нарушениями границ высокого слога создаёт настроение беспечности, окрашенное лёгкой авторской иронией. Ахматова строит композицию стихотворения «Вечером» (51) на ряде контрастов, по-новому соединив высокое и обыденное, близкое и далёкое, упомянув рядом с устрицами «*дальних скрипок голоса*», которые поют о любви. Печальная ирония в том, что перед лирической героиней не море, а лишь устрицы, которые *пахнут морем*. И рядом с нею человек, который называет себя *верным другом*, которого героиня называет *любимым*, а при этом не может назвать ни влюблённым, ни любящим. Устрицы пахнут морем, и любимый находится рядом, и скрипки поют, кажется, всё же о любви... Но музыка звенит «*невъразимым горем*».

Привкус горечи заметен гораздо сильнее, чем у Державина, – тот в любви не разочаровывался (да и любовью называл нечто не совсем похожее). Но его поэтизация частной жизни была связана с острым разочарованием в возможности быть гражданином, деятельно участвовать в защите справедливости. С. Аверинцев увидел особую прелесть в чувственной конкретности его стихов: «Весь Державин – в той наивной простоте, с которой зарифмованы, но также и сопряжены по смыслу “раки красны” и “прекрасны”» [5, с. 125]. Можно сказать, что прекрасны, хотя и несколько иначе, ахматовские устрицы. Не менее примечательно, что именно у Державина мы впервые находим равноправие достойных поэтизации предметов, убеждение, что «прекрасное всегда таким и останется» [639, с. 138]. Ахматову, особенно на первых порах, хвалили прежде всего за конкретную и отчётливую образность, за способность «понимать и любить вещи именно в их непонятной связи с переживаемыми минутами» [21, с. 59]. Однако наиболее важным представляется то, что острота наблюдений и точность их передачи не были самоцелью ни для Державина, ни для Ахматовой. Оба поэта строили из этих деталей целостную картину мира, включающую множество противоречивых черт. Отсюда диссонансы Державина – и о диссонансах ранней Ахматовой критика тоже говорила. Отметим, что диссонансы эти у обоих поэтов никогда не порождали гротеска, не превращались в какофонию – классицистическая основа этого не допускала.

Восприятие мира художником – явление сложное, и в полной мере его рассмотрение для каждой отдельной личности, а тем более для двух таких значительных фигур – вопрос очень серьёзный, требующий исследования обширных материалов. Но представление о **типах** художественного мировосприятия разработано в истории литературы или, шире, в истории эстетики давно и вполне отчётливо.

П. Бицилли увидел в поэзии Державина выражение мировоззрения Ренессанса с его пафосом «открытия мира и человека», с его «космическим сознанием», со стремлением «всё охватить, всё усвоить себе, ко всему приобщиться» «охватить жизнь во всей ее полноте», с переживанием «духовного в плотском». «Это не вульгарный гедонизм; это радость жизни, умиленное, восторженное, благоговеющее, религиозное по своему существу отношение к ней, к ее разнообразию, богатству, красоте». И продолжение, развитие этого мировоззрения в пушкинском творчестве, по мнению П. Бицилли, – не в его романтических поэмах, а в «Евгении Онегине» и «Маленьких трагедиях» [84]. Таким образом, «романность» ахматовской лирики, передающая её стремление увидеть мир целиком («**Я вижу всё, я всё запоминаю, / Любовно-кротко в сердце берегу...**») имеет достаточно глубокие корни.

Конечно, у Ахматовой эти свойства проявлялись иначе, чем у Державина, раскидывавшего пышные перечни событий, предметов, блюд, озиравшего в десятках строф огромные пространства. Ахматова умела быть предельно лаконичной. Это удавалось благодаря художественному мастерству в выборе слов, описанному В. М. Жирмунским: «Часто эти определения объединяются группами по два или три: в таких случаях они по смыслу разнородно определяют предмет с разных точек зрения, можно было бы сказать, что связь между ними не аналитическая, а синтетическая» [224, с. 90]. Такую же роль в создании синтеза не только разнородных впечатлений поэта, но и противоречивых свойств изображаемого играют замеченные многими исследователями ахматовские оксюмороны. Сравнение здесь возможно лишь издалека, но оно всё же вполне правомерно. К этой ситуации применимы слова Ю. Тынянова: «...самое сличение тех или иных литературных явлений должно производиться по функциям, а не только по формам. Совершенно несходные по видимости явления разных функциональных систем могут быть сходны по функциям, и наоборот» [610, с.148].

Ренессансное восприятие мира неотделимо от ренессансного типа личности, осознающей право доверять своим собственным чувствам и мыслям. Нередко эпоху Возрождения трактуют как возврат к античности, воскрешение в искусстве античной «телесности», языческой жизне-радостности – и упускают из вида лежащее в основе этой культуры стремление к синтезу античных и христианских идеалов. Величие Сикстинской мадонны Рафаэля не в том, что моделью для неё послужила несравненная красота Форнарины, а в том, что она стала воплощением

идеала истинно прекрасного человека, знающего заветы любви и самопожертвования. Бессмертие фресок Микеланджело не только в замечательной скульптурной выразительности фигур Сикстинской капеллы. В «Сотворении Адама» атлетическое сложение первого на земле человека контрастирует с младенческим выражением его впервые открывающихся глаз, с неуверенностью руки, поднимающейся ещё не своей волей – а рядом могучая фигура Бога потрясает зрителя неукротимой и в то же время точно направленной энергией руки творца, протянутой навстречу Адаму. Дух созидания возвеличен и в то же время очеловечен. Красота мига творения воссоздана и прославлена титаном Возрождения, человеком, осознавшим своё право это представить.

Нечто близкое выражено Державиным, гордившимся в «Памятнике», что дерзнул «В сердечной простоте беседовать о Боге / И истину царям с улыбкой говорить» [192, с.166]. В его оде «Бог» человек предстаёт как воплощенное противоречие великого и малого: «Я телом в прахе истлеваю, / Умом громам повелеваю, / Я царь – я раб – я червь – я бог!» [192, с. 34]. Прославив безмерное величие Бога и противопоставив ему малость, ограниченность существования смертного, Державин увидел основу достоинства человека в его способности вмещать в себе божественное начало, быть «чертой начальной божества», то есть вмещать в себя не только образ бесконечности, но и божественные заповеди добра, понимаемого как справедливость и милосердие. Об этом говорил он и в стихотворном переложении 81-го псалма «Властителям и судиям», едва не сыгравшем в судьбе поэта роковую роль: «Ваш долг есть: сохранять законы, / На лица сильных не взирать, / Без помощи, без обороны / Сирот и вдов не оставлять. // Ваш долг: спасать от бед невинных, / Несчастливым подать покров; / От сильных защищать бесильных, / Исторгнуть бедных из оков». Он не только обличает неправедность сильных мира сего, но и призывает к Богу: «Воскресни, Боже! Боже правых! / И их молению внемли: / Приди, суди, карай лукавых / И будь един царём земли!» [192, с. 41–42] На этом основано ренессансная способность не только «беседовать о Боге», но и непосредственно общаться с ним – вся ода «Бог» есть речь, прямо к нему обращённая: «Твоё создание я, Создатель!» Прямое и страстное обращение исходит от человека, сознающего свою причастность к истине, добру и красоте и своё право защищать их. Надо признать, что Бог Державина – это грозный Бог-отец Ветхого Завета, а если Христос, – то Страшного суда Сикстинской капеллы. Христианского молитвенного смирения в стихах Державина нет.

Ахматова, по ее собственному выражению, верила в Бога «как простая кухарка», – т.е. без изощренных мудрствований. Ее постоянные упоминания Бога в стихах не были стилизацией. Иногда они, как в приведённой выше строке «*Господь немилостив к жнецам и садоводам*», означали некое великое природное начало, иногда были частью

бытовой фразеологии: «*И я стану – Христос помоги! – / На покров этот, светлый и ломкий*» («Столько просьб у любимой всегда!»), 1913) или «*А над кроватью надпись по-французски / Гласит: Seigneur, ayez pitié de nous*» («Вечерняя комната»). Если рассмотреть все случаи таких упоминаний, понадобится весьма подробная классификация, поскольку все они отражают разные стороны сознания человека, принадлежащего к христианской культуре: «*Я научилась просто, мудро жить, / Смотреть на небо и молиться Богу*» (1912); «*И в киевском храме премудрости Бога, / Припав к солее, я тебе поклонялась...*» (1915); «*Помолись о нищей, о потерянной / О моей живой душе...*» (1912). Современные исследователи находят в поэзии Ахматовой присутствие множества библейских реминисценций, естественных для искренне верующего поэта [517, 608] Но для всех контекстов общим будет то же, что и у Державина: чувство сопричастности Божьему миру и Божьей правде. Знаменитая «Молитва» (1914) поражает абсолютной открытостью и бесстрашием.

Как и у Державина, возможность и право непосредственного разговора с Богом основаны не на сознании собственной праведности. Лирическая героиня Ахматовой, как правило, знает о своём несовершенстве и способна сурово осуждать себя. Но она, как и лирический герой Державина, помнит: «Твоё создание я, создатель», и не теряет достоинства ни при каких обстоятельствах. Самым же существенным в соотношении этих двух поэтических миров представляется принципиальная близость творческих позиций: установка на максимальную искренность и уважение к человеку как таковому.

Видимо, высокий одический стиль в таком случае не должен рассматриваться как исключительное свойство поэтики классицизма. Вера в Бога неразрывно связана для обоих поэтов с твёрдой верой в непреходящие ценности гуманистической культуры и высокую миссию поэта, призванного их отстаивать, – это и определяет функциональную необходимость возвышенного стиля. Отношение к человеку как существу, несущему в себе частицу божественного начала, присуще, конечно, не только Ахматовой, но и многим лучшим представителям российской литературы.

Высокая риторика Державина оказала воздействие на развитие гражданской тематики в лирике XIX века, в частности, в творчестве Тютчева. По наблюдению ряда исследователей (Л. В. Пумпянского, Ю. Н. Тынянова, Б. М. Эйхенбаума, Ю. М. Лотмана), влияние державинской школы сказалось «на фрагментарности (стих начинается как продолжение предыдущей мысли), дидактичности, риторичности (ораторские формулы, императивы, риторические вопросы, восклицания и обращения с междометием “О!”), одическая фразеология и “спотыкающийся” синтаксис) тютчевских текстов» [683, с. 67]. Эти черты встречаются и у Ахматовой. Каким образом они были унаследованы: через

Тютчева или непосредственно от Державина? – Вероятно, оба варианта ответа могут быть в равной степени справедливы. Л. Г. Кихней отметила близость эпиграмматических зачинов у Ахматовой и Тютчева [285, с. 132], но такие есть и у Державина, а генетические они восходят к традиции, идущей от Горация, прославленного своим умением органически вплетать в образный ряд своих стихов «сентенции самого общего содержания» [147, с. 15]

Непосредственное воздействие Державина подтверждается совпадением не столько текстов, сколько мотивов, справедливо отмеченное Р. Д. Тименчиком [574]. О бессмертии героев, павших за Отечество, говорится в окончании державинской оды «На взятие Измаила» (1790): «А слава тех не умирает, / Кто за отечество умрет; / Она так в вечности сияет, / Как в море ночью лунный свет. / Времен в глубоком отдалении / Потомство тех увидит тени, / Которых мужествен был дух. / С гробов их в души огонь польётся, / Когда по рощам разнесется / Бессмертной лирой дел их звук [192, с. 83]. У Ахматовой об этом же сказано в стихотворении 1942 года: *«А вы, мои друзья последнего призыва! / Чтоб вас оплакивать, мне жизнь сохранена. / Над вашей памятью не стыть плакучей ивой, / А крикнуть на весь мир все ваши имена! / Да что там имена! Ведь всё равно – вы с нами! / Все на колени, все! Багровый хлынул свет, / И ленинградцы вновь идут сквозь дым рядами, / Живые с мертвыми. Для славы мертвых нет»*. При публикации по цензурным соображениям были исправлены следующие строки: *«Да что там имена! – захлопываю святыцы; / И на колени все! – багровый хлынул свет, / Рядами стройными проходят ленинградцы, / Живые с мертвыми. Для Бога мертвых нет»*. [44, с. 207, 435–436]. Тема бессмертия героев-патриотов, конечно, – одна из «вечных» тем. Лексических совпадений мало. Но оба поэта верят не только в бессмертие подвига, но и в бессмертие души, говорят о встрече и единении поколений, видят свой долг в том, чтобы подвиги были воспеты. У Державина и Ахматовой есть стихотворения с одинаковым названием «Мужество». Они совсем не похожи ни композиционно, ни лексически. Объединяет их высокий стиль, обусловленный темой.

Оба поэта отстаивали справедливость. В разных формах представляла она в эти столь разные эпохи. Апелляция к Богу как источнику и хранителю высшей правды объединяет державинское «Властителям и судьям» и ахматовский «Реквием». Державин зывал к Божьему суду, Ахматова оплакала жертвы террора. Её заупокойная молитва не звала к возмездию, но была исполнена веры в то, что зло не может оставаться вечным, что люди сохранят память о пережитом горе. Актуальность «Реквиема», в частности, проявляется в продолжении споров об этой поэме. Оставим без комментария основанное на одной строке поэмы утверждение О. Лекманова, будто это произведение – хотя и вершина, но всего лишь «завершение очень большого этапа творчества Ахмато-

вой», которое свидетельствует об исчерпанности её ранней поэтики: «...перед автором «Четок» и «Реквиема» замаячила невеселая перспектива: до конца жизни оставаться заложницей своих прежних, пусть и исполненных совершенства, стихов» [338]. Кисло-сладкое противопоставление «Реквиема» «Поэме без героя» слишком говорит само за себя.

К сожалению, даже автор серьёзного исследования ахматовской поэзии В. В. Мусатов с некоторым неодобрением отнёсся к тексту «Реквиема», поскольку, по его мнению, «Реквием» претендовал не на то, чтобы выразить некий фрагмент сталинской эпохи, а всю её – как целостность» [418, с. 305]. Это не совсем корректная постановка вопроса, поскольку само начало поэмы чётко обозначает, о чём поэт собирается рассказать: о тюремных очередях, о горе людей, терявших близких. В. В. Мусатов не только приписывает Ахматовой «претендование», но и объясняет постигшую поэта, по его мнению, неудачу тем, что она «впервые столкнулась с реальностью, которая оказалась за пределами её творческой эстетики» [418, с. 304]. «Поэтому Ахматова вынуждена прибегнуть к чисто риторическим средствам, которые должны были восполнить нехватку запредельного – тюремного и лагерного – опыта: “Перед этим горем гнутся горы, / Не течёт великая река, / Но крепки тюремные затворы, / А за ними «каторжные норы» / И смертельная тоска” <...> Очень трудно представить себе, как могут “гнуться” горы или остановиться течение “великой реки”» [418, с. 305]. Эти слова показали ему неоправданной «литературщиной», прикрывающей незнание реалий.

Однако как раз в этом случае можно говорить о скрытой реминисценции, об отсылке к финалу державинского стихотворения «Мужество» (1804): «Кто встанет против нас? Бог с нами! / Мы вспеним понт, тряхнём холмы» [192, с. 221]. Поэма Ахматовой принадлежит не к эпическому, а лирическому роду. Она – не только плач и молитва, но и выражение гражданского сознания. Патетические строки, удивившие Мусатова, – горькое переосмысление горделивой державинской гиперболы. Высокий пафос гражданской лирики, столь прочно заложенный в XVII и XVIII веке, не потерял своей искренности и правдивости. Но государство, выступавшее в эпоху раннего классицизма в качестве одной из основополагающих ценностей, всегда имело оборотную сторону медали.

Эти позиции обусловили сходство некоторых сторон столь далеких поэтических судеб. Державину и Ахматовой приходилось претерпеть немало цензурных запретов. В 1798 году, когда вышел первый том собрания сочинений Державина, цензура исключила из него стихотворение «Властителям и судьям» и даже некоторые строки из «Изображения Фелицы». «Державин возмутился и с характерным для него упорством вписал запрещенные строки собственной рукой во многие экзем-

пляры» [329, с. XX–XXI]. То же самое, по свидетельствам ряда друзей, приходилось проделывать Ахматовой с ее послевоенными томиками, в которых она заклеивала стихи из цикла «Слава миру» и вписывала те, которые не были пропущены редакцией.

Самым же существенным в соотношении этих двух поэтических миров представляется принципиальная близость творческих позиций: установка на максимальную искренность и уважение к человеку как таковому. Тема высокого достоинства человека опирается прежде всего на гуманистическое понимание его сущности. Но самоуважение у обоих поэтов, и Державина, и Ахматовой, невозможно без честности с собой и с читателем. Искренность бывает опасна и в обыденной жизни. Поэтам она обходится ещё дороже. Достаточно вспомнить, какую роль в поэтической судьбе Ахматовой сыграла строка *«Все мы бражники здесь, блудницы...»* Однако в этом пункте она прямо следует за Державиным. В оде «Фелица», обличая пороки современников, он не отделил себя от них: «Таков, Фелица, я развратен». Позже Ахматова высказалась не менее категорично: *«Какая есть. Желаю вам другую...»* (1940). Право поэта бесстрашно оставаться самим собой и не кривить душою в стихах и у Державина и у Ахматовой – проявление самоуважения, основанного на представлениях о месте человека на земле и роли поэта в культуре. В 1807 году в стихотворении «Признание» Державин писал: «Не умел я притворяться, / На святого походить / <...> Я любил чисто-сердечье, / Думал нравиться лишь им, / Ум и сердце человечье / Были гением моим» [192, с. 423].

Отметим, что слово **человек** и Державин и Ахматова использовали как смысловой ключ к пониманию сути своей поэзии. В 1807 году в стихотворении «На рождение в Севере порфиородного отрока» (1779) Державин призывал наследника: «Будь на троне человек!» [192, с. 312]. Ахматова в позднем стихотворении «Подражание корейскому» («Приснился мне почти что ты...») высказала кредо своей любовной лирики: *«Это призрак приходил, / Как предсказала я полвека / Тому назад. Но человека / Ждала я до потери сил»* (385).

Таким образом, некоторые традиции, заложенные классицизмом, – гражданский пафос, высокий слог – были усвоены Ахматовой отчасти от Державина непосредственно, отчасти же, несомненно, через его последователей. Но столь же несомненно выглядит и связь ахматовской поэтики с теми отступлениями от канонов классицизма, которые были сделаны именно Державиным. В его поэзии находят и оссиановское дунование предромантизма, и черты барокко, и зачатки реализма. Здесь уместными кажутся слова О. Седаковой о «дичающем классицизме» Ахматовой [512, с. 108]. Однако не менее существенны черты ренессансности поэтического мира Державина. Это особенно значимо, поскольку представление о Серебряном веке как о ренессансе русской культуры стало ныне одним из наиболее признанных.

Классицизм как система этических и эстетических принципов в поэзии Ахматовой

Рассмотренный материал позволяет судить о сложном отношении Ахматовой к классицизму как исторически сложившемуся явлению с резко очерченными границами. Отталкивание от устаревших норм, нежелание рядиться в чужие одежды, опасение прослыть представительницей давно прошедшей эпохи – всё это было связано и с установкой модернизма на новаторство, и с враждебными искусству идеологическими установками партийного руководства в послереволюционные годы, и с естественным стремлением поэта искать и находить новые художественные формы, адекватные быстро изменяющейся действительности. Однако литературные традиции, усвоенные Ахматовой в ранней юности через Державина, а затем и через трансформировавших его наследие поэтов XIX века, имели не только историческое значение. Классицизм как явление европейской литературы XVII – XVIII столетий не сводился к выражению определённых идеологий или набору утеснительных правил. Это было эстетическое воплощение многовекового художественного опыта, связанного не только с мировоззрением картезианской философии, но и с идущим от античности представлением о космосе как красоте упорядоченности. У первых греческих мыслителей физика, психология, этика и государственные законы «сливались как всеобщая гармония, то есть единый эстетический принцип» [202, с. 255]. Аристотель сумел разделить представления о благе и красоте, но истинно прекрасным соглашался считать только то явление, в котором они были неразделимо слиты (калокагатия).

Буало не углублялся в проблемы этики, но в его эстетических установках высокий стиль был связан с воспеванием подвигов, а низкий – с пошлыми и бесстыдными поступками. А творчество представителей классицизма всегда создавало картину мира с незыблемыми нравственными критериями. Вслед за греками, говорившими, что Эсхил показывал людей такими, какими они должны быть, а Еврипид – такими, какие они есть на самом деле, французы аналогичным образом различали Пьера Корнеля и Жана Расина. Герои Корнеля безукоризненно выполняют то, что считают своим долгом. Герои Расина в большей мере подвержены человеческим страстям. Однако даже и Федра у Расина, несмотря на всеисилие охватившей её любви, не преступница, а скорее жертва страсти и обстоятельств, и она в финале трагедии сама совершает над собою суд. Нравственное начало у классицистов всегда оказывается выше и сильнее всего остального.

Мы уже знакомы с мнением Ахматовой о том, насколько мало может быть связана её поэзия с творчеством Расина, а лирическая геро-

иня её стихов – с именем Федры. Как явствует из литературной ситуации 1940 года, внешняя причина этого отталкивания – в нежелании поэта быть отброшенной в давно прошедшие времена. Внутренняя причина – нежелание слыть чьей-либо подражательницей. Однако Т. В. Цивьян указала на возможные источники близкого знакомства с творчеством Расина и, в частности, с образом Федры выпускников российских гимназий Мандельштама и Ахматовой. И главное – она определила черты внутреннего сходства лирической героини Ахматовой, которые могли у Мандельштама вызвать аналогию с Федрой: «Чувство неискупаемой, хотя, может быть, и невольной или даже потенциальной вины и протекающие из этого муки совести – одна из постоянных тем Ахматовой, несомненно созвучных расиновской Федре (здесь речь идет не о сюжетных или ситуативных совпадениях, но скорее о "родстве душ" – а не биографий), ср. хотя бы одно из ранних стихотворений "А это снова ты...", где героиня мучается своим предательством, или: "Что же ты не приходишь баюкать / Узвленную совесть мою"; "А я всю ночь веду переговоры / С неукротимой совестью своей"; "Боже, Боже, Боже! / Как пред тобой я тяжко согрешила"; "И только совесть с каждым днем сильнее / Беснуется"; "Я званье то приобрела / За сотни преступлений, / Живым изменницей была / И верной – только тени"; "Неужто я всех виноватей / На этой планете была?"» [643].

Мы оставляем в стороне вопрос о том, насколько осознанной или бессознательной могла быть оглядка Ахматовой на образ Федры. Гораздо важнее мировоззренческая сторона классицизма: моральные требования всегда представляют силы, безусловно превосходящие значимость любой, пусть даже самой выдающейся личности. (Этим объясняется необходимая персонификация как положительных, так и отрицательных начал).

И в этом отношении лирическая героиня Ахматовой, начиная с первых сборников, всегда осознаёт себя стоящей перед лицом таких сил, нередко персонифицированных. В «Вечере», как уже упоминалось, это «непрощённая ложь», которая приходит пытать героиню. Это Муза, которая всегда старше и сильнее её. Затем появятся память и совесть. О том, какое место занимает память в ахматовской поэзии, написано немало. Важно отметить, что лирическая героиня Ахматовой никогда не остаётся пассивной перед лицом этих персонажей, она находится с ними в постоянном взаимодействии. Превосходством отмечены только положительные моральные силы. С другими она может находиться и в противоборстве, соответственно их смысловому наполнению.

В стихотворении 1922 года «Клевета» представлено одно из воплощений зла, приобретающее демонические черты.

*И всюду клевета сопутствовала мне.
Ее ползучий шаг я слышала во сне
И в мертвом городе под беспощадным небом,
Скитаясь наугад за кровом и за хлебом.
И отблески ее горят во всех глазах,
То как предательство, то как невинный страх.
Я не боюсь ее. На каждый вызов новый
Есть у меня ответ достойный и суровый.
Но неизбежный день уже предвижу я, -
На утренней заре придут ко мне друзья,
И мой сладчайший сон рыданием потревожат,
И образок на грудь остывшую положат.
Никем не знаема тогда она войдет,
В моей крови ее неутоленный рот
Считать не устает небывшие обиды,
Вплетая голос свой в моленья панихиды.
И станет вмятен всем ее постыдный бред,
Чтоб на соседа глаз не мог поднять сосед,
Чтоб в страшной пустоте мое осталось тело,
Чтобы в последний раз душа моя горела
Земным бессилием, летя в рассветной мгле,
И дикой жалостью к оставленной земле. (164)*

Это написано во времена тяжкого периода послереволюционной и послевоенной разрухи. Упоминание о «скитаниях» «за кровом и за хлебом» «в мёртвом городе» отражает пережитое поэтом вместе с тысячами других обитателей Петрограда. Выражение «под беспощадным небом» лаконично передаёт общую меру отчаяния. В условиях, когда жизнь и смерть могли зависеть от пустяков, клевета становилась простым и убийственным способом сведения личных счётов: в условиях террора доказать свою правоту практически невозможно, и близость к оклеветанному человеку смертельно опасна. Ахматова называет *страх невинным*, противопоставляя его *предательству* и тем самым создавая представление о разобщении людей в присутствии силы, которая воплощена в аллегорической фигуре клеветы.

Примечательно, что само слово *клевета* присутствует только в названии и первой строке, далее же замещается местоимениями. Вначале перед нами просто выражение литературного языка: «*клевета сопутствовала мне*». Ахматова активизирует его метафорическую основу во второй строке. Глагол «*сопутствовала*» порождает образ «*ползучий шаг*». Эпитет оправдывается ассоциацией с образом ядовитой змеи и зловещим шорохом её движения, подкрепляясь звукописью глухих и свистящих согласных. Поэтому конкретное сообщение «*я слышала*» легко наращивает дополнительные смыслы. С одной стороны, клевета – это некие речи, воспринимаемые слухом. Оклеветанный человек может сказать, что они его «преследуют даже *во сне*». Непроизнесённый глагол «преследовать» ассоциативно связан с «сопутствием» и «шагом». С дру-

гой стороны, следующие строки переносят действие из мира сновидений в жестокую реальность. И на фоне тяготеющих к зрительной образности слов *город, хлеб, кров, небо* возможность слышать шаг клеветы получает новый смысл. Преследуемый слышит преследователя, который способен оставаться невидимым (далее будет: «*никем не знаема она туда войдёт*») и воздействовать на окружающих («*отблески её горят во всех глазах*»), а потому внушает почти мистический *страх*, по крайней мере, – другим людям, а кого-то толкает на *предательство*.

Клевета персонифицировалась, из отвлечённого представления стала реальным действующим лицом. Основанное на чувстве собственной правоты высказывание «*Я не боюсь её*» находится слишком близко к слову «*страх*», чтобы восприниматься только в прямом значении. Так, пытаясь придобриться, говорят о том, что внушает самые большие опасения. И это подтверждает дальнейшее развёртывание текста: «*ответ достойный и суровый*» может дать живой, но не мёртвый. Ахматова заменяет слово смерть эвфемизмом «*неизбежный день*», подчёркивая тем самым не только значимость этого события в бытийственном смысле («*сладчайший сон*»), но и безысходность борьбы между смертным человеком и всеильным злом. Ни «*образок*» на остывшей груди, ни «*молельня панихиды*» не смогут остановить действие клеветы. «*В моей крови её неутолённый рот / Считать не устаёт небывшие обиды*». Переход к настоящему времени подчёркивает непрерывность процесса. Определение «*неутолённый*» соединяет представления о неутомимой артикуляции и ненасытном стремлении терзать жертву.

Неизбежно торжество клеветы над безгласным мёртвым телом – «*станет вятен всем её постыдный бред*». Цель клеветы – оскорбить и подавить волю *всех* присутствующих: «*Чтоб на соседа глаз не мог поднять сосед*». Результат клеветы – ощущение *постыдности* происходящего. Может быть, стыдно за оклеветанного покойника и за свою дружбу с ним. А может быть, стыдно слышать *бредовые* обвинения, присутствовать при недостойном действе и не иметь возможности что-то изменить. (О том, что невозможность заступиться за оклеветанного человека станет в СССР почти законом, Ахматова в 1922 году не знала, но, судя по стихотворению, догадывалась. И в 1946 году её друзья будут обречены именно терпеть «*постыдный бред*»). В любом случае *все* превращаются в разединённых *соседей*, и лирическое «я» также оказывается отторжено от человеческого сообщества: «*тело*» осталось «*в страшной пустоте*», «*душа*» горит «*в последний раз*» «*земным бессилием*» – перенося и в загробное существование память о личном позоре и о царящей на земле неправде.

Аллегорическая фигура порока приобрела, с одной стороны, фантастический облик, а с другой – оказалась связанной с реалиями новой действительности. Её окровавленный *неутолённый рот* может объединить представления о хтоническом чудовище и средствах массовой информа-

ции в фантастический, но убедительный образ. В этом стихотворении риторическая интонация продиктована ситуацией противостояния. Здесь победа над неодолимым злом всё-таки одерживается силой поэтического осуждения. Не случайно стихотворение печатается без разбивки на строфы – оно представляет единое высказывание, которое можно условно определить как защитительную речь против клеветы.

Выше приводились мнения К. Чуковского и В. Шилейко о «чрезмерной» классичности этого стихотворения [670, с.188]. Возникает вопрос: почему слишком классичным показалось именно оно? Стихи, исполненные гражданского пафоса, появились у Ахматовой с началом Первой мировой войны, и риторичность их тоже носила отпечаток классицистического стиля. Стихотворение «Мне голос был. Он звал утешно...» (135) было написано в 1917 году, и его классичность не вызвала неприятия ни у Чуковского, ни у Блока. Возможно, дело в оттенке смысла. Гражданская риторика в русской поэзии настолько связана со стилем и жанрами классицизма, что никого не удивило появление у футуриста Маяковского «Оды революции». Но в «Клевете», на первый взгляд, речь идёт о судьбе частного человека, и поэтому пафос мог показаться чрезмерным.

На деле же появление этого стихотворения, вероятнее всего, было вызвано недавней гибелью Гумилёва, оклеветанного и безвинно расстрелянного. Ахматова пришла на панихиду по Гумилёву в Казанский собор в сентябре 1921 года [658, с. 149] – и упоминание святого обряда, который оскверняет клевета, возможно, было связано с этим обстоятельством. Что могли испытывать присутствовавшие там люди? Какой участи ожидать? Она оплакала его смерть («*Заплаканная осень, как вдова...*» – сентябрь 1921) и сама чувствовала себя на волосок от гибели – об этом говорят её стихи тех лет. 28 августа 1921 написано «*Страх, во тьме перебирая вёщи, / Лунный луч наводит на топор...*». Там ожидание гибели – страшнее самой смерти: «*Лучше бы поблескиваньё дул / В грудь мою направленных винтовок*». В стихотворении 1922 года «*Слух чудовищный бродит по городу...*» сюжет сказки о Синей Бороде не заслоняет, а подчёркивает безнадежность переживаемой ситуации.

Стихотворение «Клевета» создано поэтом, знавшим, как легко разделить судьбу Гумилёва. Риторичность, несколько отвлечённая «классичность» позволили придать поэтическому высказыванию предельную обобщённость. Под этим стихотворением могли бы подписаться многие жертвы беззаконий. Но в 1922 году говорить об этом было опасно даже с хорошо знакомыми людьми – косвенным доказательством служит упомянутая запись в дневнике К. Чуковского, явно введённого в заблуждение относительно повода, по которому это стихотворение было написано.

Уже рассмотренная нами история чернового наброска «О, знала ль я, когда в одежде белой...» свидетельствует о том, насколько упорно и в то же время безрезультатно Ахматова пыталась освободиться от влияния классицизма. Но именно традиции этого направления, с его установкой на

точное называющее слово, на тщательно обдуманную мысль, на апелляцию к незыблемым ценностям позволяли и даже требовали говорить правду. Самую суть искусства классицизма надо признать основой «Реквиема».

На первый взгляд, это утверждение может показаться более чем спорным. В жанровом отношении «Реквием» до сих пор вызывает разногласия: поэма это или цикл стихотворений? Нет единой строфы, ритм постоянно меняется. Под отдельными частями стоят разные даты создания, говорящие о том, что начало было написано гораздо позже середины и окончания. Разумеется, от представлений о поэме эпохи классицизма всё это довольно далеко. Да и название, идущее от начала заупокойной молитвы – «Покойся в мире», позволяет определить редкий для классицизма жанр плача. Классицисты высоко ценили эпическую поэму, увлечённо обсуждали правила трагедии и комедии, твёрдо помнили о параметрах сатиры, элегии, идиллии и оды. Но жанр плача, или реквиема, теоретиками классицизма не обсуждался. Стихотворение «на смерть» (один из знаменитых примеров у Державина – «На смерть князя Мещерского») подчинялось тем же правилам, что и ода. Здесь Ахматова выступила как несомненный новатор, и всё же опора на традицию вполне ощутима.

Формально соблюдено правильное построение композиции: есть эпиграф, «Вместо предисловия», «Посвящение», «Вступление», «Эпилог». Но в середине текста ощущение правильности исчезает: одни стихотворения только пронумерованы, у других есть названия, они не связаны логическими переходами, сюжета как такового нет.

Художественная практика классицизма была всегда на стороне порядка – космического, государственного, нравственного. Личность мыслилась как подчинённое этому порядку лицо. Ахматова не стала противопоставлять личность воспетым классицизмом ценностям. Она оплакивала судьбу человека в государстве, отказавшемся от гуманизма. Драгоценность человеческой личности, как и в ранних её произведениях, определяется не заслугами или мерой таланта. Человек бесценен, потому что он – *этот* человек, единственный и неповторимый. Поэтому в центре поэмы находятся внесоциальные, архетипические образы сына и матери.

Она не вступила в полемику с идеологией – на это были причины, понятные представителям и потомкам демократической интеллигенции. Официальная программа партии и правительства декларировала построение всенародного счастья, и спорить с этим было немислимо. Трагедия сталинского террора была трудной темой, её корни и последствия, особенности механизмов насилия и подчинений – всё это было надолго спрятано от возможности аналитического рассмотрения. Но было нечто, требовавшее сопротивления, – беззакония, бесчеловечность, враждебность этого порядка принципам гуманизма. Ахматова выбрала форму, точно соответствующую содержанию. Плач был единственным жанром, позволившим в этой ситуации выразить меру постигшей народ трагедии.

Центральная коллизия «Реквиема» – столкновение неумолимой машины репрессий и живой беззащитной материнской любви, общечеловеческих привязанностей. С точки зрения «правильного» классицизма, правда всегда на стороне государства. Достаточно вспомнить уже упомянутую картину Давида, заказанную ему королём Людовиком XVI, «Брут и ликторы, принесшие трупы его сыновей, казнённых по его же приказанию». В советском искусстве утверждались те же приоритеты. Рассказ Лавренёва «Сорок первый», драма К. Тренёва «Любовь Яровая», стихи А. Безыменского, даже созданная уже в эпоху «хрущёвской оттепели» драма Н. Погодина «Третья патетическая» учили расценивать человеческую жизнь лишь с точки зрения её нужности государству или опасности для него. Ахматова противопоставила творимому государством злу не только индивидуальную правду страдающего человека, но и трагедию народа, Родины: *«Я была тогда с моим народом / Там, где мой народ, к несчастью, был»* (188); *«Звёзды смерти стояли над нами / И безынная корчилась Русь / Под кровавыми сапогами / И под шинами чёрных марш»* (189).

В русской литературе соотношение ценностей государства (как жёстко организованной структуры) и Родины (как воплощённой сути народной жизни и вместилища множества частных существований) имело свою историю. Для Державина в его одах эти понятия были практически тождественны. Но когда он, став секретарём Екатерины II, испытал глубокое разочарование в возможности справедливости, в его поэзии значительно усилились мотивы личной независимости, ценности частной жизни, берущие начало в поэзии Горация (как известно, у последнего весомость этих мотивов связана с поражением республиканцев в гражданской войне, а достигнув высокого положения, он не принял должность личного секретаря императора Августа). В поздних поэмах Пушкина находим два противоположных способа воплощения конфликта между личностью и государством. В «Полтаве» романтическая линия Мазепы, живущего страстями, побеждается державным величием свершений Петра. Однако в «Медном всаднике» грандиозные замыслы императора по усилению государства создают Петербург, где «маленький человек» Евгений не защищён от стихии, обречён на трагическую потерю не только любимой, но и рассудка, и остатков человеческого достоинства. Одическому стилю описаний Полтавской битвы и красот Петербурга по-разному противопоставлены судьбы частных людей.

Лермонтов, по наблюдению Д. Е. Максимова, прямо противопоставил в стихотворении «Родина» представления о государстве и Родине: «Герцен писал, что “дворянам родину заменяло государство; они трудились ради его могущества, его славы, попирая естественную основу, на которой покоилось всё здание” <...> Герцен относился к этой дворянской позиции непримиримо отрицательно <...> Взгляд Лермонтова, выраженный им в “Родине”, в своей негативной части приближается к воззрениям

Герцена» [380, с. 124]. Утверждая свою любовь к Родине – к её просторам, к её народу, Лермонтов завершил стихотворение изображением крестьянской пляски «под говор пьяных мужичков» – то есть включил в обобщённое представление частные существования как нечто обязательное и само собою разумеющееся. В поэзии Некрасова Родина уже предстала как народная Россия. Тема «маленького человека», поднятая Пушкиным, заняла в русской литературе одно из важнейших мест, стала ключом к осмыслению морального состояния общества. Известно, что Ахматова на склоне лет не раз сравнивала себя с бедным Евгением из «Медного всадника».

Противопоставление Родины и государства стало в русской литературе настолько традиционным, что с началом первой мировой войны заметная часть интеллигенции считала нормальным желать поражения России во имя падения ненавистной государственности. Ахматова к этим голосам не присоединялась. Тема патриотизма была для неё изначально естественной. Стихотворение «Молитва» (1915) свидетельствует, что для неё представление о России было единым: она молилась о том, чтобы *«Туча над тёмной Россией / Стала облаком в славе лучей»* (102). Любовь к *«тёмной»* стране была лишена казённых интонаций. Но стихотворение сближает с поэтикой классицизма риторическая правильность высказывания, ничуть не противоречащая искренности выражаемого чувства. Такому патриотизму предстояли серьёзные испытания.

Стихи, написанные после революции и выразившие отказ от эмигранции, имеют подчёркнуто личный характер. Любопытно сопоставление в них «я» и «мы». В стихотворении 1917 года «Мне голос был. Он звал утешно...» соблазн не в спасении от внешних обстоятельств, а в успокоении внутреннем, в избавлении от мук совести. Современному читателю не всегда понятны строки: *«Я кровь от рук твоих отмою, / Из сердца выну тёмный стыд, / Я новым именем покрою / Боль пораженный и обид»*. Откуда кровь на руках поэта, никогда не державших оружия, не писавших призывов к насилию? Известно, что в начальном варианте стихотворение начиналось словами *«Когда в тоске самоубийства / Народ гостей немецких ждал / И дух высокий византийства / От русской церкви отлетал...»* и далее шли строки о позоре столицы. Впоследствии эти два четверостишия были исключены. Мы можем понять, что в этом случае Ахматова испытывает чувство вины за всё случившееся. Тот факт, что она не была активной участницей событий, в её глазах не становится оправданием. Возможно, в какой-то момент, пусть пассивно, она одобряла происходившее. Известно, каким общим ликованием была встречена февральская революция и насколько неожиданными для многих стали результаты октябрьской. Известно, что и 1.04.1925 года она в беседе в Лукницким упоминала о «чистых идеях» революции (речь шла о том, что Гумилёву чужда была не только революция как таковая, но и её чистые идеи). Можно догадаться, что сама Ахматова понимала разницу.

Но в таком случае отказ от эмиграции – это отказ успокоить свою совесть, отказ, продиктованный чувством общей судьбы и общей вины: *«Но равнодушно и спокойно / Руками я замкнула слух, / Чтоб этой речью недостойной / Не осквернился скорбный дух»* (135).

В стихотворении 1922 года «Не с теми я, кто бросил землю...» речь идёт от имени тех, кто остался: *«...Мы ни единого удара / Не отклонили от себя. / И знаем, что в оценке поздней / Оправдан будет каждый час... / Но в мире нет людей бесслезней, / Надменнее и проще нас»* (139). Вновь перед нами сочетание внутренней уязвимости, проявляющейся в необходимости оправдания, – и гордости, даже надменности. Это было бы неожиданно, если бы мы не вспомнили об уже знакомой способности признаваться «как в добрых, так и в дурных поступках», не ссылаясь на внешние обстоятельства. В обоих случаях нет намёков на романтическое одиночество или позу денди, но есть сознание своей особенности. Кто эти «мы»? Те, кто остался, – других характеристик нет. Сколько их? Речь явно от лица оставшихся в меньшинстве. И всё же «мы» второго стихотворения и «я» первого объединяет общее представление о достоинстве сделанного выбора.

Вскоре оставшимся предстояло услышать упреки с двух сторон: во «внутренней эмиграции» – от тех, кто торопился засвидетельствовать свою лояльность перед новыми властями, и в предательстве – от тех, кто уехал. Ахматова ясно очертила суть своей позиции в разговоре с Лукницким 8.07.1926 г.: «Разговор об эмигрантах. Ростовцев (историк, профессор) за границей ругает оставшихся здесь и называет их предателями, потому что они работают на большевиков.

АА: “Может быть два положения, чтоб было ясно: либо все уехали, либо все остались.

1. Все уехали. Нет Эрмитажа, Рембрандтовские полотна – вместо скатертей и половиков, потому что объяснить некому. Зимний дворец – груда пепла и в ней живут беспризорные.

Полный развал. А армия – осталась бы на год – на два, потому что военным нельзя было уехать – и давление на них; могла бы просуществовать год-два (т. е. удержать фронт. А в стране все бы погибло). Иностранцы не вмешивались бы – ждали бы, что вот – новая Америка, которую они откроют и разделят.

2. Никто не уехал бы. Была бы общественность, сейчас ее нет, потому что слишком мало людей осталось. А тогда пришлось бы считаться. Те, кто уехали, спасли свою жизнь, может быть, имущество, но совершили преступление перед Россией”».

Как видим, патриотизм предстаёт здесь как чувство личной ответственности; «мы» и «я» объединяет не только принадлежность к образованному сословию, но и способность мужественно принимать вполне осознанные решения. Эта позиция сохранится и далее, она особенно проявилась в «Реквиеме».

В XX веке официальная советская идеология декларировала народолюбивый характер государственной политики. Ахматова подчеркнула новое несоответствие понятиям «Родина» и «государство». О последнем она назвалась как бы вскользь, но с убийственной интонацией: «...если когда-нибудь в этой стране...» (подчёркнуто мною – Г.Т.). Как ни странно, здесь сработал уже приводившийся ранее завет Буало: «Чуждайтесь низкого: оно всегда уродство». Отталкивание от зла порождает стратегию неназывания. В «Реквиеме» встречаются мельком лишь его безликие случайные исполнители, метонимически оно представлено «верхом шапки голубой», «кровавыми сапогами» и «шинами чёрных марусь». Примечательно, что эти машины, в которых увозили арестованных, имели в народе и другое название – «чёрный воронок». Однако Ахматова его не взяла, возможно, потому, что ворон опозтизирован народной песней, романтизирован мировой литературой. Она употребила более сниженное название. Таким образом, и начало и конец «Реквиема» указывают на полярные противоположности: страдающие безвинно люди – и обрекая их на муки *эта* страна.

Когда-то Пушкин мог посмеиваться над восходившими ещё к Аристотелю требованиями классицизма, чтобы каждая речь имела начало, середину и конец – в «Евгении Онегине» последняя строфа седьмой главы содержала сообщение о том, кого именно «поёт» автор: «Я классицизму отдал честь: / Хоть поздно, а вступленье есть» [493, т. 5, с. 164]. У Ахматовой традиция восстановлена всерьёз. Вступительные и заключительные части «Реквиема» классицистичны, потому что задают параметры происходящего, называют вещи своими именами, создают впечатление строгой иерархии ценностей.

Сердцевина «Реквиема» – рыдание, оплакивание. Эти всплески эмоций по самой своей сути не могут быть подчинены строгой логике. Но надо вспомнить, что Буало говорил о специфике языка страстей: «Пусть оды бурный стиль стремится наугад: / Прекрасной смятостью красив её наряд. / Прочь робких рифмачей, чей разум флегматичный / В самих страстях блюдет порядок догматичный» [116, с. 429], а также: «Но если ваша речь в безумной страсти час / Сладчайшим ужасом не наполняет нас / И не родит в душе смущённой состраданья, – напрасны все слова, учёность и старанья» [116, с. 432]. Выражения «прекрасная смятость» и «сладчайший ужас» к тексту «Реквиема» вряд ли могут быть отнесены буквально. Но показательна реакция Л. К. Чуковской, тяжело переживавшей гибель мужа, на строки «Приговора». Услышав их, она лишилась способности обсуждать стихи: «...я была слишком счастлива. Что я дожила до этого. Что я это слышу. И слишком несчастна» [666, с. 25–26]. И традиция классицистского «порядочного беспорядка» (по формуле Ломоносова) вполне соответствует содержанию и расположению этих срединных частей поэмы.

Акториальный и аукториальный типы высказывания сменяют друг друга несколько раз, создавая многоплановость выражения и изображения. Внимание читателя переключается от внешней событийной канвы, обозначаемой пунктирно: очереди у тюремных ворот, «*осуждённых полки*», память об аресте сына, осиротевшая мать, долгие месяцы безвестности, приговор, – к выражению чувств, которые благодаря постоянному переключению планов нарастают то как новая волна отчаяния, то как онемение, «*окаменелое страданье*», то как горькая самоирония, то как мечта о смерти, которая могла бы прекратить муки, то как ощущение приближающегося безумия... Кульминацией можно назвать диптих «Распятие». Два четверостишия, из которых одно посвящено Распятому, а другое – матери, переводят тему страдания в иную тональность. Включенные евангельских образов символично. Оно окончательно структурирует картину мира. Хаосу беззаконий противопоставит знание о высших ценностях, которые не могут подлежать уничтожению. Христианская культура в образе страдающего Христа соединила представления о человеческом подвиге страдания и о божественном милосердии.

Реквием, как заупокойная молитва, предполагает гибель свершившуюся. Но молитвенное благоговение перед памятью о каждом безвинно замученном человеке неотделимо от проповедуемого христианской культурой представления о ценности каждой человеческой жизни, независимо от её места в любых социальных координатах. Поэтому вся поэма – противостояние ужасу и утверждение незыблемых достоинств памяти, человечности, культуры. В ней культура противопоставит безумию государства. Классическая, в том числе и пушкинская, традиция может быть отмечена в самом основном положении – в противостоянии нравственности как основы бытия злу иррационального произвола.

Лирическая героиня сострадает сыну и страдает сама, её душевное состояние близко к умопомрачению: «*Уже безумие крылом / Души за-крыло половину / И поит огненным вином / И манит в чёрную долину*». Однако автор никогда не уступит этому соблазну. Примечательны слова Ахматовой, записанные дочерью Марины Цветаевой: «Здоровы были мы – безумием было всё окружающее» [72, с. 267]. В прозаических строках «Вместо предисловия» Ахматова – в данном случае более автор, чем персонаж – вспоминает, как одна из женщин в тюремной очереди спросила её:

«– А это вы можете описать?

И я сказала:

– Могу.

Тогда что-то вроде улыбки скользнуло по тому, что некогда было её лицом» (188).

Таким образом, обозначен смысл создания «Реквиема». Это – выполнение долга поэта перед теми, кто не мог поведать о своих муках. Для того, чтобы рассказать о потерявшем рассудок мире, надо было сохранить

остроту взгляда и глубину мысли. Ахматова создала поэму неповторимо оригинальной формы, но при этом явно опиралась на традиции классицизма не только в умелом соединении продуманного плана и спонтанного выражения чувств. Она создала образ зла, достигшего уровня природного катаклизма: *«Перед этим горем гнутся горы, / Не течёт великая река...»*. А противостояние злу требовало не только душевной стойкости, но и прочной культурной позиции. Проблема в том, что мировоззрение, служившее опорой предшествующих поколений поэтов, уже не годилось, потому что как раз попытка осуществления их идеалов и казалась причиной наступивших бедствий.

Если мечты представителей «золотого века» русской поэзии, как революционные, так и консервативные, могут в какой-то мере быть сведены к единому источнику – идеалам Просвещения, «Общественному договору» Руссо и «О духе законов» Монтескье, то взгляд Ахматовой исходил из страшной реальности, не оставлявшей места для иллюзий о возможности прихода царства разума. Это подтверждается и её единственным в своем роде, но вполне достоверным высказыванием, относящим «даже замечательное послание Пушкина к Чаадаеву» «к чистой декламации и риторике» [141, с. 456]. Это замечание, видимо, должно быть соотносено не столько с гражданской позицией, сколько с прозвучавшей в послании юношеской верой в «звезду пленительного счастья». У самой Ахматовой в 30-е годы риторическая интонация не исчезла, но приобрела трагическое звучание именно в связи с темой недостижимости идеалов.

Гегель подчёркивал различие между романтической трагедией, «преимущественный предмет которой составляет личная страсть», и трагедией классической, где речь идёт «о нравственной правоте сознания перед лицом определённого действия» [151, т. 3, с. 585, 386]. Эстетические принципы классицизма у него непосредственно связаны с неизбежностью этических позиций. Для Ахматовой нравственная правота государства проверяется отношением к личности, классицистическая твёрдость взгляда необходима мировоззрению, романтически сосредоточенному на жизни сердца.

Лирическая героиня «Реквиема» не знает рецептов исправления мира. Но оплакивание жертв террора – не только выражение личного горя, но и акт высокого гражданского сознания, вызов насилию, оправдание смысла существования поэзии. Реминисценции «Памятника» в финале поэмы имеют противоречивый характер. Ахматова отталкивается от традиционного плана оды Горация, воспроизведённого и Державиным, и Пушкиным, не выражает надежд на достижение бессмертной славы, не апеллирует к величию государства, не перечисляет своих заслуг и достижений. Мрачно и отчуждённо звучит её завещание: *«А если когда-нибудь в этой стране / Поставить задумают памятник мне...»*. И памятник этот отнюдь не «выше пирамид». Он – в рост человеческого страдания: *«И пусть с неподвижных и бронзовых век / Как слёзы, струится под-*

таявший снег» (195). Это памятник не столько поэту, сколько народному горю, национальной трагедии. Но именно полные достоинства строки *«Я была тогда с моим народом / Там, где мой народ, к несчастью, был»* (188) отзываются родством с классическими строками пушкинского «Памятника»: «И долго буду тем любезен я народу, / Что чувства добрые я лирой пробуждал, / Что в мой жестокий век восславил я свободу / И милость к падшим призывал» [493, т. 3, с. 376]. Гуманистические ценности соединяют воедино основы бытия личности и народа. Эта идея выражена с классической простотой и точностью.

Иерархия ценностей существует в любой культуре, но выстраиваются они всякий раз неодинаково [255]. Каково же было место государства в системе ахматовских представлений? Романтический тотальный бунт был ей чужд, но и гимны государству, насильно вырванные у неё в 1950 году, как известно, стали причиной инфаркта.

Противопоставление Родины и государства перестало быть актуальным во время Великой Отечественной войны. В это время смертельная внешняя опасность немного смягчила внутренний террор. Сталин начал возвращать некоторых заключённых (особенно военных), были сделаны шаги навстречу деятелям церкви, взят курс на консолидацию всех сил, способствующих сопротивлению врагу. И, кроме того, патриотический подъём действительно объединил самых разных людей. Цикл Ахматовой «Ветер войны» отличает лапидарная выразительность. Выше мы касались стихотворений «Победителям» и «А вы, мои друзья последнего призыва...». Они обращены к людям разных поколений, но их пафос различий не знает. «Клятва» и «Мужество» написаны от лица народа, и слово «Мы» в обоих стихотворениях имеет самый широкий смысл. Показательно, что в это время имя Ахматовой и её стихи оказались вполне уместными для центральной печати. «Мужество» было опубликовано 8 марта 1942 года в газете «Правда», главной газете СССР [658, с. 347].

*Мы знаем, что ныне лежит на весах
И что совершается ныне.
Час мужества пробил на наших часах,
И мужество нас не покинет.
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!* (205)

Здесь не только переживание рокового часа испытаний и готовность достойно его встретить. В стихотворении можно услышать голоса разных людей. Если первое четверостишие отличается единством общей мысли,

чувства и интонации, то следующее двустипное ситуацию дробит. На первый взгляд может показаться неожиданным, что сначала речь идёт о смерти («*Не страшно под пулями мёртвыми лечь*»), а затем о потере крови, о бездомности. Однако строка о пулях вызывает представление не только о полях сражений (что в стихотворении о войне не могло не оказаться на первом плане) – она содержит самое главное, выражение воинского бесстрашия. Далее же возникают образы мирных жителей, терпящих бедствия войны. Объединяет их тема речи. «*Великое русское слово*» не только названо, оно становится частью общей судьбы, оно и предмет заботы, и участник борьбы – такова функция последнего, графически и интонационно выделенного восклицания-клятвы. В окончании стихотворения можно услышать голос поэта, для кого слово – и главное дело жизни, и родная почва, и сам образ отчизны.

Единство поэта и читателей здесь не обозначено как отдельная тема, но отчётливо выражено. Оно было вполне естественным. Это чувство было присуще Ахматовой изначально. В записи П. Н. Лукницкого от 7.07.25 есть рассказ Ахматовой о ссоре с Г. Чулковым, придерживавшимся пораженческих настроений во время Первой мировой войны: «АА держалась противоположных взглядов. Считала, что посылать на фронт 10 миллионов человек и в то же время в тылу желать их поражения – есть измена народу». Слово «народ», столь затёртое официальной пропагандой, Ахматова произносила нечасто. Но о том, какое значение в него вкладывала, свидетельствует лапидарность выражения в её воспоминаниях о Мандельштаме: «...слово н а р о д не случайно фигурирует в его стихах» [45, с. 207]. Ключевое слово «народ» определяет характер её патриотизма. Об этом свидетельствует и текст выступления Ахматовой по Ленинградскому радио во время уже начавшейся блокады – в конце сентября 1941 г. «Городу <...> великой культуры и труда враг грозит смертью и позором. <...> Я, как и все вы сейчас, живу одной непоколебимой верой в то, что Ленинград никогда не будет фашистским. <...> Мы, ленинградцы, переживаем тяжёлые дни, но мы знаем, что с нами – вся наша земля, все её люди. <...> мы обещаем, что мы будем всё время стойкими и мужественными» [45, с. 247]. Однако стихотворение «Мужество» смогло появиться в «Правде» лишь в трагическом 42-м году.

Судьба страны решалась на полях сражений и не могла не стать предметом поэтического осмысления в «Поэме без Героя», работа над которой началась ещё до войны, продолжалась в эвакуации в Ташкенте и не прекращалась практически до конца жизни поэта. Судьба поколения и собственная молодость подвергнуты в первой части поэмы строгому суду, «адская арлекинада» 1913 года прочитывается как предвестие грядущих бедствий. Впоследствии Ахматова с одобрением записала услышанные от читателей определения сути «Поэмы без Героя»: «Это реквием по всей Европе», «Прошлое и настоящее обоюдно судят друг друга и обоюдно выносят друг другу приговор», «Гождество поэзии и совести», «Это голос

судьи. Это действительно лира Софокла» [658, с. 451]. Но суд всегда предполагает ответы на вопрос о сути и степени виновности подсудимых. Ахматова не спрашивала, кто виноват. К главной героине она обращала слова: *«Не тебя, а себя казню»*. Заострённый названием вопрос о герое оставался прямо не разрешённым. Она не собиралась сводить счёты с современниками – большинство прототипов полночных гостей из поэмы уже трагически завершили свои жизни. Но название поэмы заставляет задуматься о том, каков смысл слова «герой» в представлении автора, то есть какова нравственная опора поэта перед лицом трагедии.

Поэма по праву считается загадочной. Немало сил потрачено исследователями на поиски её «кода». Суть проблемы сформулировала Т. В. Цивьян: «Подступы и отступы, частности, дигрессии оказываются тем меональным каркасом, на котором, как на воздухе, держится то, что определяется не по существу, не "материально", а лишь по изменению конфигураций во вспомогательных частях "Поэмы". <...> Один из результатов такого рода меонального описания – создание семантической неопределенности, амбивалентности: элементы поэтического текста плавают в семантическом пространстве как бы взвешенно, не будучи прикреплены к одной точке, то есть не обладая однозначной семантической характеристикой. Между элементами текста оказывается разреженное семантическое пространство, в котором привычные, автоматические семантические связи ослабевают. Автор строит семантическое пространство текста с высшей степенью свободы» [650]. Эта точка зрения повлияла на характер ряда исследований: постулат о семантической неопределённости, с одной стороны, побуждает к поискам «кода», «шифра» поэмы, с другой – как будто оправдывает произвол и натяжки в истолковании текста исходными позициями автора.

Заметим, что высшая степень авторской свободы соединяется в «Поэме без героя» с высокой степенью упорядоченности композиции. «Вместо предисловия», три посвящения, «Вступление», три большие части поэмы («Девятьсот тринадцатый год», «Решка», «Эпилог»), «Примечания редактора». А внутри – резкая смена планов, недосказанность, намёки, ламентации, предсказания, вопросы... Но их соотношение подчинено твёрдой авторской воле. Перед нами, по сути дела, опять воплощение «порядочного беспорядка». Это позволяет надеяться, что как бы ни были многозначны семантические характеристики действующих лиц и положений, существует некая точка их схождения, определяемая авторской позицией.

В первой части «Поэмы без героя» («Девятьсот тринадцатый год») иррациональное начало связано с карнавальным весельем дионисийских своеволий, столь популярных не только среди представителей российского Серебряного века, но и в целом в Европе той поры благодаря ницшеанскому противопоставлению Диониса Аполлону. Книга Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» (1871) прославляла стихийный разгул страстей

как «невроз здоровья», а «дионисическое исступление» – как источник искусства [431, с. 39]. Ницше обозначил эту свою «чисто артистическую» оценку жизни как «антихристианскую» [431, с. 43]. Но в первой части, сквозь мелькание лиц и голосов, укором веселящимся упорно пробивається призрак погибшего юноши. Во второй части поэмы Ахматова называет эти сцены «адской арлекинадой». (Арлекин в комедии дель арте – не только шут и пройдоха, но и счастливый соперник Пьеро. Нам представляются непродуктивными попытки присвоить это имя кому-то из конкретных персонажей. Гораздо важнее общая атмосфера «арлекинады»). Иррациональное начало в «Решке» приобретает гораздо более страшный характер: *«Смерть повсюду – город в огне»* (300). Авторский голос сливается с хором современниц, жертв сталинского режима. Алогизм и жестокость действительности кажутся всеильными (*«Скоро мне нужна будет лира / Но Софокла уже, не Шекспира. / На пороге стоит – Судьба»*) (301). Однако автор овладевает темой, находит свою дорогу, вступает в пререкания с персонификацией жанра романтической поэмы – тон изменяется, становится ироническим, под конец почти шутовским. А резкий переход к третьей части, «Эпилогу», возвращает трагическую интонацию, авторский голос обретает твёрдость и некоторую риторичность, от иррациональности не остаётся и следа.

Существует множество разнообразных расшифровок поэмы, опирающихся на литературные и культурные ассоциации, возникающие при её чтении. Все они достойны внимания, но далеко не все помогают решить вопрос о герое.

Юный самоубийца («драгунский Пьеро», «Иванушка древней сказки») в одном из набросков охарактеризован весьма примечательно: *«Чести друг ты и раб любви...»* [233, с. 176]. Это определение вошло в шестую редакцию (1959 г.) [699, с. 1384]. В большинстве же списков поэмы находим другой вариант: *«Сколько мрака в твоей любви...»*, который делает образ персонажа более цельным. Типичная коллизия классицизма – противопоставление долга, как главного критерия чести, и страсти, поработавшей волю. В таком случае то, что юный драгун «не герой», каким-то образом должно было определяться его отношениями с понятием чести, может быть, в плане неразрешимости означенного конфликта. Эта линия осталась неразвёрнутой, как и все наброски страстей персонажа, но в завершении первой части автор оплакивает и одновременно упрекает его: *«Сколько гибелей шло к поэту, / Глупый мальчик, он выбрал эту – / Первых он не стерпел обид, / Он не знал, на каком пороге / Он стоит, и какой дороги / Перед ним откроется вид...»* (297). Перед этим названы возможные варианты гибели (героического выполнения долга?) на фронтах Первой мировой войны. Самоубийство на их фоне выглядит страшной нелепостью. Вопрос о долге и чести, таким образом, был важен с точки зрения традиций классицизма, но неактуален в применении к персонажу, играющему страдательную роль. Несмотря на разнообразие при-

менённых к нему эпитетов, Ахматова подчёркивает отсутствие у него маски. Он – не участник «арлекинады» и даже не Пьеро. Драгун – жертва не только страсти, но и той вполне реалистически обрисованной атмосферы, которая враждебно искреннему чувству. Он гибнет всерьёз (как и «царевич» в поэме «У самого моря»). Тема чести и долга остаётся «за кадром», но не исчезает из ментального поля автора.

Существенным представляется то обстоятельство, что в 1942 году поэма была посвящена В. Г. Гаршину, с которым Ахматова в ту пору связывала своё будущее. Он оставался в блокадном Ленинграде, и она с гордостью писала о нём Н. И. Харджиеву в июне 1943 г. из Ташкента: «Владимир Георгиевич в Ленинграде. Он работает с 7 ½ ч. утра до 22 ч. без выходных дней. Во время обстрелов и бомбёжек читает лекции и делает вскрытия и вообще представляет из себя то, что принято называть скромным словом – герой» [50, с. 210]. Посвящение было снято после разрыва отношений, последовавшего в 1944 г., когда Ахматова вернулась из эвакуации. В данном случае существенно слово «герой» как определение человека, которому изначально была посвящена «Поэма без Героя» и который выполнял то, что было его долгом. Э. Г. Герштейн вспоминала горячую речь Ахматовой в защиту интеллигенции, которую, по её мнению, «Чехов изображал в кривом зеркале»: «Гимназические учителя истории посылали свои статьи в столичные журналы, словесники увлекали своих учеников и учениц высокими идеалами...» [156, с. 685]. В. Г. Гаршин был представителем такой интеллигенции. Он не фигурировал в качестве «героя» поэмы, но всё же его личность – человека, верного долгу, – присутствовала в ней как нравственный ориентир. Эпилог в редакции 1942 года имел подзаголовок «Городу и другу». Друг был назван так: «*Светлый слушатель тёмных бредней, / Упованье, прощенье, честь!*» [700, с.175]. Слова, продиктованные личным чувством, впоследствии были удалены, посвящение снято, остался «*тёмный слушатель светлых бредней*». Но слово долг всё же появилось в более позднем финале поэмы («*Долгу верная, молодая / Шла Россия спасать Москву*»), о чём речь впереди.

В структуре «Поэмы без героя» изначально был заложен и другой ракурс проблемы нравственных ориентиров.

В этом первом варианте «Поэмы без героя» горькие строки эпилога: прощание с покинутым Ленинградом, сравнение полёта из осаждённого города с путешествием на Брокен завершались неожиданно мажорным финалом: «*А за мною, тайно сверкая, / И назвавши себя – Седьмая, / На неслышанный мчалась пир, / Притворившись нотной тетрадкой, / Знаменитая ленинградка / Возвращалась в родной эфир*» [699, с. 177]. Речь шла о Седьмой симфонии Шостаковича, первую часть которой Ахматова вывезла из осаждённого Ленинграда. Спустя примерно год исполнение этой симфонии в блокадном городе стало символом моральной победы над фашизмом задолго до снятия блокады и до наступления реальной победы в войне.

Эпилог переделывался несколько раз. С 1944 года поэму заключали строки, усилившие впечатление общей трагедии: *«От того, что сделалось прахом, / Обуянная смертным страхом / И отмищения зная срок, / Опустивши глаза сухие / И ломаая руки, Россия / Предо мною шла на восток»*. [699, с. 249]. Отметим, что уже появилась тема России и тема отмищения. Но и в этом и во всех последующих вариантах рукописи или машинописи Ахматова обязательно приводила и фрагмент о *«знаменитой ленинградке»*, как первый вариант окончания поэмы.

В вышедшей в 1958 году в Москве книге «Ахматова. Стихотворения» были напечатаны отрывки из «Эпилога», и среди них впервые увидело свет продолжение приведённых выше строк – концовка, которую иногда называют «цензурной» [699, с. 681]: *«И себе же самой навстречу / Непреклонно в грозную сечу, / Как из зеркала наяву, – / Ураганом – с Урала, с Алтая, / Долгу верная, молодая, / Шла Россия спасать Москву»* (307). Именование «цензурная» идёт от свидетельства Л. К. Чуковской, объяснившей её появление оглядкой на «цензуру, жаждущую бодрого конца» [668, с. 174]. В результате строки, написанные Ахматовой и множество раз воспроизведённые печатно, получают сомнительный статус. На этом основании западные публикаторы исключают их из текста поэмы [699, с. 691].

Заслуживает внимания выражение Л. К. Чуковской «бодрый конец». Но ведь упоминание о Седьмой симфонии Д. Шостаковича, которое Ахматова настоятельно включала во все варианты текста поэмы, – это не просто «бодрый конец». Это окончание ликующее и символическое. Можно ли считать его случайным? Есть ли у него связь с основным текстом поэмы? Образ композитора не присутствует в «арлекинаде» первой части поэмы, поскольку Шостакович принадлежал к иному поколению. В 1948 году он тоже пострадал от бдительного идеологического надзора партийного руководства. Но этого недостаточно для понимания знакового характера концовки, связанной с именем знаменитого композитора, если мы опять не обратимся к тексту «Поэмы без Героя».

Основные действующие лица первой части – представители искусства, современники и друзья молодости автора, в том числе и она сама. Прототипы многих указаны. Но лишь одно действующее лицо заслуживает особого внимания. Этот странный персонаж, который *«полосатой наряжен верстою»*, *«размалеван пестро и грубо»*, – нарисован как существо высшего порядка: *«ровесник Мамврийского дуба»*, *«вековой собеседник луны»*. В «Прозе о Поэме», расшифровывая имена персонажей, Ахматова написала: «Демон всегда был Блоком, Верстовой столп – Поэтом вообще, Поэтом с большой буквы». В рукописном экземпляре весь лист исписан карандашом, и только слова «Поэтом вообще, Поэтом с большой буквы» надписаны чернилами над полустёртой карандашной надписью, которую еще можно прочесть: «чем-то вроде молодого Маяковского» [49, ед. хр. 210, л. 1]. Ассоциация с Маяковским оправдывала

себя тем, что канонизированный поэт новой эпохи выглядел воплощённым противоречием, соединением высокого и низкого, грубого и нежно-го, новаторского и вечного. Но его оксюморонность отзывалась древней амбивалентностью, и отказ от имени позволил возвысить значение этой фигуры до поэта-пророка, который *«Несёт по цветущему вереску, / По пустыням своё торжество. / И ни в чём не повинен: ни в этом, / Ни в другом и не в третьем... Поэтам / Вообще не пристали грехи»* (288). Л. К. Долгополов, обратив внимание на связь этого образа с темой скрижалей Ковчега Завета, одним из первых выразил мысль, что в этом персонаже запечатлена «общая идея поэта» [197, с. 39].

На первый взгляд, функции этого образа в поэме не вполне понятны, в действии он участия не принимает, в любовной интриге не участвует, даже слов не произносит – следовательно, и на роль героя не претендует. Исследователей обычно гораздо более увлекает комментирование и расшифровка точно названных масок, конкретные имена их прототипов, что в соединении с идеей двойничества иногда заводит в тупик [625]. Однако мы уже знаем, как важна бывает в ахматовских произведениях идущая от античности традиция введения таких аллегорических фигур, способных превращаться в реальные персонажи. И подтверждение находим в записи Л. К. Чуковской от 16 февраля 1942 года. Ахматова так объяснила ей введение в текст поэмы фрагмента из двух новых строк *«Этот Фаустом, тот Дон-Жуаном <...> – Вы не смели сюда ввести»*: «А мне эта вставка нужна, чтобы *поэт* был как-то подготовлен» [цит. по: 699, с. 186]. Таким образом, этот «Поэт вообще» оказывается более важным персонажем, чем остальные присутствующие, имеющие конкретных прототипов. По свидетельству Чуковской, «это, так сказать, декларативное, программное место “Поэмы”» [цит. по 699, с. 909]. Он, Поэт, выше любых государственных установлений, Ахматова говорит ему: *«Ты железные пишешь законы, / Хаммураби, ликурги, солоны / У тебя поучиться должны»* (288).

Перед нами поэт в том романтическом ореоле, который, кажется, делает его почти что сверхчеловеком? Что же отличает его от толпы остальных «веселящихся»? *«Окаянной пляской пьяна»* роковая «козлоногая» красавица, причина гибели «драгунского Пьеро», похожая на менаду или на чертовку (*«в бледных локонах злые рожки»*). Но и пляска перед Ковчегом Завета не просто сакральна, она требует полного самозабвения, может быть, – ещё более исступлённого «дионисийства»?

Необходимо уточнение. В Библии, во Второй книге Царств, рассказывается, как Ковчег Завета, в котором хранились священные скрижали с заповедями Моисея, был торжественно перенесён в Иерусалим, причём царь Давид распорядился всю дорогу приносить жертвы, а сам плясал и скакал перед ковчегом Господним. Когда его жена Мелхола упрекнула за то, что, по её мнению, он неподобающе вёл себя перед глазами рабов и рабынь, Давид ответил ей, что перед Господом петь и плясать будет и

впредь, и готов к ещё большему уничижению перед ним. Характер пляски существенно уточняет суть персонажа.

Итак, подлинный прототип Поэта – псалмопевец Давид, пастух и воин, царь, устроитель государства, ярчайшая личность, он человек из плоти и крови, он поэт и музыкант, благочестиво и самозабвенно воспевающий Бога и его правду. В Ветхом Завете эта фигура наделена неукротимостью страстей (одна из наиболее ярких – история любви к Вирсавии), что вызывает ассоциации с романтическими персонажами. Но не менее отчётливо присуща Давиду и приверженность к незыблемости государственных установлений (стремление избежать царевубийства). Именно Давид владел важнейшей эстетической ценностью – божественной гармонией, позволявшей ему побеждать безумие несчастного царя Саула музыкой. Стоит вспомнить, что пятиметровая статуя Давида работы Микеланджело, производящая впечатление юношеской хрупкости и неукротимой силы, была воспринята в своё время как символ флорентийской республики. Это вполне соответствует не вошедшей в окончательный текст поэмы строке «Не поэт, а миф о поэте» [233, с. 398].

Идеал поэта, таким образом, неотделим от представления об устройении мира. Поэт выше всех законодателей – но не как разрушитель законов, а как наиболее мудрый законодатель. Это воплощённая мечта Гумилёва об акмеизме: неразделимость этики и эстетики. И всё же царь Давид – там, где он предстаёт нам в своей человеческой судьбе, – как любой человек, бывает неправ, грешен и уязвим.

Представление о пророческой роли поэта, укоренившееся в романтическом искусстве, было присуще многим представителям Серебряного века. Ахматова ни за кем из них не признала права на эту миссию: «**Я была ваши уроки, / Краснобаи и лжепророки!**» (287). Но мучительные искания истины и идеала были у многих искренними. Тема поэта и его ответственности за всё, что совершается на земле, проходит через всю «Поэму без Героя». Это – вопрос о смысле жизни автора и возможности оправдания её поколения. Отсюда и странности отношений автора со своим произведением во второй части: поэма проявляет своеволие, но отказывается от романтической родословной, она сильнее своей создательницы, потому что воплощает искусство как таковое. Однако именно поэтому в «Эпиллоге» оказывается, что автор и не теряла своей власти. Голос автора преодолевает время и пространство. Трагические видения города и страны, бедствий террора и войны не зачёркивают веру в будущее – даже в самом мрачном варианте финала «**обуянная смертным страхом**» Россия идёт, «**отмищениа зная срок**». Жирмунский писал когда-то: «Классический поэт <...> как искусны зодчий, он строит здание; важно, чтобы здание держалось по законам художественного равновесия <...> Классический поэт принимает в расчёт лишь свойства материала, которым пользуется, и тот художественный закон, по которому расположен этот материал» [225, с.134].

На этом фоне концовка с упоминанием Седьмой симфонии Шостаковича получает особенное звучание. Партитура её в 1941 году летит в самолёте, вырвавшись из блокадного плена. Музыка, живущая в ней, способна победить зло. Она возвращается «*в родной эфир*». Слово эфир в середине XX века означало главным образом область распространения радиовещания. В августе 1942 г. Седьмую симфонию Шостаковича передавали по радио. Её слышали ленинградцы, для которых она стала знаком надежды. Её слышали немецкие солдаты, и для кого-то из них, судя по сохранившимся свидетельствам, эта музыка стала предвестием поражения. Но ещё со времён античности эфир – это пятая стихия, местопребывание богов. Выражение «*родной эфир*» в таком случае указывает на высшую и неизменную природу музыки, как и всякого подлинного искусства вообще, ведущего людей к истине, добру и красоте. Музыка царя Давида и музыка Шостаковича, столь несхожие между собою, обнаруживали общую природу. Эстетика неотделима от этики.

А дописанные позже строки, зеркально соединяющие скорбную Россию, отступающую на восток, и «*долгу верную, молодую*» Россию, идущую в победное наступление, – это изображение реального народа, решающего судьбу государства. Как обычно у Ахматовой, контрастные образы соединены по принципу взаимной дополнительности.

Поэта никто не заставлял добавлять финальные строки «*От того, что сделалось прахом...*». Они были продиктованы и общим трагическим строем «Поэмы без героя» как «реквиема по всей Европе», и ситуацией продолжения войны, болью за судьбу России. А появление за ними строк о спасающей Москву молодой России, верной *долгу*, после окончания войны стало естественным завершением темы, как бы продолжением стихотворения о «*незатейливых парнишках*», совершивших героический подвиг и отдавших «*жизнь свою за други своя*». С ранним вариантом «музыкальной» концовки эти строки объединяет победительная интонация, после окончания войны звучащая по-другому, чем в её начале, но ещё более естественная и необходимая.

Ахматова, дописывая окончание поэмы, могла оглянуться на редакторские предпочтения, но в данном случае эти предпочтения соответствовали и читательским ожиданиям, и позиции поэта. Строки «*И себе же самой навстречу <...> Как из зеркала наяву*» подчинены древнему принципу симметрии, не имеющему никакого отношения к цензуре или конъюнктурным соображениям. Эта концовка не противоречит «музыкальной», а дополняет её, поскольку истина, добро и красота имеют общие корни. Эту концовку Ахматова сохранила в сборнике 1961 года. В «Бег времени» (1965 г.), по замечанию В. А. Черных, она не попала только потому, что в последний момент из книги были выкинуты все части Поэмы, кроме первой. В личном письме он отстаивает органичность заключительных строк: «И в этих стихах нет ничего официозного, “урпатриотического”. Они – правдивые. Их не надо было стыдиться». По

мнению В. А. Черных, неправильно делать вид, будто такой концовки не существовало, – в любом случае она может рассматриваться в качестве одного из вариантов текста, как это сделал в своё время В. М. Жирмунский при подготовке одноименника Ахматовой в серии «Библиотека поэта». Добавим к этому ещё одно соображение. Завершающая пушкинскую трагедию «Борис Годунов» знаменитая ремарка «Народ безмолвствует» отсутствует в сохранившейся белой рукописи. Можно ли представить трагедию без этой строки? Впрочем, создатели книги «Я не такой тебя когда-то знала...», совершившие беспримерный труд расшифровки, комментария и публикации всех сохранившихся вариантов «Поэмы без Героя», подошли к этому фрагменту текста с чисто текстологической позиции, которую нельзя игнорировать.

С другой стороны, недоверие к правомерности включения в канонический текст «Поэмы без Героя» этой пафосной концовки вызвано, очевидно, не качеством текста, а теми проблемами, которые столь долго омрачали отношения Ахматовой с властями, в частности, вопросом различения искреннего патриотизма и его принудительных имитаций. Представители официальной критики постоянно упрекали Ахматову не только за преобладание любовных и религиозных мотивов, но и за трагичность, которая казалась чрезмерной в условиях похода за всеобщим счастьем. Отметим, однако, что эти «бодрые» строки о том, как *«Долгу верная, молодая / Шла Россия спасать Москву»*, вполне соответствовали реальному эпизоду войны, но они не спасли в 1963 году «Поэму без Героя» от убийственного приговора Е. Ф. Книпович – во внутренней рецензии на готовившийся к изданию «Бег времени» она резко осудила состав сборника. Её мнение так передаёт Л. К. Чуковская: «В книге, видите ли, к сожалению, слишком много смертей! Надгробных памятников, надписей на могильных камнях <...> В книге много смертей и совсем ни одного воскресения» [668, с. 62].

В этой связи стоит ещё раз вернуться к специфике патриотизма, выраженного в стихотворении Лермонтова «Родина»: любовь к народу и родной земле может не совпадать с отношением к государству, тем более – к его политике. Если вспомнить о метонимичности классификационной традиции, то напрашивается ещё один оттенок интерпретации этих заключительных строк. Москва – столица, средоточие государственной власти. Спасает государство молодая Россия – народ. Впрочем, этому не противоречит несколько иная интерпретация Эпилога поэмы Т. А. Пахаревой: «Единственный голос извне, вошедший в него, – это слова “Quo vadis?”, которые “кто-то сказал” (характерное для Ахматовой табуирование священного имени). Библейский вопрос голосом свыше накладывается на все другие звуки поэмы, выводя её в её завершении в духовный космос. Шествие России на Восток и затем “себе же самой навстречу, ... как из зеркала наяву” – не ответ на этот вопрос. Ахматовская поэма завершается, как и гоголевская, вопросом, ответа на который нет. О трагизме воз-

можного ответа можно лишь догадываться по предыдущему. Карнавал 13-го года обернулся кровавыми ужасами в эпоху “года сорокового”. Каким будет следующий поворот вокруг “оси Канунов”? “Обуянная смертным страхом”, Россия ахматовской поэмы ответа не даёт» [458, с. 116]. Это вполне справедливое заключение позволяет нам отметить разницу между незыблемой верностью Ахматовой идеалам добра и столь же незыблемым представлением о том, что «мир жесток и груб». Именно второе обстоятельство делает таким важным первое.

Иосиф Бродский, в 1964–1965 гг. находившийся в ссылке в Архангельской области, написал «Оду народу». Когда он прочёл это стихотворение Ахматовой, она восхитилась не только поэтическим мастерством, но и нравственной силой автора [233, с. 667]. Глубинные закономерности развития искусства и процессы осознания поэтами своих корней дают иногда удивительное продолжение. В 1965 году Иосиф Бродский в стихотворении «Одной поэтессе» делает неожиданное признание: «Я заражён нормальным классицизмом» и там же уточняет: «классицизмом трезвым» [101, с. 86].

Любовь к народу, когда она не является казённой декларацией, необходимо включает представление о том, что народ состоит из людей. Отдельные человеческие судьбы и составляют судьбу народа. Трагичность ахматовской поэзии и характер её патриотизма основывались на приоритете человека и народа перед государством. Образ страны, в которой народ живёт, не может быть сведён к представлению о государственной власти. Защитники этой страны – этой земли – в глазах Ахматовой были достойны славы. Слова об их подвиге имеют символический смысл: «шла Россия спасать Москву». Россия – это верные долгу люди. Тема долга, как мы помним, была подспудно заложена уже в первом варианте поэмы.

Это не отменяло постоянной горечи ахматовского патриотизма, особенно резко выраженного в стихотворении 1961 года «Родная земля»: *«В заветных ладанках не носим на груди, / О ней стихи навзрыд не сочиняем, / Наш горький сон она не берedit, / Не кажется обетованным раем.<...> / Но ложимся в нее и становимся ею, / Оттого и зовем так свободно – своею»* (257). Стихотворение построено как единое риторическое высказывание, каждое слово имеет точный смысл, концовка эпиграмматична, и эмоциональный накал от этого делается ещё более сильным. Оно классично, хотя не вполне классицистично: торжественная речь перебивается неожиданным снижением стиля: *«Да, для нас это грязь на калошах, / Да, для нас это хруст на зубах. / И мы мелем, и месим, и крошим / Тот ни в чем не замешанный прах»*. Это упоминание о «низких» свойствах земли, этот «сор» – проявление последовательности Ахматовой, её верности тому поэтическому кредо, которое было высказано за двадцать лет до этого в цикле «Творчество». Перед нами опять стилистический оксюморон, объединяющий реальное воплощение земли с её

символическим значением. Строка «*Тот ни в чем не замешанный прах*» гармонизирует два стилистически противопоставленных ряда. Слово «*прах*» означает не только пыль, но и ничтожество. Однако в этой строке благодаря архаичности оно, не теряя обоих значений, получает ещё и торжественное звучание. Родная земля в государстве, где нет свободы, не может казаться «*обетованным раем*». Умереть – превратиться в прах – что же здесь такого, чем можно было бы гордиться? Но на память приходят слова, сказанные одним из стрельцов в день казни Петру I: «Посторонись, государь – я здесь лягу». Парадоксальность такой последней свободы неотделима от чувства собственного достоинства человека, знающего, что родную землю, в отличие от жизни, отнять у него никто не сможет.

Однако классицистические традиции всё же предполагали возможность и такого идеального мира, в котором патриотизм мог бы быть свободен от противостояния государству.

Традиции классицизма и интенции современности в стихотворении «Летний сад»

Тема патриотизма, наиболее естественно и адекватно воплощаемая в традициях классицизма, впервые громко зазвучала в творчестве Ахматовой ещё с началом Первой мировой войны. Она была неотъемлемой частью её поэзии. Читатели сохраняли верность поэту, несмотря на неблагоприятность или прямую враждебность критики, именно потому, что её искренность была вне подозрений. Тем не менее, путь к читателю для стихов Ахматовой был почти перекрыт. Не потому, что читающая публика не хотела знать такого поэта с дореволюционным прошлым, а потому, что идеологические установки требовали от поэта не «патриотизма вообще», а патриотизма именно коммунистического толка и воздвигали между поэтом и читателем новые и новые препятствия. О гонениях, которые пришлось претерпеть и в довоенные, и в послевоенные годы, сама она высказалась с ироническим спокойствием: «“Pro domo mea” скажу, что я никогда не улетала или не уползала из Поэзии, хотя неоднократно сильными ударами вёсел по одеревеневшим и уцепившимся за борт лодки рукам пригласалась опуститься на дно» [45, с. 284].

Вскоре после окончания войны, в 1946 году, печально знаменитое постановление ЦК ВКП(б) о журналах «Звезда» и «Ленинград» стало самым сильным ударом. Имя Ахматовой смешивалось с грязью, её поэзия была объявлена идеологически вредной. Известно, что новый арест сына вынудил её в 1950 году напечатать в журнале «Огонёк» цикл стихотворений «Слава миру», полный плакатной риторики и включавший похвалы Сталину. Сама она стыдилась этих стихов, заклеивала в напечатанных

сборниках, пережила это событие настолько тяжело, что в результате слегла с обширным инфарктом. Но судьбу сына эти стихи не изменили.

Только после смерти Сталина (1953) и после доклада Хрущёва на XX съезде КПСС (1956) – спустя столько лет – ситуация начала меняться и Лев Николаевич Гумилёв вернулся из заключения. Началось возвращение в литературу и творчества Ахматовой, однако этот процесс был гораздо сложнее, поскольку сама так называемая «хрущёвская оттепель» была весьма противоречива. Показательна история второй публикации её стихов в газете «Правда» – едва не состоявшейся.

В ахматовском архиве в ОР РНБ, как сообщила в личном письме старший научный сотрудник отдела рукописей Российской национальной библиотеки Н. И. Крайнева, «сохранилось письмо из редакции «Правды» на официальном бланке за подписью Н. Абалкина от 23.06.1959 (орфография и пунктуация подлинника): «Уважаемая Анна Андреевна! Хотелось бы напечатать Ваши стихи в литературной странице, которую дает по воскресеньям "Правда". Будьте добры сообщить, можем ли мы на это рассчитывать. Всего Вам доброго – здоровья и вдохновения». Сохранился и конверт. Шифр: ОР РНБ, ф. 1073, Ахматова А.А., ед. хр. 1677».

Видимо, не только просьба редакции дала Ахматовой основания поверить, что её стихи вновь будут в «Правде» уместны. 1959 год – время общего воодушевления, когда страну объединяли надежды, что к старому возвраща уже не будет. Она послала в редакцию стихотворение «Летний сад»

*Я к розам хочу, в тот единственный сад,
Где лучшая в мире стоит из оград,*

*Где статуи помнят меня молодой,
А я их под невскую помню водой.*

*В душистой тиши между царственных лип
Мне мачт корабельных мерещится скрип.*

*И лебедь, как прежде, плывет сквозь века,
Любуясь красой своего двойника.*

*И замертво спят сотни тысяч шагов
Врагов и друзей, друзей и врагов.*

*А шествию теней не видно конца
От вазы гранитной до двери дворца.*

*Там шепчутся белые ночи мои
О чьей-то высокой и тайной любви.*

*И все перламутром и яшмой горит,
Но света источник таинственно скрыт. (241)*

Однако стихотворение принято не было. Об этом известно со слов самой Ахматовой, переданных несколькими собеседниками [658, с. 538–539].

Есть основания предполагать, что написано оно было именно для «Правды». Самый ранний известный черновик, по сообщению Н. И. Крайневой, датирован 9 июля 1959 года [49, ед. хран. 145]. Другой, более поздний рукописный экземпляр помечен 9 июля – 15 августа [49, ед. хран. 122], что позволяет уточнить время начала работы, близкое к предполагаемому времени получения письма из газеты, и завершение работы 15 августа. А сообщение Ахматовой о нежелании редакции его напечатать сделано 21 августа – видимо, отказ был получен ею буквально накануне. Поскольку эти последние даты разделяет всего неделя, можно предположить, что, окончив стихотворение, она немедленно отослала его в редакцию и тотчас же получила отрицательный ответ. Время было предельно противоречивое и чреватое новыми трагедиями – уже началась травля Пастернака, шла скрытая борьба, многое ещё не вполне было ясно.

Возникает вопрос: почему Ахматова предложила именно «Летний сад»? Ответить на него отчасти помогает редкая возможность изучения работы над стихотворением.

Первый черновик заметно отличается от окончательного текста (здесь разночтения выделены шрифтом).

*Я к розам хочу, в тот таинственный сад,
Где лучшая в мире стоит из оград,*

*Где статуи помнят меня молодой
Где липы склонились над светлой водой.*

*И плавает лебедь бессмертный, пока
Совсем не замучит в воде двойника.*

*Там шепчутся белые ночи мои
О чьей-то высокой и тайной любви.*

*И новые дети играют вокруг
Того, кто им дед, и учитель, и друг.*

В глаза бросается странность третьего двустишия. Оно явно диссоциирует с тоном всего остального. Это заставляет взглянуть более пристально на стилевые особенности раннего варианта в целом. Возможно, авторская ирония была вызвана тем, что текст показался его создательнице слишком красивым и гладким.

Причина этого недостатка понятна. Ахматова в течение нескольких десятилетий почти не имела возможности печататься. Если и выходил тоненький сборник стихов, то из него удалялось всё, что не устраивало идеологическую цензуру, пропускалась в основном только «пейзажная»

лирика. Однажды, держа в руках такой изувеченный сборник 1958-го года, Ахматова с грустной насмешкой отозвалась о том, что осталось: «Эту книгу следовало назвать «Сады и парки». Эта дама любила гулять» [141, с. 140]. В 1959 году возможность опубликовать стихи в газете «Правда» давала перспективу печататься более свободно, стать полноправным поэтом. Но пугливость советских редакторов была слишком хорошо известна: на местах сидели те же люди, что и во времена разгула сталинских репрессий. Да и читателей отучали от настоящей поэзии упорно и систематически. Уровень стихов, которые тогда начала печатать «Правда», был удручающе низким. Оставалось одно – дать «что-нибудь про природу».

Летний сад для северной столицы был средоточием доступной горожанам прекрасной и украшенной природы. Ахматова первоначально ввела личную тему в идиллической тональности: склонившись над водой липы, память о молодости... Всё застыло абсолютно благополучно: розы, светлая вода, лучшая в мире ограда, липы, лебеди... Эта последняя деталь, вполне соответствующая реальной истории Летнего сада, видимо, и вызвала у поэта негативную реакцию. Лебедь как завершение набора «красивостей» мог показаться предельно затёртым штампом, ассоциироваться с бедным безвкусием послевоенных лет. Этим и можно объяснить третье двустишие, которое, видимо, для Ахматовой прозвучало как укор самой себе. Возможно, в интонации первоначально предполагалась пушкинская шутка: «Читатель ждёт уж рифмы: розы / – На, вот возьми её скорей!» Однако предшествующий текст был нешуточно плоским. «Правда» была газетой, рассчитанной на самую широкую аудиторию. Уважающий себя поэт должен уважать и читателя: *«А каждый читатель как тайна, / Как в землю закопанный клад...»* (196). Критики Ахматову радовали мало, поддерживали её любовь и внимание читателей.

Была и ещё одна тема, не совсем запретная: дети. Ахматова писала о них не часто, но всегда искренне и живо. В цикле «Слава миру» стихотворение «В пионерлагере», не лишённое поэтичности, снабжено было эпиграфом из Пушкина: «Здравствуй, племя младое, незнакомое!..» В поздней заметке «Пушкин и дети» Ахматова вспоминала, как в 1937 году дети не дали снести памятник Пушкину в одном из небольших ленинградских скверов [45, с. 249]. Летний сад стал темой, которая давала возможность говорить не только о природе, но и о культуре – ключевой теме, прозвучавшей и в стихотворении «Мужество». Памятная всем пушкинская строка о детстве Евгения Онегина «И в Летний сад гулять водил» позволила протянуть линию к современным детям. Их приобщение к культуре локализовано в черновике вокруг памятника баснописцу Крылову – там действительно нередко играют дети и в наше время. Крылов мог стать надёжной опорой, потому что советская идеология вполне его признавала (*«дед, и учитель, и друг»*). Правда, бросалось в глаза, насколько искусственно выглядит последнее двустишие, как мало оно связано с предыдущими.

Таким образом, в первом наброске стихотворения отчётливо прослеживаются черты, вероятно, приемлемые для идеологически выдержанной печати. Но не менее заметно и недовольство поэта этим текстом.

А между тем образ Летнего сада возник у Ахматовой за четыре с лишним десятилетия до этого, в 1916 г., как знак Петербурга, как образ духовной отчизны:

ИЗ ПРАПОЭМЫ

*В городе райского ключаря,
В городе мертвого царя.*

*В чёрном саду между древних лип
Мне мачт корабельных слышен скрип.
Вольно я выбрала дивный град,
Жаркое сердце земных отпад,
И всё мне казалось, что в раю
Я песню последнюю пою. (369)*

Но тогда сад был чёрным, липы древними, ритм – тревожным, поэт – вольным, прекрасное не боялось соседства с трагическим. И Ахматова не смогла забыть своего истинного поэтического голоса. Окончательный вариант стихотворения существенно отличается от черновика, в нём более проявлен смысловый потенциал этого первоначального наброска. Образы красоты не исчезли, они даже расширились, но в соединении с историческими ассоциациями получили и трагические отблески. Кроме того, образ Летнего сада переосмыслен как знак единства прошлого и настоящего.

Крепко приросшая к имени Ахматовой репутация представительницы старой культуры теперь содержала серьёзные основания для возвращения опального поэта в литературу, поскольку в любой кризисной ситуации люди стремятся оглянуться на свои истоки, прикоснуться к ним. Поэтому стихотворение «Летний сад» должно было стать знаком такого обращения к культурному прошлому, к сохранившим жизнеспособность основам отечественной культуры. Тема сада, конечно, не ограничивалась только традициями русской поэзии. Со времён античности сад выступал как «архетипическая модель мира в стадии освоения природы, т. е. введения понятия культуры» [652, с.140–152]. В условиях «хрущёвской оттепели», когда возникла надежда на возвращение утраченных идеалов гармоничного мироустройства, обращение к этой древней модели отражало актуальные интенции воскрешения целостного мировосприятия. На это указывает и содержание, и форма стихотворения.

Стихотворение посвящено старейшей и в то же время вполне живой части бывшей столицы. Летний сад считается практически ровесником Петербурга: Пётр I приступил к его устройству непосредственно после закладки Петропавловской крепости [513, с. 13]. Но все глаголы в стихо-

творении употреблены в настоящем времени. Более того, уже первая строка («*Я к розам хочу...*») содержит возможность расширения временных рамок, ведь осуществление желаний – сфера будущего. И это высказывание по своему положению лирического зачина может быть отнесено не только к розам, но и к самому Летнему саду, а также ко всему, что он олицетворяет в русской культуре, к тому, что олицетворяет архетипический образ сада в культуре мировой [450]. Второе двустишие утверждает непосредственное отражение и сохранение истории человека в культуре, а истории культуры – в человеке: «... *статуи помнят меня молодой, / А я их под невскою помню водой*». Прошлое предстаёт как прошедшее, но не исчезнувшее, сохранённое памятью и поэтому живое, дышащее.

Прошлое было выбрано достаточно далёкое, устоявшееся, и в то же время никогда не терявшее своей актуальности – классицизм. Необходимо оговориться: как известно, облик первых крупных построек Петербурга, да и самого Летнего сада, изначально определялся стилем барокко. Однако в дальнейшем «...барокко сравнительно легко трансформировалось в классицизм» [274, с. 46]. Летнему саду было суждено пережить ряд перемен, в результате которых его вид существенно изменился. В. М. Жирмунский, говоря о влиянии на Ахматову «пушкинского классицизма», упоминает это стихотворение среди тех, которые навеяны «классической архитектурой пушкинского Петербурга» [224, с. 80]. Для нас же представляет интерес не столько уточнение стилиевой характеристики Летнего сада в качестве произведения парковой архитектуры, сколько воплощение его облика в стихотворении Ахматовой.

Уже первое двустишие: «*Я к розам хочу, в тот единственный сад, / Где лучшая в мире стоит из оград*», – задаёт ситуацию, вполне определяемую заветами классицизма. Основной принцип его эстетики требовал верности природе, однако, по рецепту Буало в «Искусстве поэзии», природу необходимо было изображать, следуя за античными авторами: «По их лишь образцам мы можем научиться, / Как нам без пошлостей на землю опуститься» [116, с. 428]. Природа, облагороженная культурой, в частности, «тишь садов», которую Буало упоминает там же, – это и есть идеал. Известно, что в действительности розы – не главная примечательность Летнего сада, не самое характерное для него растение. Их высаживают в основном возле Лебяжьей канавки вместе с тюльпанами. Но *розы*, символ красоты, прославленный *сад* и знаменитая *ограда* декларируют в концентрированном виде обращение к совершенству. Переход от природы к культуре намечен логично, чётко и в то же время естественно. Кроме того, Ахматова использует излюбленный в поэзии классицизма приём метонимической перифразы: *розы, сад* и его *ограда* – в данном случае и сам Летний сад, и красота города, сложившаяся в славную эпоху.

У европейского классицизма, как известно, было две родины. И они определили два основных его свойства. Возник он сначала в Италии, а расцвёл во Франции. И, с одной стороны, стремление подражать антич-

ным идеалам красоты, а с другой – апология государства, разумного порядка, долга слились в единый нерасторжимый комплекс, создали уникальную художественную систему.

У Ахматовой образ Летнего сада связан с обеими линиями. Перифраза и метонимия в тексте всего стихотворения не всегда столь же наглядны, как в первой строке, однако конкретные образы постоянно ведут к вышеуказанным абстракциям, предстают как знаки этих основных ценностей.

Тема государства вступает уже в названии. Летний сад был символом столицы обновлённой России. Статуи должны были не только украшать его, но и просвещать гулявшую там публику, приобщать её к европейской культуре. Во времена Петра там, например, стояла статуя Венеры Таврической – бесценный подлинник античного искусства, привезённый из Италии в результате сложных дипломатических усилий. Царь считал, что красота Летнего сада, как позднее пригородных дворцов и парков, должна служить укреплению престижа государства. Он выписывал отовсюду растения, которым надлежало украсить парк, мечтая устроить его «лучше, чем в Версале у французского короля» [513, с. 31]. Все эти факты были широко известны петербургской интеллигенции.

Липы, например, везли из Киева. Ахматова связывает их очарование с преобразовательной деятельностью Петра в целом: «*В душистой тиши между царственных лип / Мне мачт корабельных мерещится скрип*», – то есть напоминает о знаменитой сосновой роще, тогда же созданной им специально для мачт молодого российского флота. *Царственность* здесь – слово неоднозначное. Оно может восприниматься как знак особо величественной красоты, а может – как указание на принадлежность царю. Оценочный эпитет «*царственных*» бросает отблеск и на характеристику самого сада. Интимно воспринимаемая *душистая тишь* и грубый *скрип корабельных мачт* соединяют в своеобразном оксюмороны образы утончённой красоты и знаки государственной мощи. При этом контрастность составляющих частей не заострена, а скорее приглушена и гармонизирована. *Душистая тишь* парка – в определённой степени результат прочности государства и мощи его флота, когда-то *скрипевших* под ветром и в бурных волнах *корабельных мачт*; они взаимосвязаны в сознании поэта и в тексте стихотворения. Летний сад, таким образом, метонимически представляет идеал разумно задуманного Петром государства.

Мера и симметрия – основы классической гармонии, утверждавшиеся ещё античными философами и поэтами, от Гесиода до Горация: «*И лебедь, как прежде, плывет сквозь века, / Любуясь красой своего двойника*». Образ лебедя здесь выступает как реалья, представляющая Летний сад через его границу – Лебяжью канавку, соединившую в XVIII веке реки Неву и Мойку между Летним садом и Марсовым полем и привлёкшую тогда лебедей из соседних прудов. В то же время лебедь – классическая эмблема Аполлона, бога света, покровителя искусств. О

традициях воплощения этого образа в русской поэзии существует обширная литература.

Удвоенная красота лебеда и его отражения – изысканная и мгновенная (он, *«как прежде»*, *«плывёт»* здесь и сейчас) – становится тоже могучей и царственной, поскольку *«плывёт сквозь века»*. Этот ряд описаний актуализирует «мифогенный потенциал» образа [450, с. 92] и делает Летний сад символом незыблемости страны и её культуры.

Однако Ахматова не оставляет представление о них застывшим или идеализированным. Летний сад как средоточие классической красоты существует не только в гармонически организованном пространстве, но и в немилосердном времени. Уже в первой половине стихотворения красота не отгорожена от жизни с её тревогами. *«Статуи помнят меня молодой»* – это слова женщины, достигшей 70-летия, вынесшей множество бедствий, пережившей почти всех сверстников. *«А я их под невскою помню водой»*, – статуи Летнего сада претерпели немало катастроф, их количество заметно сократилось. Фраза создаёт не только симметрию памяти, но и симметрию страдательности. Впрочем, Ахматова никак не указывает на личные невзгоды, да и *вода* здесь может быть воспринята не только как метонимия наводнения, но и как отдалённая перифраза протёкшего времени. Выдерживая высокий стиль, она не упоминает о том, как закапывали статуи в землю во время войны (этим горестям было посвящено стихотворение-плач «Ноченька!..») («Nox. Статуя “Ночь” в Летнем саду»).

Но в середине стихотворения тревожные ноты нарастают: *«И мертвство смят сотни тысяч шагов / Врагов и друзей, друзей и врагов»*. Это развитие темы Летнего сада как живой страницы дрящейся истории – темы, продолжаемой и в следующем двустишии: *«А шествию теней не видно конца / От вазы гранитной до двери дворца»*. Уже самое начало стихотворения, в котором авторское участие заявлено столь ощутимо, позволяет почувствовать его и в этих строках. С ними перекликаются слова Ахматовой, записанные Л. К. Чуковской 3 октября 1953 года: «Ленинград этим летом был прекрасный. Я к нему привыкла, всяким его видела, но таким – никогда. Весь в розах и маках. Летний сад великолепен. Но там за мной идёт такая вереница теней...» (подчёркнуто мною. – Г. Т.) [669, с. 57]. Примечательно это «но». Обилие роз Ахматова перенесла в стихотворении на тоpos Летнего сада как своеобразного заповедника красоты. Будет ли лишним упоминание о том, что 1953 год ознаменован не только смертью Сталина, но и отменой «Дела врачей», после которой в конце апреля Ахматова призналась Л. К. Чуковской: «Ночью я несколько раз просыпалась от счастья» [668, с. 45]. Могло ли это состояние повлиять и на поэтическое мироощущение? Отметим разницу между безусловным ликованием в начале хрущёвской «оттепели» и тревожными сигналами дальнейшего хода событий. И первая половина стихотворения – гимн красоте, но его вторая половина начинается со зловещей ноты.

Со времён Державина в русском классицизме соединение личного и общего начал в произведениях на гражданские темы стало привычным и узаконенным. Можно предположить в «*шествии теней*» воспоминание о близких людях с их страстями, о друзьях-акмеистах, о критиках-недоброжелателях, о «*нарядных соперницах*». А можно мысленно протянуть цепочку до пушкинского Петербурга, включить литературные персонажи, а также известные исторические фигуры, можно прибавить к ним лица неизвестные, но от этого не менее реальные. Конкретное наполнение этих строк оставляет простор читательскому воображению, «*сотни тысяч шагов*» определяют значительность масштаба, который явно способен превышать сферу только личного восприятия. А выражение «*замертво спят*», кажется, уравнивает присутствие сна и смерти, двух ещё Гесиодом воспетых мифических братьев, аллегорическое изображение которых в искусстве классицизма было столь привычным и понятным. И этот оксюморон мог бы увести нас в сторону вечных образов и вечных оппозиций – умиротворять и успокаивать.

Но дважды повторенное упоминание «*врагов и друзей*» из-за своей симметричности усиливает акцент на обрамляющем слове *враги*, которому уже утвердившаяся тема истории придаёт внеличный характер. Значение выражения «*замертво спят*», сначала отнесённого только к прошедшим и потому замолкшим *шагам*, расширяется к «*шествию теней*», которое подспудно усиливает тему смерти. Никакого намёка на личные впечатления не содержат ориентиры этого движения – *ваза и дворец*. Всё это может ассоциироваться с трагическим характером российской истории, неотделимым от характеристик его государственности.

Что касается «*вазы гранитной*», то это, с одной стороны, всем известная деталь Летнего сада, один из её визуальных символов, с другой – литературный образ. И они не совсем совпадают. Эта величественная ваза в античном стиле из розового порфира стоит возле Карпиева пруда, её высота, вместе с пьедесталом из тёмно-красного порфира, – около пяти метров. Она одна такая в Летнем саду. Ахматова назвала её *гранитной*. С точки зрения минералогии или геологии здесь не очень существенная неточность. Ведь граниты и порфиры относятся к вулканическим породам, имеют близкий химический состав, что позволяет иногда причислять порфир к разновидностям гранита. Однако в литературном языке значения этих слов не совпадают, поскольку в быденном сознании гранит – всегда серого цвета, а порфир (от греч. πορφύρεος – пурпурный) – красно-го. Порфир в литературной традиции ассоциируется с царственной роскошью, *гранит* же – с твёрдостью, холодом и суровостью. Таким образом, этот эпитет, расположенный между существительными *ваза* и *дворец*, усиливает мрачное звучание темы государства

Слово *дворец* не имеет эпитета, и это создаёт некоторую неопределённость. Дело в том, что в Летнем саду со стороны Невы сохранился так называемый Летний дворец Петра I, простой и скромный. А вот прямо напротив упомянутой в этой строке вазы виднеется совсем другой, по определению Пушкина, «забвенью брошенный дворец» – Михайловский замок, в котором в 1801 году был убит Павел I. Он расположен на территории, которая ранее тоже принадлежала Летнему саду. Путь *«от вазы гранитной до двери дворца»*, возможно, указывает направление, в котором когда-то прошли заговорщики. С противоположной же стороны Летнего сада, на Дворцовой набережной Невы, ведущей к Зимнему дворцу, в 1866 году Дмитрий Каракозов стрелял в Александра II, садившегося в карету после прогулки по парку. В память о чудесном спасении царя на месте главных ворот была установлена часовня. После революции она была снесена, а Летний сад заполнили совсем иные посетители. *Шествие теней* в представлении современников Ахматовой могло также включать *«друзей и врагов»* более близкого времени – и жертвы сталинских репрессий, и их палачей. Так что в направлении какого *дворца* ни двигалось бы это *шествие*, его трагический характер сохраняется. В таком случае слова *«не видно конца»* приобретают дополнительный смысловой оттенок: не только множество прошедших лиц, но и бесконечность трагедий.

Возможно, топографическая неопределённость упомянутого в стихотворении *дворца* закономерна. Сам Летний сад – метонимия Петербурга, а столица – знак государства. И приметы этого парка, и судьбы людей, когда-то проходивших в этом парке, – как бы микросрез судьбы страны, малое отечество. В реальном Петербурге немало парков, дворцов, художественно выполненных решёток. В образной структуре этого стихотворения всё – единственное в мире: не только сад, ограда, но и дворец, страна и судьба. По мнению Т. А. Пахаревой, «“Тот единственный сад” – это изначальный и вечный “сад Отца”» [450, с. 94] Ахматова соединила мифологему сада как воплощения изначального совершенства с акменстически конкретным воспоминанием о трагедиях отечественной истории.

Впрочем, зловещие призраки прошлого остаются лишь неясными *теньями*, на смену которым в стихотворении приходит свет: *«Там шепчутся белые ночи мои / О чьей-то высокой и тайной любви»*. *Белые ночи* – старинный оксюморон, настолько привычный в разговорном обиходе, что его двусоставная природа почти не ощущается, и всё же здесь она весьма уместна. Постоянное сочетание противоположностей достигает всё более высокой концентрации к концу стихотворения. Мрак и свет, общее и интимное соединены здесь удивительным образом. Поэт называет *своими* только *«белые ночи»* – то, что принадлежит всем жителям северной столицы. А *любовь* оказывается *«чьей-то»*, то есть ничьей определённно и в то же время как бы всеобщей ценностью, ибо она *высокая* и о

ней *«шепчутся белые ночи»*. Слово *«шепчутся»* подготавливает читателя к эпитету *«тайной»*, что опять позволяет создать образ, сотканный из противоречий, но гармонически уравновешенный. Всеобщность и тайна, тайна, почти написанная на небесах, – ещё один скрытый оксюморон.

Уместно ещё раз вспомнить здесь о постановлении ЦК ВКП(б) 1946 года, в котором её лирика подверглась издевательствам именно за выражение любовной тематики. Атмосфера оттепели позволяла надеяться на его отмену. Ахматовой хотелось верить, что дети больше не станут заучивать в школах формулировки из доклада Жданова, в котором содержание её стихов объявлялось «ничтожными переживаниями». *Высокая и тайная* любовь – это, конечно, романтическая антитеза обвинениям в ничтожности и бесстыдстве. Это *чья-то* любовь, о которой белые ночи шепчутся именно в Летнем саду – заповеднике высокой культуры, она отделена от личности автора. Интересно, что глагол *шепчутся* подчёркивает роль лирической героини более как поэта, нежели женщины. Речь не столько о переживании любви, сколько о способности её выразить, о ней поведать.

Но в самом тексте стихотворения выражение *«шепчутся белые ночи...»* никак не соотносено с вышеупомянутым постановлением, наоборот, его смысл максимально удалён от содержания этого текста, поскольку загадочен и таинственен, что впервые в стихотворении не вполне соотносится с классицистическим требованием ясности и скорее тяготеет к поэтике романтизма. Ахматова, как известно, иногда иронизировала над злоупотреблением словом *тайна* в поэтике символизма. Впрочем, этот образ конкретизирован слуховым ощущением *шёпота*. В раннем стихотворении «Песня последней встречи» это слово обозначало реальный звук шелеста листьев и в то же время голос неких вневличных стихийных существ, внятных душе героини: *«Между клёнов шёпот осенний / Попросил: со мною умри. / Я обманут моею уньлой, / Переменчивой, злой судьбой. / Я ответила: Милый, милый, / И я тоже. Умру с тобой»* (28). Здесь же способность белых ночей шептаться – традиционное для поэтики классицизма олицетворение. Оно опирается на конкретный звуковой образ шелеста листвы и в то же время значительно увеличивает масштаб изображения.

Образ белых ночей получает развитие и в последнем двустишии: *«И всё перламутром и яшмой горит, / Но света источник таинственно скрывает»*. Солнце, ушедшее ненадолго за горизонт, но не исчезнувшее совсем, создаёт странное освещение, которое могло бы быть названо и призрачным, и бледным. Но оно ассоциируется с *перламутром* – а там, где лучи касаются облаков, они горят яшмой, тёплым, ярким цветом полудрагоценного камня. Тусклое мерцание перламутра и насыщенная окраска яшмы – ещё одно соединение противоположных свойств. Прекрасная

цветовая гамма «горит» как будто сама по себе – «света источник таинственно скрыт». Здесь, с одной стороны, вполне реалистическая деталь своеобразия белых ночей (солнце за горизонтом, но его лучи оставляют небо светлым). Но, с другой стороны, таинственность источника света – это совершенно иной аспект смысла, позволяющий ощутить его символическое расширение, выразить оттенок романтической задумчивости. Всё же И. Ю. Искрицкая увидела в этих строках черту, которая, как мы знаем, является одной из наиболее характерных для классического искусства: «Внутренняя опора Ахматовой на ценности, не зависящие от неустойчивой и изменчивой жизни, присутствует в её полной драматизма поэзии как некое абсолютно ровное, спокойное, сильное свечение» [253, с. 58].

Для классицизма характерно чёткое и раздельное восприятие деталей окружающей действительности. Ахматова на всём протяжении текста называет конкретные реалии воспеваемого сада. Статуи и лирическая героиня помнят друг о друге, они иногда (или часто) встречаются, не сливаясь; отдельно существуют розы и решётка, сосны мерещатся, но не смешиваются с липами, лебедь любит себя своим отражением, но плывёт самостоятельно. Многомерность лирического переживания достигается сочетанием множества оппозиций, которые составляют контрастные, но оксюморонно гармонизированные пары. Лирический сюжет также развивается по законам классицистической поэтики. В. М. Жирмунский писал об этом в 1922 году: «...поэты-классики умеют пользоваться для своих задач элементами сложного и законченного синтаксического построения (в современной русской поэзии этим искусством владеет в высшей мере Анна Ахматова)» [225, с. 160]. Логическая выдержанность интонации превращает стихотворение в единое высказывание, которое подчёркивает значимость заключительной части стихотворения (Хочу в сад, где ..., где ..., и., и., а... [потому что] *там*...). Всё это придаёт особую значимость определению того, что же *там* находит поэт.

Ахматова не злоупотребляет оценочными эпитетами, однако умело расставляет их таким образом, что они создают самостоятельный стилистический ряд: «единственный», «лучшая в мире», «царственных», «высокой», – распространяя своё значение на весь текст. Цветовые характеристики последнего двустишия, имеющие отчётливо выраженную ценностную окраску, завершают этот ряд, однако поэт в полном соответствии с принципами классической гармонии прибегает в последней строке к приёму, делающему высказывание ещё более многозначительным. На первый взгляд может показаться, что «света источник» – слишком простое иносказание, понятно ведь, что это солнце, которое из-за горизонта посылает свои лучи на северное небо. Но свет – символ настолько многозначный, что делает количество подразумеваемых значений почти беско-

нечным. Это может быть и свет как знак длящейся жизни, и свет как эманация Аполлона, бога солнечного света, покровителя искусств, и свет любви, и свет культуры. Статуи Летнего сада с их аллегоричным значением, сам характер сада и стиль стихотворения допускают любое из этих истолкований. Выражение даёт простор читательскому пониманию смысла, главным в нём будет положительный знак, распространяющийся не только на Летний сад, но и на те начала, которые он олицетворяет.

Отметим, что если в первых строках преобладают конкретные пространственные образы, позволяющие соединить настоящее с прошедшим, а *шествие теней* в середине текста актуализирует тему времени-истории, то последние двести стихов объединяют и снимают пространственно-временные координаты. *Белые ночи* здесь лишены той хронологической определённости, которая им присуща, например, в пушкинском описании: «И не пуская тьму ночную / На золотые небеса, / Одна заря сменить другую / Спешит, дав ночи полчаса». В стихотворении «Летний сад» это единственная деталь, которая с самим садом на деле-то и не связана, но вполне уместна при его метонимическом расширении до знака Петербурга. «*Всё перламутром и яшмой горит*» здесь и сейчас, но мгновение остановлено так основательно, что готово превратиться в вечность. Оправдание этого образного решения, несомненно, – в его аксиологическом характере. Т. В. Цивьян отметила «тему примирения» и «катаргическую просветлённость» общего настроения этого текста [648, с. 89].

Таким образом, в газету «Правда» было предложено стихотворение, в котором трагический поэт Ахматова не только воспела часть Петербурга, но и создала уникальный вариант примирения с действительностью – с позиций классической красоты и гармонии, присущих отечественной культуре как наследнице культуры мировой. Стихотворение нельзя назвать конъюнктурно приглаженным. По наблюдению Г. М. Фридендера, «... в её стихах, и это одинаково относится как к ранней, так и к поздней поэзии Ахматовой – ощущение царственного величия и гармонии неразрывно связано с ощущением дисгармонии и дискомфорта» [629, с. 462]. Личностное отношение заявлено с первой строки, романтическое настроение не исчезло, но субъективное начало слито с многомерным образом макромира. Трагедия не исключена из общей картины мира, она предстаёт как реальный и тревожный её компонент, и всё же поэт делает возможным торжество красоты жизни и культуры. Разумеется, такой высокий уровень эстетического мировоззрения не был характерен для партийной печати, хотя во времена «оттепели» декларировалось возвращение партийной (государственной) политики к общечеловеческим ценностям и к ценностям мирового искусства.

Итак, классицизм как воплощение многовекового опыта европейской литературы был связан с идущими из Древней Греции представлениями о космосе как красоте упорядоченности, о калокагатии как идеальном единстве красоты и добра. Источником его принципов для Ахматовой были как европейские и русские носители классической традиции, так и «классический подлинник», творчество античных поэтов, прежде всего Горация. Показательно, что и Вольтер, и Державин, и Пушкин оказываются Ахматовой близки не только как носители, но и как нарушители классицистической нормативной эстетики, однако основные принципы классического искусства сохраняют для неё свою неизбежность. Безрезультатность попыток освободиться от влияния классицизма, осознанная поэтом в 1920-е годы, обернулась для неё в 1930-е обретением новых сил. Установка на точное называющее слово, на тщательно обдуманную мысль, на неизбежные гуманистические ценности позволяла и даже требовала говорить правду. Именно эти принципы объединяют «Реквием» и «Поэму без героя», а также и другие несхожие между собой произведения.

ФАКТОРЫ, ОРГАНИЗУЮЩИЕ СИСТЕМНОЕ ЕДИНСТВО ПОЭЗИИ АХМАТОВОЙ

Проблема выбора интегрирующих факторов

Рассмотренный материал позволяет с уверенностью говорить о том, что в поэзии Ахматовой тенденции романтизма и классицизма наблюдаются от начала и до конца её творческого пути. В этом отношении можно признать их имманентно присущими поэтике Ахматовой. Их проявления нельзя назвать бессистемными, их функции определяются достаточно отчётливо. Но ни романтизм, ни классицизм не господствуют безоговорочно. Сам факт их одновременного присутствия свидетельствует, что традиции ни одного из этих направлений не могут претендовать на роль единого системообразующего начала её творчества. В таком случае поиск оснований, интегрирующих эти тенденции, требует более широкого обобщения.

В современном ахматоведении утвердилось представление о том, что акмеизм – это «тоска по мировой культуре». Ахматова повторяла эти слова как формулировку Мандельштама, но воспроизводила и как собственное мнение [141, с. 448; 233, с. 650]. Единственный недостаток этого определения в том, что широта понятия «мировая культура» выглядит поистине безграничной.

Если принять это представление за основу системообразующего начала, то необходимо его уточнить. При этом возникают вопросы: в каком направлении должны идти поиски? Формальное или содержательное начало необходимо предпочесть? Каким образом могут появляться искомые факторы на материале конкретных текстов?

Укоренившаяся в последние десятилетия тенденция рассматривать творчество Ахматовой как часть общего текста мировой культуры, идущая от известной статьи «Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма», не отличается определённой конкретностью. Фактически эта идея в упомянутой статье распадается на две разнонаправленные составляющие, причём связь между содержательным и формальным началами в ней не определена.

С одной стороны, авторы видят в «тоске по мировой культуре» гуманистическую интенцию: «Европеизировать и гуманизировать двадцатое столетие, согреть его телеологическим теплом – вот задача потерпевших крушение выходцев девятнадцатого века» [334, с. 49]. С другой же – придают этой ориентации характер сознательной филологической работы по конструированию нового языка: «Сознательному выполнению этой задачи и была посвящена реформаторская языковая работа Мандельштама и Ахматовой» [334, с. 50]. В результате любое произведение этих поэтов превращается в сложное переплетение цитат: «То, что на одном уровне

выступает как авторский текст, на следующем уровне оказывается цитатой, позволяющей установить новые связи, которые по-новому строят все пространство стихотворения, а на еще более глубоком уровне обнаруживается, что цитата с определенной атрибуцией представляет собой цитату цитаты (многостепенное цитирование, объясняющее отчасти взаимоотношения при первом взгляде отождествления у разных исследователей, ср. необычайно показательную в этом отношении “Поэму без героя”) или склеивание цитат или какой-нибудь другой ход. <...> При всем этом следует помнить, что фрагмент, на котором происходит выявление цитат, их отождествление и атрибуция, далеко не всегда ограничивается размерами данного стихотворения, поскольку существует явная установка на соотнесение со всеми остальными собственными произведениями, образующими *единый поэтический текст*, и, так сказать, с *мировым поэтическим текстом*, конструируемым автором» [334, с. 71–72]. В статье нет ссылок на Юлию Кристеву или Ролана Барта. Подход обосновывается «архетипом вечного возвращения», что практически снимает вопрос о целях этой игры в цитаты, приобретающей в работах некоторых исследователей характер дурной бесконечности, ведущей к произволу интерпретаций.

Спор с этой установкой в её крайних проявлениях мог бы показаться излишним трюизмом, если бы не её распространённость. С. С. Аверинцев почти полвека назад предупреждал: «“Безразличное пространство культурной отвлечённости” – не химера, а реальная угроза нашего века, несколько сродни экологическому кризису» [6, с. 34]. Итак, могут ли «цитаты», «чужие слова» сами по себе выступать в качестве интегрирующих факторов?

Представление о «вечном возвращении» имеет мифические корни, оно восходит к древним земледельческим культам умирающего и воскресающего божества, связанным с календарными циклами. Дионисийские буйства в честь такого бога, воспетые Ницше как животворящее начало культуры и источник искусства, были близки Вячеславу Иванову, однако чужды Ахматовой. Несмотря на богатый смысловой потенциал этого мифа, он всё же слишком далёк от специфики сложных процессов развития литературы.

Традиция трактовать любое слово как цитату: «скрытую» ли, «опрокинутую», «забытую» или «полигенетичную» – в результате отменяет представление о том, что произведение может иметь самостоятельный и определённый смысл. Уничтожается при этом и понимание цитаты как воспроизведения определённого фрагмента конкретного текста. Произвольное нанизывание интертекстуальных ассоциаций выступает как деформирующий фактор, отменяет само представление о возможности некоего начала, организующего творчество поэта в системное единство. «Конструирование мирового поэтического текста» приобретает характер

формального умозрительного упражнения, вроде игры со льдинками, которыми Снежная королева из сказки Андерсена занимала досуг Кая.

По большому счёту, любое произведение любого писателя, независимо от его качества, может быть рассмотрено как часть общего текста мировой культуры. Какой именно частью оно окажется – концентрирующей в себе сгустки образов и смыслов или же, наоборот, разбавляющей их случайными и внесистемными элементами, – не очень важно. В таком предельно обобщённом плане даже стихи капитана Лебядкина становятся не менее существенной частью общего текста, чем стихи Пушкина, а трагедия Софокла «Эдип царь» уравнивается с разрушающей её смысл фрейдистской трактовкой мифа об Эдипе [333]. С точки зрения лингвистики такой подход, вероятно, не лишён продуктивности. Он считается релевантным в применении к текстам таких авторов, как Малларме или Лотреамон [250, с. 138–139]. Однако понимаемый так в целом текст культуры может превратиться в набор неких конвенциональных знаков, безразличных к содержанию и потому поддающихся любым вариантам абстрагирования. Для создания математической модели необходимо полное освобождение от малейшего намёка на содержание. Способность такой модели адекватно описывать литературные явления и процессы будет обратно пропорциональна уровню достигнутой абстрагированности. А вне абстрагирования, редуцирующего суть конкретных образов и произведений, парадигмальный подход провяляет известную тенденцию к эклектичности.

Конечно, если вспомнить, например, воздействие эпоей Гомера на «Энеиду» Вергилия, соотнести последнюю с «Божественной комедией» Данте, вспомнить о литературных корнях шекспировской драматургии, то проблема получает иной вид. Диалогичность культуры, её способность воспринимать и переосмысливать достижения других народов или других времён – залог её способности к развитию, что проявляется не только в литературе. Оглядка любого автора на уже существующее поле образов, символов, сюжетов определяет его позицию, наращивает или отвергает общепринятые смыслы.

Но и этот процесс имеет множество разнородных проявлений на самых различных уровнях – от дружеской переключки или поэтической пикировки, вроде знаменитого диалога Алкея и Сафо, – до диалога культур, столкновения их ценностей и символов внутри одного произведения, как например, в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита». В результате может возникнуть новый сгусток смысла (выражение Ю. Тынянова), а может и набор банальностей, или какофония бессвязных гротесков, или же, как в культурной утопии Г. Гессе «Игра в бисер», – гармоническое сплетение уже ставших традиционными мифопоэтических образов. Последнее писатель расценил как соблазнительную утопию, необходимую для сохранения культуры, но уводящую от трагических диссонансов реальности и потому грозящую омертвлением. Текст литературы состоит из

слов, однако к словам не сводится. Сюжетные мотивы, образы, архетипы на разных уровнях взаимодействия и в различных художественных направлениях изменяют и функции слов, и их значение.

Кроме того, общность словаря и некоторых художественных средств не является исключительным свойством представителей акмеизма. То же мы найдём и в текстах пушкинских современников, и в поэзии символистов. Наличие общих слов, образов и мотивов в творчестве представителей одной школы, группировки, течения, направления – явление естественное и хорошо известное. Но отношение к чужому слову в разные эпохи и в разных культурах имеет свою специфику. Большую роль в усилении внимания к нему сыграли традиции романтизма: «Одной из черт романтического сознания является преобладание в нём переживаний “книжных” или “опосредствованных” над переживаниями непосредственными <...> Общекультурные факторы создают особый тип сознания – литературного или “олитературенного»» [239, с. 15]. А. Блок в конце своего творческого пути писал, что «романтизм и есть культура, которая находится в непрерывной борьбе со стихией» [85, т. 6 с. 368].

В 1914 году О. Мандельштам окончил стихотворение «Я не слышал рассказов Оссиана...» знаменитым поэтическим афоризмом: «И снова скальд чужую песню сложит / И как свою её произнесёт» [388, т. 1, с. 41]. Эти строки приводят в качестве одного из обоснований вышеприведённой коллективной гипотезы [335, с. 72]. В устном народном творчестве действительно не было понятия авторского права. Однако даже в практике фольклора между «своим» и «чужим» текстами существует совсем не простое отношение. Сказители и певцы находились в чётко очерченном поле традиции, но их талант оценивался всё же по способности внести в традиционные мотивы нечто новое и оригинальное. Мандельштам придумал в этом стихотворении небывалые, но живописные «шарфы дружинников» с позиции поэта-романтика, отталкивающегося от пошлой действительности, чтобы уйти в далёкий героический мир: «Я получил блаженное наследство – / Чужих певцов блуждающие сны; / Своё родство и скучное соседство / Мы презирать заведомо должны» [388, т. 1, с. 41]. Показательно, что Ахматова вспомнила это стихотворение в 1960-е годы как осуществлённое историей предсказание о способности поэзии к возрождению – высокой поэзии, а не «чужих слов» [233, с. 244].

Некоторый оттенок эскапизма неизбежно вытекал из характерной для романтической поэзии «книжности». Но «Шотландии кровавая луна» в этом стихотворении – не инкрустация чужого текста, а авторский образ, он не напоминает о «вечном возвращении», а скорее символизирует неизменную значимость для поэтического воображения того героического мира, который был воспет Оссианом. Противоположный полюс у Мандельштама – современники, потребляющие блага цивилизации, но неспособные постичь созданные искусством ценности, как героиня его стихо-

творения «Американка»: она посещает и Лувр, и Акрополь, «Не понимая ничего, / Читает “Фауста” в вагоне», но её собственные суждения – наивная пошлость: «...отчего / Людовик больше не на троне» [388, т. 1, с. 33]. Самого же Мандельштама в молодости манили не чужие тексты (достаточно вспомнить у него «вышивание» Пенелопы или «отравительницу» Федру). Его увлекала эмоциональная энергия сгустков культурных смыслов, которые он поэтизировал и в «твердыне Notre Dame», и в экзотическом для него быте Царского Села, и в противостоянии Лютера католицизму, и в античных преданиях, и в театральных зрелищах классицизма, и в кинематографических мелодрамах... С. Н. Бройтман называет это свойство поэзии Мандельштама «метатекстуальностью», позволяющей говорить «о самосознании искусства, его метарефлексивной обращённости на себя, на исключающей непосредственного отношения к действительности» [103, с. 271]. Если отвлечься от сомнительного уверения, будто поэт «работает с реминисценциями реминисценций, уходящими в бесконечную смысловую перспективу мировой культуры» [103, с. 271], уничтожающими, на наш взгляд, возможность хотя бы приблизительного восприятия смысла поэтического высказывания, то объяснение этого явления может быть найдено в исторически сложившихся тенденциях романтизма.

«Книжность», «романность» истоков юношеских фантазий была неразрывно связана с романтическим началом – само происхождение термина связывает эти понятия [346; 519; 569]. Кого бы из романтиков мы ни открыли – это качество присутствует неизменно. Сколько литературных и культурных ассоциаций у Байрона, Гюго, Гофмана, у Пушкина и Лермонтова, у Брюсова, Блока и Белого, у Цветаевой... Даже Маяковский (настолько, насколько был романтичен его футуризм) использовал реминисценции из мировой и русской литературы – у него в стихах присутствуют и Гофман, и Гёте, и Библия, и Ницше, и Пушкин с Лермонтовым, и даже Ахматова. В этом отношении вполне можно было бы перефразировать слова Мандельштама: романтизм – весь – тоска по мировой культуре. Конфликт с действительностью заставлял устремляться вдаль, но мечты формировались на основании уже усвоенного культурного опыта. Это ничуть не мешало тому обстоятельству, что романтизм был изначально ориентирован на новизну, поскольку поэты-романтики стремились пересоздать мир в соответствии со своими идеалами и вкусами. Но таковые могли быть поняты читателями только вследствие их сближения с уже существующими в культурном сознании сгустками смыслов.

Таким образом, можно утверждать, что противоречие между стремлением к новациям и «книжностью», то есть использованием традиционных образов, мотивов, выражений, было заложено в эстетике романтизма самой его сущностью. Но притягивали воображение романтиков не «чужие слова», а те воплощения культурных ценностей, которые давали опору при отталкивании от возмущавшего романтиков несправедливого мироустройства. Оперирование такими образно-смысловыми «сгустками» не осталось прерогати-

вой романтиков. Исследование их корней представляет серьёзный, можно сказать – насущный научный интерес при условии выделения константных содержаний и осмысления происходивших трансформаций.

Хорошо известны приёмы создания в литературном тексте культурных ассоциаций. Это прямое называние нужных имён и произведений, цитаты и эпиграфы, это аллюзии, понятные широкой публике или только немногим посвящённым, это и реминисценции, отсылающие к значимым элементам определённых текстов или же, наоборот, свидетельствующие лишь о невольном воспроизведении случайно запомнившихся оборотов, получивших статус общепонятного языка. Все они существуют с незапамятных времён и не составляют исключительной характеристики акмеистической поэтики. «Чужое», так называемое «амбивалентное» слово, по Ю. Кристевой, появляется «в результате совмещения двух знаковых систем. <...> Роман – единственный жанр, широко оперирующий амбивалентным словом; это – специфическая характеристика его структуры» [317, с. 437, 438]. Кристева следует здесь за М. Бахтиным, различавшим специфику словоупотребления в романе и в лирике. Многочисленные упоминания «романности» ахматовской лирики заставляют задуматься, насколько применимо к ней данное положение.

Вопрос о том, какие именно проблемы и ценности мировой культуры были близки Ахматовой, каким образом она апеллировала к ним, рассматривается в нашей работе не на фоне «акмеизма вообще», а на материале именно её поэзии. Вопрос не может быть отделён от проблемы текстуальных взаимодействий и, следовательно, «чужого слова» в её произведениях. Запись Л. К. Чуковской от 26 декабря 1955 свидетельствует: Ахматова подчёркивала специфику «Поэмы без Героя» именно в этом пункте: «Всегда я свои стихи писала сама. А вот “Поэму” иначе. Я всю её написала хором, вместе с другими, как по подсказке» [667, с. 133]. Игра ассоциациями в «Поэме без героя» детерминирована сложностью её жанровой специфики. Автор противопоставляла новаторство поэмы стилю своих ранних произведений: «“Триптих” ничем не связан ни с одним из произведений 10-ых годов <...> М. б., это очень плохо, но так никто никогда не писал (и, между прочим, в 10-ых годах)» [233, с. 109]. Размышляя о «Поэме без героя», Ахматова признавала, что там «тоска по мировой культуре» присутствует как некая «и эта линия» [233, с. 650], но не сводила к ней ни содержание поэмы, ни суть всего своего творчества: «А ещё что такое акмеизм? – Чувство ответственности, которого у символистов не было» [там же]. И эта поэма стала вызывать у неё беспокойство: «Она старается подмять под себя никакого к ней отношения не имеющие другие мои произведения, искажая этим и мой (какой ни есть) творческий путь, и мою биографию» [45, с. 255]. Поэтому, решая вопрос о роли и функции «чужого слова» в её поэзии в целом, необходимо прежде всего более детально рассмотреть позицию самого автора относительно этого явления.

Проблема «чужого слова» в восприятии Ахматовой

Мы не располагаем свидетельствами того, занимало ли Ахматову создание «общего текста мировой культуры». Но известно, что проблему оригинальности она затрагивала и в частных беседах, донесенных до нас мемуаристами, и в «пушкинских штудиях», и, главное, в стихах. Есть два стихотворения, написанных ею об этом в столь разные времена, что можно условно посчитать, что одно из них создано в начале (1916), а другое – в конце творческого пути (1956).

*О, есть неповторимые слова,
Кто их сказал – истратил слишком много.
Неистоюца только синева
Небесная и милосердые Бога.* (122)

*Не повторяй – душа твоя богата –
Того, что было сказано когда-то,
Но, может быть, поэзия сама –
Одна великолепная цитата.* (357)

Возможны как минимум две разные интерпретации этих четверостиший. Наиболее простая: перед нами демонстрация того, как резко изменились взгляды Ахматовой за сорок лет. Другая предполагает, что в стихотворении 1956 года мы находим не опровержение мысли, высказанной в 1916 году, а лишь ее уточнение или дополнение. Прочитаем их внимательно.

В первом стихотворении выражение «**неповторимые слова**» обозначает высочайшую ценность: «**кто их сказал – истратил слишком много**». Эти слова требуют огромной затраты сил поэта, который в миг творения почти равен **Богу**, но, в отличие от него, не имеет бесконечных, **неистоющих** сил, отчего акт творения одновременно может показаться и кощунственной их **тратой** (почти равной смерти), и божественным созданием (достояния жизни или самой жизни). Сам момент неповторимости = оригинальности, как главного условия существования шедевра, не подвергается ни сомнению, ни обсуждению. Патетическое «**о**» первой строки относится к самому факту существования «**неповторимых слов**». Восклицание в оценочном отношении оказывается гораздо более значимым, чем какое-либо конкретное определение.

Можно ли предположить, что перед нами лишь поэтическая риторика, от которой Ахматова впоследствии отречётся с лёгким сердцем?

Прежде всего, надо уяснить, о чём, собственно говоря, идёт речь в первом четверостишии: о словах или о том, во что они сложились.

Как известно, на ранних стадиях развития письменной литературы по инерции сохранялось привычное для фольклора отсутствие понятий авторства и интеллектуальной собственности. Не одно столетие длятся споры о том, кто мог написать «Слово о полку Игореве». Спустя два века после появления «Слова» его фрагментами украсил своё произведение столь же безвестный автор «Задонщины». Решение проблемы начальной принадлежности этих элементов текста теперь вошло в учебники по древнерусской литературе.

С тех пор положение кардинально изменилось. Значение оригинальности так возросло в эпоху Возрождения, что Леонардо да Винчи, например, требовал, чтобы художник не повторял даже собственных находок. Классицизм узаконивал подражание совершенным античным образцам, но это не исключало самостоятельности автора и мыслилось как его состязание с классиком [461, с. 7; 493, т.7, с. 421]. А романтизм, опираясь на барочную эстетику, решительно провозгласил идеал художественного гения, творящего в своих произведениях новый мир. Модернизм предъявил к оригинальности художественного творчества ещё более высокие требования, создал культ новаторства как проявления неповторимого своеобразия творческой личности. Достаточно вспомнить, как В. Брюсов, стремясь принизить акмеизм, указывал на его связь с традициями предшественников и на этом основании отказывал ему в самостоятельности. В конце XIX – начале XX вв. разыскание источников поэтических произведений приобрело «уличительный» характер [70, с. 38].

Необходима оговорка: компаративизм в литературоведении к тому времени насчитывал уже не одно десятилетие. В России его центральной фигурой был А. Н. Веселовский, рассматривавший филиации мотивов и сюжетов как следствие единства всего культурно-исторического процесса. Достойное развитие получили эти идеи в работах В. М. Жирмунского и его школы. Но хотя в начале 20-х годов ширились исследования этой проблемы, её восприятие в среде литераторов и критиков отличалось от научного и изменилось не сразу. Известно, какой эффект произвела в 1925 году работа М. О. Гершензона «Плагии Пушкина» [153]. Отзвуки этого впечатления мы находим, например, спустя пять лет в статье В. В. Гиппиуса «К вопросу о пушкинских плагиатах» и видим, что проблема осталась актуальной. Возможно, именно её отголоском стала через несколько десятилетий строка в «Поэме без героя»: ***«Так и знай: обвинят в плагиате».***

В. В. Гиппиус в 1930 году с академической основательностью показал на примерах пушкинских «заимствований» разницу между случайным повторением речевых интонаций и ритмических мотивов, использованием общего поэтического словаря, пародийными или полемическими реминисценциями, стилизацией (например, при создании стихов Ленского) или же сознательным цитированием автора-единомышленника [168]. Ни один из этих случаев, разумеется, не совпадает с представлением о

плагиате как литературном воровстве. Эпатирующее название работы Гершензона, видимо, было связано с царившим культом оригинальности, который осуждал любое сходство и любую традиционность. Есть основания предположить, что Ахматова не избежала того шока, который представляется вполне естественным при отождествлении слов «заимствование» и «плагиат». На первых порах обнаружение источника того или иного произведения связывалось для нее с некоторым понижением его ценности, в её глазах даже отдельные заимствованные элементы уменьшали оригинальность целого.

Преодоление этих предубеждений у Ахматовой началось задолго до появления статьи Гиппиуса и было связано с более глубоким погружением в проблему. В середине 1920-х годов она принимается за исследование влияния на Гумилёва поэзии Бодлера, затем круг её поисков расширяется. Обнаружение множества «повторяемых слов» побуждает её искать также литературные источники Анненского, и, по свидетельству П. Н. Лукницкого, 29.12.1925 Ахматова сообщает ему о замысле сразу трёх статей: об Анненском, Гумилёве и Бодлере. Эти планы остались неосуществлёнными. Тогда же она начинает внимательно читать А. Шенье и обнаруживает у него места, использованные Пушкиным, Баратынским, Дельвигом. Она открывает целые пласты выражений французских авторов, проступающие в лирике Пушкина. Эти материалы были опубликованы лишь после её смерти [157]. Работа не была завершена, однако из того, что дошло до нас, ясно, что она имела не уличающий, а научный характер, что слово «плагиат» для Ахматовой перестало быть в этой связи актуальным – речь шла о «поэтических влияниях». Но подоплёкой оставалась проблема оригинальности или зависимости художника.

На первых порах её волновали сами факты обнаружения сходства, и в записях Лукницкого тех лет передан азарт охоты. Правда, по его свидетельству, 30.11.1925 Ахматова не решается в беседе с Ю. Тыняновым признаться, что занимается этим, и лишь пытается узнать его мнение «о таких работах вообще». Ей понадобится некоторое время, чтобы окончательно утвердиться в сознании научной важности таких разысканий и 15.01.1926 дать высокую оценку исследованию Эйхенбаума: «АА "Лермонтова" считает лучшей его книжкой: "Он может мне ее принести без стыда"». Эта работа была напечатана еще в 1924 году и содержала подробные сведения об источниках лермонтовского творчества. (Возможно, она показалась Ахматовой «лучшей» по сравнению с книгой, которую Эйхенбаум до этого написал о её поэзии). Однако существенно другое: сходство некоторых строк известных поэтов с элементами текстов предшественников побуждает её к более основательным размышлениям о сути этого явления.

Первый и простой, вполне естественный вывод – необходимость различать характер заимствований. Это проявляется в записанной П. Н. Лукницким 23.03.1926 филиппике Ахматовой против стихов входившего

тогда в моду К. К. Вагинова, против его механических использований чужой лексики и фразеологии: «Вагинов употребляет такие сравнения, как "виноградарь – солнце". Да, мы знаем о древнем значении такого сравнения – в древнем контексте, у античных поэтов. Но Вагинов, по видимому, думает, что сравнение, слово, глубоко оправданное, владеющее правом на существование в одном (в данном случае – в античных) контексте, вырванное из этого контекста и механически вставленное в совершенно неподобный, другой (его, Вагинова, современный – в данном случае), сохраняет всю свою весомость, весь свой смысл, всю соль – значимость. Нет. Это не так. В действительности такое оскопленное и механически приводимое слово или сравнение звучит только как банальность».

Однако некоторые заимствования и у великих поэтов могли носить почти или полностью безразличный к начальному контексту характер (как это было заметно по книге Б. М. Эйхенбаума о Лермонтове и как это впоследствии показал В. В. Гиппиус на пушкинских примерах). Поэтому, смущённо признаваясь в беседе с Лукницким уже 19.04.1926, что исследование Б. М. Эйхенбаума «звучит почти как укор Лермонтову», она всё же защищает Пушкина и Лермонтова: «Не попрекать поэтов этими заимствованиями придется, а просто изменить взгляд на сущность поэтического творчества. Оно будет пониматься иначе, чем понималось до сих пор и лет десять тому назад...» (В скобках отметим, что десять лет прошло со времени написания первого из рассматриваемых нами четверостиший).

Немаловажным представляется и то, что в это время в круг её общения вошли известные пушкинисты Г. А. Гуковский, П. Е. Щеголев, а также Б. В. Томашевский, выпустивший в 1925 году работу «Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения». Возможно, размышления Ахматовой на эту тему получили подкрепление в книге В. Б. Томашевского: «Ведь факт усвоения, восприятия чужого произведения, реминисценции и т. п. еще ничего не говорит об эстетической функции этого произведения в творчестве изучаемого поэта. <...> Совершенно естественно, что реминисценции и “заимствования” обрисовывают круг чтения Пушкина, но они не свидетельствуют об актуальности этого направления в творчестве поэта» [595, с. 56]. Хотя Ахматова не была согласна с Томашевским относительно того, чьи влияния на Пушкина оказались наиболее сильными, однако в записи Лукницкого 29.06.1926 находим её очень близкие по смыслу высказывания о том, что присутствие цитаты из другого поэта не всегда свидетельствует о его близости автору. Ряд наблюдений, которыми она делится в это время с Лукницким, свидетельствует, что перемена взгляда на сущность поэтического творчества касается осмысления психологии творческих процессов. Сам факт обнаружения заимствований теперь не обязательно означает для Ахматовой отсутствие у поэта оригинальности.

Постепенно она осознаёт роль литературной учёбы, значение творческого усвоения Пушкиным фразеологии французских поэтов и переноса её на русскую почву. Это отразилось не только в её опубликованных заметках, но и в целом ряде записей Лукницкого. Творчество Лермонтова Ахматова не занималась столь пристально, и всё же на склоне лет написала о нём: «Так долго писавший подражательные Пушк<ину> и Байрон<у> стихи и вдруг начавший писать нечто такое, где он никому не подражает, зато всем уже 150 лет хочется ему подражать, но совершенно очевидно, что это невозможно, потому что он владеет тем, что актёры называют соотв. интонация» [233, с. 559].

Увлечшись на первых порах поиском «источников» пушкинской поэзии, она из множества наблюдений делает вывод о неизменно творческом отношении поэта к чужому материалу и говорит об этом Лукницкому 29.06.1927 г.: «Творчество Пушкина – горн, переплавляющий весь материал, которым Пушкин пользуется. Например, когда он пользуется материалом иностранных авторов. После "переплавки" получается нечто совершенно новое – чисто пушкинское» [444, с. 10].

Несколько ранее, 07.06.1926 Лукницкий записал развернутое суждение своей собеседницы, которое, на наш взгляд, заслуживает особого внимания: «Гений – захватчик. Он собирает, выхватывает отовсюду слова, сравнения, образы и т. п. – самые простые и даже иногда никем не замечаемые, но – лучшие. Он берет их – они до того, как он взял их, – ничье достояние, они в свободном обращении всюду. Каждый может их произнести. Но когда гений их возьмет, он их так произносит, что они становятся неповторимыми. Он накладывает на них свое клеймо. Они становятся его собственностью, и никто не может их повторить, и если кто-нибудь захотел повторить их – он не мог бы сделать этого, – ему запрещено. На них клеймо гения.

Сейчас от гения Пушкина никто не страдает. Прошло достаточно времени. Накопились новые словесные богатства. Но каково было поэтам, которые должны были работать непосредственно после Пушкина или Лермонтова! Словесные богатства были расхищены Пушкиным, Пушкин был опустошителем.

Конечно, это – одна сторона медали. Стоит только повернуть медаль, чтобы увидеть другую сторону ее: Пушкин открыл дорогу для новых изысканий. Пушкин принудил следующих за ним поэтов искать новые пути. В этом – благодатная роль гения» [444, с. 10].

В этом высказывании (оно, как и предыдущее, не вошло в печатный текст «Аси́иан'ы»), видимо, сформулирован итог напряжённых размышлений. Обращает на себя внимание, что речь вновь идёт о **«неповторимых словах»**. Здесь проблема проясняется. Все слова – общее достояние. Литература, вырабатывая свой поэтический язык, не только слова, но и сравнения, образы оставляет «в свободном обращении». «Чужими» они становятся лишь тогда, когда попадают в текст гения, то есть становятся

частью неповторимого текста. Приобретённое контекстуальное значение делает слово менее пригодным для участия в иных словосочетаниях.

Иначе говоря, способность слова «отсылать» к иным текстам, точнее, напоминать о них казалась Ахматовой в 20-е годы досадной помехой для создания собственных стихов. Но уже тогда она поняла, что гений вынужден «быть захватчиком», то есть пользоваться словами и образами, которые выработаны другими. «Свободное обращение» элементов поэтического языка не исключает, а скорее делает неизбежным появление многих контекстов, смысловые вариации которых одновременно благодетельны и вредны. Поэзия отбирает и концентрирует наиболее актуальные выразительные средства, но «словесные богатства» создаются множеством общих усилий, и поэтому в информационном шуме они не всегда различимы. «Лучшие слова», видимо, означают выражения, обладающие высоким смысловым и эстетическим потенциалом. Гений не творит весь тезаурус поэтического языка заново. Он «захватчик», отрывающий слово от не нужных ему контекстов, уточняющий, переосмысливающий – «переплавляющий» его в собственном тексте. Такие слова явно не подходят под вышеприведённое представление о «чужих», «амбивалентных», то есть сохраняющих связь с чужими текстами и значениями.

Возможно, здесь уже и кроется зерно мысли, которая будет сформулирована Ахматовой в 1956 году: *«поэзия сама – / Одна великоленная цитата»*. В таком случае эти слова не противоречат сказанному в 1916-м, а дополняют и уточняют его. Примечательно, что и четверостишие 1956 года свидетельствует: повторение чужого, по мнению Ахматовой, нуждается в оправдании. Сама сущность поэзии, предполагающая и выработку особого поэтического языка, и многократное использование его постепенно накапливаемых богатств, в сознании Ахматовой все же находится в некотором противоречии с прочно усвоенным требованием абсолютной оригинальности. Трудность поиска специальных слов, обладающих поэтической выразительностью, она, конечно, осознавала вполне отчетливо. В этом отношении показателен разговор, записанный Чуковской 3 июня 1940 года:

«Я решила спросить у нее: сейчас, после столько лет работы, когда она пишет новое, – чувствует она за собой свою вооруженность, свой опыт, свой уже пройденный путь? Или это каждый раз – шаг в неизвестность, риск?

– Голый человек на голой земле. Каждый раз.

Помолчав, она сказала еще: – Лирический поэт идет страшным путем. У поэта такой трудный материал: слово. Помните, об этом еще Баратынский писал? Слово – материал гораздо более трудный, чем, например, краска. Подумайте, в самом деле: ведь поэт работает теми же словами, какими люди зовут друг друга чай пить...» [666, с. 98].

Можно понять, что, с её точки зрения, основная проблема поэта в том и состоит, чтобы слова, «какими люди зовут друг друга чай пить»,

обрели первозданную свежесть и забыли, согласно с мнением Бахтина, все предшествующие контексты. Однако слово должно быть особенным, оставаясь простым, и его каждый раз надо находить заново. Ещё в 1914 году Н. В. Недоброво увидел в этом главную особенность ахматовской лирики: «Не из ритмов и созвучий состоит поэзия, но из слов; из слов уже затем, по полному соответствию с внутренней их жизнью, и из сочетания этих живых слов вытекают, как до конца внутренностью слов обусловленное следствие, и волнения ритмов, сияния звуков – и стихотворение держится на внутреннем костяке слов» [427, с. 118].

Современные лингвисты, опираясь на ранние работы В. В. Виноградова, относят поэтику Ахматовой к художественным системам контекстуального типа, подчеркивая ее способность не только пользоваться «привычными словосочетаниями разговорно-интеллигентской речи», но и давать им новую семантическую характеристику с помощью преобразующего воздействия контекста [55, с. 149]. В результате такой работы одно и то же слово в разных стихотворениях у Ахматовой приобретает разные смысловые оттенки. О контекстуальной семантике ахматовского слова писала, как упоминалось выше, и Л. Гинзбург. Неповторимость слова создаётся своеобразием контекста. В иной терминологии И. Смирнов, вслед за М. В. Пановым, противопоставляет поэзию символистов и постсимволистов как парадигмальную и синтагматическую: «...слово осознано как член синтагматического целого... Слово превращено в материал, способный резко и индивидуально менять свое значение под влиянием контекста...» [526, с. 26]. Многочисленные искажения смысла ахматовских стихов нередко проистекают из пренебрежения этим обстоятельством.

Оригинальность в глазах Ахматовой была проявлением той магической силы, которая создавала главный художественный эффект и могла очаровать даже юного неискушенного читателя, плохо понимающего, чем же его пленили именно эти стихи: «Они были для вас **новой гармонией**, вот чем, – сказала Анна Андреевна» [666, с. 90] (выделено мною – Г.Т.). В процитированном разговоре с Чуковской это выражение – «новая гармония» – было использовано Ахматовой и для того, чтобы объяснить, чем для нее самой стали впервые прочитанные стихи И. Анненского. Можно рассматривать его как эквивалент представления о **«неповторимых словах»**. Примечательно, что источник этого выражения, там же указанный Чуковской, – Пушкин. Важно и сочетание двух качеств: не просто новизна, но и – обязательно – гармония. Недостаточно обновления отдельных элементов поэтической системы. Они должны сложиться в новую гармонию – стать новой системой. Неповторимые слова нельзя оторвать от того контекста, в котором они создают основу гармонического единства. Но даже осознав эту закономерность, Ахматова всё же воспринимала необходимость использования общепозэтической лексики как обстоя-

тельство, требующее бдительности и затрудняющее создание неповторимо оригинальных текстов.

Мучительная радость обретения гармонически звучащих слов была ею выражена в первом стихотворении из цикла «Эпические мотивы» (152–153). Тогда, в 1913 году, Ахматова думала, что такие слова можно (несмотря на запрет «*блаженства повторенья*») подслушать только у самой Музы. Но в поэме «У самого моря», написанной через год, даже Муза, являясь во сне маленькой героине, ничего ей не подсказывает: «*Ведь я сама придумала песню, / Лучшие которой нет на свете*» (273). В позднем цикле «Тайны ремесла» шуточное стихотворение «Муза» подчёркивает мучительность творческого процесса и плохую помощь Музы: «*Жестче, чем лихорадка, оттрепет, / И опять весь год ни гугу*» (197). А стихотворение «Поэт» (1959) затрагивает ту же тему источников поэзии. Оно начинается бравадой, однако завершается патетически:

*Подумаешь, тоже работа, –
Беспечное это житьё:
Подслушать у музыки что-то
И выдать шутя за свое.*

*И чье-то веселое скерцо
В какие-то строки вложил,
Поклясться, что бедное сердце
Так стонет средь блестящих нив.*

*А после подслушать у леса,
У сосен, молчальниц на вид,
Пока дымовая завеса
Тумана повсюду стоит.*

*Налево беру и направо,
И даже, без чувства вины,
Немного у жизни лукавой,
И все – у ночной тишины. (197)*

Нас не должно смущать сообщение, что «у жизни» берётся немного. Эпитет «*лукавой*» (изменчивой, насмешливой?) позволяет понять, что речь идёт, может быть, о пресловутом «*соре*», о различных житейских впечатлениях, дающих внешний толчок вдохновению. Признаваясь в «подслушивании», Ахматова тут же опровергает своё признание. Чьё-то «*весёлое скерцо*» в стихах превращается в любовную жалобу, стон «*бедного сердца*». Деревья, чей шум на ветру традиционно принято считать их разговором, здесь имеют какой-то иной язык, доступный только пониманию поэта. «*Сосны*» не просто «*молчальницы на вид*». «*Тумана завеса*», скрывающая тайну, возможна только при безветрии, следовательно, «под-

слушанное» действительно принадлежит безмолвию. Перебрав разнообразные, но никогда не вербальные источники поэзии, «*всё*» поэт берёт у «*ночной тишины*». Последнее выражение, именно благодаря своей ёмкости, позволяет увидеть здесь указание на поэтический труд – Ахматова не раз упоминала ночные часы как время творчества, достаточно вспомнить «*Когда я ночью жду её прихода...*» (173) или «*Это – выжимки бессонниц...*» (199). Таким образом, стихотворение, написанное спустя три года после четверостишия, где признавалась неизбежность взаимного цитирования, вновь подчёркивает автономность поэтического творчества. Поэт ищет вдохновения не в чужих текстах, а в обращении к миру; «*всё*», что он создаёт, – результат собственных усилий. Поэтому для неё навсегда оставался актуальным вопрос проявлений и причин зависимости от чужих текстов.

Строгий испытующий взгляд Ахматова постоянно обращает на собственные стихи. То, что при этом обнаруживается, становится для неё источником беспокойства. В разговоре с П. Лукницким 17.11.1925 она не пытается скрыть сходство своей строки со строкой Бодлера, но клянётся, что это «простое совпадение».

18.06.1926 г. Лукницкий записывает её гордое утверждение: «Шилейко, который видит традиции всех поэтов (Блока, например, и т. п.), не видит традиций АА. Не может их назвать». 20.06.1926, возвращаясь к той же теме, Ахматова ограничивает влияние Анненского на свою поэзию первым сборником «Вечер», а влияние Пушкина отрицает полностью: «Нет. На это никто не указывает».

Память, механически подталкивающая к воспроизведению хотя бы чужого стихотворного размера, заставляет её 29.06.1926 смущённо оправдываться: «Александровский стих – у АА одно стихотворение. Не сознательно написала. Может быть, потому, что в то лето, в какое оно было написано, очень много читала Корнеля (Расина?)».

Но 9.07.1926 Лукницкий описывает перенесённое ею потрясение от сходства, ранее остававшегося незамеченным: «АА, сидя у меня, со смехом оторвавшись от книги, сказала – умышленно грубо: “Здорово я краду у Пушкина!” – и прочитала мне строки из “Мне дали имя при крещенье – Анна...” – и до “И часто, стоя в голубой воде...””, до “Вдали поет о вечере разлук!” – и вслед за тем соответствующие строки Пушкина».

Собеседники Ахматовой приводят свидетельства шепетильности поэта в вопросе о том, какова степень воздействия того или иного образца – например, в разговоре с Л. Чуковской о М. Кузmine: «Я сказала, что стихи:

Озерный ветер пронзителен,
Дорога в гору идет...
Так прост и так умиротелен
Накренившийся серый бот,

звучат совсем по-ахматовски. – Это неверно, – ответила Анна Андреевна. – Я писала, как он, а не он, как я. Мое стихотворение “И мальчик, что играет на волынке” написано явно под его влиянием. Но это случайность, в основе все разное. У нас – у Коли, например, – всё было всерьёз, а в руках Кузмина всё превращалось в игрушки...» [666, с. 128].

Обнаружение реминисценций всегда огорчало её – тому примером служит и эпизод, приведённый в воспоминаниях Г. П. Макогоненко. Когда он заметил по поводу строки из «Поэмы без героя» «*И валились с мостов кареты*», что это «характерный петербургско-гоголевский образ», она сделала оговорку: «Литературоведчески это точное наблюдение. Возражать трудно. Но уверяю вас, у меня это вышло непроизвольно. О Гоголе я не думала. Видимо, память подсказала этот гоголевский образ – он оказался органичным в моих стихах» [376, с. 239].

Интересны сведения, которые приводит В. Я. Виленкин. Он показывает, насколько неуклонно и последовательно Ахматова заботилась о том, чтобы её стихи не могли напомнить ничего, сказанного другими [130, с. 118]. При этом даже реминисценции из Пушкина решительно удалялись [130, с. 120, 140, 143]. Несмотря на мнение современных исследователей о сознательной установке на стихотворную перекличку именно с Мандельштамом, у В. Я. Виленкина мы находим показательное свидетельство борьбы Ахматовой с текстом, в котором оказалось выражение, слишком напоминающее мандельштамовский образ [130, с. 127].

Виленкин приводит высказывания поэтессы, которую, видимо, раздражали поиски моментов сходства её стихов с чьими бы то ни было: «Мало ли что кому напоминает?» [130, с. 118]. «Невольно вспомнишь слова Шилейко: “Область совпадений столь же огромна, как область подражаний и заимствований”» [130, с. 271].

Аманда Хейт, общавшаяся с Ахматовой в шестидесятые годы, приводит ее слова, сказанные с явной установкой на запись: «Я какой-то анти-Брунинг. Тот всегда говорит от другого лица, за другое лицо. Я не даю сказать ни слова никому (в моих стихах, разумеется). Я говорю от себя, за себя всё, что можно и что нельзя. Иногда в каком-то беспамятстве вспоминаю чью-то чужую фразу и превращаю ее в стих» [636, с. 244].

До конца своих дней Ахматова сохранила верность представлению об истинном Поэте как творце, который «сам себе предок». Она писала, что стихи О. Мандельштама «поражают совершенством и ниоткуда не идут» [45, с. 210]. Это вызвало недоумение и обоснованный протест Н. Я. Мандельштам, посчитавшей необходимым указать на присутствие литературных традиций в стихах её супруга [386, с. 112]. Но в устах Ахматовой такое утверждение – высшая похвала всякому художнику или (шире) подлинному искусству. В «Поэме без героя» о главной героине, талантливой актрисе, сказано: «*Ты в Россию пришла ниоткуда*» (293). А

«столетняя чаровница»», романтическая поэма, заявляет: *«Вовсе нет у меня родословной, / Кроме солнечной и баснословной»* (303). Фактически перед нами воспроизведение мифологемы автохтонного происхождения культурного героя, которую романтизм трансформировал в миф о поэте и поэзии. Вариант этого мифа, как мы знаем, Ахматова представила в поэме «У самого моря». А относительно «Поэмы без героя» есть у неё неожиданное высказывание: «...читатели же должны верить, что она, как опытная космонавтка, так вот и спустилась с неба, никогда другой не была...» [233, с. 180]. Здесь примечательно обновление древнего мифа новейшими ассоциациями.

Разумеется, жизненные реалии никогда мифам не соответствуют. Поэтому некоторые из приведённых высказываний поэта нуждаются в более развёрнутом комментарии – например, утверждение 18.06.1926 г, будто никто не указывал на влияние Пушкина. На самом деле о пушкинских традициях в творчестве Ахматовой заговорили очень рано, по свидетельству Е. Ю. Кузьминой-Караваевой, – уже после выхода «Вечера»: «Мне помнится собрание в редакции “Аполлон”. Разбирали стихи Ахматовой. Она сама, быть может, всех больше удивлялась тем открытиям, которые делали в её стихах критики. Она впервые узнавала, что здесь-то следует традициям Пушкина, и кстати, именно таким традициям, которым до сих пор ни один поэт не следовал...» [цит. по: 573, с. 110]. Трудно представить, что Ахматова, с её замечательной памятью, могла забыть об этом событии. Но утверждение своей независимости от любых влияний, даже самых лестных, было для неё гораздо более важным. И на склоне лет, когда сближение её имени с именем Пушкина могло играть роль своеобразной индульгенции, она, по свидетельству Л. Озерова, попросила его: «Что вы, не надо так сильно. Погасите! Если уж говорить об этом, то только как о далеком-далеком отсвете...» [440, с. 243]. Была ли она уверена в том, что говорила?

В связи с этим требует оговорки и высказанное в 1926 году утверждение: «Сейчас от гения Пушкина никто не страдает». Уже упоминалось объяснение поэтессой причины, по которой осталась недописанной поэма «Русский Трианон»: «Не на этой ли строфе я спохватилась, что слышится Онегинская интонация, т. е. самое дурное для поэмы 20 в. (как, впрочем, и 19-го)» [44, с. 427]. Видимо, не случайно так вспоминалось ей на склоне лет признание Блока, что ему мешает писать Лев Толстой. Можно сказать, что Ахматовой мешал писать Пушкин.

С её уст не раз срывались жалобы на создателя «Евгения Онегина». У ряда мемуаристов находим записи одной и той же мысли. Ахматова то шутя, то сердито называет этот роман «шлагбаумом», который перекрывает дорогу развитию русской поэмы [205, с. 335; 224, с.174; 387, с. 61; 423, с. 34; 538]. Эта мысль высказана ею и в прозаических набросках: «Л. Н. Толстой утверждал, что хорошо только то произведение, которое не по-

мешается в рамки жанра, и восклицал: “Что такое «Мертвые души» и что такое «Былое и думы?»” Когда [С-ов] пришел ко мне в Ташкенте (1942 г.) просить, чтобы я отказалась от “Поэмы без героя”, потому, что это не поэма – таких поэм, дескать, никто не писал, я ответила, что именно поэтому это поэма, и привела как пример три имени (Пушк[ина], Некр[асова], Маяк[овского]) поэтов, произведения кот[орых] не вместились в установл[енный] для них жанр. (“Кавк[азский] пл[енник]”, “Кому на Руси” и “Облако в штанах”). Отсюда же неудача “традиционного” “Возмездия” Блока (Онегинская интонация в поэме 20 века невыносима. Думаю, она была невыносима и гораздо раньше) и триумф не имеющего предшественников “Двенадцати»» [389, с. 76; 233, ср. с. 282–283]. Мысль эта настолько занимала Ахматову, что она, видимо, собиралась развить её в отдельной статье. Но нам ничего не известно о работе, на которую она ссылается, излагая свои мысли о невозможности подражать таким гениям, как Блок и Пушкин: «См. мою работу об “Евгении Онегине” и русской поэме» [233, с. 282].

Видимо, именно здесь лежат истоки повышенного внимания Ахматовой к форме «Поэмы без героя». Д. Е. Максимов приводит авторскую характеристику поэмы: «Это – антионегинская вещь, и здесь ее преимущество. Ведь “Онегин” “испортил” (т. е. лишил индивидуального лица – Д. М.) и поэмы Лермонтова, и “Возмездие” Блока» [379, с. 152].

Присутствие в «Поэме без героя» пушкинского влияния теперь не вызывает сомнений, оно не раз обсуждалось литературоведами [197; 281; 367; 506; 537; 560 и др.]. Но Ахматову беспокоили не те глубинные связи, которые привлекли внимание исследователей после её смерти, когда поэма, наконец, была опубликована полностью. Её волновали замеченные черты внешнего сходства с другими авторами, и она их выписывала, оправдываясь: «Кто-то сказал мне, что появление призрака в моей поэме (конец 1-й главы):

“Или вправду так кто-то снова
Между печкой и шкафом стоит
Бледен лоб и глаза открыты...”)

напоминает сцену самоубийства Кир<иллова> в “Бесах”. Я попросила Н. Ильину дать мне “Бесы”. Открыла книгу на разговоре Кир<иллова> с Ставрогиным о самом самоубийстве: “Значит, вы любите жизнь?” – “Да, люблю, а смерти совсем нет”.

А у меня там же:

“Смерти нет – это всем известно,
Повторять это стало пресно”.

И кто поверит, что я написала это, не вспомнив “Бесов”.

23 сент<ября> 1962 (два совпадения рядом). Там же из “Пик<овой> дамы”. (То, что вдруг мелькнуло в окне), а дальше “Макбет»» [233, с. 155].

В Записных книжках Ахматова несколько раз возвращается к этой теме [233, с. 237, 276, 451]. Количество признаваемых ею «источников» при этом меняется, но ни разу не превышает двенадцати. Одна из записей сводит их до шести:

«Классические связи

Пушкин (Пик<овая> дама)

Лермонтов<ов> (Улыбка Там<ары>)

Достоевский<ий> (Самоуб<ийство> Кир<иллова>)

Гоголь (кареты с мостов)

Блок (роза в бокале)» [233, с. 558].

Любопытно, что здесь в один ряд поставлены случайные совпадения, неосознанные реминисценции, как в случае с Пушкиным, Гоголем и Достоевским, сознательное использование суггестивного обаяния лермонтовских образов и цитата-отсылка, необходимая для характеристики Блока. Всё это объединено заглавием «классические связи». Но недифференцированность перечисленных связей наводит на мысль, что поэт не занимает их функциональное разнообразие, а по-прежнему беспокоит необходимость оправдания самого факта их присутствия, для чего и служит нейтральный заголовок. Главный мотив записей: «В поэме нет никакой традицион<ности>» [233, с. 650].

В статье, посвященной «Поэме без героя», Д. Е. Максимов вспоминает слова Ахматовой, сказанные на склоне лет: «Мы (подразумевалось: поэты) часто и много заимствуем друг у друга – это естественно и не криминально» [379, с. 138–139]. Здесь та же оправдательная интонация, которая подтверждает: оригинальность поэтического произведения в глазах Ахматовой до конца её дней была связана не только с неповторимым своеобразием текста, но и с нежелательностью вкраплений, которые могли бы быть идентифицированы как чуждые элементы. Существование таковых для Ахматовой – неизбежное зло. Неизбежностью его она пытается оправдаться, но примириться с ним так до конца и не может.

Э. Г. Бабаев в своих воспоминаниях о беседах с Ахматовой связал четверостишие 1956 года с её поисками и находками «созвездия эпиграфов» к «Поэме без героя», освещавших «историческое пространство замысла», превращавших разделённых годами и веками поэтов в равноправных собеседников, способствовавших созданию новых смыслов [52, с. 4, 6]. В таком случае именно новый смысл становится итогом работы с «цитатными» текстами. Это заставляет нас вспомнить о таком признаке настоящей системы, как эмерджентность, то есть несводимость к отдельным элементам. Этот признак есть показатель целостности системы и её способности к самоорганизации. В ахматовском творчестве «Поэма без Героя», сплетающая множество голосов, образов и мотивов, которые могут быть квалифицированы как «чужие», представляет неповторимое сочетание сгустков смысла, и это сочетание обладает той степенью целост-

ности и единства, которое не может быть объяснено через какой-либо отдельный элемент, а требует понимания их общего взаимодействия. Таким образом, исключение подтверждает правило: оригинальность для поэта по-прежнему оставалась на первом месте.

Всё это позволяет не согласиться с представлением, уже несколько десятилетий влияющим на направление ахматоведческих исследований: будто Ахматова вместе с Мандельштамом, как это формулировал В. Н. Топоров, «построили сознательную глубоко разветвлённую систему из отражений “чужих” слов» [596, с. 343]. Поэтика Мандельштама не является предметом нашего исследования. Сознательная позиция Ахматовой, как видим, состояла в утверждении полной независимости своих произведений от чьих бы то ни было текстов. Об этом говорит и один из её поздних набросков, датированный 1959 годом:

*Хвалы эти мне не по чину,
И Сафо совсем ни при чем.
Я знаю другую причину,
О ней мы с тобой не прочтем.
Пусть кто-то спасается бегством,
Другие кивают из ниш,
Стихи эти были с подтекстом
Таким, что как в бездну глядишь.
А бездна та манит и тянет,
И ввек не доищешься дна,
И ввек говорить не устанет
Пустая ее тишина. (357)*

Не только Пушкина, но даже Сафо, сравнение с которой было не менее лестным, Ахматова не желала считать своими предками, как и прочих, кто «*кивает из ниш*» – то есть стали памятниками, прочно утвердившись в роли классиков. «*Бездна*» и «*пустая её тишина*» – вот единственный «*подтекст*» поэзии. Эти строки заставляют вспомнить финал стихотворения «Поэт»: автор извлекает слово («*всё*») из молчания и тишины. Пустота, тишина, молчание – не столько знаки небытия, сколько труднопреодолимая преграда между бездной непознаваемого или непознанного и творцом, который «*стать звенящими поможет / Ещѣ не сказанным словам*» (54). Полемическое начало стихотворения иронично. «*Хвалы не по чину*» относится к «табели о рангах», которая не имеет смысла перед истинным призванием поэта. Здесь нас подстерегает неожиданность. Эта идея связана не столько с модернистским требованием оригинальности любой ценой, сколько с укоренённым в русской поэзии представлением о пророческой функции Поэта и необходимости сохранять достоинство, «обиды не страшась, не требуя венца», – как об этом писал Пушкин в «Памятнике». Процессы добывания слова, нахождения истины по сути всегда неповторимы, поэтому и не определяются никаки-

ми сравнениями. В таком аспекте отказ от текстуальных сопоставлений и от сравнений талантов получает характер не столько самозащиты, сколько утверждения сакральной сущности поэзии в целом и каждого поэтического акта в отдельности.

Конечно, несмотря на отвращение к «заимствованиям» и даже к самому факту их существования, Ахматова не могла не видеть, что явление это неистребимо: «...*поэзия сама – одна великолепная цитата*». И всё же осталась верна романтическому мифу, что наглядно проявилось в её «пушкинских штудиях». Прежде всего, Ахматова постаралась обелить имя Пушкина, освободить его от обвинений в «плагиатах».

Ранние исследования, которые, благодаря её острой наблюдательности и прекрасному знанию французского языка, позволили накопить множество примеров лексических и фразеологических заимствований, были заброшены. Сам процесс ученичества для неё не представлял серьёзного интереса. Гораздо важнее был вышеприведённый вывод, записанный Лукницким: «Творчество Пушкина – горн, переплавляющий весь материал, которым Пушкин пользуется». Дальнейшие изыскания должны были подтвердить эту догадку. На первый план для Ахматовой-исследователя выступает интерес к целостному впечатлению от пушкинских произведений. Обнаруженные заимствования требуют обязательного оправдания – объяснения той причины, по которой они понадобились Пушкину, определения той функции, в которой они у него выступают.

Пушкинское выражение «по старой канве вышить новые узоры» Ахматова расценивает как определение его метода использования чужого материала [45, с. 63–67]. В дальнейшем она последовательно утверждает самобытность рассматриваемых произведений, разыскивая в них отражение биографических обстоятельств автора, которые и способствуют созданию «новых узоров».

И уже статья «Последняя сказка Пушкина» – первая из её пушкиноведческих работ – служит тому подтверждением. Обнаружение литературного источника «Сказки о золотом петушке» дало Ахматовой основания для сравнения текстов Пушкина и Вашингтона Ирвинга. На основании выявленных различий она определила те личные мотивы, которые побудили Пушкина в готовый сюжет вложить сатиру на двух русских царей – Александра I и Николая I [45, с. 41].

Внимание поэта к «Адольфу» Бенжамена Констана объясняется тем, что герой этого романа на какое-то время становится светской ипостасью Пушкина [45, с. 70]. В «Каменном госте» Ахматова видит «за внешне заимствованными именами и положениями <...> не просто новую обработку мировой легенды о Дон Жуане, а глубоко личное, самобытное произведение Пушкина, основная черта которого определяется не сюжетом легенды, а собственными лирическими переживаниями Пушкина, неразрывно связанными с его жизненным опытом [45, с. 93–94].

Балладу «Утопленник» она связывает с попытками Пушкина разыскать место захоронения казнённых декабристов, лишённых христианского погребения: «Надо думать, что так страшно наказанный отказ мужика дать могилу и крест погибшему в волнах человеку тоже не случайность в творчестве Пушкина. Пусть подзаголовок "Простонародная сказка" не вводит нас в заблуждение. Из сокровищницы народного творчества поэт берет только то, что ему близко и нужно» [45, с. 417]. Тот же пафос и в неоконченной статье «Пушкин в 1828 году»: «...вдруг "Домик" – не петербургская гофманиана, а некое осознание своей жизни, как падения...» [45, с. 179]. «В старый план адской повести он вложил многое из своего настоящего и недавнего прошлого» [45, с. 184].

В незавершённой заметке «Болдинская осень (8-я глава "Онегина")» Ахматова вскрывает личные мотивы, невольно прорывающиеся сквозь ткань эпического повествования в наиболее лиричных местах, и вскользь замечает: «Ничему из сказанного не противоречит, что стихотворение это <"Паж"> близко к стихотворению Мюссе "L'Andalouse" <"Андалузка">. <... > Известно, что в это время Пушкин читал Мюссе и писал о нем» [45, с. 152].

В заметке «Две новые повести Пушкина» – опять всё внимание уделено поиску личного мотива, а затем – вновь такая же оговорка: «И даже если, как я почти уверена, тяжелая, почти переводная проза в рассказе Алексея Ивановича окажется почти переводом кого-нибудь из французских романтиков и выплывут какие угодно неожиданности, сказанное мною остается в силе» [45, с. 163].

В заметках «Две новые повести Пушкина» и «План статьи о поздней пушкинской прозе» проступает, по наблюдению Э. Г. Герштейн, скрытая полемика с теми из пушкинистов – в частности, с Б. Томашевским – которые придавали «значение интересу Пушкина к "археологическим деталям", анализируя стихотворение "Клеопатра" и всю окружающую его прозу» [155, с. 428], в то время как Ахматова видит здесь прежде всего глубоко личную для Пушкина проблему: «Добровольный уход из жизни сильного человека, для которого остаться – было бы равносильно потере уважения к самому себе» [45, с. 168]. Для неё в произведениях Пушкина главное – это его «собственные решения и приговоры с привлечением фольклора и мировых легенд» [444, с. 401.]

Выявление личных впечатлений и чувств автора до конца дней становится для Ахматовой способом доказательства своеобразия произведения. Эта тенденция в последние годы её жизни распространяется и на стихи Гумилёва: «Глухонемые не демоны, а литературоведы совершенно не понимают, что они читают, и видят Парнас и Леконт-де-Лиля там, где поэт истекает кровью» [233, с. 219]. Этим же может быть объяснено и заметное противоречие в отношении к биографической основе собственных стихотворений. С одной стороны, на протяжении всей жизни Ахматова избегала «откровений» относительно личной жизни, с другой – не совсем

последовательно, но поддерживала представление о «романности» своей лирики (в простом смысле этого слова, как о её соответствии «жанру интимного дневника»). Это достигалось различными способами: посвящениями, некоторыми манипуляциями с датами и некоторыми «обмолвками» относительно непроставленных посвящений, сообщаемыми тем собеседникам, которые явно были настроены записывать её слова («эккерманить»). См., например, запись Лукницкого от 9.02. 1926, где некоторые посвящения исключены, другие, наоборот, добавлены. Возможно, некоторые черты «Прозы о поэме» также связаны с её стремлением подчеркнуть связь произведения с конкретным событием и с реальными людьми и тем уменьшить количество неизбежных литературных ассоциаций.

Существенно, что, вопреки этому упорному стремлению защищать настоящую поэзию от любых подозрений в недостаточной независимости, Ахматова всё же не закрывала глаза на явления, которые этому стремлению противоречили, и считала необходимым их осмыслить.

Заинтересовавшись книгой В. Ходасевича «Поэтическое хозяйство Пушкина», Ахматова составляет список замеченных ею самоповторений у Пушкина (запись Лукницкого 13.06.1927). При этом она обращает внимание на связь между автореминисценциями и повторами заимствованных образов и оборотов. Тот факт, что самоповторения оказываются «многократным восхождением к одному и тому же источнику» [157, с. 38], выглядит парадоксально: на первый взгляд, это неоригинальность в квадрате, однако для Ахматовой такое самоповторение уже не промах поэта, а доказательство его особого внимания к определенному образу, который призван выразить нечто особенно существенное: «... чтоб добраться до сути, надо изучать гнезда постоянно повторяющихся образов в стихах поэта – в них таится личность автора и дух его поэзии» [666, с. 127]. Важно, что от наблюдений над повторяющимися речевыми оборотами она переходит к наблюдениям над близкими образами.

И в 1936 году Ахматова публикует большую статью «“Адольф” Бенжамена Констан в творчестве Пушкина», посвящённую источнику таких «постоянно повторяющихся образов». «С одной стороны, сатирический роман “Евгений Онегин”, с другой – психологическая повесть “На углу маленькой площади”, с третьей – романтическая трагедия “Каменный гость”» – все они сохраняют следы воздействия романа «Адольф» [45, с. 67]. Её поражает текстуальная близость использованных мест: «Обыкновенно в пушкинских заимствованиях источник подвергается некоторой переработке и дальнейшему развитию. Здесь же мы видим почти дословный перевод» [45, с. 67]. Она ставит перед собой чёткую цель: «Я хочу попытаться определить характер этого влияния...» [49, ед. хр. 449]. Кроме уже упомянутого мотива личного интереса автора, Ахматова находит несколько чисто литературных причин

столь серьёзного события. Первая – усвоение «психологической терминологии любовных переживаний» [45, с. 67]. Другая – работа над образом небайронического героя и сопутствующими ей проблемами [45, с. 67–70]. Эти объяснения находятся в русле традиционных литературоведческих изысканий.

Но главная причина, по которой, как считает Ахматова, этот роман сыграл такую огромную роль в творчестве Пушкина – истина: «...Пушкин <...> обращался к "Адольфу" <...> всякий раз для того, чтобы психологизировать свои произведения и придать им ту истинность (правдоподобие), которую отмечали в "Адольфе" все его читатели» [45, с. 78]. Что Ахматова подразумевает здесь под словом истинность? Традиционно для советского литературоведения она оканчивает статью словами о подступах к реализму. Можно предположить, что для неё самой дело здесь не только в этом – теоретическое содержание термина её не очень занимает, тем более, что трагедию «Каменный гость» она называет романтической. А вот слово *истина* встречается в статье об «Адольфе» много раз. Ахматова подчёркивает это слово, цитируя отзывы читателей и предисловие Вяземского. Сопоставление образа Адольфа с характерами героев Байрона наводит на мысль, что скрытый в нём художественный потенциал оказывается на деле значительно шире возможностей, извлекаемых из него с помощью определённого художественного метода – будь то романтизм или реализм.

Она не случайно так упорно произносит слово *истина*. Слово это для неё обладает достоинством не только объективной правды, но и субъективного открытия, отвечающего самым существенным запросам личности: «Истина – едина. Очень трудно, услышав её, продолжать настаивать на прежнем заблуждении, и совершенно естественно признать её своим открытием. Это происходит чисто подсознательно, и я уверена, что каждый сталкивался с этим явлением» [45, с. 403]. Замечание, сохранившееся в черновой записи, помогает увидеть, что факт существования заимствований для Ахматовой, наконец, получил достойное оправдание хотя бы и на склоне ее жизненного пути (оно датировано 26 августа 1958 года).

В этой связи заслуживают внимания те особенности «Адольфа», которые Ахматова отмечает вне их соотношения с пушкинскими текстами. Автобиографический характер романа и тот резонанс, который он вызвал во всей европейской литературе, заставляет задуматься о типе персонажа, воспринимавшегося как образец современного молодого человека, «сына своего века» [45, с. 62–64]. Пушкин ошибочно считал Адольфа прототипом персонажей Байрона, и Ахматова рассматривает его работу над образом Онегина как преодоление байронизма. Но она не скрывает, что герой романа Б. Константа интересен не только как типаж, чьи риторические ламентации иногда вызывают у Пушкина отталкивание, но и как образ, открывающий трагическую раздвоенность че-

ловеческой души, сложность внутренней жизни мыслящего человека. И в этом плане использование образа Адольфа не всегда сатирично – его романтический потенциал проступает в чертах дона Гуана в «Каменном госте». Связь между Онегиным, Волоцким, Гуаном, указывающая не только на сходство с персонажем Константа, но и на близость к некоторым личным переживаниям Пушкина, свидетельствует об актуальности роковых противоречий этого характера. Ахматова не проследивает дальнейшего развития типа «лишнего человека», даже не вспоминает об этом термине. Но она продолжает исследовать модификации этого образа в пушкинских произведениях и посвящает отдельную статью «Каменному гостю» и «Маленьким трагедиям в прозе». А ироническое название романа Лермонтова «Герой нашего времени» коррелирует с названием «Поэмы без героя». Линия, разработанная российской литературой, неотделима от «текста мировой культуры» не как часть бесторженной ризомы, а как часть совместного поиска нового типа героя, способного выразить проблемы современного человека.

И в этом плане «тоска по мировой культуре», видимо, может быть понята не как бесконечная игра цитатами, а как стремление «европеизировать и гуманизировать двадцатое столетие» ценностями, выработанными отечественной и мировой литературой. Однако этот тезис требует доказательств. Он не отменяет проблему функций «чужого слова» в поэзии Ахматовой, но побуждает взглянуть на неё под иным углом зрения – в связи с вопросом о реальном способе взаимодействия поэтики Ахматовой с произведениями предшественников и современников. Для этого необходим подробный целостный анализ хотя бы нескольких почти наугад взятых стихотворений.

Концепт «нежность»: между «чужим» и «неповторимым» словом

Место и роль «чужого слова» в ахматовской лирике представляется наиболее целесообразным проверить на примере конкретного текста, связь которого с литературными и культурными традициями не вызывает сомнений и который при этом обладает достаточно отчётливо осознаваемой оригинальностью.

В 1914 году, как уже упоминалось, поэт и литературный критик Н. В. Недоброво написал статью с простым названием «Анна Ахматова» – это был непосредственный отклик на выход второй книги стихов «Чётки» [427, с. 117–137.]. Статья теперь широко известна как наиболее глубокий анализ её ранней лирики, оценённый самой поэтессой чрезвычайно высоко. Она начинается с анализа стихотворения 1913 г. «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,
Несытые взгляды твои. (56)*

Недоброво исследовал на этом примере единство лексических и ритмических средств, неповторимое интонационное своеобразие, организуемое воздействием рифмы на композицию как доказательства «вольности и силы ахматовской речи».

Известен и другой отклик критика на это же произведение – стихотворный, сохранившийся в рукописи его статьи:

Не напрасно вашу грудь и плечи
Кутал озорник в меха
И твердил заученные речи...
И его ль судьба плоха!
Он стяжал нетленье без раздумий,
В пору досадивши вам:
Ваша песнь – для заготовки мумий
Несравненнейший бальзам. [382, с. 63]

Несколько преувеличенная галантность эпиграммы помогает почувствовать лёгкий привкус иронии: «нетленье» как синоним бессмертия снижено упоминанием «заготовки мумий». Биографический комментарий может напомнить, что Недоброво, как известно, был равнодушен не только к стихам Ахматовой, но и к ней самой, что позволяет предположить в этих строках оттенок ревности. Однако адресат ахматовской миниатюры не раскрыт не только в её стихотворении, но и у Недоброво, более того, и у него он дан отстранённо описательно, не как живое лицо, а именно как персонаж стихотворения. Поэтому интересен литературный и культурный подтекст этого восприятия.

Поэтическая реплика Недоброво останавливает внимание на ситуации, послужившей отправной точкой для лирического высказывания Ахматовой. Почему тот, кто «бережно кутает...» – «озорник»? Понять это помогает повторяемость описанной ситуации в русской классике. В «Евгении Онегине», например, она варьируется дважды.

Влюблённый Онегин, встретив холодный приём у вышедшей замуж Татьяны, страдает от невозможности близко с нею видаться и говорить: «Он счастлив, если ей накинет / Боа пушистый на плечо...» – то есть укутает ей плечи в меховую накидку, как и персонаж ахматовского стихотворения. Этот жест Пушкин не комментирует. Продолжение этих строк, за-

вершающее XXX строфу последней главы, говорит само за себя: «... Или коснётся горячо / Её руки, или раздвинет / Пред нею пёстрый полк ливррей, / Или платок подымет ей» [493. т. 5, с. 179]. Укутывание это – проявление желания приблизиться, прикоснуться к объекту страсти, и оно включено в перечень действий, которые служат той же цели.

В «Альбоме Онегина», не вошедшем в канонический текст романа, есть сходное описание: «Я чёрным соболем одел / Её блистающие плечи, / На кудри милой головы / Я шаль зелёную накинул, / Я пред Венерою Невы / Толпу влюблённую раздвинул». Но в этот раз речь идёт о даме полусвета («... Летели шумною толпой / За одалиской молодой») [493, т. 5, с. 542].

В обоих отрывках пушкинского текста и в ахматовском стихотворении единственное лексическое совпадение – плечо, плечи. Поведение пушкинского героя относится к двум, казалось бы, несхожим ситуациям: проявлениям истинной страсти или же участию в эротической игре. Это помогает понять двусмысленность поведенческой модели. В северной столице укутывание дамских плеч могло рассматриваться и как проявление истинной заботы, и как жест галантности, и как использование одного из немногих пристойных поводов для прикосновения.

Модель эта, видимо, имела широкое распространение. В первом томе «Войны и мира» Л. Толстого князь Андрей Болконский с женою уезжают домой после вечера у Анны Павловны Шерер, а Ипполит Курагин под видом помощи маленькой княгине в одевании никак не отнимает руки от её плеч. Ему самому это кажется проявлением донжуанства, но князь Андрей смотрит скучающе и презрительно: он человек чести, однако не собирается из-за этой выходки ставить себя в смешное положение.

Таким образом, *«плечи»* и сопутствующий им глагол не дают нам повода для разговора об интертекстуальной переключке, это не чужое, а просто общее слово, и формы его употребления принадлежат к различным контекстам, отличающимся по смыслу. Совпадает не лексический уровень, а элемент поведенческой культуры. Вряд ли Ахматова перед написанием стихотворения перечитывала Пушкина или Толстого – она явно отталивалась от реального события, обусловленного известным обычаем. Недоброво не стал комментировать ситуацию, возможно, именно из-за её очевидности. Неслучайно в его эпиграмме сказано «озорник... твердил заученные речи» – в данном случае расхождение с ахматовским текстом говорит о его правильном понимании. *«Покорные»* слова поклонника не заслуживают доверия именно потому, что сопровождают банальный двусмысленный жест. (Может быть, и Татьяна по этой же причине с недоверием отнеслась к признаниям Онегина и назвала его чувство «мелким»?)

Пожалуй, на этом фоне и сама ситуация может показаться настолько избитой, что будь всё дело только в ней – восьмистишие не заслужило бы пристального внимания. На это указывает и стихотворный отклик

Недоброво. Его ирония может быть воспринята как указание на противоречие между высоким уровнем искусства и незначительностью предмета изображения. Стихотворение – образец бессмертной поэзии, но его персонаж – «озорник», который заслужил всего лишь мумификацию. В статье это противоречие рассмотрено на лексическом уровне: «Речь проста и разговорна до того, пожалуй, что это и не поэзия?» – Но далее критик показал поэтическую выразительность именно словесного уровня стихотворения. Что же касается содержания, то постараемся увидеть, как это противоречие разрешается при целостном прочтении текста. Он производит впечатление живости и непосредственности, но это результат многомерности, созданной искусством и дающей обманчивое ощущение простоты.

Стихотворение начинается лапидарным двустушием *«Настоящую нежность не спутаешь / Ни с чем, и она тиха»*, – смысл которого гораздо шире рассмотренной ситуации. Высказывание может восприниматься как только что пришедшая в голову житейская сентенция или как некая всерьёз сформулированная максима – в стихотворении присутствуют обе возможности. Отточенность, афористичность начальных или заключительных строк составляют заметную черту ахматовской лирики, но принадлежат не только её индивидуальному стилю. Это традиционное явление, начало которого лежит ещё в античной литературе.

Выше уже были рассмотрены многие линии, связующие творчество Ахматовой и «русского Горация» Державина. Коснёмся локального соотношения нескольких текстов. В частности этих поэтов объединяет любовь к лапидарности ("Что ты заводишь песню военну..." – *«Что ты бродишь неприкаянный...»* "Цель нашей жизни – цель к покою" – *«Сколько просьб у любимой всегда»*, "Прочь, буйна чернь, непросвещенна / И презираемая мной!" – *«Тебе покорной – ты сошёл с ума! / Покорна я одной господней воле»*, "Напрасно, Кубра, дорогая, / Поёшь о славе ты моей" – *«И напрасно слова покорные / Говоришь о первой любви»* и т. д). Разумеется, здесь нет какой-либо сознательной переключки, «отсылок», «реминисценций» или «опрокинутых цитат». Нет даже ритмического совпадения. Налицо лишь интонационное сходство, близость грамматических конструкций, которую можно связать со стремлением к эпиграмматичности поэтического высказывания. Отметим, что оригинальность ахматовского двустушия не вызывает сомнений.

Но если стихи Державина были знакомы Ахматовой с детства, трудно представить, чтобы не сохранилось в её памяти нечто более существенное, чтобы какие-либо лирические мотивы не были ею усвоены. И это подтверждает стихотворение Державина «Нине» (1770; 1804). Высказанная в нём сентенция «Нежнейшей страсти пламя скромно» похожа на начало ахматовского стихотворения, есть и другие основания для сближения:

Не лобызай меня так страстно,
Так часто, нежный, милый друг!
И не нашёптывай всечасно
Любовных ласк своих мне в слух;
Не падай мне на грудь в восторгах,
Обняв меня, не обмирай.

Нежнейшей страсти пламя скромно;
А ежели чрез меру жжёт
И удовольствий чувство полно, –
Погаснет скоро и пройдёт.
И ах! Тогда придёт вмиг скука,
Остуда, отвращенье к нам.

Желаю ль целовать стократно,
Но ты целуй меня лишь раз,
И то пристойно, так бесстрастно,
Без всяких сладостных зараз,
Как будто брат сестру целует:
То будет вечен наш союз. [192, с. 299]

Тема обоих стихотворений почти совпадает: просьба о сдержанности и целомудрии и противопоставление чувства его назойливым демонстрациям. У Ахматовой доминирует существительное «нежность», у Державина – однокоренные прилагательные. Разумеется, сходство позволяет увидеть отличия, которые можно отнести к проявлениям эволюции поэтического искусства.

Стихотворение Державина проявляет в полной мере свойства поэтики классицизма: объективность и абстрактность. «Нина» присутствует только в заглавии в качестве адресата, ни одна её черта не проступает в стихах – в качестве персонажа она остаётся чистой условностью. Поведение, от которого поэт в первой строфе рекомендует ей отказаться, – перечень действий, между собою внутренне не связанных, это распространённые проявления любовного влечения, лишённые индивидуальности, перечисленные извне, со стороны, как будто лицом совершенно бесстрастным. Формы прилагательного «нежный» использованы дважды и создают логическое единство: «нежной» подруге сообщается, каковы проявления «нежнейшей» страсти. Вторая строфа – сухое нравоучение, в котором лирическому началу остаётся места не больше, чем в басенной морали. И только в третьей строфе появляется намёк на оправдание ласкового обращения, прозвучавшего в самом начале: «нежный, милый друг!» Только в ней появляется упоминание реального желания, влияющего на конкретные отношения двоих, но и оно имеет обобщённый характер – это «пример вообще», который должен обеспечить более длительное горение чувства – то есть почти инструкция.

Уже в начале XIX века такая риторическая правильность в любовной лирике выглядела анахронизмом. Пушкин, как известно, в одном из своих писем 1826 года к Вяземскому высказался неодобрительно о стихо-

творении, в котором тот по пунктам изъяснял красавице, как и почему надо правильно любить. Фразу из этого письма «Поэзия, прости господи, должна быть глуповата» [493, т. 10, с. 207], – часто повторяют, не уточняя, что он сердился не на ум, а на рассудочность. Именованное известное направления «ложный классицизм» на этом фоне напоминает нам, что греки и римляне в эпоху античности были более непосредственны в выражении своих чувств – не только Сафо или Катулл, но и Гораций, – чем их примерные ученики в XVII–XVIII веках. Державин, подражая в стихотворении «Нине» Ф. Клопштоку [192, с. 520], переусердствовал в «правильности» построения и ничем не обнаружил своего личного присутствия.

Правда, вряд ли стихотворение воспринималось его современниками как холодное. Перечисление открытых проявлений страсти, хотя и не одобренных, должно было вызывать определённые чувственные реакции. Это тоже достаточно известная традиция, идущая от античности. Например, Гораций, по меткому наблюдению Гаспарова, «обладал парадоксальным искусством развивать одну тему, говоря, казалось бы, о другой. Так, в оде Агриппе он, казалось бы, хочет сказать: «Моё дело – писать не о твоих подвигах, а о пирах и забавах»; но, говоря это, он успевает так упомянуть о войнах Агриппы, так сопоставить их с подвигами мифических времён, что Агриппа, читая эту оду, мог быть вполне удовлетворён» [147, с. 19]. Сам по себе этот приём скорее риторический, чем поэтический, но в традициях классицистской лирики утвердился довольно прочно. Молодой Пушкин, например, только в 1820 году по этой же схеме построил стихотворения «Мне вас не жаль, года весны моей...» [493, т. 2, с. 11], где воспел радости юного возраста, «В. Ф. Раевскому» («Не тем горжусь я, мой певец...») [493, т. 2, с. 110], где перечислил всё, чем по праву мог гордиться, и т. д. Так и Державин, призывая к сдержанности, «бесстрастности», доставлял читателям удовольствие перечислением «сладостных зараз».

Безличная эротика получила у Державина риторическое выражение и в его стихотворении 1791 г. «Скромность».

Тихий, милый ветерочек,
Коль порхнешь ты на любезну,
Как вздыханье ей в ушко шепчи;
Если спросит, чьё? – молчи.

Чистый, быстрый ручеёчек,
Если встретишь ты любезну,
Как слезинка ей в лицо плещи;
Если спросит, чья? – молчи.

Ясный, ведренный денёчек,
Как осветишь ты любезну,
Взглядов пламенных ей брось лучи;
Если спросит, чьи? – молчи.

Темный, миртовый лесочек,
Как сокроешь ты любезну,
Тихо веткой грудь ей щекочи;
Если спросит, кто? – молчи. [192, с. 364]

Это тоже подражание, на этот раз итальянскому поэту П. Метастазию [192, с. 529]. Здесь классицистская продуманность соединена с галантностью рококо. Скромность анонима в этих строках не совсем похожа на себя, она весьма игрива. Проявлением скромности для Державина становится тихость. «Тихий ветерочек» первой строфы перекликается с «тихо щекочи» в последней. Уменьшительные и ласкательные суффиксы каждой строфы создают настроение, которое можно было бы назвать нежностью или негой, но этих слов здесь нет – как нет слов «тихий», «тихо» в «Нине».

Мы можем предположить, что соединение «нежности» и «тихости» в памяти Ахматовой произошло не без влияния раннего знакомства с текстами Державина, и существительное «нега» (в XX веке малоупотребительное) сохранило в этих прилагательных свой чувственный оттенок. Однако настаивать на «отсылках» или интертекстуальном взаимодействии было бы необоснованным. В. Н. Топоровым было когда-то предложено представление о «соборной цитате» [597, с. 292], однако оно не выглядит здесь уместным, поскольку значения этих слов у Державина определяются несхожими контекстами, а у Ахматовой различия ещё явственнее. Слово «скромность», объединяющее оба державинских стихотворения, отсутствует у Ахматовой. В её стихотворении не осталось и тени риторичности – сказалось более чем вековое развитие русской лирики. Но высказывание построено, как заметил когда-то В. Шкловский, по типу «сильной речи».

Адресат её лирического монолога ведёт себя вовсе не так, как державинская «Нина», а скорее противоположным образом: он *«бережно кутает»*, – возможно, даже «скромно», что похоже на нежность. Но эти как бы нечаянные прикосновения, которым учил автор «Скромности», у Ахматовой отвергаются. Как и мнимая покорность адресата, они лишь имитируют чувство. В этом плане державинская лексика может быть названа действительно чужой для неё. Хотя эти его стихи можно считать частью «текста мировой культуры», – они обнаруживают и некоторые традиции Горация, и элементы классицистической поэтики, и признаки рококо, но текст Ахматовой далёк от них, поскольку выражает неприятие условной эротической игры. Миниатюру нельзя назвать полемически направленной против этих произведений, поскольку её содержание представляет любовный, а не культурологический диалог. Она просто представляет другой этап развития культурного сознания, другое представление о любви.

Ключевое слово этой миниатюры в выражении «*настоящую нежность не спутаешь*» – конечно, «*настоящую*», для державинской любовной лирики неактуальное. Истинность чувства – главный его критерий со времён сентиментализма, положившего начало анализу душевной жизни. А романтики, как известно, сделали способность жить чувствами важнейшей характеристикой личности, что ещё более усилило значение представлений об их истинности. Тема подлинности чувства в лирике Ахматовой займёт одно из центральных мест.

Любопытно, что в стихотворении П. Вяземского «Мнимой счастливице» насмешливый пушкинский отклик на которое приведён выше, рассуждение шло как раз об истинной и неистинной любви, «верном» или «фальшивом» чувстве:

Где в двух сердцах нет тайного сродства,
Поверья общего, сочувствия, понятия,
Там холодны любви права,
Там холодны любви объятья! [143, с. 170]

У нас нет никаких оснований говорить об интертекстуальной перекличке ахматовской миниатюры с двадцатью пятью четверостишиями (плюс одно повторяется дважды) стихотворения Вяземского, хотя очень внимательное чтение и позволило бы обнаружить несколько общих слов (например, любовь).

Приведённое четверостишие, как и всё стихотворение, несёт заметный отпечаток классицистической традиции – это логически выраженное абстрактное суждение. Унаследовано здесь и требование к точности слова, уместности его употребления. Вяземский взялся объяснить, почему не надобно выходить замуж без любви. Ему пришлось говорить о человеческой судьбе, переменах представлений о счастье, о свете, его стеснительных условиях, о жизни души и сердца – всё это со времён сентиментализма составило благодатный материал для бурно развивавшегося жанра романа. Но Вяземский не решился коснуться реальных ситуаций и чувств. А поэтических метафор и обиняков оказалось недостаточно, риторичность убила очарование сентиментальных и романтических упоминаний о розах, заре, душе, пери, огне, потаённом пламени и т. д. Называемые им «сердечное забытьё», «мятежные мечты» тяготели к романтизму, который в это время уже утвердился в русской поэзии, принеся на смену принципам классицизма субъективность и конкретность [186, с. 29] как важнейшие стороны мироощущения свободной личности, способной именно благодаря страстям ощутить своё присутствие в этом мире, утвердиться в нём.

В стихотворении «К мнимой счастливице» эти принципы были изложены в традиционных оппозициях «холод / пламень», «рассудок / сердце», а живому чувству не оставлено простора. «Поэзия любви» получила

именование «святого сладострастья». Вяземский впал в явное противоречие, проповедуя необходимость жить жизнью сердца – объективным тоном бесстрастного резонёра. Романтический идеал и классицистический способ его логического обоснования не были органически соединены. Ценность истинного чувства составляет смысловую доминанту, но слово «*нежность*» не просто отсутствует – оно здесь невозможно. У Ахматовой же оно с этой доминантой тесно сплавлено.

Выражения «*настоящая нежность*» и «*слова о первой любви*» находятся в сложном соотношении: они синонимичны и в то же время противопоставлены. Их оппозиционность окказиональна, поскольку истинность слов о любви определяется характером говорящего. Слова «*о первой любви*» в этом контексте – чужие слова. Акцент на слове «*нежность*» предполагает такое наращивание смысла, которое придаёт этому слову особую весомость. Его смысл оказывается значительно шире словарного значения, что характерно для концептов.

Термин «концепт» имеет солидную историю. В лингвистике разработан ряд его дефиниций, определена его роль как вербально выраженной единицы памяти, способствующей формированию картины мира в человеческом сознании, связь концепта с лингвокультурной традицией, автономно складывающейся в каждом языке [125; 126; 139; 371; 395, 539; 703 и др.]. Культурологический аспект этого понятия обусловил его применение в литературоведении. Академик Д. С. Лихачёв ввёл термин «концептосфера», обозначающий всю совокупность концептов нации. Концептосфера объединяет образные представления и ценностные установки носителя языка с известными ему текстами [348]. Объектом многих исследований стали функции концепта по созданию картины мира в культурном сознании наций и в творчестве отдельных писателей [52; 53; 68; 396; 500; 704 и др.]. В 2003 году В. Г. Зусман предложил рассматривать концепт «как микромодель системы “литература”»: «Концепт — одновременно и индивидуальное представление, и общность. Такое понимание концепта сближает его с художественным образом, заключающим в себе обобщающие и конкретно-чувственные моменты». «Сцепление концептов порождает смысл, превосходящий смысл каждого элемента, взятого по отдельности» [241]. Ныне раздаются голоса о необходимости «деактуализации методики концептуального анализа в лингвистике» и требования внедрять её разработку в литературоведении [539, с. 745]. В данном случае смысл ахматовского стихотворения становится более понятным на фоне истории формирования концепта «нежность» в русской поэзии.

У Державина, как мы успели заметить, производные от этого слова создают представление о «скромной» эротике. В контексте лирики XIX века значение слова «нежность» и его производных, включающее множество оттенков чувственного восприятия, постепенно получает и всё более отвлечённый смысл. Слово «нежность», окрашенное положительными коннотациями, становится знаком истинного чувства. В поэме Баратын-

ского «Эда» читаем: «Простила нежная любовь / Любви коварной и нещадной» [57, с. 318].

В любовной лирике Пушкина это слово выступает и как синоним любви, и как её основная характеристика. В стихотворении «Я помню чудное мгновенье» общее впечатление «гений чистой красоты» уточняется дважды повторенной метонимией образа любимой «голос нежный». В параллели с удвоенным выражением сакральности любовного восторга («И божество, и вдохновенье, / И жизнь, и слёзы и любовь») [493, т. 2, с. 265] контекстуальное значение этой метонимии соотносится не только с обликом возлюбленной, но и с возвышенным характером самого чувства влюблённости. Определение всего комплекса значений, приобретённых концептом «нежность», требует специального рассмотрения, здесь мы лишь вспомним его особое место в романе «Евгений Онегин». Татьяну поэт называет в третьей главе «мечтательницей нежной» (IX) Хотя в первых главах романа Онегин не думает о любви, но зарождение истинного чувства описывается с помощью производных от слова нежность. В четвёртой главе герой смягчает свою отповедь Татьяне уверением: «Я вас люблю любовью брата – / И, может быть, ещё нежней» (XVI). В пятой главе у него не нашлось для Татьяны слов, «Но как-то взор его очей / Был чудно нежен», «Взор сей нежность изъявил: / Он сердце Тани оживил» (XXXIV). В шестой главе это слово остаётся ключевым уже в воспоминании Татьяны о его «мгновенной нежности очей» (III). И в письме Онегина к Татьяне именно это слово позволяет ему бережно коснуться прошлого: «Случайно вас когда-то встретя, / В вас искру нежности заметя, / Я ей поверить не посмел...» [493, т. 5, с. 59, 82, 115, 120, 180]. Одно из самых известных стихотворений Пушкина «Я вас любил: любовь ещё, быть может...» увенчивается упоминанием нежности: «Я вас любил так искренно, так нежно, / Как дай вам бог любимой быть другим» [493, т. 3, с. 131]. Соседствующее слово «искренно» воспринимается как часть синонимического ряда, в котором наречия «безмолвно, безнадежно» могут быть соотносены с «тихостью» и «скромностью» уже в смысле, противоположном державинскому, как обозначение любви благоговейной и самоотверженной.

Нежность становится синонимом истинности и глубины чувства – это подтверждает его контекстуальное значение в строках поэмы Лермонтова «Сашка»: «Москва, Москва!.. люблю тебя, как сын, / Как русский, — сильно, пламенно и нежно!» [342, т. 3, с. 220]. В стихотворении Тютчева «Последняя любовь» слово нежность участвует в создании оппозиции чувственного влечения и сердечного чувства: «Пускай слабеет в жилах кровь, / Но в сердце не скудеет нежность... / О ты, последняя любовь, / Ты и блаженство и безнадежность» [617, т. 1, с. 156]. Однако в его первой строфе даже не превосходная, а сравнительная степень качества – «нежней» – выражает огромность чувства, его целостное единство: «О, как на склоне наших лет / Нежней мы любим и суеверней... / Сияй, сияй,

прощальный свет / Зари последней, зари вечерней». Синонимический ряд «свет», «сиянье» создаёт представление о высшей значимости чувства, прямо названного в заглавии. Красота света в христианской культуре соотносится с представлением о божественной красоте. Таким образом, нежность выступает в качестве концепта, лежащего в основе поэтического образа любви. Примечательно, что «Последняя любовь», как и стихотворение «Так, в жизни есть мгновения...» было отмечено Л. Н. Толстым. Рядом с первым он поместил буквы «Т. Ч.» (Тютчев. Чувство), а со вторым – «Т. К.» (Тютчев. Красота) [617, т. 1, с. 402, 405]. Во втором из упомянутых стихотворений настроение мира и счастья неотделимо от истинности переживаемой красоты «благодати земного», слитого с «небесным»: «Всё пошлое и ложное ушло так далеко, / Всё мило-невозможное / Так близко и легко» [617, т. 1, с. 160]. Красота истинного чувства как воплощения высшей ценности в стихах не анализируется, а предстаёт в едином образном представлении.

Каждый из названных авторов, разумеется, писал без оглядки на кого-либо, но в результате сложился общий для русской лирики концепт «нежность». Он может включать и эротические представления, но к ним не сводится. Он отсутствует у рационалистически мыслящего Вячеславского. В стихотворении Ахматовой нет «отсылки» ни к Пушкину, ни к Баратынскому, ни к Тютчеву. Этим стихотворением и его зачином Ахматова гордилась до конца дней. В сохранившихся набросках к «Большой исповеди» она о нём вспоминала:

*И эта нежность не была такой,
Как та, которую поэт какой-то
Назвал в начале века настоящей
И тихой почему-то... (394)*

«Нежность» в этих набросках забывает прежнюю «тихость», однако сохраняет и даже усиливает характеристику истинности всепоглощающего чувства («*Но умереть от нежности друг к другу / Боялись мы...*»). Кроме того, Ахматова явно считает это слово только «своим». Вспоминала ли она при этом, что в 1908 году Н. Гумилёв начал свою рецензию на книгу М. Кузмина «Сети» примечательной фразой: «Кузмин – поэт любви, именно поэт, а не певец. В его стихах нет ни глубины, ни нежности романтизма» [187, т. 3, с. 33]. Но слово это, возможно, относилось именно к Гумилёву в уже рассмотренном нами стихотворении «Мне с тобою пьяным весело...» Оно заканчивается строками: «*Не покину я товарища / И беспутного и нежного*» (31).

Понятно, что слово «нежность» и его производные имеют множество дополнительных оттенков, не входящих в состав рассмотренного концепта. Однако в русской поэзии этот концепт не только прочно утвердился, но и получил в XX веке новое развитие. В 1915 году увидела свет поэма Маяковского «Облако в штанах», вызвавшая тотальный бунт про-

тив существующего мироустройства. О себе поэт, пусть иронически, говорит: «Буду безукоризненно нежный, / не мужчина – а облако в штанах!» [398, т. 1, с. 175]. Именно это выражение объясняет заглавие поэмы, крика-исповеди человека, не нашедшего настоящей любви в исполненном зла и фальши мире. Вкратце отметим, что в том же 1915 году и Блок и Маяковский отталкиваются от оттенка синильности в тютчевских строках о нежности («на склоне наших лет»). Блок в стихотворении «Пусть я и жил, не любя...» воспроизводит тютчевские рифмы и противопоставляет («суе-тливой нежности») романтический трагизм «безнадежности» [85, т. 3, с. 207–209], Маяковский во вступлении к «Облаку в штанах» возглашает: «В моей душе ни одного седого волоса и старческой нежности нет в ней» [398, т. 1 с. 175]. Это свидетельствует об актуальности основного значения концепта и о стремлении освободить его от нежелательных оборотов.

Применительно к рассматриваемому стихотворению Ахматовой понятие «концепт» даёт ключ к пониманию проблемы чужого слова. В этом случае концепт «нежность» соединяет конкретно-чувственные и понятийные элементы динамически сформировавшегося представления с его статическим воплощением. Концепт как доминанта лексической парадигмы (определение Н. Н. Ничик) образован рядом не «чужих», а общепозитических слов. Однако синтагматический ряд стихотворения создаёт эффект «неповторимого слова» Ахматовой, которое она считала условием создания настоящего поэтического произведения. Поэтому необходимо продолжить рассмотрение созданного ею целостного текста.

Ахматова в своей миниатюре предельно конкретна и свободна в выражении субъективного чувства, хотя разговор о романтизме затрудняется отсутствием романтической лексики, точностью называния действий и чувств. Речь от первого лица здесь предполагает непосредственное присутствие и участие этого лица. Строки: «*Ты напрасно бережно кутаешь / Мне плечи и грудь в меха...*» называют реальные плечи и грудь.

Кстати, не плечи, а грудь находим в обоих приведённых выше стихотворениях Державина, но можно утверждать: в двух его контекстах и одном ахматовском перед нами три разных слова, принадлежащие разным семантическим полям. «Не падай мне на грудь в восторгах» – идиома, в которой конкретная часть тела почти незаметна, выражение «упасть кому-либо на грудь» понимается обычно как попытка максимального приближения. «Тихо веткой грудь ей щекочи» – проявление безличной эротической вольности. Но «*Мне плечи и грудь в меха*» – это не просто конкретный, но и целостный единичный образ, вернее, часть такового, созданного обеими процитированными строками. Энергия отталкивания, заданная словом «*напрасно*», делает отношение «*ты*» – «*мне*» сугубо личностным. Дело не в «плечах и груди» вообще, а в том, что не следует этого делать «*мне*».

Это лирическое высказывание приобретает значительность и благодаря общему контексту сборника «Чётки», посвящённого преимущественно любовной тематике. Конкретная ситуация выступает метонимией отношений между «я» и «ты» в целом. (Метонимичность, напомним, является одним из устойчивых признаков классицистического стиля). В ахматовской миниатюре ощущение того, что отношения двоих не сводятся к маленькому конкретному эпизоду, создаётся сменой точек зрения. Третья и четвёртая строки соединяют объективный и субъективный планы: выражение «напрасно» содержит внутреннюю оценку действия, а «бережно кутаешь...» – внешнее описание действия. «Мне плечи и грудь в меха» – вновь взгляд изнутри. В пятой мы можем услышать косвенную речь собеседника: «*И напрасно слова покорные*», приближающуюся в шестой строке к прямой речи: «*говоришь о первой любви*». Последние две строки, окончательный ответ, не только создают впечатление диалога, но и неожиданно раздвигают временные границы лирического сюжета. «*Как я знаю эти упорные, / Несытые взгляды твои!*» Здесь несколько смыслов, которые не мешают и не противоречат один другому, но создают впечатление мгновенного расширения хронотопа.

Обратим внимание на это явление, которое достигается совмещением в одном тексте, в одной фразе различных точек зрения. Б. А. Успенский в своей «Поэтике композиции» взял основную массу примеров, создающих ощущение многомерности, в основном из русских романов, более всего – из «Войны и мира». Выражение «несобственно-прямая речь» отграничивается им от вошедшего в широкий оборот бахтинского обозначения «чужого слова» [620, с. 67] как его частный случай. Не вдаваясь в терминологические тонкости, отметим, что речь идёт прежде всего о поэтике эпического рода, в основном – о поэтике жанра романа. В этом плане разговор о чужом слове применительно к ахматовской поэтике представляется законным и необходимым, поскольку её диалогичность не раз обращала на себя внимание исследователей. По мысли М. Бахтина, «язык романа – это система диалогически взаимоосвещающихся языков. Его нельзя описать и проанализировать как один единый язык» [67, с. 88]. В данном случае «несобственно-прямая речь» собеседника выполняет важную функцию: она отчётливо противопоставлена позиции лирической героини, которая словам «*о первой любви*» не верит. Это для неё чужие слова, противопоставленные «её» словам о настоящей нежности, но и добавляющие им новый оттенок смысла.

Собственно говоря, уже упоминание о первой любви раздвигает рамки ситуации до намёка на дряхлые отношения, может быть, на целый роман. Была ли героиня когда-то первой любовью героя, или же он говорит, что влюбился по-настоящему впервые лишь теперь – не сказано. Но первая любовь ассоциируется в культурной традиции с настоящей любовью, и в таком случае «*настоящая нежность*» первой строки противопоставлена подделке не только по её проявлениям, о чём шла речь выше.

Следовательно, слово *нежность* обозначает здесь не оттенок любовного чувства, а его самостоятельную ипостась, что, опять-таки, не имеет ничего общего с державинским текстом. Но ситуация диалога – это ситуация понимания или переосмысления, предполагающая наличие общего языка, общей культуры или общего прошлого. Многомерность хронотопа здесь необходима для выражения многосложности человеческих отношений.

Восклицание «*Как я знаю...*» свидетельствует, что мужской персонаж – отнюдь не полужнакомый «озорник» вроде толстовского Ипполита Курагина. В подтексте возникает произнесённое слово близость. Попытка приблизиться отвергается, но последние строки совершенно неожиданно позволяют догадаться, что близость когда-то была, в ином времени и пространстве, а интонация этих строк не говорит о том, что она совершенно исчезла. Хронотоп стихотворения весьма ощутимо расширяется благодаря только одному слову «*знаю*». «*Упорные, несытые взгляды*» производят впечатление гораздо более чувственное, чем длинный перечень nereкомендуемых проявлений страсти у Державина. Узнавание своей конкретностью утверждает право на существование этих «*несытых взглядов*» гораздо сильнее, чем если бы они воспевались. Вспомним о приведённом выше свойстве Горация утверждать – отрицая, унаследованном поэтикой классицизма как один из безотказно работающих приёмов. Интимное «*ты*» в этом стихотворении отнюдь не «отсылает» читателя ни к пушкинскому «Пустое *вы* сердечным *ты*...» [493, т. 3, с. 60], ни к ахматовскому «И как будто по ошибке / Я сказала “Ты”...» (22). Но его окраска обеспечена как общеязыковым этикетом, так и сложившейся поэтической традицией. Близость, не уничтожаемая отталкиванием, создаёт особое смысловое поле в стихотворении Ахматовой. Можно теперь понять, что Н. В. Недоброво испытал не только литературное, а и действительно близкое к ревности волнение, что и вызвало к жизни его эпиграмму. В то же время он отдавал себе отчёт, что это следствие чисто литературных достоинств стихотворения, о которых он вполне компетентно высказался в своей статье.

Однако этот художественный эффект имеет под собой и другой основание – результат усвоения Ахматовой традиции многомерного восприятия человека. Таков был уже шекспировский метод, вызвавший восхищение Пушкина «вольным и широким изображением характеров» [493, т. 7, с. 164, 516]. Е. Г. Эткинд обратил внимание на то, что «Пушкин умел испытывать к своим персонажам одновременно противоположные чувства: от любви до ненависти, от восхищения до отвращения. Достаточно назвать Дона Гуана и Пугачёва, Онегина и Сальери, Петра и Мазепу. Такая же непримиримость одновременных чувств наблюдается в отношении всего сущего – реального и воображаемого» [693, с. 100–101]. Способность испытывать такие чувства получают и персонажи – вспомним и о слезах, которые льёт Татьяна над письмом Онегина, и о том, что говорит

она ему в финале романа. В этом отношении аналогичные чувства вызывает в читателях Толстой, рисуя Долохова то демонической натурой, то безродным бедняком, уязвимым и иногда даже трогательным, то целеустремлённым руководителем партизанского отряда. Менее резкие, но вполне ощутимые противоречия обнаруживаются в обрисовке прочих толстовских образов, среди них наиболее показательна фигура Анны Карениной. Влиянию многомерного восприятия человека на поэтику Достоевского посвящена известная работа М. М. Бахтина [63], породившая целое направление в литературоведении.

Справедливо будет вспомнить, что в традициях антропоцентрической культуры не впервые представлен целостный человек со всеми противоречивыми чувствами, которые он способен вызывать. Можно привести хотя бы один из наиболее знаменитых примеров античной лирики – строки Каталла: «И ненавижу её и люблю. “Почему же” – ты спросишь. / Сам я не знаю, но так чувствую я – и томлюсь» [267, с. 138] или взглянуть ещё далее – на гомеровских героев. Сама способность понимать и любить человека в его противоречиях – свойство не только литературное, но умение последовательно выражать такую позицию было разработано русским реалистическим романом XIX века и усвоено Ахматовой. В её стихотворении о *настоящей нежности* тесно слиты многомерность хронотопа и сложность человеческих личностей и чувств. Однако приёмы, которыми пользуется лирический поэт, не могут быть сведены к традициям эпического рода.

Существенно, что М. Бахтин, положивший начало исследованиям «чужого слова» в литературе, связывал это явление с поэтикой романа. Для лирики, считал он, дело обстоит противоположным образом: «И о чужом поэт говорит на своем языке». «Поэт определяется идеей единого и единственного языка и единого монологического высказывания». «Всё входящее в произведение должно утопить в Лете, забыть свою предшествующую жизнь в чужих контекстах» [65, с. 75, 82, 83].

В рассмотренном стихотворении Ахматовой, как видим, дело обстоит несколько сложнее, но это не противоречит основным положениям теории Бахтина. «Чужое слово» в стихотворении «Настоящую нежность не спутаешь...» присутствует, но не как игра интертекстуальными ассоциациями, а как результат освоения автором некоторых свойств поэтики романа, которые, однако, оказываются в подчинении законам построения лирического произведения.

А лексические совпадения со знакомыми Ахматовой стихотворениями Державина демонстрируют разделяющую поэтов дистанцию, поскольку одни и те же слова у них принадлежат к различным семантическим полям. Здесь развитие литературного языка делает некорректными разговоры о «цитатности» или «вживлении» «чужого слова» – ахматовская лексика обогащена новыми значениями, которые поэзия вырабатывает

вала более столетия, но строго ею отобранными, что и позволяет говорить о «неповторимых словах».

Кроме того, словосочетание «настоящую нежность», открывающее миниатюру, можно рассматривать в качестве концепта, выработанного русской лирикой XIX столетия в значении, соединяющем ощущение неги с представлением об истинном любовном чувстве. Это не «чужое», а общепозитическое слово, смысловое наполнение которого Ахматова использовала точно и уместно. «Гений – захватчик», и миниатюра 1913 года сделала это выражение её собственностью. Оно никуда не «отсылает», однако реализует накопленный эмоциональный и ценностный ореол вербального знака. Пресуппозиция текста, то есть условие уместности и успешности авторского высказывания, зависит от культурного багажа читателя, в данном случае – от знакомства с классическими образцами русской лирики. Однако у Ахматовой концепт «нежность» имеет значение, понятное и неподготовленному читателю, более того, может сам служить смысловой опорой в случае, если её стихотворение будет прочитано ранее стихов Пушкина, Баратынского или Тютчева. Отметим, что аксиологическая значимость искреннего полноценного чувства, берущая начало в искусстве сентиментализма и романтизма, в русской поэзии не исчезает с приходом иных литературных направлений. Она определяет смысловую характеристику концепта, входящего в смысловое поле «видеть и любить человека» [427, с. 117].

«Чужой» образ в стихотворении «Клеопатра» в свете интертекстуального и имманентного анализа

Концепт вырабатывается, как правило, в национальной языковой стихии. Но «тоска по мировой культуре» предполагает, прежде всего, расширение границ, обращение к интернационально значимым образам и мотивам. Применительно к поэзии Ахматовой эта проблема поднималась не единожды. В частности, она соотносится и с проблемой рассмотрения таких образов в аспекте цитатности.

Р. Д. Тименчик высказал резонное мнение, что «называя источник цитаты в литературном произведении, комментатор должен обозначить степень релевантности атрибуции – во-первых, насколько было значимо для писателя и для его исторического читателя само ощущение цитатности того или иного места <...> – будь то цитата, отсылающая к конкретному чужому тексту, или “цитаты из другого стилистического ряда, вольные или невольные (последние можно сравнить с ситуацией, когда, набрав нужной суммы мелочи в одном кармане, мы ищем в другом)”» [590, с. 86–87]. В качестве одного из примеров необходимости такой ат-

рибуции он вкратце привёл извлечение из воспоминаний Л. Чуковской о возможности двусмысленного истолкования одного выражения из стихотворения Ахматовой «Клеопатра». Однако, не останавливаясь на его разъяснении, Р. Д. Тименчик подчеркнул важность определения того, «насколько для автора и конкретно-исторической аудитории было значимо точное знание о том, кто именно автор цитируемого, и в случае незнания или ошибки – характеризуют ли они автора, рассказчика или персонажа» [590, с. 88]. Высказанные им положения выглядят вполне убедительно для ситуации сознательной игры цитатами.

Однако оставшаяся неразъяснённой строка, на наш взгляд, будет более понятной в том случае, если соотнести её с образом героини этого стихотворения, оставив в стороне проблему цитатности. Клеопатра, как известно, – не только историческая личность, но и персонаж ряда известных произведений мировой литературы. Степени оригинальности собственного образа и усвоения чужого определяются системными параметрами поэтического мира автора.

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 положит.* (181)

Это стихотворение Ахматова написала 7 февраля 1940 года. А 3 марта Лидия Чуковская записала разговор с нею:

«– Вы знаете, начала она озабоченно, – уже двое людей мне сказали, что «пошутить» – нехорошо. Как думаете вы?»

– Чепуха, – сказала я. – Ведь «Клеопатра» не ложноклассическая, а настоящая. Читали бы Майкова, что ли...

– Да, да, именно Майкова. Так я им и скажу! Все забыли Шекспира. А моя «Клеопатра» очень близка к шекспировскому тексту. Я прочитаю Лозинскому, он мне скажет правду. Он отлично знает Шекспира.

– Я читала «Клеопатру» Борису Михайловичу – он не возражал против «пошутить». Но он сказал такое, что я шла домой, как убитая: «последний классик». Я очень боюсь, когда так говорят...» [666, с. 59].

Итак, за прошедший месяц Ахматова читала написанное несколькими слушателям, чьим мнением дорожила. Сам по себе факт не назовёшь из ряда вон выходящим – ведь читать новые стихи друзьям естественно для любого поэта. Но в пору расцвета своей молодой славы она могла в письме к Гумилёву небрежно упомянуть о новых стихотворениях и тут же добавить: их «не слышал ещё ни один человек, но меня это, слава Богу, пока мало огорчает» [47, с. 188]. Спустя четверть века всё изменилось. Мнение культурных читателей стало для Ахматовой жизненно важным.

Возвращение её в литературу в самом конце 30-х годов было связано с кратковременным смягчением отношения со стороны официальных органов, что давало возможность печататься. Однако не могло быть речи не только о публикации «Реквиема», но даже хотя бы о его показе кому-то, кроме нескольких самых надёжных друзей. А усердная перепечатка старого могла означать лишь справедливость давних упреков, и Ахматова стремилась этого избежать [666, с. 37].

В этой ситуации появление в советской печати её новых стихов, издание нового сборника было гораздо более значимым событием, чем просто дебют, скажем, начинающего поэта. После всех потоков брани со стороны «неистовых ревнителей», обвинявших её даже в том, что она «не успела вовремя умереть» [666, с. 96], новые стихи должны были стать доказательством права на жизнь – и с позиций высокой литературной традиции, и в обстановке продолжавшегося идеологического надзора. Л. Чуковская была для Ахматовой одним из редких собеседников, с кем разговор мог идти на одном языке – поэтому приведённая выше беседа выглядит не столько диалогом, сколько дуэтом. И всё же остаются некоторые неясности.

В записи Л. Чуковской обращает на себя внимание столкновение двух противоположных тенденций. С одной стороны, вопрос, уместно ли выражение «с мужиком пошутить» – не слишком ли оно снижает ситуацию – похоже на оглядку на завещанный классицизмом запрет смешения высокого и низкого стилей. С другой стороны, комплимент Б. М. Эйхенбаума («последний классик») внушает Ахматовой не меньшую тревогу, поскольку именно классичность её стиля за двадцать лет до этого служила основанием для упреков в отсталости и устарелости.

Отталкивание от имени Майкова, приверженца ложноклассического стиля, и ссылка на Шекспира оказываются весьма показательными. Шекспир, как известно, смело сочетал высокое и низкое, трагическое и комическое – за что Вольтер, будучи приверженцем классической строгости, назвал его однажды пьяным дикарём, а романтики, напротив, взяли за образец. Акмеисты также называли Шекспира одним из предшественни-

ков – таким образом, запись Чуковской помогает установить внешние координаты ахматовской поэтики.

Но если это так, то немного странно выглядит сомнение автора, является ли это выражение эстетически оправданным. Если Ахматова с самого начала ориентировалась на шекспировскую трагедию, то никаких сомнений быть не должно? А в таком случае возникает и ещё один вопрос: в каком смысле, в какой мере «Клеопатра» может быть названа «шекспировской»? И почему надо было спрашивать об этом у М. Лозинского? Можно ли считать, что Ахматова признаётся: её стихотворение – перепев трагедии Шекспира «Антоний и Клеопатра»?

Ахматова не упоминает большинство эпизодов трагедии – да в стихотворении из 12 строк это и невозможно. А ведь историю Клеопатры она могла знать из многих источников, прежде всего – античных. Как известно, Шекспир добросовестно опирался на Плутарха. В её записях упоминаются и Гораций, и Аврелий Виктор. Стихотворению предпослан эпиграф из Пушкина, кроме того о Клеопатре писали два знаменитых современника Ахматовой – Александр Блок и Валерий Брюсов. Таким образом, вопрос о соотношении этого стихотворения с другими произведениями на ту же тему представляет интерес для понимания творческого самоопределения Ахматовой на этом сложном этапе.

При обращении к тексту «Антония и Клеопатры» бросается в глаза различие в способах изображения героини. У Шекспира она предстаёт личностью сложной до непостижимости, невероятно обольстительной, но опасной своим коварством и изворотливостью, то расчётливой, то искренне любящей, яростно жизнелюбивой – но добровольно уходящей из жизни. Кто она: царица Египта или соперница самой Венеры? В её поступках сочетание великого и низкого, поэтического и прозаического ставит в тупик морализирующих критиков и порождает противоречивые трактовки.

В стихотворении Ахматовой нет буквального воспроизведения шекспировских мотивов. Она представляет лишь трагическую развязку известной истории. У Шекспира Клеопатра целует не мёртвого, а умирающего Антония, пытаясь вернуть его к жизни; она стоит на коленях перед Августом, но не плачет, а ведёт с ним искусную беседу, под внешней покорностью скрывая свои истинные мысли и чувства. У Шекспира есть развёрнутый эпизод с предательством казначея, сказавшего Октавию Августу, что Клеопатра отдала ему не все свои сокровища, часть утаила. Клеопатра в ответ и бранится, и сетует, что слуги покидают побеждённого, и намекает, что при перемене обстоятельств Августу, возможно, пришлось бы испытать на себе то же самое. У Ахматовой же находим лишь лаконичное упоминание: *«и предали слуги»*. У Шекспира беседа Клеопатры поочерёдно с двумя посланцами Августа – самостоятельный эпизод, повествующий о том, как царица, пустив в ход своё обаяние, выпытывает истинные намерения победителей относительно её дальнейшей

судьбы. После её встречи с императором один из них возвращается, чтобы подтвердить и уточнить уже сообщённые сведения. У Ахматовой «*последний пленённый её красотою*» сам «*в смятении*» выдаёт ей намерения Августа.

А вот та строка в конце стихотворения, которая вызвала сомнения («*ещё с мужиком пошутить*»), действительно может быть понята только на основе шекспировского текста. Там крестьянин («*мужик*»), доставивший в корзине со смоквами двух ядовитых аспидов, пускается в рассуждения, которые могут быть восприняты как проявления очень тяжело-весного юмора. Клеопатра, с нетерпением ожидающая его ухода, всё же находит в себе силы шуткой откликнуться на его слова.

Клеопатра. ...Ну что,
Запася-ль ты красивой нильской змѣйкой,
Которая без боли убивает?

Поселянинъ. Конечно, она со мной. Но не советую тебе трогать ее. Ее укусы безсмертны. Кто от него умер, тот воскресает редко, а то и никогда.

Клеопатра. Припомнишь ли случай, чтобы кто-нибудь от него умер?

Поселянинъ. Сколько угодно, мужчины и женщины. Вот не дальше, как вчера, я слышал об одном из них. Честная женщина, которая, как все женщины, немного привирает (чего бы они не должны были делать, разве из честности), рассказывала, как она умерла и чего натерпелась. Говоря правду, она отозвалась о змѣйке очень хорошо, но ведь кто поверит тому, что люди говорят, тому не пойдешь впрок и половина того, что они делают. Одно вне всякой несомненности: змѣйка эта – чудная змѣйка.

Клеопатра. Можешь нас оставить. Прощай.

Поселянинъ. Желая тебе всяких радостей от этой змѣйки. (*Ставит корзину на полъ*).

Клеопатра. Прощай.

Поселянинъ. Можешь быть уверена, что змѣя змѣею и останется.

Клеопатра. Хорошо, хорошо, прощай.

Поселянинъ. Видишь-ли, на змѣю можно положиться только на руках разумного человека, потому что, говоря правду, в змѣе ничего неть доброго.

Клеопатра. Не бойся. Будем осторожны.

Поселянинъ. И отлично. Не давай ей ничего – не стоит она корма.

Клеопатра. Не съест-же она меня. [679]

Нетерпение Клеопатры исполнить то «*дело*», которое ещё «*осталось*», Шекспир подчеркнул затянutosтью речей её собеседника. Последние её реплики – трагические шутки, полные едкой иронии, но свидетельствующие о полном самообладании царицы (такой приём столкновения трагического и комического есть у Шекспира и в сцене беседы Гамлета с могильщиком). Шутки эти – единственный шекспировский эпизод, использованный (но не процитированный) Ахматовой для характеристики героини. Возможно, решение посоветоваться с Лозинским, перевод которого несколько отличался от приведенного выше, свидетельствует, что трагедия была прочитана ею значительно раньше, чем написано стихотворение, поэтому понадобилось подтверждение, что эпизод не искажен

переводчиками и что окончание стихотворения соответствует самому духу шекспировской трагедии.

Внимательное чтение «Клеопатры» позволяет увидеть, что автор, за исключением последнего четверостишия, избегает какой бы то ни было характеристики действий героини, а лишь называет трагические события, ведущие её к роковому концу. Первое четверостишие – как бы сверхкраткий конспект финала трагедии, что подчёркивает анафора «уже»: *«Уже целовала Антония мёртвые губы, / Уже на коленях пред Августом слёзы лила. / И предали слуги. Грохочут победные трубы / Под римским орлом, и вечерняя стелется мгла»*. Картины стремительно сменяют друг друга, и хотя Клеопатра присутствует только в первых двух, её взгляд объединяет их все. Каждая строка отмечена сменой плана. В первой – самый крупный: последний поцелуй, губы погибшего возлюбленного – метонимия смерти любви. Вторая строка – унижение перед победителем, гибель царства. Предательство слуг – метонимия потери власти. Всё это *уже* в прошедшем времени, а в настоящем *«грохочут победные трубы»* римлян, выгесняя Клеопатру из жизни, и *«вечерняя стелется мгла»*, знаменуя окончание дня – или жизни. Взгляд становится всё более отстранённым и отчуждённым, и первое четверостишие даёт завершённую картину приближения гибели.

Но следующая строка начинается с глагола настоящего времени несовершенного вида: *«И входит последний пленённый её красотою»*, – это создаёт ощущение длящегося настоящего, заполняющего всё второе четверостишие. Жизнь ещё не кончена, мир ещё не потерял конкретных очертаний, входит некто *«высокий и статный»*, он *пленён*, он *«шепчет в смятении»* – всё это создаёт разительный контраст с тем, что он сообщает: царицу ждут позор и унижение: *«Тебя – как рабыню... в триумфе пошлёт пред собою...»* Это второе, центральное четверостишие является композиционным центром, эмоциональной кульминацией. Хотя здесь говорится о ряде совершающихся событий – человек входит, он шепчет, обращаясь к Клеопатре, мы видим её ответную реакцию – тем не менее, это производит впечатление скорее остановленного времени, чем его движения. Если первые четыре строки сообщали о потерях и гибели, то эти следующие дают нам почувствовать решающий момент перелома от прошлого к будущему. Прошлое ещё не совсем исчезло – красота не оставила Клеопатру, красив и вестник. Главное же – она ещё не потеряла царственного величия: *«Но шею лебязьей всё так же спокоен наклон»*. Жест, означающий, что она поняла услышанное, важен спокойствием – метонимией сохраняемого достоинства. Он показан как бы со стороны – изгиб своей шеи царица видеть не может. И всё же читатель способен уловить её субъективное состояние как некое усилие, направленное на сохранение внешней выдержки.

Зато последние четыре строки могут быть полностью восприняты как внутренний голос царицы. Совсем не спокойная интонация звучит в

словах, резко контрастирующих с внешней непоколебимостью – здесь слышен взрыв отчаяния: «*А завтра детей закуют*». Отсутствие восклицательного знака восполняется горестным «*О, как мало осталось*», – и оправдывается продолжением фразы: «*Ей дела на свете...*» Здесь вновь, уже в полный голос, звучит отрешённость прощания со всем, что было дорого, и с самой жизнью. Окончание этой строки неожиданно снижением интонации: «*Ещё с мужиком пошутить*». На упомянутую выше неловкость понимания этой строки обратил внимание Р. Д. Тименчик: «Можно предположить, что речь идёт о неудобосказуемом сленговом значении глагола» [590, с. 87]. Однако такое восприятие стихотворения некоторыми слушателями может свидетельствовать не только о забвении шекспировского эпизода (который если и вспоминается, то отнюдь не в качестве «цитаты») – оно игнорирует структуру целостного текста.

Р. И. Хлодовский справедливо истолковал намеренный стилистический сбой иначе: «Несколько неожиданно возникший русский “мужик” сразу же ломает античные декорации, за которыми открывается до ужаса реальная русская советская жизнь» [638, с. 87]. Он увидел в этом ассоциативную связь с только что написанным «Приговором» и следующим за ним стихотворением «К смерти». Не вызывает сомнений тематическая близость «Клеопатры» к основным мотивам «Реквиема». Однако стихотворение является самостоятельным произведением, и его анализ предполагает установление взаимосвязи прежде всего между частями целостного текста.

Выражение «с мужиком пошутить» мгновенно актуализирует эпиграф из пушкинских «Египетских ночей»: «Александрийские чертоги / Покрыла сладостная тень». Резкий контраст проступает в двух планах: сюжетном и стилистическом. Отнюдь не сладостен последний вечер в жизни Клеопатры, и выражение противопоставлено не только высокой лаконичности предшествующих строк стихотворения, но и стилю эпиграфа, кажущемуся теперь неуместно пышным. Поскольку в стихотворении не упомянут крестьянин, то читатель, не знакомый с Шекспиром, действительно может отнести это выражение к «высокому и статному», но слово «мужик» обесценивает не только эту фигуру, но и всё, что окружает Клеопатру. Именно это снижение подчёркивает, что для героини значимо лишь то, что предстоит сделать: «*И чёрную змейку, как будто прощальную жалость, / На смуглую грудь равнодушной рукой положит*».

«Вечерняя мгла» здесь сгущается до *черноты*, и «смуглая грудь» царицы как будто готова раствориться в этой тьме. Кажется, в этих строках напряжение сменяется презрением к тому, что предстоит покинуть, и последним спокойствием – спокойствием смерти. Но это не совсем так. *Прощальная жалость*, с которой сравнивается смертельный яд маленькой змеи, как-то странно сочетается с «равнодушной рукой» самой Клеопатры. Если рука равнодушная, то никакой жалости быть не должно? Или как раз единственная возможная жалость в этой ситуации – то, что может ей дать чёрная змейка? Чёрный цвет ассоциируется с ночью и смертью.

Кстати, единственный здесь уменьшительный и ласкательный суффикс – в слове *змейка*. В ахматовском словаре мало слов с такими суффиксами. Клеопатра может принять жалость только от «*змейки*» – метонимии смерти. Противоречие между жалостью и равнодушием снимается принадлежностью этих представлений к внутреннему плану выражения и внешнему – изображению. Но этот диссонанс создаёт напряжение, сопротивляющееся ощущению смертного покоя, сохраняющее впечатление присутствия ещё живой героини. В последнем четверостишии глагольная рифма *поцутить* – *положить* подчёркивает его интенциональность. Инфинитив может использоваться как форма повелительного наклонения – и здесь это создаёт дополнительный смысловой оттенок внутренней речи героини, делающей над собою роковые усилия. Выражение «*рукой положить*», завершающее стихотворение, – метонимический образ воли героини, которой удаётся до последнего вздоха остаться самой собою. Равнодушие здесь отдаёт философией стоицизма, последнего прибежища античного гуманизма, и ассоциируется с несомненно известными Ахматовой строками И. Анненского: «О, дайте вечность мне – и вечность я отдам / За равнодушие к обидам и годам» [23, с. 122].

У Шекспира законы драматического рода заставляют Клеопатру произнести перед гибелью речи, обращённые к прислужницам, к себе самой и даже к змее. А над телом уже погибшей Клеопатры произносит речь победитель Август. Ахматовская Клеопатра молчит – её внутренняя речь одновременно и авторское повествование, и лирическое выражение ощущений предсмертного часа. Всё это позволяет установить, что близость ахматовского стихотворения к тексту Шекспира не сводилась к интертекстуальной перекличке. Наличие таковой кажется весьма сомнительным, поскольку употребление некоторых общих слов, например, *змейка* – скорее результат использования одного и того же исторически сложившегося предания. У Шекспира змейкой называют и Клеопатру в расцвете красоты и власти, что очень далеко от Клеопатры ахматовской, хотя и не исключает некоторых ассоциаций. Однако, помимо нескольких общих сюжетных мотивов, эта близость к шекспировскому тексту, несомненно, имела более глубокие основания.

К ним необходимо отнести прежде всего трагическое начало. Трагизм времени советского «великого перелома», который «*как листья жёлтые, сметал людские жизни*» [47, с. 39], заново поднимал вопрос о жизни и смерти. У Юрия Олеши есть рассказ о его знакомстве с Ахматовой, не датированный, но явно относящийся к довоенному времени: «Она заговорила о том, что переводит «Макбета». Там есть, сказала она, строки, где герой говорит, что его родина похожа более на мачеху, нежели на мать, и что люди на его родине умирают раньше, чем вянут цветы у них на шляпах. Всё это ей нравится, сказала она. Вернее, не сказала, а показала лицом» [441, с. 159].

Трагизм ренессансного гуманизма, выраженный Шекспиром, неотделим от проблемы ценности человеческой личности – во всех её противоречиях, в устремлениях к идеалу и в отступлениях от него. С этой позиции заслуживают внимания и сочувствия не только Гамлет, Ромео, Джульетта, Дездемона, но и Отелло, и Макбет, и Клеопатра. Многомерность человеческой личности, открытая Шекспиром, была, как уже говорилось, по-новому осмыслена реалистической литературой. Но само представление о личности намного старше. Шекспировская Клеопатра, способная пошутить за минуту до гибели, уходит непобеждённой. Шекспир нашёл деталь, подчеркнувшую её мужество, но восхищение этим качеством царицы гораздо раньше, первым из известных нам поэтов, выразил Гораций в своей XXXVII оде 1-й книги:

Взглянуть смогла на пепел палат своих
Спокойным взором и, разъярённых змей
 Руками взяв бесстрашно, чёрным
 Тело своё напоила ядом,
Вдвойне отважна. Так, умереть решив,
Не допустила, чтобы суда врагов
 Венца лишённую царицу
 Мчали рабой на триумф их гордый. [176, с. 90–91]

В тексте Ахматовой нет «отсылки» к Шекспиру – она напомнила о нём Чуковской только для разъяснения злополучной строки. Однако это делает вышеприведённый диалог между ними уже не столь согласованным дуэтом. Получается, что Ахматова и Чуковская говорили о разных вещах. Чуковская оправдывала присутствие элемента низкого стиля устарелостью требований ложноклассицизма. Ахматова ссылаясь на представленный у Шекспира пример высокого мужества Клеопатры, которое не менялось от разговора с человеком низкого сословия. Более того, способность сохранять присутствие духа и даже чувство юмора независимо от окружения и ситуации ещё более возвышало характер героини. Разница существенная. (Любопытно использование подобного мотива у Пушкина: Пугачёв за минуту до казни, увидев в толпе Гринёва, успевает приветливо кивнуть ему головою, которой суждено через несколько мгновений быть отрубленной).

Отметим, что романтизм не отменил понятия высокого и низкого, а даже заострил их различия, поскольку у романтиков противопоставление этих начал становится актуальным художественным приёмом. Однако ахматовское стихотворение в этом отношении далеко от романтического дуализма в восприятии мира и людей. Её Клеопатра предстаёт как цельная фигура. Она не противопоставлена «толпе», как в стихотворении А. Блока «Клеопатра», написанном в 1907 году. Там поэт размышлял над выставленной для всеобщего обозрения восковой куклой, механически подносившей к груди резиновую змейку:

Открыт паноптикум печальный
Один, другой и третий год.
Толпою пьяной и нахальной
Спешим... В гробу царица ждет.

Она лежит в гробу стеклянном,
И не мертва и не жива,
А люди шепчут неустанно
О ней бесстыдные слова.

Она раскинулась лениво —
Навек забыть, навек уснуть...
Змея легко, неторопливо
Ей жалит восковую грудь...

Я сам, позорный и продажный,
С кругами синими у глаз,
Пришел взглянуть на профиль важный
На воск, открытый напоказ...

Тебя рассматривает каждый,
Но, если б гроб твой не был пуст,
Я услышал бы не однажды
Надменный вздох истлевших уст:

«Кадите мне. Цветы рассыпьте.
Я в незапамятных веках
Была царицею в Египте.
Теперь — я воск. Я тлен. Я прах». —

«Царица! Я пленен тобою!
Я был в Египте лишь рабом,
А ныне суждено судьбою
Мне быть поэтом и царем!

Ты видишь ли теперь из гроба,
Что Русь, как Рим, пьяна тобой?
Что я и Цезарь — будем оба
В веках равны перед судьбой?»

Замолк. Смотрю. Она не слышит.
Но грудь колышется едва
И за прозрачной тканью дышит...
И слышу тихие слова:

«Тогда я исторгала грозы.
Теперь исторгну жгучей всех
У пьяного поэта — слезы,
У пьяной проститутки — смех». [85, с. 207–208]

В. Мусатов справедливо отметил различия в трактовке образа египетской царицы у этих поэтов, однако его стремление чуть ли не каждое стихотворение Ахматовой объяснять переключкой с Блоком в данном

случае не выглядит убедительно: «Самоубийство Клеопатры было, по Блоку, безвольной уступкой страсти, превратившей царицу в слабую женщину. Восковая кукла, открытая для обозрения толпе, – такое же роковое следствие этой слабости, как и протитуирование любви. Лирический герой Блока трагически переживает невозможность стать героем бессмертного любовного сюжета.<...> Ахматова же возвращает своей Клеопатре то, в чём ей отказывает Блок, но возвращает именно то, что последний хотел бы в ней видеть: статус трагической героини, способной на «подвиг мужественности» [418, с. 288]. Не вызывает возражений определение статуса персонажа ахматовского стихотворения, однако в остальном необходимы уточнения.

В стихотворном блоковском тексте нет ни малейшего намёка на безвольную уступку страсти или женскую слабость. На самом деле о своей женской слабости говорит у Шекспира сама Клеопатра, когда умирает Антоний. Но развитие действия показывает, как умеет она оставаться сильной. Блок в докладе «О современном состоянии русского символизма» противопоставил «гибель в покорности» и «подвиг мужественности» спустя три года после написания своей «Клеопатры», и эта его мысль может быть раскрыта только в контексте доклада, но отнюдь не стихотворения.

Ни стилистически, ни лексически Ахматова не обнаруживает оглядки на Блока. Более того, полностью отличаются и сюжетные мотивы.

У Блока поэтическая попытка воскресить восковое изображение Клеопатры воплощает тему царственности как смеси лени и надменности, а также способности «исторгать грозы». Несколько туманное романтическое величие обесславлено не только пошлостью окружающей уличной толпы, но и самим ходом жизни: противопоставление «тогда» и «теперь» составляет основную тему блоковского стихотворения. Сам поэт в стремлении приблизиться к героине исторической и любовной легенды сознаёт несостоятельность не только личного плана («Я сам позорный и продажный»), но и действительности как таковой. Выражение «Русь, как Рим, пьяна тобой», – порождает уничижительное уточнение: Русь представлена пьяным поэтом и пьяной проституткой. В этом мире нет места героическому, мужественному, прекрасному – всему тому, что принято относить к возвышенным представлениям.

Ахматова же не только «возвращает статус» Клеопатре. Нельзя обойти вниманием полемическую заострённость стихотворения, направленную против упрощения облика Клеопатры, превращения её, по современному выражению, в сексуальный символ – об этом говорит эпитафия, «отсылающий» читателя вовсе не к Шекспиру, не к Блоку, а к Пушкину.

Ироническое звучание эпитафия способно смутить исследователя, привыкшего к мысли об абсолютной ценности пушкинского имени для Ахматовой. Это недоумение рассеивается, если мы вспоминаем об использовании тех же пушкинских строк Валерием Брюсовым. В середине

1910-х годов он решил дописать пушкинские «Египетские ночи» и создал поэму с таким же названием, причём свой текст соединил с пушкинским. Хотя он и выделил пушкинские строки другим шрифтом, но явно претендовал на создание аутентичного им текста. Пушкин использовал поразившее его сообщение Аврелия Виктора о том, что Клеопатра иногда продавала свою ночь ценою жизни любовника. К этой теме поэт обращался несколько раз, начиная с 1824 года, но так и не завершил работу над нею. Брюсов взялся за продолжение сюжета, решившись изобразить эти роковые ночи в духе свойственной ему старательной и холодной эротике. Строки, взятые Ахматовой в качестве эпиграфа, определяли основной пафос его поэмы «Египетские ночи», опубликованной в 1916 году [107, с. 590–606].

В 1922 году В. М. Жирмунский проанализировал эту поэму Брюсова как эстетически несостоятельную. По его мнению, эксперимент был обречён на неудачу вследствие принципиального различия между классической и романтической поэтиками. Пушкин в глазах Жирмунского – представитель классического стиля: «Поэт владеет логической стихией речи: слова употребляются им с полнотой логического и вещественного смысла. Соединение слов всегда единственное, индивидуальное, неповторимое в таком сочетании; связь между эпитетом и его предметом синтетическая, так что эпитет вносит существенно новую художественную черту в определение предмета. Синтаксическое построение является строгим, логически расчлнённым и гармоничным. Композиционное целое распадается на ясно и легко обозримые части» [225, с. 198–199].

Брюсов не мог органически соединить с пушкинским началом своё продолжение, поскольку «символизм в России не был связан с поэтическим наследием Пушкина. Его корни – в романтическом течении русской лирики, восходящей к Жуковскому» [225, с. 202]. Брюсов, по наблюдению Жирмунского, остался в границах этого стиля.

Ахматова не оставила отзывов о поэме Брюсова, но косвенным выражением отношения можно посчитать неодобрительные и насмешливые отзывы о его претензиях на роль «нового классика», «нового Пушкина» [666, с. 36; 233, с. 611]. Однако можно понять, что её неприятие бросовской трактовки образа Клеопатры связано и с акцентированием в его поэме исключительно эротической тематики. Как известно, мэтру декаданса не раз приходилось получать упрёки в склонности к порнографии.

Пушкин остановился на ситуации вызова, брошенного царицей толпе поклонников. Ахматова обратила на это внимание. Она подчеркнула, что воображение поэта поразила мысль о том, каков должен быть характер женщины, способной на подобный «торг», и каково должно быть поведение мужчины, получившего подобный вызов. Пушкинский отрывок «Мы проводили вечер у княгини Д.» Ахматова трактует как попытку перенести эту коллизии на современную ему почву. Персонажи Пушкина обсуждают, как в XIX веке могло быть выполнено роковое условие, и ре-

шают, что мужчина должен был наутро совершить самоубийство. Набросок завершает краткий диалог между красавицей Вольской и Алексеем Ивановичем Минским. Ахматова подчёркивает, что прозаический текст, который принято считать черновиком, на самом деле – законченное произведение: как и в поэтическом варианте, вызов принят, это главное: «Если вдуматься в отрывок «Мы проводили вечер...», нельзя не поразиться сложностью и даже дерзостью его композиции <...> Да и отрывок ли это? Всё, в сущности, сказано. Едва ли читатель вправе ждать описания любовных утех Минского и Вольской и самоубийства счастливец. Мне кажется, что «Мы проводили...» – нечто вроде маленьких трагедий Пушкина, но только в прозе» [45, с. 163].

В замечании Ахматовой, что Пушкин не собирался описывать любовные утех персонажей, можно опять-таки увидеть отталкивание от поэмы Брюсова, который именно эти описания и поставил в центр своего творения. Образ «царицы беззаконий», когда-то вдохновлявший находившегося под влиянием Брюсова юного Гумилёва, был ей неинтересен.

Таким образом, пушкинский эпиграф к стихотворению «Клеопатра» – не только пушкинский или не совсем пушкинский (особенно если учесть, что эти строки не входили в окончательный текст его «Египетских ночей»). Неприятие Ахматовой романтизации эротики имеет в этом случае принципиальный характер, поскольку её тема – другая. Эта тема также имеет аналог в пушкинском наследии, который на этот раз ею безоговорочно принимается.

Исследования Ахматовой посвящены разным пушкинским произведениям, но общим остаётся постоянный интерес к тому личному видению мира, которое делало их всегда оригинальными, независимо от реминисценций, аллюзий или цитат из других авторов [45, с. 163].

Её заинтересовала фигура авантюристки Каролины Собаньской, внушившей Пушкину тёмную и мучительную страсть, носившей прозвище «милый демон». Она приходит к выводу, что «Вольская, оказывающаяся Клеопатрой XIX века, – Каролина Собаньская» [45, с. 165]. Однако для Ахматовой понимание наброска «Мы проводили вечер...» как законченного и целостного произведения требовало полного осмысления пушкинской позиции – а в неё входит отношение к смерти: «Неужели рассуждения Алексея Ивановича о ценности жизни светская болтовня? Разве мы не узнаём в них самых сокровенных и дорогих для Пушкина мыслей?» [45, с. 164]. Его готовность отдать жизнь за любовь этой женщины – результат не только неистовой страсти, но и мужественного характера персонажа, в котором Ахматова угадывает выражение личности автора.

И здесь интерес исследовательницы перемещается на саму проблему самоубийства, которую Пушкин затронул и в наброске «Цезарь путешествовал», и в стихотворении «Полководец». Ахматова обращает внимание, что в беседе с друзьями Петрония, впавшего в немилость у Нерона и собирающегося совершить самоубийство, фигурирует имя Клеопатры:

«Не надо забывать, что и сама Клеопатра *прославлена* как одна из самых знаменитых самоубийц в мировой истории» [45, с. 167].

Набрасывая план статьи о поздней пушкинской прозе, она обнаружила, что именно объединяет разные его замыслы: «Проблема остаётся та же. Добровольный уход из жизни сильного человека, для которого остаться – было бы равносильно потере уважения к самому себе (Ал. Ив.) или подчинению воле тирана» 45, с. 168].

Для неё важно, что обе эти вещи «высоко трактуют одни и те же предметы» (Подчёркнуто мною – Г. Т.). Столь пристальное внимание к пушкинскому воплощению темы «смерти мужественной, добровольной» [45, с. 166] подтверждает, как важна она была для самой Ахматовой. Видимо, в 1940-м году Ахматову тревожила не боязнь нарушения правил классицизма, а скорее боязнь снизить саму ситуацию и её героиню.

Следует ли из этого, что Клеопатра для Ахматовой была не лирическим персонажем, а лирической героиней, одной из её «масок», «двойников»?

В. Мусатов увидел в этом стихотворении неосуществлённую мечту автора: «Русская история не оставляла лирической героине Ахматовой иного выбора, как соглашаться на позорную процедуру примирения с выпавшей участью. В конечном итоге, для неё был заказан и жест Клеопатры, а всё стихотворение о «царице царей» было пронизано не только восхищением, но и горькой завистью к своему античному двойнику с его потрясающей, недостижимой свободой от “всего” – даже от детей, которых завтра “закуют”» [418, с. 289].

Эта прямолинейная трактовка не учитывает нескольких простых обстоятельств. Во-первых, начало 1940-го года, когда была написана её «Клеопатра», как известно, – время «просвета в тучах»: Ахматова вновь пишет стихи, к изданию готовится сборник «Из шести книг», её приглашают выступить на поэтическом вечере, обещают предоставить отдельную жилплощадь и назначить персональную пенсию. Она не прекращает хлопоты об освобождении сына. Всё это больше похоже на возвращение к жизни, чем на прощание с нею. Во-вторых, в конце 1940-го будет начата «Поэма без Героя», где о корнете-самоубийце сказано: «*Сколько гибелей шло к поэту, / Глухой мальчик. Он выбрал эту – / Первых он не стерпел обид*» (297), – то есть самоубийство как простой выход из «обидной» действительности не приветствуется. В-третьих, «соглашаться на позорную процедуру примирения с выпавшей участью» можно только ради чего-то делающего жизнь не бессмысленной (шекспировская Клеопатра сначала была готова на унижение ради того, чтобы царство осталось её сыну Цезариону). Наконец, странно читать утверждение, что выход Клеопатры был «заказан», в смысле – невозможен для Ахматовой. Писавшие, что она опоздала умереть, подталкивали её именно к такому выходу.

Конечно, ситуация выглядит парадоксально. Ахматова переживает прилив творческих сил, её отношения с властью налаживаются (ещё не

известно, что пенсию и квартиру не дадут, что из списка претендентов на сталинскую премию вычеркнут). Но именно в момент относительного благополучия она пишет и печатает стихотворение о том, как египетская царица совершила самоубийство.

С одной стороны, тема эта была актуальна не только для Ахматовой, но и для всего её поколения. Предреволюционная эпоха изобиловала самоубийствами – люди, чаще всего молодые и полные сил, как будто तोпились расстаться с жизнью. Тема суицида не раз проскальзывала в её ранней лирике, не всегда отличимая от предчувствия близкой смерти [44, с. 24, 26, 28, 33, 35, 36, 44, 46, 57...] Это тема была чрезвычайно популярна в литературе серебряного века как выражение романтического отчаяния, отталкивания от несправедного и жестокого мира.

С другой стороны, взгляд на биографию Ахматовой даёт существенное уточнение проблемы. Известна её полудетская попытка самоубийства летом 1906 года в Евпатории (неизвестны причины и обстоятельства). Но её единственное упоминание происшествия говорит само за себя: «мама плакала, мне было стыдно» [658, с. 44]. А смерть оказалась в близости отнюдь не романтической, когда после кончины от туберкулёза старшей сестры Инны начала болеть сама Анна. «Задыханья, бессонница, жар» прочно вошли в её жизнь, и представление о смерти стало из поэтического прозаическим: *«Как страшно изменилось тело, / Как рот измученный поблёк! / Я смерти не такой хотела, / Не этот назначала срок»* (129).

До изобретения антибиотиков смерть от туберкулёза была одной из самых распространённых – заболевший считался обречённым. Жить с постоянной мыслью о неминуемом приближении смерти – совсем не то же самое, что один раз пойти ей навстречу. Мужества надо много более, и оно неотделимо от любви к жизни. Культура добавляет к этому и идущий из античности гордый стоицизм, и выработанную христианством смиренную праведность терпения – удивительное по сочетанию, но действенное противоядие.

В 20-е годы тема смерти приобретает совсем другую окраску. В 1921 году расстрелян Гумилёв. Террор после окончания гражданской войны не затухает. Ожидание смерти и соблазны самоубийства идут рука об руку. 4 августа 1925 года Пунин, после беседы с Ахматовой об эмигрировавших друзьях, записывает: «Мы – обречённые – очень часто в последние два года думаем это о себе» [658, с. 214]. Ожидание ареста – расправы без суда и следствия или с пародией на правосудие – порождало мысль о единственном оставшемся способе избежать унижений и издевательств. Вот характерная запись Пунина от 22 ноября 1925 года: «Сегодня я сказал Ан.: – Я теперь часто думаю, что должно случиться, какой внутри должен быть ещё ход, чтобы мысль о самоубийстве стала совершенно реальной и неизбежной. – А я часто думаю, – говорит Ан., – о том, как бы не случилось чего такого, что не дало бы мне уже возможности

сопротивляться самоубийству» [658, с. 218]. Однако это сопротивление, судя по всему, стало к тому времени уже частью её натуры.

В 30-е годы чувство обречённости ещё усиливается. В 1934 году Ахматова выписывает для сына латинское изречение «Una salus nullam sperare salutem<...> <Единственное спасение – не надеяться ни на какое спасение>» [658, с. 283]. Эта фраза многое объясняет.

Не жажда смерти, нет, но почти постоянная готовность к ней есть одна из важных составляющих трагического начала поэзии Ахматовой. Видимо, кратковременный «просвет в тучах» не обманул её относительно общего хода вещей. И всё же, отрекаясь от счастья и даже надежды на спасение, она никогда не отрекалась от самой жизни. В отличие от Клеопатры у Ахматовой были ценности, которые она не таила от победителей, но отнять которые никто не мог. Сформированные гуманистической культурой – именно они давали силы выстоять. В состав «Реквиема» вошли строки, обращённые к смерти: *«Ты всё равно придёшь. / Зачем же не теперь?»* (192) – они говорят о готовности к этой встрече, но не о желании самой убить себя. Способность выразить трагедию давала смысл продолжению существования. В марте того же 1940-го года начата поэма «Путём вся земля», в которой она возвращается в прошлое, как в град Китеж: *«Теперь с китежанкой / Никто не пойдёт. / Ни брат, ни соседка, / Ни первый жених, – / Лишь хвойная ветка / Да солнечный стих, / Оброненный нищим / И поднятый мной... / В последнем жилище / Меня упокой»* (280). Речь идёт о скорой смерти. Но и туда поэт берёт с собою память прожитой жизни и *«солнечный стих»*. Так же, как в стихах о Клеопатре, завершающие строки – голос наперекор всему ещё живого человека.

«Клеопатра» – предшественница этой лирической исповедальной поэмы. В стихотворении Ахматова не претендует на отождествление с героиней. В ней подчёркнута лишь одна черта: способность оставаться самой собою до последнего вздоха. Это особенно заметно при сопоставлении с написанным в том же 1940-м году стихотворением «Памяти М. А. Булгакова»:

*Вот это я тебе, взамен могильных роз,
Взамен кадильного куренья;
Ты так сурово жил и до конца донес
Великолепное презренье.
Ты пил вино, ты как никто шутил
И в душных стенах задыхался,
И гостью страшную ты сам к себе впустил
И с ней наедине остался.
И нет тебя, и все вокруг молчит
О скорбной и высокой жизни,
Лишь голос мой, как флейта, прозвучит
И на твоей безмолвной тризне.*

*О, кто поверить смел, что полоумной мне,
Мне, плакальщице дней погибших,
Мне, тлеющей на медленном огне,
Всех потерявшей, всё забывшей, -
Придется помянуть того, кто, полный сил,
И светлых замыслов, и воли,
Как будто бы вчера со мною говорил,
Скрывая дрожь смертельной боли. (250)*

Михаил Булгаков, который *«так сурово жил»*, отнюдь не в «александрийских чертогах» и не в царственной роскоши, – всё же, как и Клеопатра, *«до конца донёс / Великолепное презреньё»* к враждебным обстоятельствам. Неожиданно, но, видимо, закономерно возникает ещё более важная параллель: *«ты как никто шутил <.../> И гостью страшную ты сам к себе впустил / И с ней наедине остался»*. Мотив самообладания перед лицом смерти удваивается концовкой: *«Как будто бы вчера со мною говорил, / Скрывая дрожь смертельной боли»*. Способность шутить здесь свободна от эротических ассоциаций, но суть мотива осталась неизменной. *Высокая* оценка человеческой личности, полной *воли*, относится здесь не к романтизированной истории царицы, а к современнику, и статус возвращён не только царице. Речь идёт о статусе человека. Булгаков умер в марте. Между написанием этих двух стихотворений прошёл приблизительно месяц. В отличие от «Клеопатры», судьбы автора и героя стихотворения разделены, почти противопоставлены. Но их жизненные позиции близки. Более того, предание о кончине Клеопатры и воспоминание о только что ушедшем из жизни писателе объединены мотивом, ещё в 1910-е годы выраженным Ахматовой в не публиковавшемся при её жизни наброске, имеющем глубоко личный характер:

*Не смущаюсь я речью обидною,
Никого ни в чем не виню.
Ты кончину мне дашь не постыдную
За постыдную жизнь мою. (368)*

Ю. М. Лотман обращал внимание на романтический аспект отношения к смерти: «Тема гибели, конца, “пятого акта”, финала своего романа становится одной из основных в психологическом самоопределении человека романтической эпохи» [357, с. 101]. Клеопатра умерла задолго до прихода романтизма. Однако само представление о достоинстве человека, о значении его личности, вполне сформировавшееся ещё в античной культуре, а затем воскрешённое Ренессансом, было романтизмом не просто подхвачено, но и в значительной мере усилено, ретранслировано им далее в качестве общей ценности гуманистической культуры.

Таким образом, Ахматова создала не только трагический образ Клеопатры, но и символ гордой личности, никогда не теряющей достоинства. Получив возможность быть услышанной, она решилась высказать

своё кредо: независимо от поворотов судьбы, всегда смотреть ей прямо в глаза – и справилась с задачей в полном соответствии с законами классической поэтики, приведёнными выше в изложении В. М. Жирмунского.

Сознавала ли она сама классичность созданного произведения? Трудно представить возможность отрицательного ответа. На другой день после написания «Клеопатры», 8 февраля, Л. Чуковская записала:

«Вчера, открыв свою тетрадь, Анна Андреевна прочитала мне «Клеопатру». Прочитала, с трудом разбирая карандаш.

“Это хорошо?” – “Да! Очень!” – “А я еще не знаю. Я не сразу, только через некоторое время пойму... Хотите вина?”

Мы пили вино из хрустальных рюмок со смешными ручками и ели пирожные на тарелках времен Директории, и я про себя сквозь всё повторяла только что услышанные строки. Мне даже разговор с самой Анной Андреевной был помехой, хотелось остаться со стихами наедине. “Вот, говорят, что на этих тарелках не надо есть, надо их беречь, но я не люблю беречь вещи... Правда, прелестные? Рисунки в стиле Давида”» [666, с.55].

Чуковская передала впечатление маленького пира, устроенного поэтом в честь только что рождённого и вполне оригинального шедевра. Рисунки на тарелках в стиле Давида напоминают о классицизме совершенно недвусмысленно. Через месяц Ахматова будет всё же огорчена словами Эйхенбаума «последний классик» – но ничего не поделаешь: она действительно осталась верна себе. Именно классическая форма позволила выразить то, что сопротивлялось ложноклассической уравновешенности и застылости: и отчаяние, и упрямое сопротивление злу, характерные для романтических персонажей.

Образ Клеопатры воплощён Ахматовой с учётом тех оттенков смысла, которые он получил в истории мировой культуры. Однако не безликая интертекстуальность с «отсылками» ко всем авторам, касавшимся этой темы, организует смысл стихотворения. Уважение к силе индивидуального противостояния судьбе, столь развитое искусством романтизма, а также классическое воплощение трагического начала, идущего от античного антропоцентризма и усиленного ренессансным европейским гуманизмом, укоренившимся на российской почве, создало новый «сгусток смысла». Фигура Клеопатры является символом внешне уязвимой, но внутренне негибкой личности. Родственна она и маленькой героине поэмы «У самого моря» – не в конкретном, а в символическом выражении, близка и к образу автора в «Поэме без героя» («*Я ещё позжезней тех*»).

Символ у Ахматовой лишён эзотеричности. Он обладает свойством, которое А. Ф. Лосев назвал «многомерностью всякого реально-исторического символа»: «В подавляющем большинстве случаев символ, если его заимствовать из реально-исторической практики, одно-

временно является и аллегорией, и типом жизни, и мифом, повествующим о глубинах жизни, и вполне бескорыстной и самодовлеющей художественной практикой, причём все эти структурно-семантические категории обычно смешиваются в причудливом виде и каждый раз требуют специального анализа» [351, с. 205]. Мифична поэма «У самого моря». Поэма «Путём вся земли» опирается на легенду о Китеже, но близка к аллегории. Судьба Клеопатры мифизирована самой историей, но представлена в живом образном воплощении и именно поэтому символична. (Ср. у Ахматовой о пушкинском «Каменном госте»: «...“миф” (комплекс моральных черт) получает некую реальную биографию» [45, с. 144]) Конкретные детали образа и сюжетной ситуации метонимически указывают на общие понятия и не теряют при этом естественной убедительности. По определению С. Аверинцева, «символ есть образ, взятый в аспекте своей знаковости, <...> знак, наделённый всей органичностью и неисчерпаемой многозначностью образа» [цит. по: 346, с. 378]. Ахматова создала глубокий, но не безгранично многозначный символ. Парадигма исторических интерпретаций образа Клеопатры, учтённых поэтом, коррелирует с синтагмой образной системы ахматовской поэзии.

Совесьть-воспоминание у Ахматовой как архетип культурного осознаваемого

Концепты и символически воспринятые образы приходят в поэзию как продукты коллективной работы культурного сознания. Они становятся частью поэтического мира данного автора только в случае глубокого внедрения в сознание индивидуально. Некое вневличностное знание – постоянно присутствующие и повторяемые в мировой литературе представления, образы, мифы, сюжеты ныне принято связывать с понятием архетипа.

Архетип в современном литературоведении предстаёт во множестве вариантов нестрогого употребления в качестве синонимов «темы», «образа», «символа», «мифа» и т. п. Первоначальное значение термина, введённого К. Г. Юнгом, было иным, хотя тоже не совсем строго очерченным. Психолог понимал под ним некие изначальные схемы сознания, порождённые общностью человеческих инстинктов (отсюда представление об архетипе как феномене коллективного бессознательного). Эти чисто формальные структуры Юнг полагал неизменными, но способными к бесконечному варьированию в конкретных снах, мифах, символах.

Для литературоведения такое понимание термина не всегда продуктивно: часто оно становится предлогом для упрощения и схематиза-

ции, приводит к потере уникальной образной и смысловой специфики произведений. С. С. Аверинцев заметил: «Но много ли, собственно, я узнаю о Гёте и Сент-Экзюпери, если мне сообщает, что Эвфорион и Маленький Принц – варианты одного и того же архетипа дитяти?» [4, с. 142]. Сам Юнг в работе «Аналитическая психология и поэтико-художественное творчество» подчёркивал необходимость разграничения психологии и эстетики: «...только та часть искусства, которая охватывает процесс художественного образотворчества, может являться предметом психологии, но никак не та, которая составляет собственную сущность искусства. Эта вторая его часть вместе с вопросом о том, что такое искусство само по себе, может выступать как предмет лишь эстетическо-художественного, но не психологического способа рассмотрения» [697, с. 67].

Тем не менее, понятие архетипа оказалось востребованным в эстетике и литературоведении как, по мнению С. С. Аверинцева, противоречивая, но небесплодная «попытка расшифровать психологический смысл словечка “сверхличный”» [4, с. 140]. Применительно к литературоведческим задачам понятие требовало переосмысления. Поскольку представление о «коллективном бессознательном» открыто «интериндивидуальным контактам» и общепризнанно соотносится с социальной [4, с. 140], то вполне естественно, что современные исследователи предпочитают для определения архетипа опираться на систему координат, предоставляемую культурой: «Содержание культурных архетипов составляет типическое в культуре, и в этом отношении культурные архетипы объективны и трансперсональны. Формирование культурного архетипа происходит на уровне культуры всего человечества и культуры крупных исторических общностей в процессе систематизации и схематизации культурного опыта» [201, с. 38].

Культурные архетипы как базисные элементы культуры имеют весьма широкий спектр значений и воплощений. Представляет несомненный интерес формирование таковых в процессе развития литературы. Не вдаваясь в теоретическую полемику, рассмотрим один из ключевых ахматовских образов в проекции на традиции российской и европейской литературы.

Известно преклонение Ахматовой перед именем Пушкина. Как уже говорилось, для неё речь ни в коем случае не шла о подражании. Однако впечатление пушкинского присутствия в ахматовской поэзии возникло у читателей и исследователей очень рано и оказалось прочным. Сходство нередко чувствуется в случаях, когда лексических совпадений нет или они столь ничтожны, что разговоры об интертекстуальных связях выглядят насилием над текстами. Всё это придаёт особую актуальность вопросу о возможности наличия неких архетипов, объединяющих творчество этих поэтов. Для начала обратимся к стихотворению Ахматовой «Одни глядятся в ласковые взоры...»

*Одни глядятся в ласковые взоры,
Другие пьют до солнечных лучей,
А я всю ночь веду переговоры
С неукротимой совестью своей.*

*Я говорю: «Твое несу я бремя
Тяжелое, ты знаешь, сколько лет».
Но для нее не существует время,
И для нее пространства в мире нет.*

*И снова черный масленичный вечер,
Зловещий парк, неспешный бег коня,
И полный счастья и веселья ветер,
С небесных круч слетевший на меня.*

*А надо мной спокойный и двурогий
Стоит свидетель... о, туда, туда,
По древней подкапризовой дороге,
Где лебеди и мертвая вода. (177)*

Оно было написано в 1936 году и в раннем автографе содержало посвящение памяти Н. В. Недоброво [44, с. 429]. Дата написания позволяет понять, что после их расставания прошло 20 лет. Начало, противопоставляющее состояние лирической героини времяпровождению других людей, подчёркивает его личностный характер. Поддерживает впечатление интимности упоминание не всем понятной детали. *Подкапризовой* называлась дорога в Царском Селе, проходящая под беседками «Капризами» [575, с. 33]. Остальные реалии просты и загадочны. О судьбе Н. В. Недоброво, его личных и творческих отношениях с Ахматовой существует обширная литература, однако сведений о смысле посвящения этого стихотворения именно ему – нет.

Итак, известно место событий, вызывающих муки совести, – это Царское Село, бывшая летняя резиденция русских царей и в то же время «город муз», связанный с именами живших там в разное время поэтов: Жуковского, Пушкина, Дельвига, Тютчева, Анненского, Гумилёва, самой Ахматовой. Это архитектурно-парковый комплекс, знаменитый своими памятниками победам русского оружия в век Екатерины, воспетыми ещё в юношеской оде Пушкина «Воспоминания в Царском Селе». Прославились и плававшие в его водоёмах и протоках лебеди (в память о них в наше время возле Лицея каждую весну устанавливается фонтанчик в виде лебедя). В мифологии лебедь – атрибут Аполлона, и упоминания этих птиц в стихах на царкосельские темы стали традиционными и многозначными.

Но Царское Село для Ахматовой – ещё и родной «городок игрушечный», с которым связано много чисто личных эпизодов юности, иногда окрашенных приметами быта миновавшей эпохи. «На масленой – блины,

ухабы, вейки», – вспоминала она в послевоенном стихотворении (445). Катания на русских тройках, на финских санях «вейках», как и блины, – традиционные увеселения Масленицы, праздников предчувствия весны. Время ещё по-зимнему тёмное, но уже теплее ветер, вода ночью чернеет сквозь проталины. **«Неспешный бег коня»** в этом контексте понимается как эпизод масленичных катаний.

Пространственно-временные координаты очерчивают хронотоп личного воспоминания. Однако детали лишь метонимически обозначают некое событие, суть которого остаётся неизвестной. Благодаря этому внимание не рассеивается на подробности, а сосредоточивается на переживании. Срабатывает известный в эстетике принцип, который делает недосказанное наиболее эмоционально значимым. В литературе приём умолчания позволяет заменить план изображения планом выражения. Ахматова этот приём использовала не раз.

О различиях планов изображения и выражения в литературных родах говорил ещё Г. В. Ф. Гегель. Как известно, он считал, что в эпосе доминирует объективное изображение действительности, а лирика выражает субъективное начало [151, т. 1, с. 264, 286 и др.]. Следом за ним в XX веке Г. Д. Гачев так определил их соотношение: в эпосе господствует событие, чувство лишь окрашивает его, в лирике же «надо набросать сюжет, чтобы конкретизировать мысль-чувство» [150, с. 185], – то есть событийный ряд подчинён эмоциональному.

В данном стихотворении лирический сюжет составляет беседа с совестью и вызванное ею развитие мысли и чувства. Событийный же ряд, относящийся к воспоминаниям, только намечен: неизвестно, какой именно поступок вызвал муки совести на протяжении многих лет. Читатель не узнаёт, перед кем лирическая героиня испытывает чувство вины: перед любимым, перед тем, кого не любила, или перед самой собою? Рассказ разрушил бы цельность поэтического сплава тревоги, страха, отчаяния, создаваемого эмоционально насыщенными эпитетами: **«чёрный... вечер»**, **«зловещий парк»**, **«мёртвая вода»**. Но этих штрихов достаточно, чтобы неотступность воспоминания утверждала реальность и неотменяемость события.

Итак, два последних четверостишия не посвящают читателя в подробности личной, общественной или культурной жизни, а продолжают начатую в первых двух строфах тему **неукротимой совести**. Бессмысленно рассказывать, в чём согрешил человек: этим ничего не изменить. Можно выразить само страдание.

Совесть – полноправное действующее лицо стихотворения, главная участница диалога, как ни парадоксально это может показаться при отсутствии её прямой речи. Прямая речь принадлежит лирической героине, и смысл её – не только мольба о пощаде. **«Переговоры»** – процесс длящийся: **«Я говорю: "Твое несую я бремя / Тяжелое, ты знаешь, сколько лет". / Но для нее не существует время, / И для нее пространства в**

мире нет». Второе двустигшие может рассматриваться как авторское высказывание, а может и как косвенная речь самой совести, в чём нет противоречия, поскольку совесть изначально понимается как внутренний голос личности, со-знающей себя в границах добра и зла. Как ответ совести они означают отказ в прощении, продолжение мук через воскресение воспоминаний. Как авторская речь это же двустигшие утверждает безграничность власти совести, и далее слышен крик ужаса человека, влекомого на место казни: «*о, туда, туда!*» Но это восклицание прочитывается и как добровольное возвращение в прошлое, ведь совесть – часть личности героини стихотворения.

Характеристика совести как вневременного и внепространственного явления помогает созданию её мифизированного образа. Возникает всемогущая фигура, причастная тайнам бытия и смерти. Совесть своим присутствием преображает мир, подчиняет себе всё вокруг. Пусть не осталось свидетелей у поступка, который бы хотелось забыть, но месяц превращается в неумолимого свидетеля. (Эпитет «двурогий» широко употреблялся в поэзии серебряного века [295, с. 84], он нужен Ахматовой для одушевления месяца, а как «отсылка» к милым девичьим суевериям Татьяны он просто разрушал бы смысл текста). Думается, что В. Я. Виленкин, увидевший в выражении «зловещий парк» начало осуждения поэтессой некогда любимого города, не прав. Парк зловещий, потому что ночь, в нем темно, тревожно. Вода мёртвая, потому что неподвижна. И в то же время, как справедливо отмечали и В. В. Виноградов, и Л. Я. Гинзбург, «чудится интимно символическая связь между ними и волнующими героиню эмоциями» [цит. по: 295, с. 345]. «*Полный счастья и веселья ветер*» обрамлён двумя контрастирующими с ним образами: «*зловещий парк*» и «*мертвая вода*» на фоне темы совести указывают на запретность счастья и веселья.

«*Мёртвая вода*» в качестве финального образа приобретает загадочный и трагический смысл. Отдалённые ассоциации с текстами русских волшебных сказок могли бы актуализировать мотивы смерти и воскрешения героя. Но у Ахматовой нет сказочного ворона, нет живой воды. Поэтому на первый план выходит тема смерти, а умерший друг если и присутствует в воспоминаниях, то именно как мёртвый, а не воскресший. Выражение «*Лебеди и мёртвая вода*» в сопоставлении с надписью, сделанной Гумилёвым на подаренной Ахматовой книге: «Лебедю из лебедей – путь к его озеру» [233, с. 626] может быть понято и как осознание того, что «озеро» оказалось «мёртвой водой». Такое прочтение позволяет предположить присутствие в подтексте не столько единичного поступка, сколько общего итога жизни. Однако и оно остаётся гипотетичным. Образ «мёртвой воды» никуда не отсылает, мифический ореол служит созданию эмоционального акцента на переживании, имеющем личностный и даже замкнутый характер. Ощущение трагической невозможности отменить муку совести-воспоминания вызывает катарсическую разрядку.

Итак, перед нами оригинальное лирическое стихотворение, выражающее глубоко личные и конкретные переживания, но в то же время придающее им общечеловеческий смысл, утверждающее власть и ценность совести, одного из ключевых понятий гуманистической культуры. Оно вполне могло бы называться «Совесь».

Столкновение субъективного воспоминания-чувства с объективной общечеловеческой ценностью, персонифицированной в самостоятельную фигуру совести-воспоминания, в русской лирике уже было воплощено А. С. Пушкиным в стихотворении «Воспоминание», написанном в 1828 году:

Когда для смертного умолкнет шумный день
И на немые стогны града
Полупрозрачная наляжет ночи тень
И сон, дневных трудов награда,
В то время для меня влчатся в тишине
Часы томительного бденья:
В бездействии ночном живей горят во мне
Змеи сердечной угрызенья;
Мечты кипят; в уме, подавленном тоской,
Теснится тяжких дум избыток,
Воспоминание безмолвно предо мной
Свой длинный развивает свиток;
И с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклинаю,
И горько жалуюсь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю. [493, т. 3, с. 59]

В черновой рукописи сохранилось продолжение, опубликованное только после смерти поэта. После ряда текстологических разысканий [335, с. 109–110] оно приобрело завершённый характер. В академических изданиях его принято помещать в разделе ранних редакций, но существовать и давняя традиция присоединять его к начальному тексту.

Я вижу в праздности, в неистовых пирах,
В безумстве гибельной свободы,
В неволе, бедности, изгнании, в степях
Мои утраченные годы.
Я слышу вновь друзей предательский привет
На играх Вакха и Киприды,
Вновь сердцу моему наносит хладный свет
Неотразимые обиды.
Я слышу вокруг меня жужжанье клеветы,
Решенья глупости лукавой,
И шёпот зависти, и лёгкой суеты
Укор весёлый и кровавый.
И нет отрады мне – и тихо предо мной
Встают два призрака младые,

Две тени милые, – два данные судьбой
 Мне ангела во дни былые.
 Но оба с крыльями и с пламенным мечом,
 И стерегут... и мстят мне оба,
 И оба говорят мне мёртвым языком
 О тайнах счастья и гроба. [493, т. 3, с. 467]

Стихотворный размер совпадает, но ритм неодинаков (у Ахматовой ямб пятистопный, у Пушкина чередование шестистопного и четырёхстопного). Лексических совпадений почти нет, хотя уже начальные строки структурно близки. Оппозиция дня и ночи заменена Ахматовой более лаконичным изображением ночи. У Пушкина отсутствует слово совесть, но есть его перифраза – *«змеи сердечной угрызенья»*. У Ахматовой нет слова воспоминание, но выражение *«для нее не существует время / И для нее пространства в мире нет»* перифрастически утверждает способность совести осуществлять свою казнь, вызывая неотступные воспоминания. И совесть, и воспоминание – активно действующие персонажи: воспоминание *«свой длинный развивает свиток»*, с совестью *ведутся переговоры*. Ахматова вводит элемент диалога, чем усиливает персонафицированность внутреннего собеседника. В черновике пушкинского стихотворения также была прямая речь, представленная жалобным упрёком: «Воспоминание, зачем ты предо мной / Свой длинный [вариант: «мрачный»] развиваешь свиток?» [335, с. 110]. Близко по звучанию у обоих поэтов изображение воздействия совести-воспоминания (*«...в уме, подавленном тоской, / Теснится тяжких дум избыток»* – *«твое несущая бремя / Тяжелое...»*). Хотя в стихотворениях по 16 строк, композиции их отличаются. Пушкин, руководствуясь уже упомянутым эстетическим принципом, исключил 20 строк, раскрывающих содержание воспоминаний, что, по справедливому мнению Я. Л. Левкович, повысило «экспрессивную силу стихотворения» [335, с. 111]. У Ахматовой, благодаря её манере называния внешних примет бытия, связанных с внутренними переживаниями, лаконичные детали воссозданной совестью картины вошли в текст. Однако различие помогает увидеть сходство. У Пушкина оставшиеся в черновике воспоминания приводят поэта к мысли о смерти. Близок к этому и финал ахматовского стихотворения – *«мертвая вода»*. Близки финалы этих произведений и в другом плане. Ахматова, как и Пушкин, воскрешает прошлое и, вслед за ним или подобно ему, считает невозможной его нейтрализацию.

Итак, стихотворение «Одни глядятся в ласковые взоры...» связано с пушкинским не специально зашифрованными намёками, а глубокой близостью, основанной на сходстве поэтической идеи.

До какой степени эта близость является закономерной? Можно ли считать, что пушкинское стихотворение выступает для Ахматовой в роли архетипа? Если исходить из того, что (по Юнгу) в основе должны лежать общность человеческих инстинктов, то можно ли отнести представление

о совести к проявлениям инстинктивной деятельности? И если Ахматова опиралась в данном случае на пушкинский опыт, можно ли считать это проявлением бессознательного начала?

Существует отзыв Ахматовой об этом стихотворении в одной из её последних записных книжек: «Тысяча восемьсот двадцать восьмой год! Год назначения полицейского надзора, год дела о «Гаврилади» (см. письмо к Вяземскому...), год самого страшного стихотворения Пушкина (19 мая) – «Когда для смертного...». В нём всё: и отвращение к свету, и изменившая дружба, и какие-то неизвестные прегрешения поэта, в которых он горько кается» [233, с. 721]. Эта запись не разъясняет, помнила ли она о стихотворении Пушкина в 1936 году, когда писала своё. Но мы видим, как остро она чувствовала настроение пушкинского «Воспоминания» даже в старости. Однако воспринимала его Ахматова только как исповедь. Нет ни малейших знаков того, что сходство с собственным стихотворением было ею замечено [См. также 45, с. 182, 189].

Ещё в 20-е годы, когда «пушкинские штудии» Ахматовой приобрели постоянный и систематический характер, она могла познакомиться с проблемами текста и вариантами черновика «Воспоминания», обсуждавшимися тогда в научной печати [335, с. 110]. В таком случае можно предположить (но не доказать) *бессознательное* калькирование пушкинской поэтической идеи. Однако это не объясняет того факта, что тема совести-воспоминания, как неоднократно отмечалось, является ключевой для многих произведений Ахматовой, в том числе и «Поэмы без Героя».

Если перед нами архетип, то он должен обладать устойчивостью структуры и всеобщностью воздействия и, следовательно, множественностью реализаций.

Обратим внимание на роль пушкинского «Воспоминания» в истории русской культуры. Б. В. Томашевский назвал его «одним из популярнейших источников цитат и применений» и привёл наблюдения о его воздействии в девятнадцатом веке на Аполлона Григорьева и Льва Толстого [595, с. 179–287.]. В 1982 г. С. Сендерович посвятил этому стихотворению специальное исследование, считая "Воспоминание" одним из ключевых произведений поэта [515, с. 238]. Список мнений о нём, приведённый в этой книге, весьма внушителен. В последний год минувшего века Е. Г. Эткинд в работе «“Внутренний человек” и внешняя речь» представил анализ этого стихотворения для интерпретации «Дуэли» Чехова [696, с. 339–345]. Даже зная о колоссальном значении для русской культуры всего творчества Пушкина, нельзя не отметить уникальность всеобщего внимания именно к этим шестнадцати беловым и двадцати черновым стихотворным строчкам.

Заметим, что в качестве этической категории совесть можно считать относительно молодым явлением. Разумеется, она ничего общего не имеет с инстинктами. Да и культура выработала его не сразу. Это понятие отсутствует в литературных памятниках древних цивилизаций.

Не только шумерский Гильгамеш, но и гомеровские герои не знали такого понятия (хотя иногда их действия и можно толковать как проявление чувства вины). Этические нормы и в многочисленных языческих, и в ветхозаветных текстах регулируются внешними силами. В античной философии формирование представлений о совести связано с учением Сократа о том, что добродетель есть знание, с его этикой индивидуальной личной ответственности. (Вспомним, что именно от Сократа Гегель начинал отсчёт того противостояния личности и государства, которое стало предпосылкой возникновения романтизма). Именно Сократ первым и персонифицировал это знание, заговорив о демоне, который удерживает его от зла и побуждает к добру. В европейской культуре это представление получило развитие довольно противоречивого свойства, отчасти в связи с разнообразием коннотаций слова демон [1].

Фактически только появление христианской культуры окончательно формулирует нормы нравственности, которые не сводятся к предписаниям уголовного кодекса, но требуют внутренней работы, самовоспитания и самоконтроля.

Однако сама персонификация культурных ценностей – явление чрезвычайно древнее и, возможно, юнговское представление об архетипах как порождении исконных инстинктов всё-таки может здесь помочь. В самом деле, человек произошёл от стайных животных и сформировался, по определению Аристотеля, как существо разумное и общественное. На исторической стадии развития человечества инстинкт следования за лидером никогда не исчезал, поскольку служил основой объединения и организации. Видимо, отсюда – общая бессознательная жажда внеличных или сверхличных ориентиров. Естественно, с появлением представлений о культурных ценностях началась и их персонификация. Однако египетская богиня правосудия Маат, равно как и вавилонский Шамаш, греческие Эриннии и Астрея, римская Фемида и т. п. сохраняли статус внешних по отношению к человеку сил. Не стоит забывать, что и церковная политика христианства более полагалась на внешние регуляторы поведения. «Божественная комедия» Данте в этом плане показательна перечнем загробных наказаний за каждый отдельный грех. В девятом круге Ада погибший от голода граф Уголино предстаёт не как угрызение совести архиепископа Руджери, а буквально грызёт зубами своего убийцу.

Но представление о загробной мести, идущее из древнеегипетской мифологии и более характерное для христианства средневекового, у Пушкина не входит в беловой текст стихотворения. Вспомним, что Данте, «последний поэт Средневековья и первый поэт Возрождения», как раз и завершил поворот в этическом и эстетическом сознании европейцев, поставив в центр поэмы живого человека, наделённого свободой воли и способностью судить о своих и чужих прегрешениях. Он не персонифицировал совесть, но открыл для неё дверь гораздо шире, чем это было до него, соединив общекультурные представления о религиозных и этических

ценностях с личным и горячим осознанием красоты идеала и несправедности порока. В загробном мире вечно хранится память обо всём содеянном – это и даёт объективную опору субъективному внутреннему со-знанию, со-вести. О глубококом интересе к Данте не только Пушкина, но и акмеистов, включая Ахматову, хорошо известно. По наблюдению Р. И. Хлодовского, трагическая тема сборника «Из шести книг», куда входило стихотворение «Одни глядятся в ласковые взоры...» и куда не мог войти написанный тогда же «Реквием», носит отпечаток как бы соавторства с Данте [638]. Творческая переключка Ахматовой с наследием Данте не раз привлекала с тех пор внимание исследователей [10; 59; 279; 399; 401; 500; 599; 418].

Не менее постоянным было и творческое взаимодействие с Шекспиром, у которого на первом плане оказывается не тема загробного воздаяния (воспринимаемая скептически), а проблема свободы и ответственно-сти человека как сюжетобразующий конфликт. Гамлетовская «мышеловка» – напоминание королю о преступлении, которое обличает его нечистую совесть. Призрак Банко в «Макбете» виден только его убийце и может быть воспринят как воспоминание и проявление мук совести, хотя ещё и не олицетворение её. В «Борисе Годунове» Пушкин вслед за Шекспиром использует этот мотив: «мальчики кровавые в глазах» преследуют царя, и он восклицает: «Да, жалок тот, в ком совесть нечиста!» [493, т. 5, с. 243]. Его видения – не столько воспоминание (он не присутствовал при убийстве), сколько напоминание. Совесть здесь – понятие, а не олицетворение. У Шекспира и у Пушкина память и совесть уже неразделимы, выходы с того света необходимы как вечные свидетели, носители нравственного укора. Но в трагедии Пушкина роль совести-воспоминания ещё возрастает: она необходима для преодоления несправедности как отдельного человека, так и сообщества, потому и проблема памяти народной, как и народного сознания, занимает важное место – от первой сцены до последней. Итак, архетипичность пушкинской фигуры воспоминания-совести подготовлена ключевыми моментами развития этого представления в европейской культуре.

От написания «Бориса Годунова» до стихотворения «Воспоминание» прошло три года. Через год после «Годунова» Пушкин начинает работу над «Скупым рыцарем», где душу героя терзают, но не могут вернуть к добру ни воспоминания о страданиях несчастных должников, ни проклинаемая им совесть – «Когтистый зверь, скребущий сердце, совесть, / Незванный гость, докучный собеседник, / Заимодавец грубый, эта ведьма...» [493, т. 5, с. 345]. Примечательно, что трагедия оканчивается восклицанием «Ужасный век, ужасные сердца!» – проекцией на социокультурную проблематику. Между тем в 1828 году не прекращалась работа над «Евгением Онегиным». Пушкин продолжал в восьмой главе тему, начатую в первой: «Кто жил и мыслил, тот не может, / В душе не презирать людей, / Кто чувствовал, того тревожит / Призрак невозвратимых

дней: / Того змия воспоминаний, / Того раскаянье грызёт» (Подчёркнуто мною – Г.Т.). В последней главе воспоминания Онегина – это терзания совести: «То видит он: на талом снеге / Недвижим юноша лежит, / И слышит голос: что ж? убит». В той же XXXVII строфе возникает и воспоминание о тех, кто наносил герою «неотразимые обиды»: «То видит он врагов забвенных, / Клеветников и трусов злых, / И рой изменниц молодых, / И роль товарищей презренных...» [493, т. 5. с. 184]. На сходство этих строк с «Воспоминанием» в своё время обратила внимание Ахматова, подчёркивая близость героя и автора в заключительной главе романа [45, с. 154]. Структура архетипа проявляется в устойчивом сочетании представлений о совести-воспоминании как, с одной стороны, глубоко личном переживании, а с другой – как об акте осмысления внешнего мира и отношений с ним, что можно считать тематическим стержнем романа (без этого не было бы «энциклопедии русской жизни»).

Само представление об упорядоченности основ бытия и прочности его нравственных координат закрепились в европейской культуре в эпоху классицизма, хотя его корни уходят вглубь античной цивилизации. Русский классицизм был моложе западного, менее подвержен педантическим правилам стиля, но более живо связан с непосредственным нравственным чувством. Воспитанный на его образцах, Пушкин не забыл этих уроков, даже когда перерос и рамки романтизма. Они в разной мере сказались в финале «Евгения Онегина» и в одических чертах поэмы «Полтава». Оба произведения, тем не менее, исполнены, говоря словами Л. Я. Гинзбург, и «вольнотлюбивого романтизма страстей». От романтизма же пришла черта, которую И. С. Тургенев называл «апофеозой личности». Державин начал сближать, а Пушкин соединил начала классицизма и романтизма [701, с. 69]. В финале поэмы «Полтава» появление безумной Марии олицетворяет совесть-воспоминание Мазепы. Татьяна делает свой нравственный выбор в пользу долга в соответствии со шкалою ценностей, утверждённой классицизмом, но автор изначально подчёркивает романтическое своеволие её натуры [374, с. 78], и в конце романа она своё решение принимает свободно, она «спокойна и вольна». Совесть-воспоминание мучает не её, а Онегина.

Аллегория совести, конечно, не была изобретением поэта – европейская культура к тому времени произвела множество аллегорических образов. В русском языке совесть – значимый концепт, и выражения «угрызения совести», «голос совести» могли стать самостоятельной основой для персонификации этого явления. Но его художественное освоение, несомненно, вбирало и опыт европейского искусства. Отметим, что в лирическом стихотворении Пушкин оставил только личное чувство, а намёки на породившие его обстоятельства остались в черновике. Вторая половина стихотворения даёт слишком мало оснований полагать, будто названные в ней загадочные персонажи имеют отношение к биографии поэта. Некоторое сходство с вышеприведёнными извлечениями из текста

«Евгения Онегина» позволяет предположить, что в варианты замысла романа могли входить не только участие героя в восстании декабристов (отсюда мотивы «гибельной свободы» и «неволи»), но и традиционная для романтизма смерть героини (недаром автор удивлялся, как неожиданно для него Татьяна вышла замуж). Для романтической натуры верность долгу не исключала гибели от несчастной любви – здесь примером могут служить не только литературные вариации такой развязки сюжета, но и реальная судьба Маши Протасовой, несомненно известная Пушкину. Тогда «два ангела» могли быть прочитаны как Ленский и Татьяна, а весь лирический монолог и особенно оставшийся незавершённым черновик – как часть «Альбома Онегина», не вошедшего в окончательный текст романа. Кстати, такая возможность делала существование этого «альбома» (по сути – дневника) художественно наиболее оправданным. Однако неосуществлённый замысел остаётся слишком зыбкой почвой для таких предположений. Завершённый Пушкиным текст – самостоятельное лирическое стихотворение. Мы здесь ведём речь о совести-воспоминании, которую персонифицировали Пушкин и Ахматова.

Дело не в аллегорической фигуре, а в сути художественно объективируемого явления. Личность беседующего с совестью-воспоминанием лирического героя предстаёт не только в координатах «грех-раскаяние», но и в сложной философской проблематике. Савелий Сендерович, опираясь на мнение Льва Шестова, нашёл здесь предчувствие экзистенциализма: «Л. Шестов в “Афинах и Иерусалиме” формулирует одну из антиномий христианской культуры: с точки зрения теоретического разума нельзя однажды бывшее сделать небывшим, “практический разум придумал другое, много лучшее: он ”внутренне”, “духовно”, через раскаяние сделает однажды бывшее небывшим. Но ведь раскаяние потому и есть раскаяние, что оно не может жить в мире со свершившимся”, и Шестов приводит стихи 9–16 пушкинского “Воспоминания” в качестве иллюстрации этого состояния. И он добавляет: “Пушкин не убил брата, не предал божественного учителя, но он знает, что никакой практический разум, никакая истина <...> не может дать ему того, что жаждет его душа”. Здесь примечательно, что Шестов пользуется понятием раскаяния отнюдь не в традиционном христианском смысле, а в более широком – экзистенциалистическом – смысле признания неприемлемости событий своей жизни в силу их принудительности» [514, с. 82].

Но принудительность событий и свобода воли в трагически неприемлемом конфликте взаимно обесмысливаются без присутствия совести. Пушкин создал, если пользоваться выражением Ю. Тынянова, «сгусток» – эстетически совершенный образ этического конфликта между субъективно переживаемой единичностью неотменяемой судьбы и объективно воспринимаемой всеобщей ценностью моральных норм. Однако звучит у него и сознание безысходной несправедности внешнего мира. Оно раскрыто в черновом продолжении, но присутствует вкратце и в основном тексте

(«горько жалуясь»). Е. Эткинд резюмировал смысл этого образа как «воспоминание о постыдном прошлом и мужество, необходимое для его отрицания; отвращение к самому себе и понимание неповторимости своего прошлого» [696, с. 341].

Образ этого сложного переживания можно назвать архетипом, но не в юнгианском смысле. Сама по себе персонификация культурной ценности ещё не создавала архетипа Совести (таковой, кстати, отсутствует в работах Юнга и его последователей). Как мы заметили, для выработки этого представления культуре понадобилось немало столетий. Ни совесть, ни воспоминание не годятся на роль анимы или анимуса (воспоминание – среднего рода, а ахматовской совести, по Юнгу, надо было бы обрести мужские черты). Переживание это невозможно свести и к проявлению конфликта «Самости» или «Маски», поскольку для Юнга «Маска» («Persona») как продукт социального отчуждения противостоит аксиологической функции «Самости» («das Selbst») [4, с. 129–130] – а совесть в равной мере относится и к социальной позиции человека, и к его внутреннему «Я». Здесь нет вытесненной или вытесняемой «Тени» – у русских поэтов это концепт, имеющий совершенно иной смысл. В стихах Пушкина, как и Ахматовой, обе собеседующие стороны можно назвать равноправными. Совесть-воспоминание участвует в сложном трагическом конфликте. Трагическая вина, как следует из Гегеля, не уничтожает статуса героя. «Строк печальных не смываю» – значит, не только не могу изменить прошедшее, но и остаюсь тем, кем был всегда. Назвать это проявлением коллективного бессознательного весьма трудно. Скорее, наоборот, здесь результаты **развития культурного сознания** человечества, структурное образное формирование **осознаваемого**.

Тема совести в русской литературе XIX века стала одной из организуемых. Вся линия изображения «лишних людей», начиная с Онегина – это постоянные вариации **бесед с неукротимой совестью**. Она приобрела разные виды. Мстящий призрак погибшего Башмачкина был важным дополнением к его жалобному восклицанию: «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?» – мучительно вспоминаемому его бывшим сослуживцем. В этом отношении слова Достоевского «Все мы из гоголевской “Шинели”» получают дополнительный смысл. В московском **Совестном суде** начинал свои наблюдения над нравами купечества А. Островский. Образы «маленьких людей», униженных и оскорблённых, – архетипическое воплощение совести, напоминание о несправедности общества. Социальная совесть шла рядом с совестью личностной, что ярчайшим образом проявилось в творчестве Тургенева, Достоевского, Толстого. Архетип в литературе предстаёт как постепенно формирующийся «сгусток» образных и сюжетных решений идейно-тематического содержания вырабатываемых культурой ценностей.

Конечно, в прозе и драматургии русских писателей сохранялась не образная специфика пушкинского лирического шедевра, но система его

ценностных координат. Е. Г. Эткинд, характеризуя сознание героя чеховской «Дуэли» Лаевского, увидел сходство в самих основаниях нравственных позиций: «Аналогия настолько полная, что читателю может показаться: Чехов хотел создать повествовательное истолкование, развёрнутый комментарий к пушкинскому “Воспоминанию”» [696, с. 341]. Но персонификация совести-воспоминания была в таких случаях излишней, потому что в произведениях эпического и драматического родов более эффективными оказывались иные художественные решения. Эпический род связывает прошедшее с настоящим и будущим прежде всего объективными причинно-следственными связями. Отметим, что обусловленность характера и поступков персонажа социокультурными условиями в русской литературе, как это отмечал в своё время Берковский, не приобретала абсолютного значения: в русской классике значимость личности человека и его нравственных исканий была гораздо выше, чем в западной литературе [78, с 25–26]. Отличительное же родовое свойство лирики определено ещё Гегелем как способность выражать именно субъективное, личностное начало. Поэтому именно лирика нуждалась в фигуре неумолимого, неотступного внутреннего собеседника. Совесть-воспоминание призвала к ответу, требовала диалога, становилась полноправным персонажем лирического произведения.

В поэзии Ахматовой и тема совести, и тема памяти, как не раз отмечено исследователями, занимают значительное место, хотя и не всегда слиты – их концепты гораздо шире, коннотации бывают разнообразными [195; 285; 334; 671; 685 и др]. Память ныне рассматривается как «ключевой концепт русской духовной культуры» [396]. Архетипическое образно-мотивное соединение этих представлений присутствует в её стихах с первого сборника. Первое издание «Вечера» завершало стихотворение 1911 года «Три раза пытаться приходила...» (38). Сон лирической героини там разрушает воспоминание – *«непрощённая ложь»*, чьи укоры – укоры совести, вызывающие невыносимую муку, *«смертную дрожь»*. Стихотворение «И когда друг друга проклинали...» (22), опубликованное значительно позже, датировано 1909 годом. В нём *«память яростная мучит»*, осуждает и не даёт прощения: *«Смотрят в душу строго и упрямо / Те же неизбесные глаза»*. В 1916 году в стихотворении «Всё отнято: и сила, и любовь...» горестный рассказ героини о постигших её утратах оканчивается неожиданно: *«И только совесть с каждым днём страшной / Беснуется: великой хочет дани. / Закрыв лицо, я отвечала ей... / Но больше нет ни слёз, ни оправданий»* (84). В стихотворении 1921 года «Бежецк» к образу совести близка *«строгая память, такая скупая теперь»*: она открывает *«свои терема»* – ведущую в них *«страшную дверь»* (136). Во всех этих примерах персонификация совести вступает с лирической героиней в диалог, как и в более позднем стихотворении «Одни глядятся в ласковые взоры...»

Но наиболее яркое воплощение архетипа совести-воспоминания находим, конечно, в «Поэме без героя». Сюжетный мотив оживших воспоминаний организует построение всей «Петербургской повести» – первой части поэмы, которая задумывалась как самостоятельное произведение [699, с. 59–60, 163]. Образ юного самоубийцы напоминает о себе несколько раз, всплывая сквозь «полночную Гофманиану» карнавальная толпы то звуками прощального шепота, то пугающим автором бледным призраком, то изображением несчастного влюблённого в момент его гибели. В последней главе раскрыта суть поведанного:

*Это я – твоя старая совесть –
Разыскала сожженную повесть
И на край подоконника
В доме покойника
Положила и на цыпочках ушла. [699, с. 171]*

Здесь совесть разбудила память автора, а в написанном в 1940 году «Послесловии» всё содержание этой части превращается в напоминание о трагедии, взывающее к совести не только автора или лирической героини, но и всех читателей:

*Всё в порядке: лежит поэма
И, как свойственно ей, молчит.
Ну, а вдруг как вырвется тема,
Кулаком в окно застучит?
И на зов этот издалёка
Вдруг откликнется страшный звук –
Клокотание, стон и клёкот...
И виденье скрещенных рук. [699, с. 171]*

Как видим, поэтическое воплощение архетипа совести-воспоминания неотделимо от главной темы произведения. В финале первой части оно подчёркнуто и удвоено: первый раз акцент сделан на совести, второй – на воспоминании. Всю «Петербургскую повесть» можно прочитать как «*переговоры / С неукротимой совестью своей*». Это обвинительный акт, предъявленный совестью и героине, и автору, и «адской арлекинаде» веселящихся – тому общему жестокому легкомыслию, начало осуждения которого было положено уже в стихотворении «Все мы бражники здесь, блудницы...». Виктор Шкловский, по свидетельству Ахматовой, назвал в Ташкенте «Поэму без героя» «трагедией совести» [233, с. 450].

Не сыграло ли пушкинское «Воспоминание» в целом роль архетипа для «Поэмы без героя»? Ахматова говорила о своей попытке «заземлить» Поэму: «дать драгуну какую-то биографию, какую-то предысторию. (Невеста-смолянка – кузина, ушедшая в монастырь, – “Великий Постриг”, и заколовшаяся от его измены цыганка). Обе пришли из балета, и их обрат-

но в Поэму не пустили. («Две тени милые»). <...> Но самой Поэме обе девушки оказались совершенно не нужны. Другая линия его настоящей биографии для меня слишком мало известна и вся восходила бы к сборнику его стихов <...>» [45, с. 258]. Как видим, она использовала пушкинское выражение для обозначения собственного образно-мотивного решения. «Две тени милые» из пушкинского черновика проявились не только в замыслах балетного либретто, но и в шести стихотворных строках ахматовского наброска (389), где они тоже были связаны с «тайнами счастья и гроба». Но их истории (эпическая составляющая) негодились Ахматовой так же, как негодились они автору «Воспоминания» и «Евгения Онегина».

Несомненна значительность воздействия на творческое воображение Ахматовой пушкинского стихотворения в целом. Однако понастоящему архетипичной надо признать лирически воплощённую ситуацию беседы с совестью-воспоминанием. Она проходит не только через первую часть, но проступает во всей художественной ткани Поэмы.

Вторая её часть, «Решка», уже своим названием противопоставлена первой. Авторская речь становится ещё более отрывистой и взволнованной. Если гибель драгуна в первой части можно посчитать предвестием трагической эпохи, то вторая переносит читателя в ситуацию свершающейся глобальной катастрофы. Причудливая «Гофманиана» сменяется картинами реальных исторических бедствий. Но объединяет их именно тема совести. Уже в начальной редакции «Решки» 1942 года подчёркнута драматичность воспоминания («*Но была для меня та тема, / Как раздавленная хризантема / На полу,/когда гроб несут*»), острота его переживания («*Между помнить и вспомнить, / други, / <...> Расстояние, как от Луги / До страны атласных баут*») и прямое выражение собственных терзаний: «*Ну, а всё же может случиться, / Что во всём виновата я*». И тогда же был введён элемент диалога с обвинителем: «*Оправдаться /?/?/но как, друзья /?/?/*» [699, с. 173]. Со второй редакции «Решки» этот мотив остраняется возражением редактора против присутствия воспоминания, названного «*роем призраков*». И только в шестой редакции утверждение своей вины было немного смягчено: «*Ну, а как же могло случиться, / Что во всём виновата я*» [699, с. 424]. Тем не менее, мотив не только сохраняет своё значение, но приобретает особую остроту. От воспоминания об отдельной судьбе юного поэта автор переходит к осмыслению судеб современников, а персонаж, олицетворяющий зло, подчёркнуто чужд велениям совести: «*... сатана, / Кто над мёртвым со мною не плачет, / Кто не знает, что совесть значит / И зачем существует она*» (299). И в третьей части – «Эпilogue» – событийная сторона «Петербургской повести» демонстративно отодвигается: «*Всё, что сказано в Первой части / О любви, измене и страсти, / Сбросил с крыльев свободный стих*» (306). Остаётся поэтический «поток сознания».

Это наводит на некоторые размышления. Прежде всего – о том, что родовая принадлежность «Поэмы без Героя» преимущественно лирическая, поэтому эпический нарратив даже в части, названной «Петербургской повестью», оказался ей чужд и в минимальной дозировке. Попытка сочинить драгуну биографию взамен «мало» известной автору реальной истории Всеволода Князева подчёркивает относительность биографических истолкований сюжета поэмы. Т. В. Цивьян в известной статье «"Поэма без героя" Анны Ахматовой (некоторые итоги изучения в связи с проблемой "текст – читатель")» высказала принципиально важное мнение о меональности поэмы, которая делает излишним уточнение внутритекстовых и затекстовых обстоятельств: «Атмосфера неопределённости в "Поэме" настолько обволакивает, что не может не возникнуть вопрос: нужно ли в таком случае искать прототипы?» [650]. Несовпадение обстоятельств гибели драгуна и его прототипа, ставшее известным благодаря разысканиям Р. Д. Тименчика [589], можно считать подтверждением этого соображения. Но расхождение фактов и вымысла характерно для любого вида художественного творчества, преобразующего единичное и особенное в характерное и общее. Атмосфера же неопределённости в этой поэме может быть обусловлена её родовой принадлежностью – теми свойствами лирики, которые делают событийную канву лишь средством конкретизации образов мысли-чувства, по вышеприведённому выражению Г. Д. Гачева. Ахматова гордилась, что сюжет поэмы можно «пересказать в двух словах» [233, с. 108], – следовательно, в этом отношении никакой неопределённости и не предполагалось. Т. В. Цивьян заметила, что «любовному треугольнику» «отведено очень небольшое пространство текста», основное же место занимают «отступления, наросты, проколы и прогулы», и спрашивает: «Не является ли сама "Поэма" сплошным отступлением? <...> Вообще же в "Поэме" всё как бы "вокруг да около": *Вместо предисловия. Три посвящения, Вступление, Интермедия, Послесловие, Интермеццо, Эпилог, Примечания*, многочисленные (и варьирующиеся) эпиграфы, пропущенные (*бродящие вокруг*) строфы...» [650]. Отметим, что во всех этих отступлениях, за исключением эпиграфов, преобладает авторский голос, что позволяет причислить их к отступлениям лирическим. Следовательно, основное содержание – не эпический нарратив, а лирическая стихия, состоящая из ламентаций и размышлений.

Однако есть и другая сторона у невоплощённой биографии драгуна, которая лишает его фигуру однозначности. В поэме погибший вызывает сочувствие и жалость: он («*без маски*», «*всех влюблённых <...> суверенней*, / <...> *с улыбкой жертвы вечерней*») выглядит мучеником истинной любви. А не вошедшие в поэму «две тени милые» могли превратить жертву в грешника, виновника чужой гибели, из обвинителя сделать одним из обвиняемых. Причины, по которым Ахматова не углублялась в известные ей факты биографии Всеволода Князева, касавшиеся его отношений с Михаилом Кузминым и позволявшие изобразить последнего как

одного из главных виновников трагедии, вряд ли нуждаются в комментариях: «*Перед ним самый смрадный грешник – / Воплощённая благодать*» (289). Вымышленная биография не появилась по причинам художественным. Драгун оставался только жертвой, иначе нарушалось бы единство лирической эмоции, вызываемой совестью–воспоминанием. Однако неосуществлённое намерение всё же оставило следы. В одном из прозаических набросков читаем: «19-лет<ний> поэт Х сказал мне в Москве: “Он (драгун, мальчик) был лучше их всех, за это они его убили”. При всей наивности этот отзыв запомнился, потому что так, по существу, мало кто высказывался» [699, с. 1138]. Мнение о драгуне как жертве не отвергнуто, но названо наивным. Таким образом, он всё же оказывается близок к тому, чтобы стать потенциальным двойником героини.

На этом фоне проблема меональности поэмы приобретает несколько иной характер. Нет ли здесь противоречия? Ведь память и совесть – всегда знание. Не ведёт ли недосказанность к двусмысленности? «Один из результатов такого рода меонального описания, – пишет Т. В. Цивьян, – создание семантической неопределенности, амбивалентности: элементы поэтического текста плавают в семантическом пространстве как бы взвешенно, не будучи прикреплены к одной точке, то есть не обладая однозначной семантической характеристикой <...> Отсюда возникает *концепт двойников* – не *двойника*, а именно *двойников*, множасьихся бесконечных отражений – но чьих? или чего? Точкой отсчета оказывается Автор как создатель текста, как демиург в мифологическом смысле слова, – но не как образец, на который ориентированы (или “похожи”) другие. В этом смысле снимается вопрос “схожести” двойников, и цель видится в другом: в трансцендентальном объединении всего многообразия мира. Двойником Автора оказывается не только Героиня (“Ты – один из моих двойников”), но и Город (“Разлучение наше мнимо, / Я с тобою – неразлучима”); “Где сама я и где только *тень*” – это, среди прочего, и “*Тень* моя на стенах твоих...”» [650]. Точность этого наблюдения неоспорима, но интерпретация нуждается в уточнении.

«Трансцендентальное объединение всего многообразия мира» можно связать с тем смысловым аспектом, который позволил В. М. Жирмунскому увидеть здесь «возможность звать голосом неизмеримо дальше, чем это делают произносимые слова» и назвать поэму в беседе с Ахматовой «исполнением мечты символистов» [233, с. 108, 109]. Но Жирмунский не стал развивать это мнение: в книге он высказался о «жанровом синкретизме поэмы», представляющей «лирический монолог автора», отметил сложность отношений с иронически упомянутой «столетней чаровницей» – «романтической поэмой начала XIX века» [224, с. 173–177]. А «возможность звать голосом неизмеримо дальше» соотнесена им со словами автора о поэме: «она рвалась обратно куда-то в темноту, в историю», – и получила более конкретное истолкование: «Тема личных воспоминаний 1913 г. и личной судьбы писательницы в 1941 г. переросла,

таким образом, в историческую и общественную» [224, с. 165]. Историчность поэмы, отмеченная впервые К. Чуковским, впоследствии не раз привлекала внимание исследователей. О ней глубоко и серьёзно писал В. Н. Топоров [604]. Но историзм и семантическая неопределённость не сочетаются или плохо сочетаются друг с другом.

Ахматова сама подчёркивала приём двойничества как в тексте поэмы, так и в относящейся к ней прозе: «Героиня Поэмы (Коломбина) вовсе не портрет О. А. Судейкиной. Это, скорее, портрет эпохи – это 10-ые годы, петербургские и артистические, а так как О. А. была до конца женщиной своего времени, то, вероятно, она всего ближе к Коломбине. Говоря языком поэмы, это тень, получившая отдельное бытие, и за которую уже никто (даже автор) не несёт ответственности» [699, с. 1137]. В наброске 1962 года Ахматова писала: «...там в Поэме у меня два двойника. В Первой Части – “петербургская кукла, актёрка”, в Третьей – некто “в самой чаще тайги дремучей”» [700, с. 1131]. Отметим, что с первым двойником автор разделяет вину, со вторым – искупление и страдание: *«За тебя я заплатила / Чистоганом, / Ровно десять леи ходила / Под наганом, / Ни налево, ни направо / Не глядела, / А за мной худая слава / Шелестела»* (305).

В. М. Жирмунский отметил, что «двойственность художественного восприятия и моральной оценки сказалась в изображении “Коломбины десятых годов”» и объяснил это тем, что «двойственность эстетического любования окружающим миром и его моральным осуждением была в какой-то мере характерна уже для молодой Ахматовой» [224, с. 148, 150]. Тогда не тема двойничества, столь традиционная для романтического искусства, а проблема двойственности восприятия мира (также характерная для романтизма) ещё более усложняет понимание позиций автора поэмы. Жирмунский противопоставил эстетическое и этическое начала ахматовского творчества. Цивьян, напротив, подчёркивает авторское стремление к эстетизации и мифизации действительности, что может быть прочитано как размывание этической позиции в результате создания «семантической неопределённости, амбивалентности» художественного мира поэмы.

Однако целостный взгляд на мир была декларирована ещё Гумилёвым («Здесь этика становится эстетикой» [187, т. 3, с. 18]) как важнейший принцип поэзии акмеистов. Проблема соотношения эстетического и этического начал была вполне определённо сформулирована Ахматовой в беседе с Л. К. Чуковской 2 октября 1955 г. Речь тогда зашла об упадке поэтического мастерства в середине XIX века: «Мы заговорили о стихах – о Фете, Полонском, Случевском. <...> Я спросила, как она думает, почему им было так трудно писать? Почему у каждого, при великолепных стихах, рядом провалы в немощь, в безвкусицу?

Она сказала:

– Время для поэзии было уж очень тяжёлое. Чернышевский и Писарев, а отчасти и Белинский, объяснили публике, что поэзия – вздор, пу-

стяки. Они внушали людям, кроме того, ещё нечто очень верное – например, о вреде богатства, о зле социального неравенства, – но этой стороны их проповеди мещане не усвоили. Зато, что поэзия – вздор, они усвоили отлично, и на этом основании чувствовали себя передовыми... И техника поэтами была утрачена, ею никто не занимался. А ведь такая утрата равна катастрофе. Ведь все и без поэзии знают, что надо любить добро – но чтоб добро потрясало человеческую душу до трепета, нужна поэзия, а поэзия без техники не существует» [667, с. 124–125].

Как видим, необходимость для поэта твёрдых этических позиций у Ахматовой не вызывала ни малейших сомнений. Однако проповедь добра без возведения его на уровень эстетического идеала превращается в пустую банальность. А для создания эстетического воздействия на читателя нужна «техника» – те самые приёмы, которые, пусть и несколько механистически, но стремились вывить формалисты. По смыслу это близко и к позиции Гумилёва, и к словам О. Мандельштама «красота – не прихоть полубога, / А хищный глазомер простого столяра» [388, т. 1, с. 29].

Художественный эффект создаётся сложной игрой изобразительно-выразительных средств. В самой «Поэме без героя» соотношение эстетического и этического начал может быть наиболее наглядно обнаружено в строках, рисующих антипод совести:

*Хвост запрятал под фалды фрака...
Как он хром и изящен...
Однако
Я надеюсь, Владыку Мрака
Вы не смели сюда ввести?
Маска эта, череп, лицо ли –
Выражение злобной боли,
Что лишь Гойя мог передать.
Общий баловень и насмешник,
Перед ним самый смрадный грешник –
Воплощённая благодать... (287)*

Романтизм эстетизировал образ дьявола, литература Серебряного века продолжила эту традицию. По замечанию Н. Бердяева, романтический дух этой эпохи «сказывался в преобладании эротики и эстетики над этикой» [75, с. 131]. Однако в данном случае сочетание хромоты и изящества является опознавательным знаком дьявола как носителя зла, разоблачаемого последующими строками. Романтическая ирония («я надеюсь...») служит способом остранения этого образа и выражением отстраняющего жеста автора. Приём взят Ахматовой из пушкинской поздней прозы – «Пиковой дамы» («ужас, рассказанный необычайно светским тоном» [45, с. 420]. Испуг автора-персонажа («Не ко мне, так к кому же») тоже подчёркивается иронически («Три “к” выражают замешательство автора» [44, с. 287], при этом светский тон позволяет ей со-

хранять лицо в невыносимой ситуации *«адской арлекинады»*. Маска «Владыки Мрака» теряет привлекательную таинственность благодаря конкретизации черт, переходу к повествованию о реальном трагизме времени. Вся художественная ткань поэмы настраивает читателя на необходимость сквозь карнавальную неразбериху взглянуть на подлинную суть происходящего. Этическая позиция уточняется благодаря переосмыслению традиционного элемента романтической эстетики.

Суть этой позиции в Поэме действительно связана с темой двойничества – но в ином плане, чем свойственно романтизму. С. С. Аверинцев в статье «Специфика лирической героини в поэзии Анны Ахматовой: солидарность и двойничество» проницательно отметил всегда свойственную Ахматовой готовность «пережить взаимозаменяемость своей судьбы с другой судьбой» [10, с. 15]. Это, по его выражению, «“экзистенциальное” отношение солидарности», почти не отличимой от двойничества, распространяется в равной мере на людей в беде и на людей в состоянии вины и расплаты. Это отношение имеет глубокие корни. Н. Я. Берковский гораздо ранее увидел в приёме двойничества у Достоевского эффект создания впечатления «“одной души”, владеющей всем полем действия романов и всеми его персонажами» [78, с. 45].

Поэтому неудивительно, что оба исследователя, и Цивьян и Жирмунский, сходятся в том, что для автора поэмы «основными категориями бытия оказывались *память и совесть*» [651]. «Поэту принадлежит и моральная оценка людей и происшествий, сквозящая в их изображении. Тем самым он является перед нами и как автор и как герой своей поэмы, как современник и “совиновник” людей своего поколения и в то же время как судья, произносящий над ними исторический приговор» [224, с. 177]. Тема памяти распространяется не только на историю поэта-драгуна, она заполняет всё пространство поэмы, в качестве свидетелей выступают вещи, деревья, весь город и далёкие от него пространства. Множатся свидетели «всего на свете». Множится и количество двойников автора. Можно ли рассматривать это только как формальный приём, способствующий обновлению жанрового своеобразия поэмы? Очевидно, что создаётся не размывание, а особое освещение этической позиции. Ахматова скептически упоминала мнение ташкентских слушателей, обвинивших её в сведении старых счётов с эпохой и людьми, которых уже нет и которые не могут ей ответить [45, с. 253]. Ведь среди обвиняемых присутствует прежде всего и автор, а «сведение счётов» – это всё те же разговоры с собственной совестью. В одном из поздних (1963 г.) четверостиший, не опубликованных при жизни автора и обращённых к невидимой собеседнице (может быть, к Музе?), Ахматова подвела итог: *«Быть страшно тобою хвалимой... / Все мои подсчитала грехи. / И в последнюю речь подсудимой / Ты мои превратила стихи»* [35, с. 335].

Замысел поэмы постепенно усложнился, речь пошла о судьбах поколения, народа и страны, но оба варианта финала, как уже было рассмот-

рено выше, остались неразрывно связаны с представлением о личной ответственности поэта и читателя за эти судьбы. Все части поэмы, несмотря на несходство стилистики (или же, напротив, благодаря ему), говорят об одном и том же мире, в котором ничто не исчезает и не забывается. Этот мир трагически противоречив, но как бы ни были запутаны человеческие отношения, результаты их конечны и определённы. Двоятся персонажи, но мир остаётся целостным, зло остаётся злом, и человек должен отвечать за каждый свой поступок, независимо от того, когда и под влиянием каких обстоятельств его совершил.

Тогда тема двойничества предстаёт как приём, который в лирической поэме позволяет типизировать и укрупнить конфликт, не прибегая к свойственным эпическому роду нарративам и изображению привычных для поэтики романа детально выписанных обстоятельств. Пушкинское стихотворение архетипически задавало двуплановое воспоминание-совести, обращение не только внутрь себя, но и вовне. Это и позволило Ахматовой не остаться в рамках романтического двоемирия, сделать поэму широкомасштабным и многоплановым произведением.

В одном из начальных вариантов поэмы, относящемся к концу сентября 1942 г., был эпитаф из Ларошфуко: «все правы», а вскоре, 6 октября, Ахматова «прочитала, судя по запомнившимся Чуковской фрагментам, строфы: “Я забыла ваши уроки... – Страшный праздник мёртвой листвы” и “Молодого ль месяца шутки... – Значит – мягче воска гранит”» [699, с. 68]. Напоминание о неправоте «краснобаев и лжепророков» вкупе с появлением призрака их жертвы усилило нравственные акценты в следующих редакциях, почему и не мог быть сохранён эпитаф из Ларошфуко. Позиция автора может быть уточнена мыслью, которую Достоевский вложил в уста Дмитрия Карамазова, о том, что «все за всех виноваты». Чрезвычайно важно, что эту черту ахматовского творчества ещё в 1922 году заметил Георгий Чулков: «Эта её лирическая судьба и это одиночество оправданы острым её сознанием, что “всякий за всех и перед всеми виноват” и что утвердить свою личность возможно лишь ценою отречения от себя, от своей эгоистической замкнутости» [21, с. 404]. В целостном тексте «Поэмы без Героя» «переговоры с совестью» имеют своей целью не оправдание или обвинение, а выработку нравственной точки опоры, без которой невозможно нормальное существование ни отдельной личности, ни целого народа. Аксиологическая значимость совести неотделима от памяти обо всём, что совершается на земле и от того, что совершает поэт. И если совесть не может гарантировать «физическую» победу добра, то моральная его победа возможна благодаря приверженности истине. Лирический поэт, не прибегая к прямолинейной морализации, может «плакать над мёртвым», а при этом и создать «реквием по всей Европе» и «объяснение, почему произошла Революция» [233, с. 450, 451].

Литературный архетип у Ахматовой, таким образом, заметно отличается от предложенной Юнгом структуры, внормальность которой он

подчёркивал в работе «Отношение психологии к поэтическому творчеству»: «Сам по себе архетип не является ни добрым, ни злым. Это есть морально индифферентное пупен, которое может стать таким или другим или противоречивой двойственностью обоих, лишь столкнувшись с сознанием» [697, с. 112]. Важно, однако, что, по Юнгу, смысл архетипического образа определяется только через контекст. Литературный архетип порождается не бессознательными психическими импульсами, а постепенным наращиванием формально-содержательных компонентов **осознаваемого культурой представления**. Архетип совести в данном случае роднит со стихией коллективного бессознательного лишь то обстоятельство, что он является не искусственным построением, а частью общепонятного языка искусства. В рассмотренном случае именно моральная окрашенность архетипа совести-воспоминания определяет его образно-мотивную структуру и обеспечивает эстетическое решение множества его воплощений в различных вариантах. У Ахматовой совесть-воспоминание не «отсылает» ни к Данте, ни к Шекспиру, ни к Пушкину. Поэт опирается на созданный ими образно-мотивный комплекс, чтобы создать нечто, как она сама подчёркивала, совершенно новое.

Антропологический фактор: роман-лирика и проблема героя

Как видим, апелляции к текстам мировой культуры в поэзии Ахматовой могут быть признаны имеющими системный характер. Мы проанализировали три её стихотворения, в которых присутствуют общепозитические элементы: «чужое слово», «чужой» образ, принадлежащий мировой культуре, а также архетипический образ совести-воспоминания, выработанный многовековыми усилиями европейской и русской литературы. Понятия концепта, символа и архетипа разработаны в литературоведении с разной степенью обстоятельности. В общих чертах их разграничение вполне уместно. Мы рассматривали концепт как вербальный знак, смыслы которого наращиваются вместе с контекстами, входящими в культурную память носителей определённого языка. Символ в широком смысле – художественный образ, обладающий многозначностью, вытекающей из свойств изображаемого объекта. Архетип относится к более сложным явлениям, поскольку его ядро включает не только некий образ, но и сюжетный мотив, составляющие единый комплекс. Однако в данном случае интерес представляли не дефиниции, которые в различных контекстах могут получить вариативные уточнения, а некие общие закономерности.

Выяснилось, что концепт «нежность» в стихотворении Ахматовой имеет значение, постепенно накапливавшееся по мере развития русской любовной лирики. Смысл слова вполне понятен без отсылки к другим ав-

торам, поскольку в её стихотворении он находится в синонимической оппозиции к выражению «первая любовь». Поэтому словосочетание «настоящая нежность» приобретает значение ещё большей ценности, соответствующее широкому поэтическому контексту, но и обладающее неповторимым своеобразием в тексте данной лирической миниатюры. Образ Клеопатры в стихотворении Ахматовой становится символом трагической личности, сохраняющей достоинство до последнего вздоха. Совесть, тревожащая душу воспоминаниями, у неё – реализация архетипа, осознаваемого в контексте европейской культуры как необходимая координата человеческого бытия. Архетипический образ совести-воспоминания начинает проступать уже в первом сборнике Ахматовой и никогда не исчезает, становясь структурообразующим фактором в «Поэме без Героя».

В ахматовских использованиях концепта, символа, архетипа мы увидели не бесконечное эхо «отражений чужих слов», цитат и реминисценций, а отчётливо выраженную избирательность точек опоры на сложившиеся смыслы и традиции. Объединяет эти явления то обстоятельство, что их значения складывались в процессе развития представлений о человеке как таковом, о человеческих ценностях – соединяясь с литературными темами любви, смерти и совести.

Всё это побуждает нас обратиться к антропологическому фактору в поэзии Ахматовой. Уже рассмотренного представления о лирической героине её поэзии оказывается недостаточно. Вопрос необходимо поставить несколько иначе: каково в целом её представление о человеке? Каким образом отношение к человеку соотносится со способом его изображения и выражения их отношений? Можно ли здесь усмотреть некие основания того единства, которое и определяет своеобразие стиля поэта?

Н. В. Недоброво в 1914 году назвал наиболее примечательным у Ахматовой «дар геройского освещения человека» [427, с. 134]. Однако вот парадокс: произведение, над которым она работала более четверти века, – «Поэма без Героя». Н. И. Крайнева приводит убедительные текстологические аргументы в пользу написания слова «Герой» с заглавной, а не строчной буквы [699, с. 13]. В самом деле, «героев» в значении «персонажей» там достаточно. Нет Героя в идеальном, героическом значении слова. Возникает вопрос: а каким же его видела Ахматова, каковы были критерии отношения к нему и принципы его изображения?

Н. В. Недоброво когда-то пронизательно отметил в её отношении к людям присутствие знакомого нам романтического дуализма: «Не только умом, славою и красотой <...> обильны люди у Ахматовой, но и души у них бывают то <...> чёрные, то <...> умильные» [427, с. 135]. В этом отношении, надо признать, Ахматова и в конце жизни сохранила привычку определять сущность личности в полярных координатах. Мы наблюдаем это в «Поэме без Героя» применительно к одному из центральных персонажей, прототипом которого, как подчёркнуто в тексте, был А. Блок:

«Гавриил или Мефистофель / Твой, красавица, паладин? / Демон сам с улыбкой Тамары...» (292).

Л. К. Долгополов указал на генетическую связь этой характеристики с двоящимся в сознании Татьяны обликом Онегина, наделённого столь же взаимоисключающими чертами («Создание ада иль небес, / Сей ангел, сей надменный бес...») [197, с. 46]. «Тоска по мировой культуре» не исключает особого отношения Ахматовой, как и её соратников по акмеизму, именно к пушкинскому наследию, в данном случае – к тому, что заложено было в его уникальном романе.

Заметим, что влюблённая Татьяна воспринимает Онегина сквозь страницы прочитанных ею книг, и Пушкин немного посмеивается, перечисляя совсем не похожих друг на друга персонажей, с которыми она его готова отождествить. Однако восприятие Онегина в координатах бинарной оппозиции «адское / небесное» связано не только с наивностью Татьяны, но и, шире, с романтическим способом мировосприятия, который никуда не исчез из культурного сознания россиян на протяжении последовавшего столетия. В воспоминаниях художницы Валентины Ходасевич, относящихся к 1926 году, находим неожиданно выражение, которое у Ахматовой появится лишь много лет спустя: «...Однажды к Радловым приехала Ксюша Аствацатурова-Раздольская. Её внешность могла бы вдохновить Врубеля (смесь Демона с Тамарой)» [638, с. 214]. Можно догадаться, что автором этого выражения была и не Ходасевич, что оно, скорее всего, принадлежало интеллигентскому фольклору начала XX века.

Было бы странно, если бы Ахматова, усвоив у Пушкина этот способ романтического вопрошания о сущности персонажа, не заметила у него других, неромантических средств понимания и изображения человека.

Выше приводились её жалобы на роман «Евгений Онегин», который «как шлагбаум» перекрыл дорогу русской поэме. На лирику Пушкина она никогда не жаловалась, что вполне понятно. Ахматовская любовная лирика не похожа на пушкинскую по двум простым причинам: вследствие невозможности для неё прямого подражания жанрам любовной поэзии, написанной от лица мужчины, и вследствие того, что она сумела выработать собственную оригинальную форму (условно «роман–лирика»). Это определение, как известно, принято связывать с именем Эйхенбаума, хотя в критических работах оно появилось гораздо раньше. Долгополов убедительно показал историю проявления «романности» в русской лирике второй половины XIX – начала XX вв. и закономерность первого использования слова «роман» В. Брюсовым применительно к лирике Ахматовой [196, с. 106–109].

Однако очевидно, что повествовательный элемент в ахматовской поэзии присутствует лишь настолько, насколько это необходимо для конкретизации лирической эмоции. Стихи не фиксируют перипетии любовных отношений, не выстраиваются в «сюжет». По свидетельству Е. Кузьминой-Караваевой, А. Блок о лирике Ахматовой однажды сказал: «Она

пишет стихи как бы перед женщиной, а надо как бы перед Богом» [325, с. 270.] Если отвлечься от вопроса о том, в какой степени это высказывание отражает отношения между двумя поэтами, можно заметить, что оно позволяет уточнить жанровую характеристику ахматовской лирики. Чаще всего это – любовное послание или любовное признание (точнее, иногда – речь, обращенная к любимому) [446, с. 122.]

Тем не менее, пушкинский «роман в стихах», написанный «со всей свободой разговора или письма» [493, т. 10, с. 70], к тому же во многом предопределивший развитие русского романа XIX века, «огромную сложность и психологическое богатство» которого, по выражению О. Э. Мандельштама [388, т. 3, с. 34], унаследовала Ахматова, несомненно, представляет интерес как предшественник и её «романа-лирики».

Прежде всего, вспомним: «Евгений Онегин» не может быть назван чисто эпическим произведением. «Длительное время, – свидетельствует Б. П. Городецкий, – после катастрофы 14 декабря 1825 г. Пушкин совсем не писал лирических стихотворений. Вся стихия лиризма, составлявшая суть его поэтического творчества, переключалась в образы “Евгения Онегина”, над которым Пушкин продолжал работать в то время» [178, с. 314]. Известные лирические отступления – не механическое вкрапление. Лирика здесь, по наблюдению В. А. Грехнева, скрепляет событийную ткань романа, «перебрасывая связующую нить над ее разрывами, уравновешивая неполноту реакций персонажей на мир всеобъемлющей полнотой авторского видения и, стало быть, выравнивая картину реальности так, чтобы мы держали в поле зрения её всесторонний образ. Лирика здесь “работает” на эпос, но и оставаясь в своих пределах, она творит в романе изменчивый и ёмкий образ поэта, который и сам по себе – важнейшее слагаемое в энциклопедической картине русской жизни» [181, с. 3.–4]. К лирическим отступлениям, видимо, необходимо добавить письма Онегина и Татьяны, неотделимые от художественного целого, но имеющие самостоятельную лирическую завершенность, написанные по законам жанра любовного послания. Сюда примыкают и любовные речи и, конечно, описания чувств героев. Ахматова всегда видела в Пушкине лирика. И если говорить о её учёбе у великого предшественника, то, конечно, заслуживает внимания прежде всего вопрос о том, что могла она у него взять как лирический поэт.

Разумеется, необходимо помнить о принципиальном различии между романом в стихах и романом-лирикой. В романе художественный материал группируется вокруг образов главных героев и во многом определяется их свойствами. Пушкин заботился о том, чтобы персонаж реалистического романа не слился в сознании читателей с фигурой автора, он даже, как известно, позаботился о том, чтобы иллюстратор романа изобразил его рядом с Онегиным. Как об этом справедливо писал М. Бахтин, автор-творец не может совпадать с образом автора-рассказчика [62, с. 369] – тем более (этого Бахтин и не оговаривал) с обра-

зом, организующим лирическое начало романа в стихах. Но последний может быть соотнесён, несмотря на все оговорки, с образом лирического героя, а иногда – лирического персонажа. И пожелание Пушкина, чтобы читатель отличал его от Онегина, было вызвано не только тем, что у романтиков герой был рупором автора, его вторым «я», но и тем, что связь между ними не исчезла и в реалистическом романе.

В статье об «Адольфе» Бенжамена Констана Ахматова подчеркнута, что учеба у западных авторов, в частности, помогала Пушкину решить такую проблему, как создание в русской литературе «языка, раскрывающего душевную жизнь человека» [45, с. 60]. Известно, что таковая никогда не бывает «душевной жизнью вообще». Речевая характеристика персонажа – это средство не только романа, но и любого объективного изображения, преимущественно реалистического толка (у романтиков разные персонажи нередко говорят одним и тем же языком, за что, например, Пушкин упрекал Рыльева с его «Думами»).

Ахматовой, чтобы «научить женщин говорить», чтобы выработать свой поэтический язык, нужна была прочная опора, источник, богатый возможностями, но оставлявший свободу маневра. Эту роль для нее, видимо, сыграл «Евгений Онегин» – там лирическая стихия была свободна от жанровых форм любовной лирики XIX века.

В этом плане закономерный интерес представляет письмо Татьяны (не в первой части, где объясняемые обстоятельства слишком индивидуальны, привязаны к сюжету, а во второй, где говорит сама любовь):

Вся жизнь моя была залогом
Свиданья верного с тобой,
Я знаю, ты мне послан богом,
До гроба ты хранитель мой.
Ты в сновиденьях мне являлся... (493, т. 5, с. 71)

У Ахматовой:

*Ты мне не обещаи ни жизнью, ни Богом,
Ни даже предчувствием темным моим...* (157)

*Все обещало мне его:
Край неба, тусклый и червонный,
И милый сон под Рождество,
И Пасхи ветер многозвонный...* (91)

Отметим, кроме мотива вешего сна, мотив предчувствия любви как судьбы. В последней строфе этого стихотворения он выражен лексически независимо («*И я не верить не могла, / Что будет дружен он со мною*») от слов Татьяны «Незримый, ты уж был мне мил». Однако этот мотив очень важен для лирики Ахматовой и звучит у неё на все лады.

«Твой чудный взгляд меня томил», – пишет Татьяна, и лирическая героиня Ахматовой подхватывает: «*Долгим взглядом твоим истомленная / Я сама научилась томить*» (163).

«В душе твой голос раздавался», – продолжает Татьяна (ср. в 7 главе: «И об Онегине далёком / Ей сердце громче говорит» [XIV]; «Всё душу томную живит» [XIX]). Стихи Ахматовой отзываются: «*И томное сердце слышит / Тайную весть о дальнем*» (53).

Итак, обращение к письму Татьяны показывает не только опору Ахматовой на употребляемую Пушкиным «психологическую терминологию любовных переживаний» [45, с. 74], но и более глубокое сходство: романтическую идею любви–страсти как рокового предопределения, связывающего любящее существо с предметом любви незримыми, но прочными нитями. Татьяна в письме к Онегину соединяет мысль о любимом с самыми заветными проявлениями своего человеческого я:

Не правда ль? Я тебя слышала:
Ты говорил со мной в тиши,
Когда я бедным помогала
Или молитвой улаждала
Тоску волнуемой души. (493, т. 5, с. 71)

То же мы находим и у Ахматовой:

*И когда прозрачно небо,
Видит, крыльями звеня,
Как делюся я коркой хлеба
С тем, кто просит у меня.* (162)

или:

*Всё тебе: и молитва дневная,
И бессонницы млеющий жар,
И стихов моих белая стая,
И очей моих синий пожар.* (113)

Интонационно последнее стихотворение ближе к пушкинскому «Всё в жертву памяти твоей...», но общим является мотив, так отчетливо прозвучавший в «Онегине». При этом ахматовские тексты ритмически и лексически вполне самостоятельны, и пушкинское влияние осуществляется на глубинном уровне.

Романтическое представление Татьяны о любви присутствует у Пушкина в двух планах. С одной стороны, автор, разумеется, старше своей героини, он – её создатель, объективно детерминирующий чувства и поступки персонажа социальными, культурными и психологическими особенностями определённого типа личности. Но, с другой стороны, лирическая стихия в романе наиболее выразительно связана именно с её внутренним миром. И если романтические штампы в речи Ленского Пушкин иронически переводит на бытовой язык, то с Татьяной дело обстоит

иначе. Известно замечание В. Кюхельбекера о том, что «поэт в своей 8-й главе сам похож на Татьяну» [цит по: 527, с. 127].

Надо отметить, что образ чувства, испытываемого героиней, действительно весьма близок её автору, что становится заметно при сопоставлении не только лирических, но и прозаических и драматических эпизодов у Пушкина. Известно, что у него не только влюбленный самозванец во время объяснения открыл Марине Мнишек своё настоящее имя – шаг, едва его не погубивший, – но и Дон Гуан с риском для жизни назвал себя Доне Анне, и Дубровский так же повёл себя с Машей Троекуровой. Что заставляет их поступать подобным образом? Прежде, чем отвечать, обратимся к ситуации Татьяны.

Эпизод последнего объяснения в восьмой главе завершает композицию романа, казалось бы, симметричным ходом: сначала любовное послание героини и отказ героя, затем любовное письмо героя и отказ героини. Он теперь влюблен в блестящую светскую даму, «законодательницу зал», но этот облик для Татьяны – не её настоящее «я», а почти маска. Вместо того, чтобы торжествовать победу, она делает неожиданное признание (XLVI):

...Сейчас отдать я рада
Всю эту ветошь маскарада,
Весь этот блеск, и шум, и чад
За полку книг, за дикий сад,
За наше бедное жилище,
За те места, где в первый раз,
Онегин, видела я вас,
Да за смиренное кладбище,
Где нынче крест и тень ветвей
Над бедной нянею моей... [493, т. 5, с. 189]

Это заметно выпадает из обычной логики сюжета. Чтобы отвергнуть поклонника, необязательно с ним разговаривать, естественнее не говорить с ним вовсе. А если Татьяна продолжает любить Онегина, зачем предстаёт перед ним в столь невыгодном свете – той самой бедной девочкой, которую он уже когда-то отверг? Дело в том, что после отъезда Онегина из деревни Татьяна, изнывая от разлуки, читала его книги, пытаясь лучше узнать их владельца по заметкам на полях: «И начинает понемногу моя Татьяна понимать...» Роман не окончится, пока и Онегин не узнает, «кто там, в малиновом берете». Её исповедь – это развязка, может быть, более полная, чем если бы Татьяна ответила Онегину взаимностью. Именно открытость её «пламенного и нежного» сердца снимает противоречие между признанием в любви и отказом от нее.

Сравнение сходных ситуаций позволяет понять черту, объединяющую пушкинских персонажей с их автором. Для каждого из них просьба «полуби меня» неотделима от мольбы «узнай меня». А высший взлёт

любви – в постижении любимого. С. Н. Бройтман на лирическом материале и в несколько ином ключе высказал очень близкое наблюдение: «Многие данные говорят за то, что *инвариантной ситуацией* в лирике Пушкина и является *пересечение субъектной границы между “я” и “другим”...*» [103, с. 65]

В лирике Ахматовой мотив решающего духовного контакта в любовной исповеди является существенным и постоянным: «*Нет, царевич, я не та, / Кем меня ты видеть хочешь*» (114); «*Я любимая, я твоя, / Не пастушка, не королева...*» (67); «*Прости, что я жила скорбя...*» (113); «*Помолись о нищей, о потерянной...*» (64); и даже «*От тебя я сердце скрыла...*» (177); «*Ты выдумал меня. Такой на свете нет...*» (230). И любовное признание у Ахматовой нередко перерастает в исповедь, в «открытие души», когда одинаково важно рассказать и о собственном томлении, и о «тверской скудной земле», подобно тому, как это делала Татьяна, рассказывая Онегину о могиле няни. При этом, как и в финале пушкинского романа, сам разговор «от сердца к сердцу» оказывается важнее формальных «да» или «нет» любовного сюжета. Это приводит к проявлению уже собственно ахматовской черты – такой внутренней близости между участниками любовного диалога, когда становятся несущественными степени близости внешней: «*Кто ты, брат мой или любовник, / Я не помню, и помнить не надо*» (28).

Эта черта в лирике встречается редко. Возможно, ей препятствует древняя традиция внешнего изображения влюбленных в момент разлуки или разобщения. У Лермонтова влюблённый всегда остаётся принципиально одинокой личностью, что, кстати, для романтического героя наиболее характерно. У Тютчева важная тема – переживание неодолимой разобщенности любящих. В лирике Блока романтическая установка на сверхзначительность участников любовной драмы ведёт к тому, что образ Прекрасной Дамы или её вариаций полностью затмевает черты живой женщины. Даже в глубоко личном и конкретном «О доблестях, о подвигах, о славе», в сущности, безразлично, к кому адресует он свои lamentации: к возлюбленной или к убираемому со стола её портрету. (Выше были приведены строки, в которых поэт отвергает «нежность» и предпочитает ей «безнадежность»). У Маяковского постоянная тема – контраст между страстью поэта и равнодушием властительниц его сердца. Перифразируя приведённое выше высказывание Блока об Ахматовой, можно сказать, что их стихи написаны скорее «перед Богом», чем перед отчужденными и глухонемыми возлюбленными.

Все эти примеры увели нас от способов выражения любви к вопросу о самой сути этого чувства у обоих поэтов. Здесь сходство некоторых речевых оборотов ранней лирики Ахматовой и письма Татьяны свидетельствует не только о наличии общего культурного багажа, но и о зна-

чимости ценностных установок, которые позволяют поставить вопрос о сходстве личностей определённого типа.

Конечно, невозможно ставить знак равенства между Ахматовой, Татьяной Лариной или Пушкиным, сколько бы своих сокровенных чувств он ни отдал любимой героине в последней главе романа. На самом деле здесь огромную важность имеет найденный Пушкиным принцип: взгляд со стороны и одновременно показ внутреннего мира, совмещение объективного и субъективного планов – это особенное свойство ахматовской лирики, которое, несомненно, породило разговоры о её «романности». Целый ряд образов, роднящих русский быт образованного сословия XIX и XX вв., не стоит рассматривать как «отсылки» или «цитатные слои». *«Хлыстик и перчатка»*, *«шпор твоих лёгонький звон»*, *«нарцисс в хрустале у тебя на столе»*, *«на блюде устрицы во льду»*, *«камина красное тяжёлый зимний жар»* – все эти реалии, освоенные литературой предшествующей эпохи, в стихах Ахматовой не выступают в роли реминисценций или аллюзий, а дают метонимически точное представление о целом образе жизни – подобно тому, как, например, у Чехова картина лунной ночи создаётся упоминанием горлышка бутылки, блестящего на мельничной плотине. Множество иных деталей, будораживших классовое чутьё представителей вульгарного социологизма, имели ту же функцию; дело было в новаторстве Ахматовой, использовавшей не только слова, уже приобретшие ореол поэтичности, но и слова «сырые», взятые непосредственно из жизни, *«как лопухи и лебеда»*.

Однако надо признать, что в данном вопросе оглядок на Пушкина было не так уж много, потому что в целом опорой была созданная им традиция, которая действительно прочно укоренилась в русской литературе: не перечисление бытовых деталей, а их связи с сутью переживаемых мгновений. Таков малиновый берет на Татьяне, когда Онегин внезапно увидел её новыми глазами, такова и пуговица, катившаяся по полу перед несчастным Макаром Деушкиным из «Бедных людей» Достоевского, таков платок, который понадобился Наташе Ростовской для русской пляски в доме её дядюшки или мраморная плита, оторванная Пьером Безуховым от стола в минуту гнева, таков и платок ахматовских стихах: *«Приду и стану на порог, / Скажу: “Отдай мне мой платок!”»* (69) или *«запах хлеба и тоска»* (63), или *«красный тюльпан, / Тюльпан у тебя в петлице»* (49).

Однако культурный контекст создаётся не отдельными реалиями, а теми образно-понятийными представлениями, в которых разворачивается лирический сюжет произведения. Именно поэтому силовое поле пушкинского романа проступает в поэзии Ахматовой так отчетливо. Она имела все основания жаловаться на непреодолимость влияния этого произведения. Именно общность социально-культурной почвы влекла за собою возможность типологического сходства действующих лиц пушкинского

романа с реальными прототипами и литературными персонажами ахматовской поэзии.

Лирика, оставляя в стихотворении место для сюжета или ситуации, всегда предполагает зависимость таковых от мысли и чувства, в конкретизации которых и состоит их функция. Изображение деталей поведения позволяло метонимически представить психологическое состояние как персонажей пушкинского романа, так и лирической героини Ахматовой. В этом отношении знаменитая *«перчатка с левой руки»*, надетая на правую руку в момент душевного смятения, может быть соотнесена со столь же прозаической и полукомической деталью поведения юной Татьяны, которая, узнав о приезде получившего её письмо Онегина, бросилась в сад, не разбирая дороги, и при этом переломала кусты сирени. Неловкость движений – знак потери власти над собою, особенно существенный в обществе (не обязательно русском), где самообладание воспитывается с детства. В романе Кнута Гамсуна «Пан» есть похожая деталь, подчёркивающая смущение Глана: он опрокидывает стакан в присутствии Эдварды. Эти герои проявляют неловкость, не будучи таковыми от природы. Лейтенант Глан живёт охотой, у него твёрдая рука. А вот в присутствии любимой он сконфуженно подбирает осколки стакана (Эдварда потом сохранит их как знак его смятения). Лирическая героиня Ахматовой контролирует свою походку (*«шаги мои были легки»*) – но перчатка выдаёт её состояние.

И стремление Онегина «улыбку уст, движенье глаз / Ловить влюблёнными глазами» говорит не только о психологическом состоянии, но и о принадлежности к обществу, где проявление интимных чувств регламентировано строгим этикетом, что делает особенно значимыми малейшие детали, оттенки мимического движения. Тот же уровень культуры чувства находим и у Ахматовой: *«У меня есть улыбка одна: / Так, движенье чуть видное губ. / Для тебя я её берегу – / Ведь она мне любовью дана»* (56).

Лирическая героиня стихов Ахматовой не является вариацией образа Татьяны. Она близка к персонажам пушкинского романа в той мере, в какой принадлежит к родственному культурному слою, и выражает свои чувства в близких ценностных и эстетических категориях. Это проявляется и в манере поведения, в штрихах, которые не подчёркиваются намеренно, а, видимо, совпадают естественным образом. Например, в восьмой главе Татьяна, увидев Онегина, сумела сохранить самообладание: *«Но что ей душу ни смутило, / Как сильно ни была она / Удивлена, поражена, / В ней сохранился тот же тон, / Был так же тих ее поклон»* (XVIII) [493, т. 5, с. 173]. Ахматова выражает состояние лирической героини изнутри, раскрывает то, что у Пушкина звучало как вопрос, но внешнее её поведение остается столь же сдержанным: *«Десять лет замираний и криков, / Все мои бессонные ночи / Я вложила в тихое слово»* (50). В похожих ситуациях она способна повести себя сходным с

Татьяной образом – первой признаться в любви: *«Я люблю вас, я вас любила / Еще тогда!»* (28) – или отказаться от любви во имя долга: *«Посмотри: на пальце безымянном / Так красиво гладкое кольцо»* (29). Но мы не можем представить себе в устах Татьяны первую строчку этого стихотворения (*«Я сошла с ума, о мальчик странный»*). Однако время, породившее новые модели женского поведения, не отменило актуальность человеческого типа, выработанного предшествующей эпохой.

В ранней лирике Ахматовой можно уловить присутствие культурной атмосферы пушкинского романа, а некоторые её персонажи имеют заметное сходство с его героем. В стихотворении *«А ты теперь тяжёлый и улыбай»* (144) *«ты»*, *«отрекшийся от славы и мечты»* представлен не только в тех же категориях, что и Онегин (резкое противопоставление мечтательности и отступлений от нравственности – «мечтам невольная преданность / И резкий, охлажденный ум», ургюмость), но и с тем же знаком понимания и сочувствия (отметим, что этот контраст не принадлежал исключительно характеру Онегина, он типологически восходит к свойствам Адольфа из романа Бенжамена Констана или более широко известного байронического героя). Персонаж ахматовского стихотворения *«Как велит простая учтивость»*, который *«Полуласково, полулежно / Поцелуем руки коснулся»* (50), напоминает Онегина – «В красавиц он уж не влюблялся, / А волочился как-нибудь...». Внимание такого человека к любимой бывает достаточно жестоким и у Пушкина, например, в 8-й главе: «Вперил Онегин зоркий взгляд: / Где, где смятенье, состраданье? / Где пятна слез?... Их нет, их нет! / На сем лице лишь гнева след...» (XXXIII) [493, т. 5, с. 182]. Похожая ситуация более жёстко, но психологически близко изображена в стихотворении Ахматовой «Гость»: *«“Расскажи, как тебя целуют, / Расскажи, как целуешь ты.” / И глаза, глядевшие тускло, / Не сводил с моего кольца. / Ни один не двинулся мускул / Просветленно-злого лица»* (74).

Онегинский тип иногда проступает там, где его, казалось бы, трудно ожидать – в женской ипостаси. Ахматова неоднократно воспроизводит не столько внешнее сходство, сколько сохраняющий свою актуальность «комплекс моральных черт». В своих стихах, не употребляя слишком характерного, «неповторимого» пушкинского слова хандра, Ахматова даёт в уже упоминавшемся стихотворении его перифразу: *«А ты теперь тяжёлый и улыбай...»* Героиня ахматовской лирики способна понять такого человека, потому что и сама знает эту болезнь. Кокетливое *«Я пришла сюда, бездельница, / Все равно мне, где скучать»* (35), – легко воскрешает в памяти характеристику Онегина: «Преданный безделью, томясь душевной пустотой» – «...равно зевал / Средь модных и старинных зал». Душевная опустошенность для русского «денди» – черта трагическая: «Он застрелиться, слава богу, / Попробовать не захотел, / Но к жизни вовсе охладел». И ахматовское стихотворение, начатое так легко, кончается выражением готовности к смерти: *«Я молчу. Молчу, готовая / Снова*

стать тобой, земля). Возможно, эта типологическая близость становится одной из причин, побуждающих героиню ахматовской лирики так пристально вглядываться в черты любимого – здесь присутствует и элемент самопознания: *«Оба мы в страну обманную / Забрели и горько каемся...»* (144).

Её лирической героине присущи некоторые черты, немислимые в предшествующие эпохи. Бросается в глаза тональность саморазоблачительных признаний, встречающихся и у ранней, и у поздней Ахматовой: *«Я думала: ты нарочно / Как взрослые, хочешь быть. / Я думала: томно-порочных / Нельзя, как невест, любить»* (60), *«А я стала лукавой и жадною»* (163) или знаменитое *«Все мы бражники здесь, блудницы...»* (52), или строки, написанные позже, в Ташкенте, звучащие как автоэпиграмма: *«Чужих мужей вернейшая подруга / И многих безутешная вдова»* (336), напоминающие слова Лауры о Доне Гуане: «Мой верный друг, мой ветреный любовник» [493, т. 5, с. 381]. Любопытно сопоставить тональность этих поэтических строк с её признанием, записанным Лукницким 18.06.1926: «Николай Степанович говорил АА, что она рассказывает всё, что о ней говорят. Цыганки говорили только хорошее. И АА всё рассказывала – "Ты не рассказывай, а то получится впечатление, что ты хвастаешься". А теперь говорят дурное – потому АА и всё дурное о себе рассказывает».

Всё это заставляет вспомнить эпиграф к роману «Евгений Онегин»: «Проникнутый тщеславием, он обладал сверх того еще особенной гордостью, которая побуждает признаваться с одинаковым равнодушием как в добрых, так и в дурных поступках, – следствие чувства превосходства, может быть, мнимого. (Из частного письма)» [493, т. 5, с. 614]. Эпиграф написан по-французски. Естественно считать, что он относится к герою романа, но ведь Онегин никому никаких признаний не делает? Мы можем предположить, что в первоначальных замыслах автора «Альбому Онегина», то есть его дневнику, предназначалась немаловажная роль. Но в сохранившихся набросках «Альбома» таковых признаний не находим. Связь недописанных самообвинений «Воспоминания» с оставшимся в черновиках «Альбомом» остаётся гипотетической. Эта неувязка может стать более понятной, если перенести акцент с наличия или отсутствия признаний на их значение для моральной характеристики персонажа, вызывающего несомненные симпатии автора. Способность к таким признаниям – не только знак равнодушия к мнению света, но и проявление чувства чести, отвращения к притворству – качеств, в которых пушкинскому герою отказать нельзя. Об этой проблеме Пушкин говорил в конце письма, написанного к П. А. Вяземскому в конце ноября 1925 г.: «Презирать – braver – суд людей не трудно; презирать суд собственный невозможно» [493, т. 10, с. 191]. Стихотворение «Воспоминание», рассмотренное выше, – лирическое выражение «собственного суда».

Способность к такому суду была особо отмечена Гегелем. Он связывал её с важнейшей характеристикой героя как такового, носителя черт начальной героической эпохи: «Самостоятельный, крепкий и цельный героический характер не хочет делить вины и ничего не знает о противоположении субъективных намерений объективному деянию и его последствиям, тогда как в наше время <...> каждый ссылается на других и, насколько это возможно, отстраняет от себя вину. <...> Но в эпоху героев, когда индивид, по существу, составляет нераздельное единство с исходящим от него и потому принадлежащим ему объективным миром, субъект хочет быть исключительным виновником всего, что он совершил, и считает себя единственным источником всего совершившегося» [151, т. 1, с. 197].

В Новое время это качество становится основой самосознания культуры. Носитель такого отношения к жизни и должен был бы стать её новым героем. Существование художников, выражавших такое мировоззрение и сопряжённое с ним чувство ответственности, делало особенно актуальным поиск персонажа, соответствующего этой роли.

Хотя Пушкин и подчёркивал «разность» между собою и Онегиным, но изображение автора и героя, стоящих рядом, наводило на мысль не только об отличии, но и о возможности двойничества (конечно, не сюжетного). Ахматова не зря обратила внимание в беседе с Лукницким 15.05.1926 на близость Онегина к типу байронического героя. Романтический персонаж всегда выступал как двойник или рупор автора. Несмотря на все известные различия между романтической поэмой и реалистическим романом, преемственность между ними не исчезла.

Ахматова в своих пушкинских штудиях постоянно искала не интertextуальные связи, а имманентные проявления творческой личности поэта. Её открытие – влияния на Пушкина романа Бенжамена Константа «Адольф» – замечательно в нескольких отношениях. Она увидела не только сходство, но и переосмысление образа, который «для Пушкина был байроническим героем <...>. Следовательно, разоблачая Адольфа, Пушкин тем самым преодолевал байронизм в своих прозаических опытах так же, как в “Евгении Онегине”» [45, т. 2, с. 67]. Однако, по её же наблюдению, образ главного действующего лица в произведении Константа был для Пушкина настолько актуальным, что не ограничивался координатами одного художественного направления или жанра: «“Адольф” был использован Пушкиным ещё по одной линии жанровых исканий. С одной стороны, сатирический роман “Евгений Онегин”, с другой – психологическая повесть “На углу маленькой площади”, с третьей – романтическая трагедия “Каменный гость”» [45, с. 74].

Надо признать, что в работе Ахматовой представления о романтическом и реалистическом началах несколько размыты. В «романтической трагедии» «Каменный гость» она подчёркивает «автобиографические и современные ноты» [45, с. 78], а сам роман «Адольф» считает «связанным

с проблемой реализма в творчестве Пушкина» [45, с. 79]. В статье о «Каменном госте» Ахматова противопоставляет реалистичность Пушкина односторонности и субъективизму Байрона: «Пушкин, исходя из личного опыта, создаёт законченные и объективные характеры: он не замыкается от мира, а идёт к миру» [45, с. 94]. При несомненной справедливости этих теоретических заключений заметно, что пушкинское преодоление или, наоборот, развитие находок романтизма занимало её меньше, чем сам литературный образ, сыгравший для поэта роль мощного творческого импульса. Ахматова несколько раз варьирует мысль о верности этого образа жизненной правде.

Всё это представляет интерес сразу в двух планах: с точки зрения соотношения романтического и реалистического начал в пушкинском и ахматовском творчестве и в отношении к чертам, объединяющим образы Адольфа, Онегина, Волоцкого и Дона Гуана.

Романтизм и реализм не противостояли друг другу столь резко, как романтизм и классицизм. Мысль об отличии пушкинского романтизма от байроновского, о его постепенном преодолении байронизма, о движении поэта от субъективизма ко всё более объективному воспроизведению действительности была высказана В. М. Жирмунским в его работе «Байрон и Пушкин», а также развита Г. А. Гуковским в книге «Пушкин и русские романтики». Н. Я. Берковский резюмировал: «У нас в России великое время Пушкина, Лермонтова, Гоголя тоже отличается внешней связанностью романтического и реалистического течений, причём и у нас всё клонило к победе реализма» [80, с. 17]. При этом роль и значение романтической составляющей в уже сформировавшемся искусстве русского реализма нередко ускользает от внимания исследователей, редуцируется вследствие сакрализации реализма как наиболее передового и универсального художественного направления.

Но ведь Пушкин умер, не зная, что написал первый в мире реалистический роман. Его статья 1825 года «О поэзии классической и романтической» не была закончена. Принято рассматривать её как отражение полемики между представителями этих направлений. А между тем этот небольшой набросок свидетельствует о стремлении беспристрастно разобраться в сложном вопросе. Пушкин, относя к классической поэзии наследие античности и созданные ею жанры, воздаёт должное «бессмертным созданиям величавой древности». К романтической же поэзии относит «роды стихотворения», «которые не были известны древним» [493, т. 7, с. 33]. Переключение вопроса в исторический план позволило ему подчеркнуть близость романтизма к народной поэзии, его связь с развитием европейской культуры в Средневековье и в Новое время. Указав и на недостатки – «ребячество», затем «жеманство» этой поэзии, Пушкин фактически поставил знак равенства между романтизмом и **всей** самобытно развивавшейся европейской литературой Новой эры.

Здесь интересны и несколько слов о «ложноклассической поэзии»: «...мы видим в ней романтическое жеманство, облачённое в строгие формы классицизма» [493, т. 7, с. 36]. Пушкин называет «Поэтику» Буало «Кораном», совмещая в этом именовании насмешку над догматизмом и признание важности формообразующего начала. И в романтическом направлении он также видит выражение как слабых, так и сильных сторон европейского художественного сознания. Поэтому некорректно рассматривать размышления Пушкина об «истинном романтизме» только в качестве проявления бессознательного отталкивания от романтизма «неистинного» на путях к реализму. Его реализм не случайно вобрал в себя и романтическую составляющую, и некоторые принципы классицизма, преодолевая проявления односторонности и усваивая важные системообразующие моменты.

В советском литературоведении движение к реализму нередко понималось как осознание детерминированности персонажа социокультурными обстоятельствами, как утверждение примата общества над человеком. Гуковский писал, что «реализму свойственно понимание личности как выражения общего, коллективного исторического и общественного бытия» [185, с. 66]. Споры о том, можно ли Онегина считать положительным героем, решались нередко в зависимости от ответа на вопрос, действительно ли он мог оказаться на Сенатской площади вместе с декабристами [608].

Ю. М. Лотман весьма скептически отнёсся к этим спорам. Идя по стопам Ю. Н. Тынянова, он, обратив внимание на принципиальную открытость сюжета и на разомкнутость структуры романа, показал ценность противоречий текста, создающих его многомерность: «...принцип противоречий, с одной стороны, делал любой способ литературной организации текста как бы отделённым от самого повествования. Способ повествования становится объектом иронии и абстрагируется от лежащей за его пределами сущности романа. С другой – создаётся ощущение, что ни один из способов повествования не в силах охватить эту сущность, которая улавливается лишь объёмным сочетанием взаимоисключающих типов рассказа. Таким образом, подчёркнутая литературность повествования парадоксально разрушает самый принцип “литературности” и ведёт к реалистической манере, за которую И. Киреевский назвал Пушкина “поэтом действительности” (выражение, которое сам автор “Онегина” с удовольствием принял на свой счёт)» [357, с. 49]. Открытая Лотманом значимость «метаструктурного пласта» внесённых в текст размышлений о романе, переплетений «чужого» и авторского слова, «определяющих игру точками зрения» [357, с. 56], привела к принципиально новому пониманию реализма. В отличие от классицизма, в котором «художественной точкой зрения становилось отношение истины к воображаемому миру», и от романтизма, где «художественные точки зрения также радиально сходятся к жёстко фиксированному центру», а «центр этот – субъект поэти-

ческого текста – совмещается с личностью автора, становится его лирическим двойником», у Пушкина «художественные точки зрения не фокусируются в едином центре, а конструируют некое рассеянное пятно-субъект, состоящее из различных центров, отношения между которыми создают дополнительные смыслы» [357, с. 57]. Такая «рассеянная точка зрения» и становится «центром надсистемы, воспринимаемой как иллюзия действительности» [357, с. 67].

Эти наблюдения помогают лучше понять значение некоторых особенностей ахматовской поэтики: смены или совмещения различных точек зрения в одном тексте, а также автометаописаний, особенно – в «Поэме без героя», где они служат созданию того же эффекта «иллюзии действительности». Но гораздо ранее обычная для романа Пушкина смена планов внутри одной строфы, переплетающая лирическую и эпическую интонации, оказала влияние на структуру ахматовской лирики, придала ей ту долю эпичности, которая и породила выражение «роман-лирика». Замеченное нами неполное совпадение образа лирической героини с традиционными масками также становится приёмом, не просто художественно целесообразным, но и опирающимся на созданный Пушкиным прецедент. У него «исключительно активное уподобление персонажей романа литературным стереотипам (то от лица автора, то в порядке самоопределения героев) неизменно завершается разоблачением ложности подобных уподоблений» [357, с. 97]. Таким образом, сходство ахматовского выражения «*Гавриил или Мефистофель*» с романтическим восприятием Татьяной облика Онегина не исключает реалистического подхода авторов к сути своих персонажей.

Всё это позволяет понимать и «романность» ахматовской поэзии как проявление нарастания связанных с этим явлением в русской поэзии реалистических тенденций, получивших здесь особенно яркое воплощение. Однако означает ли это решительное преодоление романтизма? Сама связь между терминами «роман» и «романтизм», неоднократно подчеркнутая даже в справочной литературе, актуализирует вопрос о связи между понятиями «герой романа» и «романтический герой».

Вопрос этот неотделим от проблемы героя в более широком плане. В древних культурах разных народов мира появление мифов о героях знаменовало перемещение внимания от животных, казавшихся первобытному сознанию хозяевами мира, и от стихийных сил природы, гипостазированных первоначально в зооморфных, а затем в антропоморфных образах, к чисто человеческому началу. Антропоцентризм античности стал причиной появления множества мифов о героях, величие свершений которых включало и величие страданий при соприкосновении с силами и проблемами экзистенциального уровня, что, в свою очередь, обусловило трагический характер соответствующих сюжетов.

Само возникновение жанра романа стало возможным лишь с приходом цивилизации, внутри которой получало самостоятельный смысл ин-

дивидуальное существование человека, но не было ещё забыто и выработанное предшествующими эпохами представление о герое как воплощении общекультурных интенций и ценностей. Отсюда проистекала черта, выделенная М. М. Бахтиным: «Одной из основных внутренних тем романа является именно тема неадекватности герою его судьбы и его положения. Человек или больше своей судьбы, или меньше своей человечности» [61, с. 479]. Любопытно, как современный исследователь связал это качество с основными чертами двух великих художественных направлений: «Маргинальность, или чувство нетождественности собственным жизненным обстоятельствам, влечениям, желаниям и “движущим силам”, рождает отстранённость, а следовательно, ту “ясность” и “отчётливость” взгляда на мир, которые так ценил Декарт – великий маргинал, заключавший в скобки весь универсум» [476, с. 235]. Таким образом, романтическая отверженность от мира и классицистская рациональность взгляда на него в равной мере могут быть обоснованы самой природой жанра романа. Однако самое главное – герой романа, выступающий как частное лицо, должен обладать свойствами, дающими ему право на звание героя как такового. Только тогда его отношения с судьбой будут представлять интерес для читателя.

Эта проблема неадекватности героя его судьбе отчётливо выражена в романе Бенжамена Констана «Адольф». Трудно представить, что огромное внимание Пушкина к этому произведению было связано только с преодолением романтизма. Ахматова справедливо видела причину в истинности и значительности созданного Констаном характера. Более того, этот характер, по её мнению, весьма близок самому Пушкину: «...очень легко допустить, что во второй половине 20-х годов светская ипостась Пушкина (которую он с таким старанием отделял от своей творческой личности) воплотилась в светского, скучающего и стремящегося к независимости Адольфа... Поэтому если в Онегине и Волоцком есть Адольф, то этот Адольф – Пушкин. <...> Сам Б. Констан в предисловии к третьему изданию своего романа писал: “То придает некоторую истину рассказу моему, что почти все люди, его читавшие, говорили мне о себе как о действующих лицах, бывших в положении моего героя”» [45, с. 70]. Однако прослеживая реминисценции из «Адольфа» в «Каменном госте», Ахматова подчёркивает связь образа Дона Гуана с некоторыми оттенком не светскими чертами личности автора: «севильский озорник» превратился в художественную натуру. «В трагедии “Каменный гость” Пушкин карает самого себя – молодого, беспечного и грешного. <...> Перед нами драматическое воплощение внутренней личности Пушкина, художественное обнаружение того, что мучило и увлекало поэта» [45, с. 94–95].

Таким образом, замеченное Ахматовой сходство не случайно. Использовать и переосмысливать чужой образ побуждали Пушкина существенные причины. Интерес к этому образу самой Ахматовой явно вырастает не только из её филологической зоркости, но также имеет характер личной заинтересованности. Поэтому целесообразно несколько более

пристально взглядеться в повествование Бенжамена Констана, размер которого невелик, а сюжет прост. Л. Гинзбург назвала произведение аналитическим и противопоставила его более поздним реалистическим романам. По её мнению, автор «исследует соотношение психических элементов, логику их развития, но он оставляет в стороне их социальный генезис» [163, с. 117]. Эту характеристику можно уточнить.

Любовь Адольфа и Элеоноры обрисована в романе как истинное чувство, пламенное и нежное (слово **нежность** в переводе П. Вяземского присутствует в каждом абзаце, описывающем оттенки отношений героев – как бы они ни изменялись). Но взаимное увлечение не приносит счастья. Брак между ними невозможен из-за разницы в возрасте и драматических обстоятельств прошлого героини. Её душевная чуткость, искренность и преданность любимому становятся источником трагедии. Адольф молод, богат и свободен, его отец желал бы видеть эту связь разорванной, однако не неволит сына, а действует мягко и увещательно. Общество с неодобрением смотрит на «беззаконную» связь, однако не имеет власти для прямого вмешательства. Но юноша, пережив сильное увлечение, привыкнув к счастью, впоследствии остывает и начинает тяготиться этой привязанностью, мечтать о возвращении свободы. Свобода в его глазах имеет двоякий характер: это не только и не столько возможность выстраивать свой жизненный путь самостоятельно и независимо от Элеоноры (ни о каких конкретных планах речь не идёт), сколько внутреннее сопротивление диктату любви. Хотя он не решается нанести последний удар, но разрыв становится неизбежным.

Элеонора умирает при странных обстоятельствах. Её предсмертное письмо даёт возможность предположить самоубийство. Главное же в нём не столько последние жалобы, сколько выражение той самой любовной открытости, стремления быть понятой, которые мы впоследствии встретим у Пушкина и у Ахматовой. Романтическое восприятие любви как величайшей человеческой ценности выражено отнюдь не изолированно от социальных характеристик героев. Бенжамен Констан сознательно обратил внимание читателей на расстановку этих акцентов.

В его романе основная точка зрения сфокусирована, как и полагается в романтическом произведении, на субъективном мире героя-рассказчика. История поведана от лица самого Адольфа, испытывающего отчаяние, раскаяние, душевное опустошение. Это не мешает рассказчику совмещать тонкий анализ изменений своего внутреннего состояния с точной обрисовкой внешних обстоятельств. Однако этим дело не ограничивается. Речи Элеоноры и её последнее письмо составляют отдельный субъективный центр. Её трагический мир отличается цельностью и верностью идеалу. Но в романе есть ещё два полюса: это холодное мнение людей, видящих лишь внешнюю сторону ситуации, и «отношение истины к воображаемому миру», которое читателю предстоит найти. Как видим,

здесь дополнительные смыслы также возникают из отношения между отдельными художественными точками зрения.

В конце романа помещено письмо к издателю от безымянного персонажа, который утверждает, что общество, осуждающее незаконную связь, всегда сильнее носителей самого страстного чувства. Однако решающее мнение «издателя» (на самом деле автора) резко отвергает ссылку на внешние обстоятельства, указывая, что зло не в окружающих, а в человеке, в его характере – в данном случае в смеси тщеславия и эгоизма (эта черта явно детерминирована социально). Таким образом, почти автобиографический роман «Адольф» – мучительное **воспоминание** и беседа с неукротимой **совестью**. Характеры героев Константа романтичны, но психология и поступки реалистически обусловлены. Действия Адольфа ниже его человеческой сути, но его сознание значительнее и выше его поступков. Возможно, мнение Л. Гинзбург о невнимании Константа к их социальному генезису основано на финальном отказе автора признать решающим фактором воздействие общества и в перенесении внимания на личность героя. Это действительно общеизвестная черта романтизма. Но подчеркнутое Константом значение личной позиции, личного выбора героя станет у Пушкина и в наследовавшей ему русской литературе важнейшей особенностью реалистических произведений. Сама способность к нравственному выбору станет основным критерием отличия героя от персонажа. Нравственные искания героев русской классики составят мета-сюжет её эволюции. Характер этих исканий будет определяться не только историческими и социальными проблемами общества, но и параметрами изображения героя в традициях классицизма, романтизма и реализма.

Если отвлечься от наблюдений за вызреванием реалистических тенденций в недрах романтического произведения (в «Адольфе», как и в «Евгении Онегине», воздействие общества на героя осуществляется не столько внешним давлением, сколько изнутри), то наибольший интерес представляет характер героя, несомненно близкого автору. Его беспощадное самоосуждение неслучайно напоминает об эпитафии к «Евгению Онегину» и о том объяснении этой черты, которое мы нашли у Гегеля. Здесь зерно проблемы, которая с приходом реализма не исчезнет, а станет ещё более актуальной. Адольф – кажется, первый персонаж, который может быть назван «не героем», но при этом должен держать ответ как герой своего времени перед лицом собственной совести.

Мандельштам сформулировал суть проблемы так: «На протяжении огромного промежутка времени форма романа совершенствовалась и крепла, как искусство заинтересовывать судьбой отдельных лиц» [388, т. 2, с. 266]. Сверхзадача романа – это решение вопроса о герое как выразителе актуальных тенденций современности. Но само представление о герое, напомним, сформировалось ещё в мифологии как выражение главных интенций и ценностей культуры – качество, которое не утрачено и доныне. Частный че-

ловек и человек героический совпадают редко, а между тем трудно сказать, кто из них более актуален для современной культуры.

Именно романтизм заново поставил вопрос о герое. Гегель подчеркивал, что в романтическом искусстве «бесконечную ценность обретаёт <...> действительный отдельный субъект в его внутренней жизненности» [151, т. 2, с. 234]. Но абсолютизация этой ценности была отмечена Г. Гуковским как явление, ограничивающее диапазон материала для искусства: «Здесь уместно вспомнить, что Гегель, романтик в своем понимании искусства, считал, подчеркивал и доказывал, что героем художественного произведения, человеческим образом “идеала” может быть только человек, абсолютно независимый от условий внешнего мира, от государства, закона, обычая, социальных норм, от религии, в конце концов, – действующий, мыслящий и переживающий, только повинувшись своему внутреннему психологическому принципу, началу своей индивидуальности. На этом основана теория Гегеля о преимущественной пригодности для художественного изображения людей “героического века” и, наоборот, непригодности для него людей современности, слишком социально-определенных, связанных путями социальной действительности, даже если они – монархи» [186, с. 29]. Но каждое время ищет **своих** героев. Потребность в герое всегда актуальна с точки зрения соответствия его интенций реально вырабатываемым ценностям данной эпохи.

Итак, романтический характер героичен по определению – уже тем, что способен свободно противостоять злу окружающего мира. Но своеволие романтика в крайних проявлениях, как известно, оборачивается демонизмом. Его отношения с действительностью – это не только вопрос развития реалистических способов изображения данного мира, но и проблема тех координат, тех ценностных ориентиров, в которых эти отношения осмысливаются. Л. Гинзбург характеризовала его сознание как «индивидуалистическое и в то же время прикованное к сверхличным ценностям» [164, с. 54]. Отношения с этими ценностями определяют всё остальное.

Само наличие таких ориентиров предполагает возможность не стихийного, а правильного устройства мира и общества, восходящую к античному представлению о космосе как красоте упорядоченности. Если современный мир дисгармоничен и хаотичен, то упреком ему становится сама возможность существования идеала. Поэтому неожиданная на первый взгляд приверженность Байрона к идеям Просвещения, его уважение к великим поэтам «классикам» – Мильтону, Драйдену, Попу [218, с. 207] – это важнейшая часть его мировоззрения и творчества. Не менее закономерна и характеристика, данная Р. Якобсоном основе лирики Пушкина – «классицизм, освещенный романтизмом» [700, с. 69]. И преодоление Пушкиным байронизма было связано не только с выработкой реалистической многомерности изображения мира и человека, но и с использованием тех традиций, которые были созданы классицизмом. Ахматова совершенно справедливо указала на это в беседе с Лукницким 15.05.1926. Не-

смотря на столь заметное влияние «Адольфа» на творческое воображение Пушкина, герои его романа ведут себя совсем не так, как герои Констан. Онегин предостерегает Татьяну от опасного увлечения: «Я сколько ни любил бы вас, / Привыкнув, разлюблю тотчас». Торжество в душе Татьяны долга над чувством противоположно поведению Элеоноры и вполне отвечает традициям классицизма. Тем не менее, Онегин, как и Адольф, – человек, чья сущность не совпадает с его судьбой. Совесть Онегина отягощает смерть Ленского, его воспоминания в последней главе романа, как уже отмечалось, и как на это обратила внимание Ахматова, близки по тождественности к пушкинскому «Воспоминанию».

Онегин как «страдающий эгоист», несомненно, близок к персонажу Констан, но в историю русской литературы он вошёл как «лишний человек», родоначальник целой галереи реалистических образов русских представителей этого типа. Правда, Ю. М. Лотман справедливо отметил, что «традиция Онегина – не повторение онегинских черт, а их трансформация» [357, с. 103]. Он подчеркнул, что созданный Пушкиным образ шире этой традиции, но увидел его значение прежде всего в новаторстве поэта. Сам же типаж в контексте литературы XIX века определён так: «Психология “лишнего человека” – это психология человека, всё жизненное амплуа которого было нацелено на гибель и который тем не менее не погиб. Романский сюжет застаёт “лишнего человека” после окончания “пятого акта” его жизненной пьесы, лишённого сценария дальнейшего поведения. <...> Тема живого мертвеца делается особенно характерной даже не для текстов русского романтизма, а для повествований, переносящих романтического героя в бытовые ситуации, изучающих его поведение в условиях реальной действительности – от тургеневского “да он и был мертвец” до “Возмездия” Блока» [357, с. 102–103]. Это утверждение справедливо в проекции на судьбы русского дворянства, после поражения декабристов постепенно утрачивавшего почву под ногами, оно справедливо для части интеллигенции, но отнюдь не для всех представителей этих групп.

Стоит вспомнить, что прочие персонажи Пушкина, родство которых Ахматова выводит через «Адольфа» – Волоцкий, Дон Гуан, лирический герой «Воспоминания» – вовсе не относятся к типу «лишнего человека» и не проецируются на ситуацию «живого мертвеца». Более того, если мы поставим их в один ряд с Онегиным, с лирической героиней и персонажами Ахматовой, то получим иной тип, может быть, не столь чётко определяемый, отличающийся большим разнообразием воплощений, однако также вполне укоренённый в литературе и, главное, существовавший непосредственно в истории. У Ахматовой, как бы ни были катастрофичны судьбы героев, человек нередко оказывается в положении «после всего» – но никогда в роли «живого мертвеца».

Тема смерти изначально присутствует в её поэзии, поскольку традиционно относится к числу «вечных тем», к тому же особенно значимых

в романтическом искусстве. В поэзии Серебряного века она звучала особенно остро на фоне эпидемии самоубийств в предреволюционной России. Актуальность этой темы для самой Ахматовой была связана и с туберкулезом, унёсшим жизни её сестёр и долго угрожавшим её собственной. И всё же готовность к смерти никогда не переходила у неё в состояние омертвления души. В одном из её ранних стихотворений лирическая героиня представила свою смерть как уже свершившееся событие и, обращаясь к ветру, восклицала: *«Я была, как и ты, свободной, / Но я слишком хотела жить»* (37). На наш взгляд, наиболее примечательная черта этого юношеского стихотворения – противоречие между начальной строкой, где смерть выглядит свершившимся фактом (*«Хорони, хорони меня, ветер!»*), – и последней, в которой героиня ещё жива и надеется услышать *«Про весну, про мою весну»*.

Это настолько характерно для ахматовской поэзии, что практически любое из уже рассмотренных нами произведений может служить подтверждением: лирическая героиня Ахматовой всегда думает о жизни, даже когда видит перед собою смерть – черта, свойственная сильному характеру. Известная реакция Блока на поэму *«У самого моря»* (*«Поэма настоящая и вы – настоящая»*) говорит о его понимании актуальности этого человеческого типа. Важно отметить, что если в XIX веке «лишний человек» находился, как правило, в благоприятных внешних условиях, а экзистенциальные проблемы были для него связаны с крушением целей или идеалов, то в XX веке и само физическое существование его потомков оказывалось нередко под угрозой. И здесь сопротивление отчаяния требовало не только природного жизнелюбия, но и определённого мировоззрения. В *«Реквиеме»* гибель надежды, равносильная гибели героини-рассказчицы, вызывает у неё стоическое сопротивление: *«Надо снова научиться жить»* (191). Автор *«Поэмы без Героя»* утверждает: *«Я ещё пожелезней тех»* (286). В. Н. Топоров так определил позицию Ахматовой в эпоху испытаний: «поэт, спускающийся в преисподнюю, чтобы найти слово жизни» [603, с. 395]. Сама она в беседе с П. Лукницким 29.12.1925 высказала мысль, что «чем культурнее человек, тем крепче его дух, тем он выносливее...»

Возникновение социокультурных типов не подчиняется законам литературы. Они приходят в литературу из жизни, и сформировавшееся явление определяет выбор художественных средств воплощения – что, разумеется, не мешает затем уже утвердившемуся в искусстве типу далее продуцировать свой образ в поведенческих моделях реальных людей. Л. Гинзбург заметила, что «байронический герой возник до Байрона и пережил длинный ряд подсказанных общественной обстановкой превращений» [165, с. 381].

Байронический герой не вполне годится для определения искомого типа – мы помним о преодолении Пушкиным байронизма как раз во время работы над *«Евгением Онегиным»*. Но от него сохранилось качество,

обозначенное в эпиграфе к роману, вернее, комплекс качеств, включающий не только нежелание скрывать какие-либо свои поступки, но и чувство превосходства, «может быть, мнимого». Здесь можно вспомнить слово «дендизм». В обыденном представлении денди – синоним шёголя, но на деле за этим названием скрывается социокультурный феномен, просуществовавший не менее двух столетий. Чертами дендизма, в частности, характеризовалось поведение Байрона. «Как денди лондонский одет» Онегин. Мы, правда, мало знаем о манере одеваться прочих пушкинских персонажей, но Ахматова в своих заметках о Чарском, который явно похож на самого Пушкина, дважды отмечает, что он «одендился» [49, ед. хр. 466]. Лирическая героиня Ахматовой в лучшие времена была одета в «лиловеющий шёлк», но в другом случае не боялась предстать «*в этом сером, будничном платье, / На стоптанных каблуках...*» (67).

Изысканность одежды – лишь внешняя характеристика денди. Их шегольство требовало не роскоши, а прежде всего безукоризненного вкуса, который не исключал «снобизма мнимой бедности» [122, с. 280], – а иногда и бедности реальной. (О своеобразии «дендизма» Ахматовой в этом отношении свидетельствует работа Т. Каратеевой [263]). Чувство собственного превосходства проявлялось не только в педантической заботе об одежде, но и о жестах, словах, манере поведения. Кстати, именно это слово – «дендизм» – позволяет понять наблюдение Л. Гинзбург: «Движения, интонации Ахматовой были упорядочены, целенаправленны. Она в высшей степени обладала системой жестов, вообще говоря, не свойственной людям нашего неритуального времени. У других это казалось бы аффектированным, театральным, у Ахматовой в сочетании со всем её обликом это было гармоничным» [141, с. 126, см. также с. 133, 134]. Превосходство денди особенно проявлялось в её качествах, также описанных многими мемуаристами: в замечательном умении держать себя в обществе, в соединении изысканной аристократичности с явным пренебрежением к общественным различиям, в изящном, но иногда и убийственно колком остроумии [20]. В отношении к обществу денди вели себя подчёркнуто независимо, иногда вызывающе, однако и здесь всегда присутствовало чувство меры и умение находить нужный тон. Заметим, что франтовство Онегина поэт сравнивал с манерой одеваться Чаадаева, значение личности которого никак не сводится к этой черте и не нуждается в комментариях.

В обширном исследовании О. Вайнштейн «Денди: мода, литература, стиль жизни» прямо указаны исторические и социальные корни явления – сложившиеся в Англии XVIII в. «наиболее благоприятные условия для развития свободного самовыражения буржуазного индивида», примером которого был знаменитый денди Д. Б. Браммелл. Способность общества оценить незаурядный характер такой личности Вайнштейн объясняет культурной ситуацией рубежа столетий, «когда воцарилась романтическая эстетика. Именно романтизм возвёл на пьедестал свободную творче-

скую личность и санкционировал её право диктовать свою волю толпе» [122, с. 53]. Книга содержит массу любопытных материалов, свидетельствующих о престижности этой модели поведения в европейской жизни на протяжении примерно двух столетий. Представителем этого типа был и Оскар Уайльд, герой которого Дориан Грей присутствует среди гостей в «Поэме без Героя». Способность денди нарушать правила и признаваться в не слишком приглядных поступках и обстоятельствах Вайнштейн трактует чаще всего как проявления социальной бравады, умения эпатажем привлечь к себе внимание и таким рискованным способом самопрезентации утвердить своё первенство в глазах окружающих. Однако сама возможность существования этого поведенческого алгоритма может быть соотнесена с описанным Гегелем древним архетипическим представлением о герое, который считает себя причастным ко всему, что в мире происходит. Нас интересует и другой аспект темы, определяющий родство денди с романтиками: «Культ оригинальности, апологетика индивидуальной свободы нередко ставили этих мечтателей на грань экзистенциального бунта, и первоначальный энтузиазм нередко завершался разочарованием – отсюда мотив “мировой скорби”, выразительно представленный в творчестве великого пессимиста Джакомо Леопарди и в философии Артура Шопенгауэра» [122, с. 53, 81 и др.].

Романтические герои – порождение литературного процесса, а денди – явление социокультурное, моменты сходства не означают тождества, особенно если помнить о множестве вариаций обоих типов. Но заслуживает внимания соединение установок на эстетизацию собственного существования – с нередкой трагичностью как мировоззрения, так и судьбы. Онегин переплывал в деревне «свой Геллеспонт» в подражание Байрону, чья забота о физическом состоянии тела вполне вписывалась в программу дендистского поведения (и Пушкин в Михайловском делал то же самое, и Гумилёв увлекался вольтижировкой, а молодая Ахматова непринуждённо демонстрировала друзьям уникальную гибкость своего тела). Способность названных поэтов к беспечному веселью разительно контрастирует с трагичностью их творчества и жизненных обстоятельств. Ахматова восхищалась тем, что в «Пиковой даме» всё ужасное рассказано чрезвычайно светским тоном – и такое же стилистическое решение избрала в «Поэме без Героя». Последнее можно принять как свидетельство не только присутствия романтических мотивов в творчестве обоих поэтов, но и усвоения ими определённых поведенческих моделей, характерных для обоих типов, литературного и житейского.

Для нас параллели между денди и романтическим героем, разумеется, неполные и неточные, примечательны в одном пункте. Романтический герой, как и денди, имел главный пункт существования – любовь к свободе. По справедливому наблюдению О. Вайнштейн, дендизм мог возникнуть именно в Англии конца XVIII – начала XIX вв., потому что там буржуазная революция уже завершилась, существовали демократические

традиции, но и аристократия не утратила свои позиции, в частности, кодекс джентльменской чести, умение владеть собой, и главное – «стихию жизненной свободы» [122, с. 174]. Это говорит о том, что здесь свободолюбие выступает как проявление чувства собственного достоинства

И хотя денди чаще представлен как выходец из буржуазного сословия и носитель романтического сознания, а джентльмен – дворянин, проявляющий приверженность классическим традициям, в том числе и в эстетическом плане, но денди претендовали на аристократизм, а «стихия жизненной свободы» объединила эти культурные феномены, что сказывалось и в их литературных воплощениях. Утверждение ценности свободы приобретало внесловный характер, но имело парадоксальный оттенок. Персонажи Констана, Байрона, Пушкина не были людьми буржуазными, поскольку более высокая степень свободы ассоциировалась с иным социальным слоем. Даже у Бальзака, реалистически рисовавшего французское буржуазное общество XIX века, там, где он сохранял некоторые генетически усвоенные черты романтизма, появлялись образы дворян, освещённые лучами несомненной авторской симпатии. Он «явственно предпочитал аристократию буржуазии – прежде всего как обладающее традиционными преимуществами сословие, без которого, в его представлении, никакое социальное равновесие немислимо. Однако аристократы ещё и лучшие, более совершенные человеческие особи не столько даже как носители утонченной культуры (так было у Стендаля), а как воплощение веками воспитывавшейся нравственности, чуждой заботам о пользе, о мелочном расчёте» [235, с. 200].

Русское дворянство в начале XIX века, во время освободительной войны против Наполеона и после неё выдвинуло когорту людей, этические и эстетические позиции которых получили огромную значимость по той **героической** миссии, которую эти люди взялись выполнять в 1812 и в 1825-м годах, встав на защиту общенациональных и общечеловеческих ценностей. Примечательно употребление Э. Г. Герштейн слова «денди» для характеристики трагического героизма некоторых младших современников декабристов [156, с. 404]. Но героическая миссия возможна лишь тогда, когда чувство собственного достоинства и стремление к собственной свободе соединяются с уважением к достоинству и свободе других людей. Это делает представление о типе денди слишком узким и побуждает нас обратиться к более широким параметрам.

Как видим, в XIX веке, хотя дворянство заметно утрачивает почву под ногами (в Европе быстрее, в России – медленнее, но везде неуклонно), амплуа героя романа всё же остаётся в основном за представителями этого класса. И споры о том, действительно ли Онегин должен был оказаться на Сенатской площади, не очень актуальны по той причине, что и в каноническом тексте романа он близок к декабристам не только хронологически, но и типологически [361, с. 133]. Это обстоятельство вовсе не отменяет того комплекса проблем, которые составляли основу романтического характера.

Ю. М. Лотман исследовал противоречия в характере Онегина в двух отношениях: как естественный результат творческой эволюции автора в процессе работы над текстом и как проявление принципиальной «разомкнутости» структуры этого текста. Но при этом несколько редуцировалось представление о цельности созданного Пушкиным характера, оказавшего такое заметное воздействие на дальнейшее развитие русской литературы XIX века и не потерявшего актуальности в веке XX-м.

Отношение критики к персонажам этого типа было изначально неблагоприятным – Белинскому в 1944 г. пришлось защищать Онегина от обвинений в безнравственности. Однако нападки с разных сторон продолжались, поскольку такой характер привлекал всеобщее внимание, особенно после появления романа Лермонтова. В 50-е годы в журнале «Москвитянин» одним из наиболее консервативных представителей славнофильской критики был Т. И. Филиппов. По его мнению, «Герой нашего времени» оказал вредное влияние на «молодых людей», «которые жалким идеалом исказили в себе естественные движения», поэтому любое произведение, сатирически изображающее «дендизм», «имеет право на внимание критика, как выражение правильного и здорового взгляда на жизнь». Филиппов был склонен пренебречь художественными недостатками произведения, если оно содержало такой «здоровый взгляд» [206, с. 35]. С другой стороны, статьи Н. Г. Чернышевского «Русский человек на rendez-vous» (1858) и Н. А. Добролюбова «Что такое обломовщина?» (1859) решительно отказывали таким персонажам и, главное, их прототипам в праве на дальнейшее внимание – они должны были сойти со сцены как не оправдавшие ожиданий. Бесплезность и как будто даже бессмысленность их страстей и внутренних метаний для общественной борьбы, для долгожданной революции казались аксиомой, а художественная ценность текстов, где они продолжали своё существование, рассматривалась прежде всего как проявление достоинств *критического* реализма, способности этого литературного направления разоблачать несовершенство и отсталость государственного устройства Российской империи.

А между тем Ф. М. Достоевский значительно позже, в романе «Подросток» (1875 г.), создал портрет Версилова – отнюдь не «живого мертвеца», а просто живого и трагически противоречиво мыслящего человека. Для «подростка» Аркадия вопрос о том, что же за человек его отец, важен, может быть, даже более, чем для пушкинской Татьяны, пытавшейся разрешить такую же загадку относительно Онегина. Витальность социокультурного типа, условно обозначаемого как «денди» отменяла приговор критиков, обрекавших «лишнего человека» на уход с исторической сцены. Его культурный, потенциал не был исчерпан, стоявшие перед ним исторические и нравственные задачи не были решены. Поэтому и в литературе его воплощения сохраняли актуальность. Л. Гинзбург в работе «О структуре литературного персонажа» обратила внимание на то, что «самые сложные формы литературы сохраняют, под

многими противоречивыми наслоениями, некие первичные типологические ориентиры для узнавания персонажа» [165, с. 388]. В «подчёркнуто загадочном» Версилове она увидела сочетание «трёх, при всей усложнённости, узнаваемых ролей: образованный барин, русский правдоискатель, хищный тип» [165, с. 386]. Внимание Ахматовой к творчеству Достоевского известно не только из её поэтических и прозаических высказываний – литературоведы не раз обращались к исследованию их внутренней близости [197; 298; 305; 354; 708; 709; 716 и др.].

Соединение «демонического начала» с «принадлежностью к духовной элите русского образованного дворянства» говорит о живучести не только литературного типа, но самого жизненного явления, постоянно порождавшего его новые модификации. Понятно, что именование «денди» оказывается здесь недостаточным. В литературоведческом плане более уместным (хотя также неточным) можно посчитать выражение «романтический герой в реальной обстановке». Эта формулировка позволяет объяснить и сходство лирической героини ранней Ахматовой с некоторыми персонажами Кнута Гамсуна, также подходящими под это определение [550]. В «Поэме без Героя» среди гостей назван лейтенант Глан, главный персонаж романа «Пан». Влияние творчества Достоевского на Гамсуна считается в литературоведении фактом общепризнанным. История Глана (как и упомянутого в Поэме рядом с ним Дориана Грея) наводит на размышления о вариациях древнего архетипа героя, которого дерзость (губрис, или гибрис) ведёт к гибели. Этот архетип был востребован у всех европейских романтиков, а в реалистическом изображении дерзость соединялась с ожесточением. В. В. Мусатов обратил внимание на знаковый характер этих фигур: «...в них угадывается портрет поколения, в психологии которого парадоксально соседствовали дендизм и трагическая обречённость» [418, с. 336].

Видимо, их главной чертой можно назвать противоречивость характера, также протекающую, с одной стороны, из реальных проблем действительности, с другой – из романтического дуализма мировосприятия художников и их персонажей. Парадокс в том, что жажда свободы требовала самоутверждения человека во имя высоких идеалов. А конфликт с действительностью, от идеалов далёкой, достигал иногда того уровня, когда свобода превращалась в своеволие, этим идеалам враждебное. Характеризуя состояние культуры после победы романтизма, Й. Хейзинга писал: «В сознание людей уже внедрилось понятие о вине общественных условий в человеческих преступлениях и пороках. <...> Как только начинает всё громче заявлять о себе романтический инстинкт, рядом с романтическим восхвалением добродетели возникает и романтическое презрение к добродетели» [635, с. 309].

Это обусловило появление ницшеанского идеала сверхчеловека, романтическое происхождение которого не вызывает сомнений. Ницшеанец, носитель идеи новой силы, украшенный ореолом трагизма, громко

заявлял претензию на звание героя новой эпохи. Его бунт против ненавистой действительности выражался с эпатирующей прямоотой. Образ яркой индивидуальности, независимой от мещанских условностей, был создан талантливым филологом, превосходно знавшим античную культуру и суть древнего архетипа героя в том аспекте, который был отмечен Гегелем. Его дерзость, гибрис, была откровенным посягательством на обладание миром – для этого надо было отвергнуть даже не власть богов, а саму жизнь современности вместе с её «устаревшими» моральными ценностями. В своей автобиографии «Ессе Ното» Ницше называл главной добродетелью Заратустры правдивость, откровенность. Оправданием казалась романтическая готовность к гибели, этическая индифферентность искушалась трагедией экзистенции. Н. Я. Берковский справедливо указывал, что «“сверхчеловек” появился в европейских литературах задолго до Ницше, термин этот находился в обороте ещё у литераторов “бури и натиска”» [78, с. 56].

Неудивительно, что успех философии Ницше распространился на огромное поле переживавшей кризис европейской культуры. Молодой Маяковский прямо называл себя «крикогубым Заратустрой». Откровенная агрессивность позиций футуризма была чревата бесчеловечной жестокостью – декларированной им, например, в поэме «150 000 000». Не нуждается в комментариях судьба итальянского футуризма и его главы Ф. Т. Маринетти, с его проповедью милитаризма и фашизма. Характерно, что при этом представление о ценности *каждой* отдельной личности уничтожалось, а древнее понятие героя как защитника общечеловеческих ценностей превращалось в свою противоположность. Й. Хейзинга писал об этом в 1935 году, анализируя кризисное состояние культурного сознания в работе «В тени завтрашнего дня»: «...понятие героического претерпело такую ошеломительную трансформацию, которая лишает его глубинного смысла» [635, с. 325]. «Нынешний героизм с его различием в цвете рубашек и форме приветственных жестов нередко означает на практике не более чем примитивное нагнетание стадного чувства» [635, с. 327–328]. В этом отношении противопоставление Маяковского и Ахматовой, когда-то послужившее основой статьи К. И. Чуковского, приобретает особую значимость.

Крайности романтического мировоззрения и проблемность порождаемых ими поведенческих моделей были воспроизведены в русском реалистическом романе задолго до того, как они завершили своё формирование. Трагическая вина Раскольникова проецировалась на позиции Свидригайлова. Князь Валковский, Лужин, Ставрогин, каждый по-своему, претендовали на звание «сверхчеловека». В западной критике возникло представление о Достоевском как чуть ли не предтече или учителя Ницше. Однако Берковский точно определил соотношение их мировоззрений: «Достоевский и Ницше – это не два автора, которых можно сравнивать, Достоевский – автор Ницше, со всем превосходством автора над его геро-

ем» [78, с. 56]. К этому положению, как видим, также вполне подходит представление о романтическом герое в реалистическом тексте. И здесь важно отметить, что разница не только в методологических различиях этих направлений. Романтическая составляющая в творчестве Достоевского органична как утверждение личности, уважение к её воле и признание её ответственности за все дела и помыслы, касающиеся других людей.

Несмотря на различие художественных миров Достоевского и Толстого, на отсутствие у последнего персонажей типа денди, нельзя не признать, что и у последнего в центре произведения всегда находится внутренне свободная личность, чьи мысли и поступки несводимы к воздействию общества, – личность, чей свободный выбор может быть судим только по высшим законам нравственности. Толстой смог создать образы **героев**, отказавшись от романтических условностей ради жизненной и художественной правды. Трудно согласиться с Ю. М. Лотманом, причислившим Андрея Болконского к ряду потерпевших крушение «живых мертвецов» [337, с. 103]: это герой, чьи искания дополняют и расширяют впечатления читателя о духовном опыте Пьера Безухова. Оба, несмотря на разочарования, идут на сближение с людьми. Хотя попытки Пьера улучшить жизнь крепостных или переустроить мир вместе с масонами показаны иронически, но ничто не отменяет его стремления к добру. Пьер бывает смешон, однако его донкихотство героично, его гибрис изначально ищет настоящей возможности проявить себя и неожиданно прорывается в испытаниях 1812 года; конец романа рисует судьбу будущего декабриста – и сын Болконского не сомневается, с кем был бы его отец, оставшись он жив. Берковский с полным основанием утверждал: «Русский реализм даже в своей собственной области пограничен с романтикой. Он заходит глубже, чем показано наличной действительностью, а это уже приближает к романтизму» [78, с. 151].

Русский вариант образа героя имел свою специфику. Если вызов действительности и принимал формы крайнего нигилизма, то ему противостояла прочная гуманистическая ориентация на народные ценности. Уважение к свободной и сильной личности, её праву на самоутверждение не отменяло сострадания и уважения к «маленькому человеку». В «Воине и мире» Платон Каратаев становится для Пьера носителем сокровенной правды – как и Соня Мармеладова для Раскольникова в «Преступлении и наказании». Ахматова не только в 1922 году могла сказать о себе и людях своего круга: «...*в мире нет людей бесслезней, / Надменнее и проще нас* (139). Но при этом христианская этика любви и милосердия у неё не знала сословных различий, и истинный дом для неё – «*божий дом*» для «*бездомных*», «*слепых и тёмных*», от которых она себя не отделяет (70).

В этом свете признание Блока, что ему «мешает писать Лев Толстой», высказанное в беседе с Ахматовой в конце 1913 года, заслуживает особого внимания. Вне всякого сомнения, в основании лежит та «романтика», которую имеет в виду Берковский и которая не была чужда Блоку.

За год до этого Блок написал стихотворение «К Музе», в котором дерзко говорил об искусстве как неодолимо влекущей демонической силе, несущей «проклятье своей красоты» и гибельные соблазны «попиранья заветных святынь» [85, т. 3, с. 8]. А ещё через год, в феврале 1914, будет написано «О, я хочу безумно жить...» в котором поэт «весь – *дитя добра и света*» [85, т. 3, с. 47]. Мучительный поиск своего пути через «бездорожье» был продиктован стремлением к высшей истине, «тайному знанию». Но способность признаваться «как в добрых, так и в дурных поступках» была проявлением беспощадно трезвого суда над собою и своим поколением.

Черты дендизма присутствуют у многих представителей Серебряного века [73; 122, с. 513–526; 418, с. 336; 423, с. 95; 491, с. 20; 673, с. 207]. Весело и, как полагается, слегка иронично писал о дендизме Михаил Кузмин («Мои предки») – его эстетизм был настолько слит с гедонизмом, что даже Оскар Уайльд казался ему недостаточно последовательным [323]. Портрет Кузмина в «Поэме без Героя» вполне выразителен. Отношение к дендизму Блока было гораздо сложнее. В 1918 году он написал маленькую статью «Русские дэнди». В ней беглая зарисовка послереволюционного благотворительного вечера, почти в духе «физиологического очерка», но с обличительными интонациями позднего Толстого, создаёт ощущение культурной катастрофы, духовного тупика творческой интеллигенции. Гнев автора вызывают её молодые представители, аморальные, душевно опустошённые (читаем – забывшие о «заветных святынях»). Но жестокою саморазоблачительную правду о поколении, у которого не осталось ничего, кроме стихов, высказывает молодой человек именно Блоку, как одному из виновников случившегося. Дендизм при этом оказывается, с одной стороны, не лишённой культурных заслуг «малой частью байроновской души», с другой – опасным огнём, который «начинает подсушивать корни нашей молодёжи» [85, т. 6, с. 57].

Не менее противоречива была и написанная через год статья Блока «Крушение гуманизма». Приговор современной цивилизации произнесён в ней во имя нищезанского «духа музыки», «нового потока», в котором «уже намечается новая роль личности, новая человеческая порода: цель движения – уже не этический, не политический, не гуманный человек, а человек – артист; он, и только он, будет способен *жадно жить и действовать* в открывшейся эпохе вихрей и бурь, в которую неудержимо устремилось человечество» [85, т. 6, с. 115]. Заметим, что вызвавшим негодование Блока в предыдущей статье прототипом молодого «дэнди» был поэт и талантливый переводчик (как раз «артист») В. И. Стенич (Сметанич), впоследствии жертва сталинских репрессий. Стихи, искусство – или, в терминологии Блока, «музыка» действительно были главным содержанием его жизни. Молодые брали за образец старшее поколение русских денди – к нему принадлежал Блок, который для Ахматовой был «человеком-эпохой».

Итак, противоречие между героическим порывом (к истине, добру и красоте) и доходящим до демонизма индивидуализмом, отразившееся в общих чертах романтических персонажей, – реальная проблема характеристики того культурного типа, который и в начале XX века продолжал сохранять свою актуальность. Отношение Ахматовой к этой проблеме – важнейшая черта, необходимая для понимания её поэзии.

Уникальность её личности была не раз воспета в стихах [243; 435]. Она прекрасно умела держаться соответствующим образом: «Анна Андреевна пишет очень просто, как говорит, обходится без всяких украшений, как и в одежде, которой у неё, кстати, почти нет. А красота и даже дендизм во всём присутствуют. Значит, вложенное от рождения это свойство развилось и укрепилось от неизменной гордой жизни и её профессии». Эта запись в дневнике А. В. Любимовой [141; с. 428] формулирует впечатление, присутствующие практически во всех посвящённых Ахматовой мемуарных текстах.

Н. Я. Мандельштам однажды упрекнула её за привычку начинать стихотворения словом «я». (В оглавлении цитируемого издания 1990 г. таких – 51 название, достаточно, чтобы составить отдельный сборник). Действительно, «апофеоза личности» налицо. Однако не менее существенно, что уже в «Вечере» звучит «мы» от имени всей российской культуры в посвящённом Пушкину стихотворении «Смуглый отрок бродил по аллеям...»: «*И столетие мы лелеем / Еле слышный шорох шагов*» (24). «Мы» в её поэзии не менее значимо, чем «я», и присутствует во многих смыслах. В советское время поэту было необходимо, говоря словами Маяковского, «каплей литься с массами». Ахматова знала общее единение в патриотическом порыве, особенно проявлявшееся в военные времена: «Мы на сто лет состарились...» (109) написано о начале Первой мировой войны, «Мы знаем, что ныне лежит на весах...» (205) – во время Второй. С. С. Аверинцев в статье «Специфика лирической героини в поэзии Анны Ахматовой: солидарность и двойничество» убедительно показал, «как часто у Ахматовой особенно весомые поэтические высказывания о времени, из которых сама собой выкладывается короткая летопись её судеб и судеб страны, формулируются по одной и той же парадигме, неизменным компонентом которой служит слово – “мы...”» [10, с. 7]. Однако значимость устремления к другому или к другим определялась содержанием исходного «я».

В 1922 году, после расстрела Н. С. Гумилёва, возможно, в ожидании собственной гибели, она писала в стихотворении «Многим»: «*Я – голос ваш, жар вашего дыхания, / Я – отраженьё вашего лица*». Любовь и внимание читателей она объясняла единством с ними даже в «*грехе и немощи*»: «*нельзя теснее слиться, / Нельзя непоправимее любить...*» (169). Индивидуальное поэтическое творчество предстаёт как часть общественного сознания – идея показалась бы банальной, если бы не подчеркнутая значимость индивидуального начала. Денди, или романтизиро-

ванная героиня, или наследница дворянских усадеб, или представительница творческой части российской интеллигенции – в любом варианте значимость личности не затушёвывается и не исчезает, хотя сама личность предстаёт несовершенно и противоречивой.

В этом отношении стоит ещё раз обратиться к произведению, в котором, как известно, наиболее полно выразились свойства раннего творчества Ахматовой. Выше уже приводилось её неодобрительное высказывание о собственной ранней поэзии. Существенно, что качества лирической героини, вызвавшие в 1940 году самоосуждение, были несколько иначе описаны в поэме «У самого моря» (1914 г.):

А я была дерзкой, злой и весёлой
И вовсе не знала, что это – счастье. (268)

Эта лапидарная характеристика содержит слово «дерзость» – ключевое для понимания образа героя как такового. Что означает оно в этом контексте? «Злость» и «весёлость» в тексте поэмы никак не раскрыты, они могут быть поняты только в качестве дополнительных оттенков «дерзости», которая в начале поэмы предстаёт как естественное свойство подростковой свободы и пробуждающихся жизненных сил. Исключительные способности не исчерпывают сути её характера, но подчёркивают несовершенство личности и судьбы.. «Весёлость» можно увидеть в беспечном родстве героини со всем миром – и с птицами, и с рыбами, и с людьми. Дружба с рыбаками не имеет малейшего намёка на социальное неравенство: рассказы о море она «*слушала, запоминала, / Каждому слову тайно веря*» (209). Пожалуй, здесь более глубокий исток гибриса: моряки, в том числе и рыбаки, имеют дело со стихией, которую так любит маленькая героиня, даже не подозревая, что для этого нужна какая-то особенная дерзость. Существенно, что дерзость эта не принадлежит ей одной: и «свободная стихия» моря, и пули, которые она «как грибы и чернику» собирает на берегу (память о героической обороне Севастополя) – естественно влекут возвышение души. Поэтому «дерзкое» желание девочки стать царицей внутренне героично. Мальчик стремился бы к воинской славе – девочка мечтает о том, чтобы защитить родной город и его воинов: «*Выстрою шесть броненосцев / И шесть канонерских лодок, / Чтобы бухты мои охраняли / До самого Фиолента*» (209). (Свобода, главная причина дерзости, – это ещё Аристотелем установленное первое условие нравственности, в чём с ним был согласен и Кант).

Конечно, самая большая дерзость не в этом. Создание песни, «*лучше которой нет на свете*» – шаг к прекрасному царству добра. Именно детская чистота сказочной мечты служит знаком её сакральности. (Об этой мечте как о лучшей отличительной особенности русской интеллигенции писал в своё время С. Н. Булгаков [117, с. 48] – но можно ли её считать чертой только интеллигентского сознания?) Дерзость утвержде-

ния героини: *«Я сама придумала песню, / Лучше которой нет на свете»* (275), – подчёркнута в тексте недоверием её сестры. Заметим: это утверждение в поэме не опровергается. Стать настоящим поэтом – это может быть, даже выше, чем быть царицей? «Поэт, имеющий власть над словом, “властелин имён”, имеет власть и над миром и, таким образом, с царём конкурирует» [399, с. 723]. На протяжении всего творческого пути Ахматовой её лирическая героиня не раз проявляет свою причастность к высокой миссии творца. Неслучайно образы автора в «Реквиеме» и «Поэме без Героя» вызвали у В. Н. Топорова ассоциации с древней мифифицированной фигурой царя-жреца. Романтический образ поэта, цель которого – «проплясать своё пред Ковчегом», имел архаические корни и в то же время был весьма востребован в искусстве Серебряного века.

Если вдуматься, маленькая героиня поэмы «У самого моря» соответствует идеалу, который будет высказан Блоком в 1919 году: это *«артист»*, способный *«жадно жить и действовать»*, – Блок очень кстати выделил эти слова курсивом. Но разница всё же есть: у Блока «цель движения – «уже не этический, не политический, не гуманный человек». А героиня поэмы – как раз человек «этический» и «гуманный». Когда её мечта рушится, неизменной остаётся способность к состраданию, к переживанию чужой боли как своей. Дерзостное жизнелюбие героини-рассказчицы прикасается к главной ценности существования – милосердной любви, которая провозглашается христианской культурой. Последние строки поэмы: *«Слышала я – над царевичем пели: / “Христос воскрес из мертвых”, – / И несказанным светом сияла / Круглая церковь»* (178), – дают основание для различных пониманий, от конкретного сообщения о том, что молодой человек похоронен по православному обряду до символической трансформации мечты о царстве справедливости в представление о Граде Божьем. Пройдёт двадцать лет, и этот христианский мотив финала поэмы «У самого моря» с новой силой послужит преобразованию хаоса в космос уже в «Реквиеме».

Метасюжет гуманистической литературы определяет выбор позиции героя перед лицом непоправимой трагичности существования. Свойства героини первой поэмы, как и всего ахматовского творчества, строго детерминированы этой коллизией. В начале Нового времени искусство барокко вскрыло ужас и непредсказуемость бытия. Традиции, выработанные классицизмом, позволяли не срываться в хаос своеволия эгоистических страстей. Романтизм вернул в литературу свободных героев, способных противостоять злу, творить, бросать вызов судьбе. Реалистическому искусству эти герои не были противопоказаны. Однако внутренняя противоречивость таких фигур требовала дополнительных координат. Философы-просветители сформировали идеал человека естественного и одновременно просвещённого. Это не было нонсенсом, поскольку естественность означала отсутствие предрассудков, а просвещённость – причастие к общечеловеческим ценностям, выработанным гуманистической культурой, но опиравшимся на представления о естественной, природной сущ-

ности человека. (Несмотря на огромное расстояние, отделяющее вольтеровских Кандида и Простодушного от Пьера Безухова у Толстого или князя Мышкина у Достоевского, их родство определяется именно комплексом названных качеств). Традиции русского романа выработали особый тип героя, заметно повлиявший на характер лирической героини Ахматовой.

Характер маленькой героини поэмы «У самого моря» полностью определяется этими координатами. Естественность и простодушие выступают как свойство ранней юности, что делает уместным полуфантастический сюжет. Элементы мифических представлений содержат знаки вечных ценностей. Несмотря на сложность перечисленных культурных составляющих, образ героини-повествовательницы отличает внутренняя цельность. Смирение, с которым она приемлет перенесённую горе, не уменьшает её достоинство в мифопоэтическом плане, а подчёркивает значимость приобщения к высшей истине. Но эта роль включает в себя готовность к гонениям и страданию. Назначение поэта и поэзии изначально соединялись в её сознании с жертвенным подвигом во имя правды и добра: *«Иди один и исцеляй слепых, / Чтобы узнать в тяжёлый час сомненья / Учеников злорадное глумленье / И равнодушие толпы»* (84).

Наступали времена, которые не благоприятствовали такому человеческому типу ни в жизни, ни в литературе. О. Мандельштам в двадцатые годы в статье «Конец романа» написал: «Ясно, что когда мы вступили в полосу могучих социальных движений, массовых организованных действий, акции личности в истории падают и вместе с ними падают влияние и сила романа, для которого общепризнанная роль личности в истории служит как бы манометром, показывающим давление социальной атмосферы» [388, т. 2, с. 268]. Здесь, видимо, кроется разгадка тех обстоятельств, которые оказались камнем преткновения при вхождении Ахматовой в советскую литературу.

На первый взгляд, сама проблема может показаться странной. В её стихах никогда не было ничего враждебного идеям равенства и братства – христианская культура издревле проповедовала эти ценности, и романтические герои, за известными исключениями, их не отвергали. Необходимость служения народу была прочно укоренена в сознании русской демократической интеллигенции. Как отмечает В. А. Черных, «...народовольцы сохраняли в представлении Ахматовой свой романтический ореол. Она без тени осуждения, напротив, с гордостью говорила об участии матери в народо-вольческом движении» [659, с. 13]. Добавим: никогда не позволяла себе насмешек или инвектив по адресу тех, кто стремился жизнь народа улучшить. Поэзия Ахматовой всегда была пронизана состраданием к ближнему и дальнему, для неё одним из главных критериев оценки личности всегда была этическая позиция. Показательно удовлетворение, с которым она отмечала для себя в записных книжках: «Пушкин всегда на стороне слабого» [233, с. 305]. По мнению С. С. Аверинцева, «константой ахматовской поэтики

<...> остаётся ориентация не на особое, а на общее...» Однако важно сделанное им уточнение: «...притом не столько на абстрактную общность, как говорили когда-то, “человеческого удела”, сколько на конкретную общность судьбы людей одного круга и поколения или хотя бы одного времени и одной страны (и, конечно, общность женской судьбы)» [10, с. 13]. Общность у Ахматовой всегда означает не растворение в массе, к которому, например, призывал Маяковский, а отзыв её личности на мысли, чувства, страдания других. Народность и патриотизм этой личности были глубоко прочувствованы в связи с трагическими противоречиями истории, поэтому не могли стать «колёсиком и винтиком» пропагандистского механизма.

И вот стихи, в которых патриотизм выражался родством с конкретными людьми («*Ваньки, Васьки, Алёшки, Гришки...*»), некоторым казалось проявлением неуважения к народу, несмотря на восклицание: «*Внуки, братики, сыновья!*» На идеологической шкале ценностей родственное отношение мало значило по сравнению с пиететом перед социальным статусом «простого человека». А у Ахматовой это отношение, как видим, имело два в равной мере существенных основания: с одной стороны, чувство собственного достоинства, с другой – равного достоинства каждого конкретного человека. Отношение к другим не знало ни сословных, ни количественных поправок. Оплакивая в 1938 г. судьбу Бориса Пильняка, она говорила: «*Я о тебе, как о своем, тужу*», – и так же пронзительно упоминала о расстрелянных вместе с ним, «*о тех, кто там лежит на дне оврага...*» (250). Общность судьбы представителей образованного меньшинства с (Ваньками и Васьками) проявлялась в принадлежности к одной стране, и в беззащитности перед историческими катаклизмами, и в способности оставаться людьми. Н. Струве по другому поводу охарактеризовал ахматовскую поэзию кратко и точно: «она целиком антропоцентрична» [534, с. 354].

Правоту О. Мандельштама в том, до какой степени сознание ценности каждой человеческой личности было сокращено в литературе XX века, подтверждает реакция на «Реквием» представителей различных общественных позиций. Поэт Ю. Кузнецов в 1987 году выразил возмущение: «надо писать только в третьем лице, о матери, но никак не о себе. А так получила самовлюблённость. Это начисто убило “Реквием”, превратило поэму в монумент автору» [цит. по: 438, с. 8].

Характерно, что гораздо ранее не понял значение этой конкретности и А. Солженицын. Ахматова рассказывала: «Во-первых, он сказал, что “Реквием” не то, потому что там только мать и сын, а нужно не частное, а общее. Во-вторых, он удивился названию – неужели Реквием можно служить по простым людям, он думал, что Реквием – это только для царей и епископов» [534, с. 396]. Автор «Одного дня Ивана Денисовича» посчитал слишком личную боль недостойной торжественной высокой скорби. А между тем в финале «Реквиема» есть слова, характеризующие и автор-

скую позицию, и жанровое своеобразие произведения: *«измученный рот, / Которым кричит стомильонный народ»* (194).

Пафос Солженицына – обличение сталинщины и всех, кто так или иначе причастен к её преступлениям. Для Ахматовой же вина и беда неразделимы. Она сказала об этом ещё в 1919 году: *«Чем хуже этот век предшествующих? Разве / Тем, что в чаду печали и тревог / Он к самой черной прикоснулся язве / Но исцелить ее не мог. // Ещё на западе земное солнце светит / И кровли городов в его лучах блестят, / А здесь уж белая дома крестами метит / И кличет воронов, и вороны летят»* (131). Попытка изгнать зло не осуждена, горе в том, что оно осталось непобеждённым.

По Гегелю, трагический герой становится таковым, защищая высшие человеческие ценности: «...подлинная тема изначальной трагедии – божественное начало, но не в том виде, как оно составляет содержание религиозного сознания, а как оно вступает в мир, в индивидуальные поступки, не утрачивая, однако, в действительности своего субстанциального характера и не обращаясь в свою противоположность. В этой форме духовная субстанция воли и свершения есть *нравственное*» [151, т. 3, с. 575]. Трагическое начало в русской литературе приобретает высокое звучание именно тогда, когда, говоря словами Пушкина, объединяет судьбу человеческую и судьбу народную.

Поэтому в «Реквиеме» трагический поэт говорит от лица трагической героини, оплакивая личную беду как часть невыносимого ужаса истории. Зло кажется непобедимым или пришедшим очень надолго. Но противостояние тотальной бесчеловечности возможно только при сохранении уважения к ценности каждой отдельной личности.

«Поэма без Героя», напомним, начата была в той же исторической ситуации, что и «Реквием». Казалось бы, автор «после всего» – после гибели своей культуры, своего поколения – находится, говоря словами Ю. М. Лотмана, в положении «живого мертвеца». Но Ахматова, «артист», живая, зоркая, глубоко чувствующая, искренне горящая, беспощадно ироничная – не только сурово осуждает эгоистичное, полное заблуждений своё и своих современников существование. Она видит не только игру в любовь, но и любовь настоящую, не только поэ́рство, но и устремлённость к высям истины, добра и красоты. В поэме присутствуют не только гости из прошлого, но и *«долгу верная, молодая... Россия»*, и *«гость из будущего»*. Классицизм предполагал наличие идеалов пусть и абстрактных, но продиктованных объективными законами мироустройства, и работал приёмы гармонизации противоречий. Романтизм, выражая субъективную потребность в идеале, поэтизируя его, от конкретной реальности отталкивался. Русский реализм, давая многомерное изображение действительности, постоянно искал в ней возможности воплощения идеалов, что роднило его с установками Ренессанса. Все эти системообразующие моменты породили новое художественное явление, несводимое ни к од-

ному из названных художественных направлений. Частное и общее существуют в разомкнутом мире, несводимом к единому знаменателю, но имеющем ясно сознаваемые полюсы добра и зла. «Поэма без Героя» вопрощает о Герое. Его место остаётся незанятым. Романтический герой вряд ли мог бы здесь появиться, но поэты-романтики и романтическая поэма оказались вполне уместными. Сама же поэма упорно напоминает о необходимости существования Героя не только в идеальном, но и конкретном воплощении.

Эта трудная позиция неотделима от общего отношения к жизни. Л. Гинзбург записала ещё в 1927 году: «...Ахматова явно берёт на себя ответственность за эпоху, за память умерших и славу живущих» [141, с. 132]. Из этих же воспоминаний (1930 г.) узнаём, как восхищали Ахматову Пушкин и Вяземский, которые «на всё смотрели как на своё личное дело – на политику, на светскую жизнь, вообще на жизнь» [141, с. 135]. Уровень самосознания личности и её способность воспринимать «вообще жизнь» как личное дело неотделимы друг от друга, и в этом отношении Ахматова – наследница и продолжательница «золотого века» русской литературы. Её лирика производит впечатление «романной» не из-за «сюжетности», которой было в ней не больше, чем вообще полагается лирике, а благодаря укоренившемуся в русской реалистической литературе умению показывать человека в его связях со внешним миром, с историей, культурой и бытом, сохраняя при этом самое главное – сознание важности индивидуального выбора нравственных позиций.

Исходя из всего вышесказанного, именно антропологический фактор мы можем назвать системообразующим фактором ахматовского творчества. Каковы бы ни были успехи прогресса, главная потребность каждой культуры – создание героя, отвечающего её интенциям и ценностям. Современный человек, живущий в сложном и противоречивом мире, сам соткан из противоречий. Ахматова стала выразительницей вовсе не только женского мировидения.

Истолкование Серебряного века как русского Ренессанса было начато символистами с переосмыслением античности, оно имеет множество вариантов и оттенков – это самостоятельная проблема, заслуживающая отдельного и глубокого размышления [12; 75; 83; 408; 429; 448 и др.] Вспомним главное: гуманистический пафос Возрождения проявлялся в стремлении соединить гордый антропоцентризм античности с милосердием и любовью христианского гуманизма в соединении с конкретным и правдивым изображением мира. Ценность человеческой личности была тогда осознана чрезвычайно остро. П. М. Бицилли несколько раз варьировал обобщённый тезис: «Человек Ренессанса переживает мир как самого себя» [83, с. 9] и «...мысль Возрождения оберегало обострённое чувство личности, влечение к индивидуальному, способность переживать индивидуальное как таковое» [83, с. 47]. Уже тогда противоречие между устремлением к идеалам и бесчеловечностью реальной жизненной практики осо-

знано было в полной мере. Не случайно два самые знаковые персонажа эпохи – безумец Дон Кихот Сервантеса и почти обезумевший перед лицом неразрешимых противоречий бытия Гамлет Шекспира. Н. А. Бердяев считал, что «Возрождение должно было претерпеть внутреннюю неудачу», в этом его сущность и величие, «потому что в этой неудаче осуществляется величайшая красота в творчестве» [76, с. 106]. Мы можем согласиться с этим утверждением лишь отчасти. Неудачей дело не кончилось.

Гуманисты, бившиеся над этими противоречиями, выработали те культурные архетипы, символы и концепты, которые соединили сознание людей далёких эпох. Барокко, классицизм, романтизм, реализм – не отдельные книжные шкафы, стоящие в разных залах, это формы литературного сознания, кровеносные сосуды культуры, позволяющие идеалам и ценностям перетекать от народа к народу, от поэта к поэту, обновляясь с каждым поворотом истории и наполняясь каждый раз новым содержанием. Золотой век русской литературы, связанный прежде всего с именем Пушкина, укоренил эти ценности на русской почве.

Отказ Ахматовой приспособляться к требованиям нового политического строя казался симптомом обречённости поэта, маргинальности её позиции. Однако само постоянное ощущение «автобиографического присутствия автора» в её поэзии (по вышеприведённому выражению Л. Гинзбург), переживания и напряжённого осмысления конкретной судьбы (что когда-то В. Шкловский и Б. Эйхенбаум считали новым литературным приёмом) создали важнейшую содержательную характеристику ахматовского творчества. Н. В. Недоброво, первым обративший на эту черту внимание, назвал её тему несчастной любви «творческим приёмом проникновения в человека и изображения неутолимой к нему жажды». Он был наиболее точен. Метасюжетом ахматовского творчества можно назвать поиск Человека. Способность быть человеком в полном смысле этого слова делает неизбежным ряд трагических испытаний. Высокая миссия поэта – сохранять при этом верность истине, добру и красоте – героична.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Поэзия Ахматовой выдержала испытания временем, как она сама считала, не столько благодаря усилиям критиков, сколько вопреки им. Резкие сломы общественной и культурной жизни, смена эстетических предпочтений и социальных ориентиров столь сильно влияли на аспекты рассмотрений её творчества, что нередко затемняли его суть. И всё же разноречие оценок и суждений поражает богатством точек зрения, свидетельствующих об актуальности обсуждаемых произведений для представителей разных поколений и взглядов. Читатели находили в её стихах выражение собственных тревог и радостей, сомнений и ценностей. Зоркими бывают и вражда, и любовь.

С точки зрения литературоведения теперь не вызывает сомнений некорректность применения к поэзии критериев жёстких систем идеологии и социологии, особенно в тех вульгарных вариантах, которые бытовали в сталинские времена. Но законное стремление освободить научное исследование от предвзятости или субъективности влечёт иногда применение жёстких систем иного типа: абстрагирование от личности автора чревато игнорированием авторского замысла, а заодно и пренебрежением к целостному тексту. Созданная методом дедукции теория нередко влечёт абсолютизацию какого-либо одного исследовательского метода, удаляя из поля зрения всё, что этот метод не охватывает. При определённом уровне формализации текста возвращается произвол интерпретаций. А между тем изучение мягкой системы требует учитывать динамику развития явления и те противоречия, без которых его существенные характеристики не могут быть полными. Эти соображения побудили нас сосредоточить внимание на поиске имманентных свойств ахматовской поэзии, исходя из конкретных текстов её произведений и опираясь на наиболее традиционные характеристики литературных процессов.

К наиболее широким формально-содержательным категориям в литературоведении принято относить школы, течения, направления. Ахматова начинала свой творческий путь в русле акмеизма и до конца своих дней не отрекалась от него. Определение акмеизма как «тоски по мировой культуре» допускает довольно широкий круг истолкований. Среди них получил распространение взгляд на акмеизм как на сложное, почти бесконечное переплетение цитат, конструирующее некий общий текст всех произведений авторов-акмеистов и объединяющее его с текстом мировой литературы. Предложенный в нашей книге анализ ряда стихотворений и поэм Ахматовой показывает некорректность многих интерпретаций, основанных на этой позиции.

В то же время простому наблюдению доступно то обстоятельство, что в спорах акмеистов с символистами, равно как в общем критическом и литературоведческом дискурсе эпохи Серебряного века, апелляции к

свойствам романтизма, классицизма и реализма имели достаточно широкое хождение.

Как удалось заметить, Ахматова, никогда не подписывавшая литературных манифестов и не занимавшаяся теорией литературы, в своих «пушкинских штудиях» проявляла постоянный интерес к проблемам оригинальности и заимствований. Доказывая всякий раз способность Пушкина создавать абсолютно оригинальные произведения (даже несмотря на использование чужих выражений и сюжетов), она постепенно отошла от свойственного модернистскому искусству требования абсолютной новизны, уяснила значение литературной учёбы и творческого диалога с предшественниками, но до конца своих дней более всего беспокоилась о том, чтобы в её произведениях никаких «чужих слов» не было или, в крайнем случае, чтобы их присутствие было сведено к минимуму.

Возможно, с этой установкой на безусловную ценность только оригинального творчества отчасти связаны известные отрицательные отзывы Ахматовой о романтизме. Однако, как нам удалось выяснить, в её первых сборниках заметны романтические мотивы, исключительность страстей и обстоятельств. Изначальное присутствие в поэзии Ахматовой романтической составляющей было предопределено общим состоянием как европейской, так и русской литературы. Гегель видел истоки романтизма в одном из основных конфликтов цивилизации – в осознании индивидом ценности собственных духовных устремлений в противовес давлению извне. Это вполне справедливо и для лирики Ахматовой. Доминирующими признаками романтического начала в её творчестве могут быть названы ценностные ориентиры: свобода, любовь, родство с природой, поэтическое творчество как главный смысл существования.

Однако обретение Ахматовой собственного голоса на первых порах было связано с активным сопротивлением тем романтическим тенденциям, которые в несколько утрированном виде демонстрировал ранний Гумилёв. Отталкивание от условной экзотики было у неё связано с вниманием к реальности в её будничных, но от этого не менее драматических проявлениях. Жанр романтической баллады с самого начала оказался для её лирики тесен. Успех стихотворения «Сероглазый король» был связан с редуцированием фабулы и перенесением акцента даже не на чувства героини, а на оттенки их выражения. В дальнейшем Ахматова будет избегать рассказов о сюжетных перипетиях.

Мнение о «романности» её лирики, впервые высказанное В. Брюсовым и подхваченное множеством голосов, в значительной мере закрепилось потому, что лирическая ситуация у неё всегда имеет подчёркнутую значительность, определяемую не количеством связанных с нею событий, а интенсивностью переживания. Изображаемая ситуация предстаёт в стихах Ахматовой как момент, определяющий всю дальнейшую судьбу героев, чем и определяется впечатление о полноте сюжетного содержания. Конкретная встреча / расставание как бы расширяется за

пределы лирической миниатюры до размеров истории, имеющей всеохватные свойства романа. Однако это впечатление создаётся внесюжетными элементами: Ахматова говорит не о событиях, а о чувствах.

Некоторые черты, характерные для романтического направления, были ею отвергнуты или преодолены: экзотика, исключительные обстоятельства, эгоцентричность персонажей, их стремление быть выше моральных и религиозных ценностей, неприятие обыденной жизни. В художественном плане это связано с преодолением дуалистичности романтического мировидения, с более многоплановым изображением действительности. Отсюда – некоторые проблемы восприятия облика её лирической героини. А между тем уже в первых сборниках сквозь условные «маски» проглядывает многогранная человеческая личность. В то же время именно соединение романтической фразеологии, напоминавшей о мечтах и идеалах, с точно называемыми приметами реальной действительности создавало особую выразительность стихотворений, успех у читателей и критиков.

Степень современности искусства в глазах Ахматовой определялась его актуальностью для читателей, а не использованием каких-то определённых художественных приёмов. Но на фоне всё более усиливавшихся требований новаторства со стороны модернистской, а затем и революционной критики, вопрос о близости к традициям классицизма решался ею отрицательно. Это отнюдь не отменяет факта воздействия классицизма на поколение поэтов, многие из которых были выпускниками классических гимназий. Европейская и отечественная литература Нового времени содержала его традиции и элементы в разных пропорциях и сочетаниях. Классичность означала для Ахматовой высокий уровень поэтической культуры, а также характеристику личности, обладающей твёрдо установившимися взглядами на мир и на литературу.

Уже в ранних сборниках Ахматовой В. М. Жирмунский отметил черты, свидетельствующие о присутствии классицистических традиций: точность словесных формулировок, эпиграмматическую сжатость и законченность высказываний. Они оказались постоянными и даже неистребимыми чертами её стиля.

Рассматривая пушкинский классицизм как устремление к античности, Ахматова обнаружила три слоя: сначала поверхностную стилизацию, затем более сознательное восприятие духа античности, но всё же через французов, через Шенье, и наконец – воссоздание подлинного античного мировидения. По её мнению, несмотря на романтические характеры персонажей «Евгения Онегина», Пушкин произвольно наделил их и классическими чертами. Это наблюдение может быть спроецировано и на её собственные отношения с античными образцами.

Сравнение ахматовского стиля с принципами, высказанными в «Поэтике» Буало и в «Послании к Пизонам» Горация, позволяет увидеть, что и для самой Ахматовой наиболее плодотворным было прикосновение к

духу подлинной античности. «Бреды» и «безумства» романтических неистовств в её стихах бывают скорее называемыми, чем воспроизводимыми. Там, где Буало и Гораций не согласны между собой, Ахматовой ближе оказывается Гораций – например, в отношении более свободного выбора слова, подчинённого только принципу уместности. Восходящая ещё к Аристотелю эстетическая норма (мера и вкус) не накладывала ограничений на выбор темы и не делила предметов на высокие и низкие.

Признание Ахматовой: «У вас один Пушкин, а у меня ещё и Гораций есть», соответствует реальности. Горацию были свойственны не просто конкретность, «вещественность», но и широта изображения действительности, достигавшаяся введением мифических образов, а также точным указанием временных и пространственных координат – черты, неоднократно отмеченные у Ахматовой. Классическое стремление к полному охвату мира порождало логически построенные, законченные и внутренне целостные произведения.

Отталкивание у неё вызывала чрезмерная регламентированность поэтики классицизма у Буало. Сообщение о том, что стихи растут «из сора», не столько нарушает завет Буало «чуждаться низкого», сколько расширяет границы лирики, возвращая ей простоту и непринужденность, которые были свойственны античной поэзии, не знавшей призыва теоретиков классицизма подражать природе только в облагороженном виде. Именно поэтому некоторые мотивы, характерные для романтического искусства, вполне согласуются с античной поэтикой.

Источники усвоения классицистических традиций могли быть разнообразными. Интересны пункты схождения Ахматовой с лирикой Державина, которую она знала с детства. Равноправие достойных поэтизации предметов, берущее начало в античной поэзии и укоренённое Державиным в русской, позволяет Ахматовой показывать предметы в их реальных связях с человеком и по-новому конкретно увиденным миром.

Установка на максимальную искренность и уважение к человеку как таковому, сближающая поэтические миры Державина и Ахматовой, сказалась даже на сходстве некоторых биографических деталей. Некоторые традиции классицизма – гражданский пафос, высокая риторичность – были усвоены ею отчасти от Державина, отчасти через его последователей. Но столь же несомненной выглядит ответственность в тех отступлениях от канонов классицистической поэтики, которые были сделаны именно Державиным, связаны с ренессансностью его мироощущения и уходили корнями в антропоцентризм античности.

Классицизм как воплощение многовекового опыта европейской литературы был связан с идущими из Древней Греции представлениями о космосе как красоте упорядоченности, о калокагатии как идеальном единстве красоты и добра. В искусстве классицизма моральные требования всегда представляют силы, безусловно превосходящие значимость любой, даже самой выдающейся личности. Новаторство Ахматовой в том, что в

её поэзии исчезает традиционное противопоставление частного и общего. Более актуальной для её эпохи становится противостояние человека, народа – жесткости государственной системы и безумию исторических катаклизмов.

Безрезультатность попыток освободиться от влияния классицизма, осознанная поэтом в 1920-е годы, обернулась для неё в 1930-е обретением новых сил. Установка на точное называемое слово, на тщательно обдуманную мысль, на незыблемые гуманистические ценности позволяла и даже требовала говорить правду. «Реквием» не относится к числу жанров, разрабатывавшихся классицистической поэтикой. Однако свойственная жанру оды структура «порядочного беспорядка» оказалась вполне функционально оправданной для этого произведения. Хаосу и ужасу беззаконий противопоставит сакральное сочувствие человеческому страданию. Нравственная правда сознания, отличающая, по определению Гегеля, классическую трагедию от романтической, организует в «Реквиеме» единство этического и эстетического начал.

В «Поэме без героя», как и в «Реквиеме», высокая степень свободы автора соединяется с высокой степенью упорядоченности композиции. Это позволяет увидеть координаты, которые выстраивались в процессе работы над текстом. Темы долга и чести, присутствовавшие уже в ранних набросках поэмы, в окончательном варианте были выражены в заключительных строках «Долгу верная, молодая / Шла Россия спасать Москву». Метонимически эта фраза может быть прочитана как сообщение, что государство было спасено народом. Однако главный персонаж поэмы, присутствующий уже на первой стадии замысла, – Поэт вообще, поэт с большой буквы. Его прототипом назван плясавший перед Ковчегом Завета библейский царь Давид, псалмопевец и устроитель государства, человек из плоти и крови, поэт и музыкант, самозабвенно воспевающий Бога и его правду. Идеал поэта, таким образом, неотделим от представления об устройении мира. Поэт выше всех правителей – но не как разрушитель законов, а как наиболее мудрый законодатель, как тот, кто противопоставит злу, создавая прекрасное.

Два варианта концовки «Поэмы без героя» (героическая и музыкальная), при том, что они акцентируют внимание к разным сторонам бытия, имеют существенную общую черту. Они обе прославляют победу над хаосом и смертью. Не отменяя трагичности общего смысла поэмы, они ставят предел иррациональному началу. Это то, что отличает поэзию Ахматовой от поэтики постмодернизма. При всей сложности образного строя «Поэмы без героя», многозначности семантических характеристик действующих лиц и положений, существует точка их схождения, определяемая авторской позицией.

Традиционное противопоставление романтизма и классицизма основано на кажущейся несовместимости романтического свободолобия, доходящего до своеволия, и свойственного классицизму стремления к

упорядоченности мира, приоритета долга перед страстью. Однако уже Аристотель заметил, что у рабов нет этики, что нравственным может быть только поведение свободного человека. Кант, как известно, поставил во главу требований своей этической системы выполнение нравственного долга, и при этом настаивал на обязательности сознательного, свободного выбора моральной позиции. Таким образом, схождение этих литературных и, шире, культурных направлений возможно при введении антропологического фактора, определяющего характер личности, способной к осуществлению названных условий.

Человек как культурный феномен осознаёт себя, вырабатывая аксиологические понятия. Первоначальное формирование ценностных представлений происходит одновременно на различных уровнях. Концепты, архетипы, мифы, символы аккумулируют их языковые, сюжетные и образные воплощения. Искусство придаёт им жизненную убедительность, красоту и драматичность, пускает в «свободное обращение», делает активной частью культурного сознания. Выборочный анализ интертекстуальных связей нескольких стихотворений Ахматовой показал не бесконечное эхо «отражений чужих слов», цитат и реминисценций, а отчётливо выраженную избирательность точек опоры, строго детерминированную гуманистическими традициями. Объединяет эти «сгустки» то обстоятельство, что их значения складывались в процессе развития в европейской и русской литературе представлений о человеке как таковом, соединяясь с литературными темами любви, смерти и совести.

Способность испытывать «настоящую нежность», сохранять своё достоинство перед лицом непоправимых бедствий и не бояться смерти, подвергать свои поступки и помыслы мучительному суду совести, помнить, что грядущее зреет в прошедшем, – всё это наполняется смыслом только при наличии главной ценности – значимой личности.

Это обстоятельство побудило нас ещё раз обратиться к образу человека в ахматовской поэзии – не в рамках «образа лирической героини», несущего на себе отпечаток усвоения и преодоления романтических традиций, а в более широком смысле. Женщина в поэзии Ахматовой перестала быть объектом и стала субъектом лирического чувства. И Ахматова сумела выразить его общечеловеческий смысл. Трудность этой художественной задачи была ею преодолена во многом благодаря опоре на пушкинский роман «Евгений Онегин», в котором лирическая стихия оказалась свободной от жанровых канонов. Обычная для этого романа смена планов внутри одной строфы, переплетающая субъективную и объективную точки зрения, совмещение разных точек зрения и метонимичная выразительность характеристик персонажей оказали влияние на структуру ахматовской лирики, повлияли на представление о её «романности». «Психологическая терминология любовных переживаний» в письме Татьяны была Ахматовой усвоена вместе с образом чувства, с представлением о любви как роковом предназначении и высшей жизненной ценности. В

ранней лирике Ахматовой можно уловить присутствие культурной атмосферы пушкинского романа, а некоторые её персонажи имеют заметное сходство с его героем. Время, породившее новые модели женского поведения, не отменило актуальность человеческих типов, выработанных предшествующей эпохой.

В этом плане требует внимания проблема героя, злободневная для культуры во все времена. Литература Нового времени эту задачу решала во многом именно благодаря образам романтических героев. Два столетия назад такой герой являлся читателям в полном блеске своих достоинств и страстей. Социокультурный тип денди во многом смыкался с ним, что обеспечило проникновение его изображений в литературу и вторичное влияние на формирование поведенческих моделей. Оба этих явления, при явной противоречивости, и доныне не потеряли своей привлекательности, а сто лет назад их присутствие в культурном сознании ощущалось как важная составляющая – о чём свидетельствует, например, упомянутая выше статья Блока о русских денди.

Правда, романтический герой был уже в пушкинском творчестве возвращён на землю, рассмотрен на фоне реальных жизненных обстоятельств. Ахматова объясняла интерес Пушкина к роману Б. Констан «Адольф» его стремлением к развенчанию героя байронического типа. Осуждение этого персонажа начал сам Констан, отказавшийся винить общество в том, ответственность за что должен нести сам человек: за сделанный нравственный выбор. Хотя развитие европейского реализма более всего шло по пути определения детерминированности человека общественными, историческими, культурными и даже физиологическими закономерностями, у русских писателей-реалистов сохранилась важная общая черта: романтическая убеждённость, что истинно свободный человек может бросать вызов любым обстоятельствам и отвечать за свои поступки в любой ситуации. История XIX века выдвинула людей, которые брали на себя труднейшие задачи защиты общероссийских и общечеловеческих ценностей.

В связи с этим в русской литературе тип бывшего «денди», а затем постепенно терявшего свои позиции «лишнего человека», героя, принадлежащего к образованному сословию, не сводится к типу «живого мертвеца». Это человек, не забывший о своей героической природе, способный искать истину и любить добро. Если романтический вызов действительности и принимал формы крайнего нигилизма, то ему противостояли сложившиеся гуманистические традиции. Уважение к свободной и сильной личности, её праву на самоутверждение не отменяло сострадания и уважения к «маленькому человеку».

Литература Серебряного века отразила всё многообразие проявлений этой проблематики, но главное – она успела воплотить этот тип личности в новых условиях. Он может быть назван ренессансным, поскольку соединяет в себе антропоцентризм античности с идеалами христианской

культуры и его трагичность порождена неизбежными противоречиями их совмещения. В послереволюционной обстановке, когда значимость отдельной личности заметно падала, Ахматова сумела сохранить верность гуманистическим началам русской литературы. Романтическое начало проявлялось в сознании своей автономии и права на свободный выбор судьбы. Традиции классицизма – в стремлении сохранить представление об упорядоченности мира, в строгом предпочтении нравственных ценностей. «Романность» её лирики – не механическое продолжение традиций русского реалистического романа, а выражение сознания человека, чувствующего себя частью огромного мира, впитавшего не только идеалы, но и противоречия современной цивилизации, остро выраженные искусством Серебряного века.

Культура Серебряного века, как и эпоха Ренессанса, стремилась к синтезу идеалов, она была не менее эстетически совершенна и, может быть, ещё более противоречива и трагична. Однако она породила поэзию Ахматовой с её способностью соединять частное бытие с общим, скепсис и веру, бунт и смирение, этику с эстетикой, противостоять злу и «повному видеть и любить человека».

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдуллаев Е. Гений и демон: о двух античных терминах в «Маленьких трагедиях» [Электронный ресурс] / Е. Абдуллаев // *Вопросы литературы*. 2008. – №1. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2008/1/ab7.html>
2. Абросимова В. Ахматовский мотив в письмах А. В. Белинкова к Ю. Г. Оксману / В. Абросимова // *Знамя*. – 1998. – № 10. – С. 139-147.
3. Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В. Категории поэтики в смене литературных эпох / С. С. Аверинцев, М. Л. Андреев, М. Л. Гаспаров, П. А. Гринцер, А. В. Михайлов // *Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания* : [сб. статей]. – М. : Наследие, 1994. – С. 3–38.
4. Аверинцев С. «Аналитическая психология» К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии / С. Аверинцев // *Вопросы литературы*. 1970. – № 3. – С. 113–143.
5. Аверинцев С. С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации / С. С. Аверинцев // *Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения*. – М. : Наука, 1986. – С. 104–116.
6. Аверинцев С. С. Образ античности в западноевропейской культуре XX в. Некоторые замечания / С. С. Аверинцев // *Новое в современной классической филологии*. – М. : Наука, 1979. – С. 5–40.
7. Аверинцев С.С. Поэзия Державина / С. С. Аверинцев // *Аверинцев С. С. Поэты* / С. С. Аверинцев. – М. : Языки русской культуры, 1996. – С. 121–135.
8. Аверинцев С. С. Риторика как подход к обобщению действительности / С. С. Аверинцев // *Поэтика древнегреческой литературы*. – М.: Наука, 1981. – С. 15–46.
9. Аверинцев С. С. Сатана / С. С. Аверинцев // *Мифы народов мира. Энциклопедия* : В 2 т. : Т. 2. / [главный ред. С. А. Токарев]. – 2-е изд. – М. : Большая Российская энциклопедия, 2000. – С. 412-414.
10. Аверинцев С. С. Специфика лирической героини в поэзии Анны Ахматовой: солидарность и двойничество / С. С. Аверинцев // *Wiener slawistisches Jahrbuch* / Wien, 1995. Bd. 41/1995/ S. 7–20.
11. Аверинцев С. С. Судьба и весть Осипа Мандельштама / С. С. Аверинцев // *Аверинцев С. С. Поэты* / С. С. Аверинцев. – М. : Языки русской культуры, 1996. –С. 189-273.
12. Аверинцев С. С. Судьбы европейской культурной традиции в эпоху перехода от античности к средневековью / С. С. Аверинцев. // *Из истории культуры Средних веков и Возрождения* : [Сб. ст.]. – М. : Наука, 1976. – С. 17–64.

13. Аверьянов А. Н. Система: философская категория и реальность / А. Н. Аверьянов. – М. : Мысль, 1976. – 188 с.
14. Адоньева С. Дух народа и другие духи / Светлана Адоньева. – СПб. : Амфора, 2009. – 287 с.
15. Алексеев М. П., Жирмунский В. М., Мокульский С. С., Смирнов А. А. История западноевропейской литературы. Средние века и Возрождение / М. П. Алексеев, В. М. Жирмунский, С. С. Мокульский, А. А. Смирнов. – Изд. 5-е., испр. и дополн. – М. : Высшая школа, 1999. – 453 с.
16. Алексеев М. П. Сравнительное литературоведение / М. П. Алексеев. – Л. : Наука, Ленингр. отделение, 1983. – 447 с.
17. Альми И. Л. О лирических сюжетах Пушкина в стихотворениях Анны Ахматовой / И. Л. Альми // Тайны ремесла : Ахматовские чтения. – Вып. 2. – М. : Наследие, 1992. – С. 5-19.
18. Аникин А. Е. Иннокентий Анненский и его отражения: Материалы, статьи / А. Е. Аникин. – М. : Языки славянской культуры, 2011. – 472 с.
19. Анна Ахматова и Николай Гумилёв. Стихи и письма. / [Публикация, составление и примечания Э. Герштейн] // В мире отечественной классики : [Сб. статей]. – Вып. 2. – М. : Художественная литература, 1987. – С. 427-475.
20. Анна Ахматова: «Озорство моё, окаянство...» Рассказы, эпиграммы, афоризмы. / Сост. М. В. Фигурновой, О. С. Фигурновой; вступ. статья М. В. Ардова – М. : Собрание, 2006. – 272 с.
21. Анна Ахматова : pro et contra [Сост., вступ. ст., примеч. Св. Коваленко]. – СПб. : РХГИ, 2001. – 964 с.
22. Анненский И. Ф. Книги отражений / Иннокентий Анненский. – М. : Наука, 1979. – 680 с.
23. Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии / Вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. А. В. Фёдорова / И. Ф. Анненский. – Л.: Сов. писатель, 1990. – 640 с.
24. Арефьева Г. Н. Древнегреческие мифопоэтические традиции в литературе русского модерна (Владимир Соловьёв, Вячеслав Иванов) : [монография] / Н. Г. Арефьева. – Астрахань : Астраханский университет, 2007. – 207 с.
25. Аристотель Поэтика. Риторика / Аристотель ; [пер. В. Аппельрота, Ю. Платоновой]. – СПб. : Азбука, 2000. – 348 с.
26. Аркус Л. Последнее интервью с Лидией Яковлевной Гинзбург [Электронный ресурс] / Аркус Любовь // Сеанс. – 2010. – Режим доступа : <http://seance.ru/blog/ginzburg>

27. Арьев А. "Великолепный мрак чужого сада" : Царское Село в русской поэтической традиции и "Царскосельская ода" Ахматовой / А. Арьев // Звезда. – 1999. – № 6. – С. 220-238.
28. Асоян А. Орфическая тема в культуре серебряного века / А. Асоян // Вопросы литературы. – Июль – Август. – 2005. – С. 41-66.
29. Ахапкина Я. Э. Семантика времени и пространства в поэтическом тексте (на материале лирики Анны Ахматовой и Осипа Мандельштама акмеистического периода творчества) / Я. Э. Ахапкина – СПб.: Своё издательство, 2010. – 271 с.
30. Ахвердян Г. Р. Акмэ розы / Г. Р. Ахвердян // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. – Вып. 5. – Симферополь: Крымский архив, 2007. – С. 125–132.
31. Ахвердян Г. Р. Портрет Героини «Поэмы без героя» Анны Ахматовой / Г. Р. Ахвердян // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научн. сб. – Вып. 6. – Симферополь: Крымский архив, 2008. – С. 116–131.
32. Ахвердян Г. Р. О «Подражании армянскому» Анны Ахматовой / Г. Р. Ахвердян // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научн. сб. – Вып. 9. – Симферополь: Крымский архив, 2011. – С. 26–37.
33. Ахматова А. А. Десятые годы / Анна Ахматова ; [Сост и прим. Р. Д. Тименчика и К. М. Поливанова; Послесл. Р. Д. Тименчика]. – М. : Изд-во МПИ, 1989. – 288 с.
34. Ахматова А. А. Поэма без героя / Анна Ахматова ; [Сост. и прим. Р. Д. Тименчика при участ. В. Я. Мордерер]. – М. : Изд-во МПИ, 1989. – 384 с.
35. Ахматова А. А. Победа над судьбой. I: Автобиографическая и мемуарная проза. Бег времени. Поэмы / Сост., подгот. текстов, предисл., примеч. Н. Крайневой. – М. : Русский путь, 2005. – 512 с.
36. Ахматова А. А. Победа над судьбой. II: Стихотворения / Сост., подгот. текстов, предисл., примеч. Н. Крайневой. – М. : Русский путь, 2005. – 472 с.
37. Ахматова А. А. Собрание сочинений : В 6 т. : Т. 1 : Стихотворения, 1904-1941 / Анна Андреевна Ахматова; [Сост. и подгот. текста, коммент., ст. Н. Ф.Королевой]. – М. : Эллис Лак, 1998. – 968 с.
38. Ахматова А. А. Собрание сочинений : В 6 т. : Т. 2, кн.1 : Стихотворения, 1941-1959 / Анна Андреевна Ахматова; [Сост. и подгот. текста, коммент., ст. Н. Ф.Королевой]. – М. : Эллис Лак, 1999. – 640 с.
39. Ахматова А. А. Собрание сочинений : В 6 т. : Т. 2, кн. 2 : Стихотворения, 1959-1966 / Анна Андреевна Ахматова; [Сост. и подгот.

- текста, коммент., ст. Н. Ф. Королевой]. – М. : Эллис Лак, 1999. – 528 с.
40. Ахматова А. А. Собрание сочинений : В 6 т. : Т. 3 : Поэмы; Pro domo mea; Театр / Анна Андреевна Ахматова; [Сост., подгот. текста, коммент. и статья С. А. Коваленко]. – М. : Эллис Лак, 1998. – 768 с.
 41. Ахматова А. А. Собрание сочинений : В 6 т. : Т. 4 : Книга стихов / Анна Андреевна Ахматова; [Сост. и подгот. текста, коммент., ст. Н. Ф. Королевой]. – М. : Эллис Лак, 2000. – 704 с.
 42. Ахматова А. А. Собрание сочинений : В 6 т. : Т. 5 : Биографическая проза. Pro domo sua. Рецензии. Интервью / Анна Андреевна Ахматова; [Сост., подгот. текста, коммент. и статья С. А. Коваленко]. – М. : Эллис Лак, 2001. – 796 с.
 43. Ахматова А. А. Собрание сочинений : В 6 т. : Т. 6 : Данте; Пушкинские штудии; Лермонтов; Из дневников / Анна Андреевна Ахматова; [Сост., подгот. текста, коммент. и статья С. А. Коваленко]. – М. : Эллис Лак, 2002. – 664 с.
 44. Ахматова А. Сочинения : В 2 т. : Т. 1 : Стихотворения и поэмы / Анна Ахматова ; [Вступ. статья М. Дудина; Сост, подгот. текста и коммент. В. А. Черных]. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Худож. лит., 1990. – 526 с.
 45. Ахматова А. Сочинения : В 2 т. : Т. 2 : Проза. Переводы / Анна Ахматова ; [Сост., подгот. текста., коммент. Э. Г. Герштейн и др., вступ. статья Э. Г. Герштейн]. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Худож. лит., 1990. – 494 с.
 46. Ахматова А. Сочинения : В 2 т. : Т. 1 / Анна Ахматова ; [Вступ. статья Н. Н. Скатова; Сост., подгот. текста и примеч. М. М. Кралина]. – М. : Правда, 1990. – 448 с.
 47. Ахматова А. Сочинения : В 2 т. : Т. 2 / Анна Ахматова ; [Сост., подгот. текста и примеч. М. М. Кралина]. – М. : Правда, 1990. – 432 с.
 48. Ахматова А. Стихотворения и поэмы / А. А. Ахматова ; [Сост и примеч. В. М. Жирмунского]. – Л. : Сов. писатель, 1979. – 560 с. – (Библиотека поэта. Большая серия).
 49. Ахматова А. А. [Архивные материалы]. – Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (СПб). – Фонд 1073.
 50. Бабаев Э. Г. А. А. Ахматова в письмах к Н. И. Харджиеву (1930 – 1960-е гг.) / Э. Г. Бабаев // «Тайны ремесла» : Ахматовские чтения. – Вып. 2. – М. : Наследие, 1992. – С. 198-278.
 51. Бабаев Э. Г. Надпись на книге. Неизвестная эпиграмма Анны Ахматовой / Эдуард Бабаев / Бабаев Э. Воспоминания / Э. Бабаев. – СПб. : Инапресс, 2000. – С. 45-48.

52. Бабаев Э. Г. «Одна великолепная цитата» / Э. Г. Бабаев // Русская речь. – 1993. – № 1. – С. 3–6.
53. Бабурина М. Л. Роль концепта «Муза» в организации стихотворений (на примере цикла «Эпические мотивы» А. Ахматовой) / М. Л. Бабурина // Актуальные проблемы функциональной лексикологии / [под ред. В. Д. Чепняк]. – СПб : Изд-во СПб ГУЭФ, 1997. – С. 162-168.
54. Баевский В. С. Тематические и ключевые слова в языке русской поэзии I половины XIX века / В. С. Баевский // Известия АН СССР. – Сер. Литература и язык. – Т. 45. – № 5. – М., 1986. – С. 452–457.
55. Бакина М. А., Некрасова Е. А. Эволюция поэтической речи XIX–XX вв. (Перифраза. Сравнение) / М. А. Бакина, Е. А. Некрасова. – М. : Наука, 1986. – 192 с.
56. Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века / Хенрик Баран ; [пер. с англ.]. – М. : Прогресс–Универс, 1993. – 368 с.
57. Баратынский Е. А. Стихотворения и поэмы. / Е. А. Баратынский. – М. : Худож. литература, 1971. – 308 с.
58. Барзас. Многоэтажная Ахматова / Валерий Барзас // Нева. – 1999. – № 7. – С. 168–192.
59. Барили Г. Статьи о Пушкине Ахматовой и "Разговор о Данте" Мандельштама / Габриэль Барили // «Тайны ремесла» : Ахматовские чтения. – Вып. 2. – 1992. – С. 39-47.
60. Басин Е. Я. Семантическая философия искусства (Критический анализ) / Е. Я. Басин. – М. : Мысль, 1973. – 216 с.
61. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – 502 с.
62. Бахтин М. М. К методологии литературоведения / М. М. Бахтин // Контекст-1974: Литературно-теоретические исследования. – М. : Наука, 1975. – С. 203–213.
63. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – Изд. 4-е. – М. : Сов. писатель, 1979. – 320 с.
64. Бахтин М. М. Проблемы содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – С. 6-72.
65. Бахтин М. М. Слово в поэзии и в прозе / М. М. Бахтин // Вопросы литературы. – 1972. – № 6. – С. 55-85.
66. Бахтин М. М. Слово в поэзии и слово в романе / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – С. 88-113.
67. Бахтин М. М. Слово в романе / М. М. Бахтин // Вопросы литературы. – 1965. – № 8. – С. 84-90.

68. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 492 с.
69. Башук А. И. Ключові концепти картини світу М. Гумільова в метафоричному осмисленні: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10. 02. 02. / А. І. Башук. – К., 2002. – 21 с.
70. Белецкий А. И. В мастерской художника слова / А. И. Белецкий – М. : Высш. школа, 1980. – 160 с.
71. Белинков А. Анна Ахматова и история: Отрывки из неоконченной книги «Судьба [победа] Анны Ахматовой» / А. Белинков // Грани: Журнал литературы, искусства, науки и общественно-политической мысли. – Франкфурт-на-Майне, 1985. – № 136. – С. 120-137.
72. Белкина М. Скращение судеб / М. Белкина. – М. : Худож. лит., 1992. – 544 с.
73. Белобровцева И. Русский дендизм: фоновая застройка. / Ирина Белобровцева // Лотмановский сборник 3. – М. : ОГИ, 2004. – С. 484–493.
74. Белый А. Начало века / А. Белый. – М. : Союзтеатр, 1990. – 496 с.
75. Бердяев Н. А. Русский культурный Ренессанс начала XX века. Встречи с людьми / Н. А. Бердяев // Бердяев Н. А. Самопознание. (Опыт философской автобиографии) / Н. А. Бердяев. – М. : Плюс–Минус, 2004. – 336 с. – С. 129-154.
76. Бердяев Н. А. Смысл истории / Н. А. Бердяев. – М. : Мысль, 1990. – 175 с.
77. Бердяев Н. А. Философская истина и интеллигентская правда / Н. А. Бердяев. // Вехи; Интеллигенция в России: [Сб. ст. 1909–1910]. – М. : Мол. гвардия, 1991. – С. 24–42.
78. Берковский Н. Я. О мировом значении русской литературы / Н. Я. Берковский – Л. : Наука, 1975. – 184 с.
79. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии / Н. Я. Берковский ; [вступит. статья А. Аникста]. – Л. : Худож. лит., 1973. – 568 с.
80. Берковский Н. Я. О романтизме и его первоосновах / Н. Я. Берковский // Проблемы романтизма. 2 : [Сб. ст.] / Ред. А. Гуревич и Е. Новик. – М. : Искусство, 1971. – 304 с. – С. 5-18.
81. Берлин И. Встречи с русскими писателями в 1945 и 1956 гг. / И. Берлин ; [пер. с англ. А. Наймана] // Найман А. Г. Рассказы о Анне Ахматовой: Из книги «Конец первой половины XX века» / Анатолий Найман ; [сост. раздела «Приложения» А. Г. Найман]. – М. : Худож. лит., 1989. – С. 267–292.
82. Берлин И. Из воспоминаний «Встречи с русскими писателями» / И. Берлин // Воспоминания об Анне Ахматовой. – М. : Советский писатель, 1991. – С. 436–459.

83. Бицилли П. М. Место Ренессанса в истории культуры / П. М. Бицилли ; [сост., предисл. и коммент. Б. С. Кагановича]. – СПб. : Мифрил, 1996. – XIV + 256 с.
84. Бицилли П. Пушкин и Вяземский. К вопросу об источниках пушкинского творчества [Электронный ресурс] / Пётр Михайлович Бицилли. // Трагедия русской культуры: Исследования, статьи, рецензии / [Сост., вступит. статья, коммент. М. Васильевой.]. – М., 2000. – С. 31–79. – Режим доступа : <http://liternet.bg/publish6/pbicilli/salimbene/viazemski3.htm>
85. Блок А. А. Собр. соч. в 8 тт. / Александр Александрович Блок. – М.–Л. : ГИХЛ, 1960.
86. Богомолов Н. А. Михаил Кузмин: Статьи и материалы. / Н. А. Богомолов. – М. : Новое литературное обозрение, 1995. – 368 с.
87. Богомолов Н. А. Проект «Акмеизм» [Электронный ресурс] / Н. А. Богомолов. – Режим доступа : <http://gumilev.ru/acmeism/1/>
88. Богомолов Н. А. Русская литература начала XX века и оккультизм / Н. А. Богомолов. – М. : Новое литературное обозрение, 2000. – 560 с.
89. Богомолов Н. А. Читатель книг. / Н. А. Богомолов // Николай Гумилёв. Сочинения в 3 т. – М. : Худож. литература, 1991.– Т.1. – С. 5–20.
90. Богомолов Н. А., Малмстад Дж. Э. Михаил Кузмин: Искусство, жизнь, эпоха. / Н. А. Богомолов, Дж. Э. Малмстад. – М., 1996. – 320 с.
91. Богуславская О. Ю. И нет греха в его вине (виноватый и виновный) / О. Ю. Богуславская // Логический анализ языка: языки этики. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 79 – 89.
92. Боленко К. «Сзади Нарвские были ворота, / Впереди была только смерть...» Анны Ахматовой: к вопросу о подтексте художественного образа [Электронный ресурс] / Константин Боленко // Новое литературное обозрение. – 2011. – №111. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/nlo/2011/111/bo19.html>
93. Большаков В. П. Классицистическая теория жанров и её преодоление / В. П. Большаков // Теория литературы : Т. III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении) / [под ред. П. В. Палиевского]. – М. : ИМЛИ РАН, 2003. – С. 11-32.
94. Бонди С. М. Рождение реализма в творчестве Пушкина / С. М. Бонди // Бонди С. М. О Пушкине: Статьи и исследования / С. М. Бонди. – М. : Худож. лит., 1978. – С. 5-168.
95. Боров Ю. Б. Системно-целостный анализ художественного произведения / Ю. Б. Боров // Вопросы литературы. – М., 1977. – № 7. – С. 32–54.

96. Борисова Л. М. На изломах традиции: Драматургия русского символизма и символистская теория жизнетворчества / Л. М. Борисова – Симферополь, 2000. – 220 с.
97. Борисова Л. М. «Метафизические балеты» Серебряного века и «Поэма без героя» А. Ахматовой / Л. М. Борисова // Вопросы русской литературы. – Симферополь, 2001. – Вып. 7 (64). – С. 4-10.
98. Бородина Н. В. Системные аспекты основного вопроса философии / Н. В. Бородина // Параметрическая общая теория систем и её применения : Сб. трудов, посвящённый 80-летию проф. А. И. Уёмова / [под ред. А. Ю. Цофнаса]. – Одесса : Астропринт, 2008. – С. 140–147.
99. Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина / С. Г. Бочаров. – М. : Наука, 1974. – 207 с.
100. Брагинская Н. В. Славянское возрождение античности [Электронный ресурс] / Н. В. Брагинская // Русская теория 1920-1930-е годы : Материалы 10-х Лотмановских чтений. – Декабрь, 2002. – М. : Изд-во РГГУ, 2002. – С. 49-80. – Режим доступа : <http://ivgi.rsu.ru/article.html?id=56667>
101. Бродский И. Большая книга интервью / Иосиф Бродский. – 2-е изд., испр. – М. : Захаров, 2006. – 704 с.
102. Бродский И. Стихотворения / Иосиф Бродский. – Таллинн : Ээсти раамат, 1991. – 256 с.
103. Бройтман С. Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики / С. Н. Бройтман. – М. : РГГУ, 2008. – 485 с.
104. Бройтман С. Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. Субъектно-образная структура / С. Н. Бройтман. – М. : РГГУ, 1997. – 306 с.
105. Бройтман С. Н. Субъектно-объектная структура дореволюционной лирики Анны Ахматовой в историческом освещении / С. Н. Бройтман // Проблемы творчества и биографии А. А. Ахматовой : Тезисы докладов областной научной конференции, посвящённой 100-летию со дня её рождения. – 12-14 июня 1989. – Одесса : ОГУ, 1983. – С. 10-11.
106. Бройтман С. Н. Три концепции лирики (проблема субъектной структуры) / С. Н. Бройтман // Известия РАН. – Серия литературы и языка. – М. : Наука, 1995. – Т. 54. № 1. – С. 18-29.
107. Брюсов В. Я. Избранные сочинения : В 2-х т. : Т. 1 / В. Я. Брюсов. – М. : ГИХЛ, 1955. – 750 с.
108. Брюсов В. Я. Искусство будущего / В. Я. Брюсов // Литературное наследство. – Т. 85. – М. : Наука, 1976. – С. 179-186.

109. Брюсов В. Я. Новые течения в современной русской поэзии. Акмеизм / В. Я. Брюсов // Русская мысль. – 1913. – №4, отд.2. – С. 134–142.
110. Брюсов В. Я. Об отношении к молодым поэтам / В. Я. Брюсов ; [предисловие и публикация Т. В. Анчуговой] // Литературное наследство. – Т. 85. – М. : Наука, 1976. – С. 205–209.
111. Брюсов В. Я. Переписка с И. Г. Эренбургом (1910–1916) / В. Я. Брюсов // Валерий Брюсов и его корреспонденты. [Вступ. ст. и коммент. Б. Я. Фрезинского]. – Литературное наследство. – Т. 98. Кн. 2. – М. : Наука, 1994. – С. 515–533.
112. Брюсов В. Я. Последние страницы из дневника женщины / В. Я. Брюсов // Брюсов В. Я. Повести и рассказы. – М. : Худож. лит., 1983. – С. 115–164.
113. Брюсов В. Я. Сегодняшний день русской поэзии / В. Я. Брюсов // Русская мысль. – 1912. – № 7, отд. 3. – С. 17–28.
114. Брюсов В. Я. Среди стихов // Печать и революция. – 1922. – № 2. – С. 143–149.
115. Брюсов В. Я. Суд акмеиста. (Н. С. Гумилев. Письма о русской поэзии. Пг., 1923) / В. Я. Брюсов // Печать и революция. – 1923. – № 3. – С. 96–100.
116. Буало Н. Поэтическое искусство / Н. Буало ; [пер. с франц. С. С. Нестеровой и Г. С. Пиларова ; под ред. Н. А. Шенгели] // Литературные манифесты западноевропейских классицистов / [под ред. Н. П. Козловой]. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1980. – 624 с. – С. 425–439.
117. Бudyко М. И. Рассказы Ахматовой [Электронный ресурс] / М. И. Бudyко // Об Анне Ахматовой : Стихи, эссе, воспоминания, письма / [сост. М. М. Кралин]. – Л. : Лениздат, 1990. – С. 461–506. – Режим доступа : <http://www.akhmatova.org/articles/articles.php?id=93>
118. Булгаков С. Н. Героизм и подвижничество (из размышлений о религиозной природе русской интеллигенции) / С. Н. Булгаков – Вехи; Интеллигенция в России: Сб. ст. 1909–1910. – М. : Мол. гвардия, 1991. – С. 43–84.
119. Булдеев А. Н. Львова. – Старая сказка. Второе, посмертное издание. – К-во Альциона. – Москва, 1914 / А. Булдеев // Жатва. Литературные альманахи. – Книга V. – М., 1914. – С. 294–295.
120. Бурдина С. В. «Реквием» А. Ахматовой как «петербургский текст» русской литературы / С. В. Бурдина // Вестник Московского университета. – Сер. 9. – Филология. – 2003. – № 5. – С. 66–75.
121. Бычков В. В. Владимир Соловьёв и эстетическое сознание Серебряного века / В. В. Бычков // Владимир Соловьёв и культура Серебряного века – М. : Наука, 2005. – 631 с. – с. 11–29.

122. Вайнштейн О. Денди: мода, литература, стиль жизни. 2-е изд. испр. доп. / Ольга Вайнштейн – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – 640 с.
123. Васильев С. А. Стихотворение А. А. Ахматовой «Лотова жена»: трансформация ветхозаветного образа (Державин и Ахматова) [Электронный ресурс] / С. А. Васильев. – Режим доступа : <http://www.portal-slovo.ru/philology/40417.php?PRINT=Y>
124. Васильева Е. Н. Мотив памяти в лирике А. Ахматовой 20–30-х годов / Е. Н. Васильева // Творчество А. Ахматовой и Н. Гумилёва в контексте поэзии XX века : Материалы межд. науч. Конференции. – 21–23 мая 2004. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2004. – С. 93–100.
125. Вежбицкая А. Семантические универсалии и базовые концепты / Анна Вежбицкая – М. : Языки славянской культуры, 2011. – 368 с.
126. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание [пер. с англ.] А. Вежбицкая – М. : Русские словари, 1996. – 416 с.
127. Вербловская И. С. Горькой любовью любимый: Петербург Анны Ахматовой / Ирина Вербловская. – СПб. : Издательство «Журнал “Нева”», 2003. – 323 с.
128. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский – Л. : Худож. литература, 1940. – 648 с.
129. Вехи. Интеллигенция в России : [Сб. ст. 1909–1910]. – М. : Молодая гвардия, 1991. – 462 с.
130. Виленкин В. Я. В сто первом зеркале (Анна Ахматова) / Виталий Яковлевич Виленкин. – М. : Сов. писатель, 1987. – 320 с.
131. Виленкин В. Я. Воспоминания с комментариями / Виталий Яковлевич Виленкин. – М. : Худож. литература, 1982. – 502 с.
132. Виленкин В. Образ "тени" в поэтике Анны Ахматовой / В. Виленкин // Вопросы литературы. – 1994. – Вып. 1. – С. 57–67.
133. Виноградов В. В. О поэзии Ахматовой / В. В. Виноградов // Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. – М. : Наука, 1976. – С. 369–459.
134. Виноградов В. В. О символике А. Ахматовой / В. В. Виноградов // Литературная мысль. – Пг., 1923г. – Вып. 1. – С. 91–138.
135. Виноградов В. В. Проблема авторства и теория стилей / В. В. Виноградов. – М. : Наука, 1961. – 614 с.
136. Виноградская П. Вопросы морали, пола, быта и тов. Коллонтай / П. Виноградская // Красная новь, 1923, № 6, с. 179–214.
137. Воздвиженский В. Г. Судьба поколения в поэзии Анны Ахматовой / В. Г. Воздвиженский // «Царственное слово». Ахматовские чтения. Вып. 1 / [Редакторы-составители: Н. В. Королева, С. А. Коваленко]. – М. : Наследие, 1992. – С. 21–28.

138. Волков А. Акмеизм / А. Волков // Волков А. Очерки русской литературы конца XIX и начала XX века / А. Волков. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М. : ГИХЛ, 1955. – С. 449–468.
139. Воркачев С. Г. Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании / С. Г. Воркачев // Науч. докл. высш. шк. Филол. науки. – 2001. – № 1. – С. 64–72.
140. Воскресенская М. А. Символизм как мировоззрение Серебряного века: Социокультурные факторы формирования общественного сознания российской культурной элиты рубежа XIX–XX веков / М. А. Воскресенская ; [научн. ред. А. Н. Жеравина]. – М. : Логос, 2005. – 256 с.
141. Воспоминания об Анне Ахматовой : [Сборник] / [Составители В. Я. Виленкин и В. А. Черных ; Коммент. А. В. Курт и К. М. Поливанова]. – М. : Сов. писатель, 1991. – 720 с.
142. Выходцев П. С. Поэты и время / П. С. Выходцев. – Л. : Худож. лит., 1967. – 288 с.
143. Вяземский П. А. Стихотворения / П. Вяземский. – Л. : Сов. писатель, 1958. – 501 с.
144. Гайденко П. П. Трагедия эстетизма / П. П. Гайденко. – М. : ЛКИ, 2010. – 248 с.
145. Гаспаров М. Л. Записки и выписки / М. Л. Гаспаров – М. : Новое литературное обозрение, 2001. – 416 с.
146. Гаспаров М. Л. Об античной поэзии: Поэты. Поэтика. Риторика / М. Л. Гаспаров. – СПб. : Азбука, 2000. – 480 с.
147. Гаспаров М. Поэзия Горация / М. Л. Гаспаров // Гораций. Сочинения / [ред., вступ. ст. и коммент. М. Гаспарова]. – М. : Худож. литература, 1970. – С. 5–38.
148. Гаспаров М. Л. Поэтика «серебряного века» / М. Л. Гаспаров // Русская поэзия «серебряного века» : Антология. – М. : Худож. литература, 1993. – 297 с.
149. Гаспаров М. Л. Ю. М. Лотман: наука и идеология / М. Л. Гаспаров // Гаспаров М. Л. Избранные труды : Т. 2 / М. Л. Гаспаров. – М. : Просвещение, 1997. – С. 485–493.
150. Гачев Г. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр / Г. Гачев. – М. : Просвещение, 1968. – 423 с.
151. Гегель Г. В. Ф. Эстетика : В 4 т. / Г. В. Ф. Гегель [пер. Б. Г. Столпнера ; под ред. и с предисл. Мих. Лифшица]. – М. : Искусство, 1968–1973.
152. Гельфонд М. М. Эпиграфы из Боратынского в творчестве Анны Ахматовой / М. М. Гельфонд // Творчество А. Ахматовой и Н. Гумилёва в контексте поэзии XX века : Материалы межд. науч.

- конф. – 21–23 мая 2004. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2004. – С. 125–137.
153. Гершензон М. О. Плагиаты Пушкина / М. О. Гершензон // Гершензон М. О. Статьи о Пушкине – М.–Л. : Academia. –1926. – С. 114–119.
154. Герштейн Э. Из записок об Анне Ахматовой [Электронный ресурс] / Эмма Герштейн ; [публикация, предисл. и примеч. С. А. Надеева] // Знамя. – 2009. – №1. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/znamia/2009/1/ge15.html>
155. Герштейн Э. Г. Комментарии / Э. Г. Герштейн // Ахматова А. А. Сочинения: В 2-х т. Т. 2. – М., 1990. – С. 396–434.
156. Герштейн Э. Г. Мемуары / Эмма Герштейн. – М. : Захаров, 2002. – 762 с.
157. Герштейн Э. Г., Вацуро В. Э. Заметки А. А. Ахматовой о Пушкине / Э. Герштейн, В. Э. Вацуро // Временник Пушкинской комиссии, 1970 / АН СССР. – Л. : Наука, Ленингр. отд-ние, 1972. – С. 30–44.
158. А. Гизетти Э. Три души / А. Гизетти // Ежемесячный журнал. – 1915. – № 12. – С. 45–49.
159. Гиндин С. И. Программа поэтики нового века (О теоретических поисках В. Я. Брюсова в 1890-е годы) / С. И. Гиндин // Серебряный век в России. Избранные страницы. – М. : Радикс, 1993. – С. 87–116.
160. Гинзбург Л. Вяземский / Л. Гинзбург // Вяземский П. Старая записная книжка / П. Вяземский ; [ред. и примеч. Л. Гинзбург]. – Л. : Изд-во писателей в Ленинграде, 1929. – С. 5–50.
161. Гинзбург Л. Записные книжки. Воспоминания. Эссе / Л. Гинзбург. – СПб. : Искусство-СПб, 2002. – 768 с.
162. Гинзбург Л. Литература в поисках реальности. / Л. Я. Гинзбург. // Вопросы литературы. 1986. № 2. С. 98–138.
163. Гинзбург Л. Литература в поисках реальности / Л. Гинзбург. – Л. : Сов. писатель, 1987. – 400 с.
164. Гинзбург Л. О лирике / Лидия Гинзбург. – Изд. 2-е, доп. – Л. : Сов. писатель, 1974. – 408 с.
165. Гинзбург Л. О структуре литературного персонажа / Лидия Гинзбург // Искусство слова : Сб. статей к 80-летию Д. Д. Благого / [отв. ред. К. В. Пигарев]. – М. : Наука, 1973. – С. 376–388.
166. Гинзбург Л. Человек за письменным столом : Эссе. Из воспоминаний. Четыре повествования / Л. Гинзбург. – Л. : Советский писатель, 1989. – 608 с.
167. Гиппиус В. Анна Ахматова. Вечер. / В. Гиппиус // Новая жизнь. – 1912. – № 3. – С. 270.

168. Гиппиус В. В. К вопросу о пушкинских «плагиатах» / В. Гиппиус // Пушкин и его современники : Материалы и исследования / Пушкинская комиссия при Отделении гуманитарных наук АН СССР. – Л. : Изд-во АН СССР, 1930. – Вып. 38/39. – С. 37–46.
169. Гиппиус В. В. Ф. И. Тютчев / В. В. Гиппиус // Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока / В. В. Гиппиус. – М. : Наука, 1966. – С. 201–224.
170. Гиришман М. М. Литературное произведение: теория и практика анализа: Учебное пособие / М. М. Гиришман. – М. : Высшая школа, 1991. – 160 с.
171. Гиришман М. М., Свенцицкая Э. М. «В Царском Селе» А. Ахматовой / М. М. Гиришман, Э. М. Свенцицкая // Русская словесность. – 1998. – № 2. – С. 21–36.
172. Голлербах Э. Образ Ахматовой / Э. Голлербах // Образ Ахматовой : Антология / [ред. и вступ. статья Э. Голлербаха]. – Л. : Издание ленингр. об-ва библиофилов, 1925. – С. 5–18.
173. Гончарова Н. Анна Ахматова: еще одна попытка комментария / Н. Гончарова // Вопросы литературы. – 1999. – № 1. – С. 338–344.
174. Гончарова Н. А. Ахматова и Г. Х. Андерсен / Нина Гончарова // Литературная учеба. – 2004. – № 2. – С. 133–154.
175. Гончарова О. М. «Наследница» (А. Ахматова и Г. Державин) / О. М. Гончарова // Гумилевские чтения : Материалы международной научной конференции. – 14–16 апреля 2006. – СПб. : Изд-во СПбГУП, 2006. – С. 159–164.
176. Гораций. Оды. Эподы. Сатиры. Послания / Квинт Гораций Флакк ; [Пер. с лат. ; Общ. ред., пер., вступ. ст. и комм. М. Гаспарова]. – М. : Худож. лит., 1970. – 440 с.
177. Горбовский А. Красавица-чудовище / А. Горбовский. // Труд. – 06.04.2000. – № 63.
178. Городецкий Б. П. Лирика Пушкина / Б. П. Городецкий. – М.–Л., 1962. – 466 с.
179. Городецкий Б. Г. Традиции Пушкина и русская советская поэзия / Б. Г. Городецкий // Русская советская поэзия: Традиции и новаторство. 1917–1945. – Л., 1972. – С. 62–89.
180. Городецкий С. М. Некоторые течения в современной русской поэзии / С. М. Городецкий // Поэтические течения в русской литературе конца XIX – начала XX века: Литературные манифесты и художественная критика : Хрестоматия / Сост. А. Г. Соколов. – М. : Высшая школа, 1988. – С. 90–96.
181. Грехнев В. А. Лирика Пушкина: О поэтике жанров / В. А. Грехнев. – Горький, 1985. – 239 с.

182. Григорьев В. П. О единицах художественной речи / В. П. Григорьев // Поэтика и стилистика русской литературы: Памяти академика В. В. Виноградова. – Л., 1971. – С. 384–392.
183. Грякалов А. А. Структурализм в эстетике: критический анализ / А. А. Грякалов. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1989. – 176 с.
184. Грякалова Н. Ю. Фольклорные традиции в поэзии Анны Ахматовой / Н. Ю. Грякалова // Русская литература. – 1982. – № 1. – С. 47–63.
185. Гуковский Г. А. К вопросу о творческом методе Блока / Г. А. Гуковский // Литературное наследство. А. Блок. Новые материалы и исследования. – Т. 92. – Кн. 1. – М. : Наука, 1980. – С. 63–84.
186. Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики / Г. А. Гуковский. – Саратов, 1946. – 298 с.
187. Гумилев Н. С. Сочинения : В 3 т. : / Н. Гумилев [Вступ. ст. Н. Богомолова]. – М. : Худож. литература, 1991. – 590 с.
188. Гурвич И. Любовная лирика Ахматовой (Целостность и эволюция) / И. Гурвич // Вопросы литературы. – 1997. – Вып. 5. – С. 22–38.
189. Гуревич А. М. Лирика Пушкина в её отношении к романтизму (О нравственно-эстетическом идеале поэта) / А. М. Гуревич // Проблемы романтизма. 2 : [Сб. ст.] [Ред. А. Гуревич и Е. Новик]. – М. : Искусство, 1971. – С. 197–228.
190. Давтян Л. А. Мотивы чеховской драматургии в стихотворении А. А. Ахматовой «За озером луна остановилась...» / Л. А. Давтян // Чеховиана. Чехов и “серебряный век”. – М. : Наука, 1996. – С. 133–138.
191. Двинятина Т. Рецензия. О. А. Лекманов. Книга об акмеизме и другие работы [Электронный ресурс] / Т. Двинятина // Новая Русская Книга. – 2001. – № 1. – Режим доступа: <http://www.guelman.ru/slava/nrk/nrk7/22r.html>
192. Державин Г. Р. Стихотворения / Г. Р. Державин ; [Сост, вступ. статья и коммент. А. Я. Кучерова ; Подгот. текста А. Я. Кучерова и Е. В. Климиной]. – М. : ГИХЛ, 1958. – 564 с.
193. Дмитриев А. Н. Полемика В. М. Жирмунского с формальной школой и немецкая филология. / А. Н. Дмитриев // Материалы конференции, посвящённой 110-летию со дня рождения академика В. М. Жирмунского – СПб. : Наука, 2001. – С. 66–74.
194. Днепров И. Л. «На краю моря» (Духи вод в философской сказке Х. К. Андерсена) / И. Л. Днепров // Язык Пушкина. Пушкин и Андерсен: поэтика, философия, история литературной сказки. – СПб. : Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2003. – С. 179–207.

195. Добин Е. С. Поэзия Анны Ахматовой / Е. С. Добин // Добин Е. С. Сюжет и действительность. Искусство детали / Е. С. Добин. – Л., 1981. – С. 4–167.
196. Долгополов Л. К. На рубеже веков / Л. К. Долгополов. – Л. : Советский писатель, 1985. – 352 с.
197. Долгополов Л. К. По законам притяжения (о литературных традициях в «Поэме без героя» Анны Ахматовой) / Л. К. Долгополов // Русская литература. – 1979. – № 4. – С. 38–57.
198. Долгушев В. Г. Образ маски в поэзии М. Лермонтова, А. Блока и А. Ахматовой / В. Г. Долгушев // Русская речь. – 2004. – № 5. – С. 13–16.
199. Докукина А. Nox Анны Ахматовой // Anna Achmatova. Atti del convegno del centenario della nascita. Alessandria. – 1992. – P. 225–249.
200. Доливо-Добровольский А. В. Акмеизм и символизм в свете идей Л. Н. Гумилёва / А. В. Доливо-Добровольский // Гумилёвские чтения 1996 г. – СПб. : Изд-во СПбГУП, 1996. – 288 с. – С. 90–107.
201. Доманский Ю. В. Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте : пособие по спецкурсу / Ю. В. Доманский. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 1999. – 93 с.
202. Досократики. – Мн. : Харвест, 1999. – 784 с. – (Классическая философская мысль).
203. Друц Е., Гесслер А. Цыгане: Очерки / Е. Друц, А. Гесслер. – М. : Сов. писатель, 1990. – 331 с.
204. Дубин Б. В., Зоркая Н. А. Идея «классики» и ее социальные функции / Б. В. Дубин, Н. А. Зоркая // Проблемы социологии литературы за рубежом. - М., 1983. – С. 40–82.
205. Дыченко И. Комаровские встречи / И. Дыченко / Подгот. текста и послесл. П. Поберезкиной // «...Как в прошедшем грядущее зреет...»: Полувековая парадигма Серебряного века. Сб. научных работ [под ред. Л. Кихней и И. Енохиной]. – М. : Азбуковник, 2012. – С. 331–346.
206. Егоров Б. Ф. Избранное. Эстетические идеи в России XIX века / Б. Ф. Егоров. – СПб. : Летний сад, 2009. – 644 с.
207. Ельцова Е. Н. Антитеза и оксюморон как средства выражения контрастного мироощущения Ахматовой / Е. Н. Ельцова // Международная ассоциация преподавателей русского языка и литературы. – М., 1999. – С. 126–141.
208. Ермоленко Г. Н. Поэма Вольтера "Орлеанская девственница" как гипертекст [Электронный ресурс] / Г. Н. Ермоленко // XVIII век: Литература в контексте культуры. – М., 1999. – С. 40-49. – Режим доступа : <http://www.philology.ru/literature3/ermolenko-99.htm>.

209. Ерохина И. В. Гений и злодейство: пушкинский подтекст в «Реквиеме» Анны Ахматовой / И. В. Ерохина // Вопросы литературы. – 2006. – Июль–Август. – С. 198–220.
210. Есаулов И. А. Генеалогия авангарда / И. А. Есаулов // Вопросы литературы. – 1992. – № 3. – С. 176–191.
211. Есаулов И. А. Категория соборности в русской культуре / И. А. Есаулов. – Петрозаводск, 1995. – 287 с.
212. Есаулов И. А. Постсимволизм и соборность / И. А. Есаулов // Постсимволизм как явление культуры : Мат. межд. конфер. – М., 1995. – Вып. 1. – С. 3–11.
213. Есин А. Б. Полемиическая интерпретация как форма бытования классики / А. Б. Есин // Классика и современность [под ред. П. А. Николаева, В. Е. Хализева]. – М. : Изд-во Моск. гос. ун-та, 1991. – С. 120–128.
214. Жданов А. А. Доклад о журналах «Звезда» и «Ленинград» : [Сокращенная и обобщенная стенограмма докладов на собрании партийного актива и на собрании писателей в Ленинграде] / А. А. Жданов. – Л., 1946. – С. 8–14.
215. Живов В. М. Государственный миф в эпоху Просвещения и его разрушение в России конца XVIII века / В. М. Живов // Из истории русской культуры : Т. 4 : XVIII – начало XIX века. – М., 1996. – С. 157–200.
216. Жирмунская Н. А. Эпиграф и проблема импликации в поэтическом тексте (На материале поэзии Анны Ахматовой) / Н. А. Жирмунская // Res philologica. Филологические исследования памяти академика Г. В. Степанова (1919 – 1986). – М.–Л., 1990. – С. 342–350.
217. Жирмунский В. М. Анна Ахматова и Александр Блок / В. М. Жирмунский // Русская литература. – 1970. – № 3. – С. 57–82.
218. Жирмунский В. М. Байрон / В. М. Жирмунский // В. М. Жирмунский. Из истории западно-европейских литератур. – Л.: Наука, 1981. С. 188 – 244.
219. Жирмунский В. М. Преодолевшие символизм / В. М. Жирмунский // Русская мысль. – 1916. – № 12, отд. 2. – С. 25–56.
220. Жирмунский В. М. Два направления современной лирики / В. М. Жирмунский // Жизнь искусства. – 1920. - 11 янв. – № 339–340.
221. Жирмунский В. М. К вопросу о синтаксисе А. Ахматовой / В. М. Жирмунский // Жирмунский В. М. Вопросы теории литературы / В. М. Жирмунский. – Л., 1928. – С. 289–302.

222. Жирмунский В. М. Литературные течения как явление международное / В. М. Жирмунский // Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. – Л. : Наука, ленингр. отд., 1979. – С. 137–157.
223. Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика / В. М. Жирмунский ; [предисл. и коммент. А. Г. Аствацатурова]. – СПб. : Аxiома, Новатор, 1996. – 232 с.
224. Жирмунский В. М. Творчество Анны Ахматовой / В. М. Жирмунский. – Л. : Наука, 1973. – 184 с.
225. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В. М. Жирмунский. – Л. : Наука, 1977. – 503 с.
226. Жирмунский В. М. Теория стиха / В. М. Жирмунский. – Л. : Наука, 1975. – 423 с.
227. Жолковский А. К. Анна Ахматова – пятьдесят лет спустя / А. Жолковский // Звезда. – 1996. – № 9. – С. 211–227.
228. Жолковский А. К. Блуждающие сны: Из истории русского модернизма : [Сб. ст.] / А. К. Жолковский. – М. : Советский писатель, 1992. – 432 с.
229. Жолковский А. К. Описание поэтического мира Пушкина [Электронный ресурс] / Александр Жолковский // Жолковский А. Избранные статьи о русской поэзии / Александр Жолковский. – М., 2005. – С. 13–45. – Режим доступа : http://magazines.russ.ru/novyj_mi/redkol/zhz/bib300.html
230. Жолковский А. К. Технологии власти в творчестве и жизнетворчестве Ахматовой / А. К. Жолковский // Schahadat, Sch. (Hg.), Lebenskunst – Kunstleben. Жизнетворчество в русской культуре XVIII – XX вв. – Munchen, 1998. – С. 193–210.
231. Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. К понятиям «тема» и «поэтический мир» [Электронный ресурс] / А. К. Жолковский, Ю. К. Щеглов // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1975. – VII. – С. 143–167. – Режим доступа : <http://dornsife.usc.edu/alik/rus/ess/bib14.html>
232. Жолковский А. Щеглов Ю. Структурная поэтика – порождающая поэтика / А. Жолковский, Ю. Щеглов // Вопросы литературы. – 1967. – № 1. – С. 74–89.
233. Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966) / [Сост. и подг. текста К. Н. Суворовой ; Вступ. ст. Э. Г. Герштейн ; Вводные заметки и указатели В. А. Черных]. – Москва–Torino : Giulio Einaudi editore, 1996. – 850 с.
234. Затонский Д. Постмодернизм в историческом интерьере / Д. Затонский // Вопросы литературы. – М., 1996, № 3. Электронный ресурс. Код доступа: <http://magazines.russ.ru:81/voplit/1996/3/zatonsky.html>

235. Затонский Д. В. Бальзак / Д. В. Затонский // История всемирной литературы : в 9 т. – М. : Наука, 1989. – Т. 6 – С. 185–206.
236. Зинченко В. П. Возможна ли поэтическая антропология? [Электронный ресурс] / В. П. Зинченко. – М. : Изд-во Российского открытого ун-та, 1994. – 44 с. – Режим доступа : <http://psychlib.ru/mgppu/ZVp-1994/ZVP-001.HTM>
237. Злочевская А. В. К проблеме «самостоятельности» героя в художественном мире Достоевского / А. В. Злочевская // Вестник Моск. ун-та. – Сер. 9. Филология. – 1980. – № 2. – С. 23–33.
238. Зоркая Н. М. Чехов и «серебряный век»: некоторые оппозиции / Н. М. Зоркая // Чеховиана. Чехов и «серебряный век». – М. : Наука, 1996. – С. 5–14.
239. Зубов В. П. Избранные труды по истории философии и эстетики. 1917–1930 / В. П. Зубов ; [Сост. М. В. Зубова]. – М. : Индрик, 2004. – 448 с.
240. Зуев Д. В. "Имманентная критика" Ю. И. Айхенвальда доэмигрантского периода: проблема писателя и читателя : Дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 [Электронный ресурс] / Д. В. Зуев. – М., 2006. – 252 с. – Режим доступа : <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/immanentnaja-kritika-ju-i-ajhenvvalda-dojemigrantskogo-perioda-problema-pisatelja-i.html>
241. Зусман В. Концепт в системе гуманитарного знания. / В. Зусман // [Электронный ресурс]. Вопросы литературы, 2003. – № 2. Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/voplit/2003/2/>
242. Зырянов О. В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект / О. В. Зырянов. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2003. – 548 с.
243. И в скольких жила зеркалах: Стихи, посвящённые А. Ахматовой / Сост., подг. текста, послесл. Г. Н. Смоленской; предисл. А. В. Стебелева. – Винница: Континент-ПРИМ, 1995. – 320 с.
244. Иванов Вяч. Вс. О взаимоотношении символизма, предсимволизма и постсимволизма в русской литературе и культуре конца XIX – начала XX века / Вяч. Вс. Иванов // Избранные труды по семиотике и истории культуры. – Т. 2. – М., 2000. – С. 120–122.
245. Иванов Вяч. Вс. «Поэма без героя», поэтика поздней Ахматовой и фантастический реализм / Вяч. Вс. Иванов // Ахматовский сборник. – Париж, 1989. – С.131–135.
246. Иванов В. И. Дионис и прадионисийство / В. И. Иванов. – СПб. : Алегейя, 2000. – 343 с.
247. Иванов Вячеслав. О веселом ремесле и умном веселии [Электронный ресурс] / Вячеслав Иванов // Иванов В. И. Собрание сочинений : В 4-х т. : Т. 3 / В. И. Иванов. – Брюссель, 1979. – С. 61–77. –

- Режим доступа :
http://www.rvb.ru/ivanov/vol3/01text/02papers/3_075.htm
248. Иванов В. Дионис и прадионисийство / В. И. Иванов. – СПб. : Алетейя, 2000. – 343 с.
249. Иванов-Разумник Анна Ахматова / Иванов-Разумник // Иванов-Разумник Творчество и критика. – Пг., 1922. – С. 190–196.
250. Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / Илья Ильин – М. : Интрада, 1996. – 256 с.
251. Ильин Н. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа / Илья Ильин – М. : Интрада, 1998. – 256 с.
252. Ильичёв А. В. Диптих А. А. Ахматовой «городу Пушкина»: опыт интертекстуального анализа / А. В. Ильичёв // Гумилевские чтения : Материалы международной научной конференции. – 14–16 апреля 2006. – СПб. : Изд-во СПбГУП, 2006. – С. 164–173.
253. Искржицкая И. Ю. Ахматова и Чехов: черты нового психологизма / И. Ю. Искржицкая // Ахматовские чтения. Сб. научн. работ. – Тверь: ТГУ, 1991.– С. 56–65.
254. Ичин К., Йованович М. К разбору элементов музыкальной структуры «Реквиема» А. Ахматовой, / Корнелия Ичин, Миливое Йованович // Wiener Slawistischer Almanach Bd. 48 (2002) S. 109 – 119.
255. Каган М. С. Философская теория ценности / М. С. Каган – СПб.: Алетейя, 1997. – 205 с.
256. Каган М. С. Эстетика как философская наука / М. С. Каган. – СПб. : Петрополис, 1997. – 544 с.
257. Казанцева А. А. Анна Ахматова и Николай Гумилёв: диалог двух поэтов / Анастасия Казанцева – СПб. : Росток, 2004. – 336 с.
258. Казарин В. П., Новикова М. А. Стихотворение А. Ахматовой «Вновь подарен мне дремотой...» (Опыт реального комментария). Публикация 1 / В. П. Казарин, М. А. Новикова // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. Вып.10. – Симферополь: Крымский архив, 2012. – С. 60–72.
259. Казарян В. П. Параметрическая теория систем и системная практика / В. П. Казарян // Параметрическая общая теория систем и её применения : Сб. трудов, посвящённый 80-летию проф. А. И. Уёмова / Под ред. А. Ю. Цофнаса. – Одесса : Астропринт, 2008. – С. 185–196.
260. Калугин О. Дело КГБ на Анну Ахматову / Калугин Олег. – В кн. : Госбезопасность и литература на опыте России и Германии (СССР и ГДР). – М. : Рудомино, 1994. – С. 72–79.
261. Кальницкий В. Русифицированный King Crimson / В. Кальницкий. – СПб. : Кристалл, ФОНО, 2000. – 286 с.

262. Кант И. Критика способности суждения / И. Кант [пер. с нем.]. – М. : Искусство, 1994. – 384 с.
263. Каратеева Т. Вещи Анны Ахматовой. [Электронный ресурс] / Татьяна Каратеева // Теория моды. Одежда. Тело Культура. № 23 (весна 2012). Режим доступа: <http://www.nlobooks.ru/node/2127>
264. Карепина Л. С. Регулятивные стратегии воплощения образа адресата в лирике А. Ахматовой [Электронный ресурс] / Л. С. Карепина // Вестник Томского гос. пед. ун-та. – Томск, 2012. – № 1. – Режим доступа : <http://cyberleninka.ru/article/n/regulyativnye-strategii-voploscheniya-obraza-adresata-v-lirike-a-ahmatovoy#ixzz2MGtKmLIT>
265. Карепина Л. С. Типы выдвижения как способ репрезентации образа адресата в ранней лирике А. Ахматовой [Электронный ресурс] / Л. С. Карепина // Вестник Томского гос. пед. ун-та. – Томск, 2010. – № 6. – Режим доступа : <http://cyberleninka.ru/article/n/typy-vydvizheniya-kak-sposob-reprezentatsii-obraza-adresata-v-ranney-lirike-a-ahmatovoy>
266. Катаева Т. Анти-Ахматова. / Тамара Катаева. – М. : ЕвроИНФО, 2007. – 560 с.
267. Катулл В., Тибулл А., Проперций С. / В. Катулл, А. Тибулл, С. Проперций [пер. с латинского]. – М. : ГИХЛ, 1963. – 512 с.
268. Кацис Л. Ф., Одесский М. П. «И если когда-нибудь в этой стране...» О некоторых славянских параллелях к «Реквиему» А. Ахматовой / Л. Ф. Кацис, М. П. Одесский // Литературное обозрение. – 1996. – № 5/6. – С. 214–222.
269. Квятковский А. П. Поэтический словарь / А. П. Квятковский / Научн. ред. И. Роднянская. – М. : Сов. энциклопедия, 1966. – 376 с.
270. Кеба А. В. Лирика Иннокентия Анненского: художественная структура и семантика / А. В. Кеба, Т. В. Кеба. – Каменец-Подольский : Аксиома, 2009. – 176 с.
271. Кертман Л. Безмерность и гармония (Пушкин в творческом сознании Анны Ахматовой и Марины Цветаевой) / Лев Кертман // Вопросы литературы. – 2005. – № 4. – С. 251–278.
272. Кибальник С. А. Неоклассицизм в русской лирике конца XVIII – начала XIX в. / С. А. Кибальник // На путях к романтизму : [Сб. научн. трудов] / Отв. ред. Ф. Я. Прийма. – Л. : Наука, Ленингр. отделение, 1984. – С. 139–157.
273. Київські неокласики / Сб. статей – К. : Факт, 2003. – 352 с.
274. Кириллов В. В. Архитектура и градостроительство / В. В. Кириллов // Очерки русской культуры XVIII в. : Ч. IV / Под ред. акад. Б. А. Рыбакова. – М. : Изд-во МГУ, 1990. – С. 7–111.

275. Кириченко Е. Неоклассицизм и акмеизм в русском искусстве начала XX века / Е. Кириченко // Вопросы искусствознания. – М., 1994. – № 2–3. – С. 358 – 372.
276. Кирпичёва Е. В. Интертекстуальность поэм А. Ахматовой «У самого моря» и «Путём вся земля». / Е. В. Кирпичёва // Анна Ахматова: Эпоха, судьба, творчество. – Вып. 9. – Симферополь: Крымский архив, 2011. – С. 37-47.
277. Кихней Л. Г. Акмеизм: Миропонимание и поэтика / Л. Г. Кихней. – Изд. 2-е. – М. : Планета, 2005. – 184 с.
278. Кихней Л. Г. Анненский глазами современников / Л. Г. Кихней. – СПб. : Росток, 2011. – 640 с.
279. Кихней Л. Г. Дантовский код в поэзии Анны Ахматовой / Л. Г. Кихней // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. – Вып. 8. – Симферополь, 2010. – С. 114–127.
280. Кихней Л. Г. Из истории жанров русской лирики. Стихотворное послание в начале XX века / Л. Г. Кихней. – Владивосток : Изд-во Дальневосточного университета, 1989. – 164 с.
281. Кихней Л. Г. К пушкинским подтекстам «Поэмы без героя» Анны Ахматовой (о двух эпиграфах из «Евгения Онегина») / Л. Г. Кихней // А. С. Пушкин и русская литература: Материалы науч. конф. «Всероссийский праздник русского языка, приуроченный к Пушкинским дням», Москва, 2–5 июня 2004 г. – М., 2004. – С. 70–80.
282. Кихней Л. Г. К святочному коду в «Поэме без героя» Анны Ахматовой / Л. Г. Кихней // Проблемы поэтики русской литературы II : Материалы второй международной научной конференции. – М. : МАКС Пресс, 2007. – С. 55-58.
283. Кихней Л. Г. Мифологическая семантика «умирания» и «воскрешения» в стихах А. Ахматовой 1930–50-х годов / Л. Г. Кихней // Творчество А.А.Ахматовой и Н. С. Гумилёва в контексте русской поэзии XX века : Материалы межд. науч. конф. – 21-23 мая 2004. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2004. – 400 с. – С. 27–39.
284. Кихней Л. Г. Мотив святочного гадания на зеркале как семантический ключ к “Поэме без героя” Анны Ахматовой / Л. Г. Кихней // Вестник МГУ. – Сер. 9. Филология. – 1996. – № 2. – С. 27-37.
285. Кихней Л. Г. Поэзия Анны Ахматовой. Тайны ремесла / Л. Г. Кихней. – М. : Диалог МГУ, 1997. – 211 с.
286. Кихней Л. Г. «Родословная» «Поэмы без героя» Анны Ахматовой: к мотивации интертекстов / Л. Г. Кихней // Некалендарный XX век. – М. : Азбуковник, 2011. – С. 290–314.

287. Кихней Л. Г., Темиршина О. Р. "Поэма без героя" Анны Ахматовой и поэтика постмодернизма [Электронный ресурс] / Л. Г. Кихней, О. Р. Темиршина // Вестник МГУ. – Сер. 9. Филология. – 2002. – № 3. – С. 53–62. Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles.php?id=272>
288. Клинг О. А. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов: проблемы поэтики. / О. А. Клинг. – М. : Дом-музей Марины Цветаевой, 2010. – 356 с.
289. Клинг О. А. Своеобразие эпического в лирике А. А. Ахматовой. / О. А. Клинг // "Царственное слово". Ахматовские чтения. Вып. 1. – М. : Наследие, 1992. – С. 59–70.
290. Клинг О. Серебряный век – через сто лет («Диффузное состояние» в русской литературе начала XX века) / Олег Клинг // Вопросы литературы. 2000. – № 6. – С. 83–113.
291. Клюге Р.-Д. Символизм и авангард в русской литературе – перелом или преемственность? / Рудольф-Дитер Клюге // Русский авангард в кругу европейской культуры. – М., 1994. – С. 65–77.
292. Клюге Р.-Д. О русском авангарде, философии Ницше и социалистическом реализме / Рудольф-Дитер Клюге // Вопросы литературы. – 1990. – № 9. – С. 56–77.
293. Кнабе Г. С. Знак. Истина. Круг. (Ю. М. Лотман и проблема постмодерна) / Г. С. Кнабе // Лотмановский сборник 1 / Редактор-составитель Е. В. Пермяков. – М. : ИЦ-Гарант, 1995. – С. 266–277.
294. Кобзев Н. А. А. Ахматова и М. Волошин: типология лирического героя / Н. А. Кобзев. – Симферополь: Крымский писатель, 2007. – 172 с.
295. Кожевникова Н. А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века / Н. А. Кожевникова. – М., 1986. – 256 с.
296. Кожин В. В. Становление классического стиля в русской литературе / В. В. Кожин // Теория литературных стилей. Типология стиливого развития нового времени. – М. : Наука, 1976. – С. 65–94.
297. Козлова Н. П. Ранний европейский классицизм (XVI–XVII вв.) / Н. П. Козлова // Литературные манифесты западно-европейских классицистов / Под ред. Н. П. Козловой. – М. : Изд. Моск. ун-та, 1980. – 624 с. – С. 5–28.
298. Козубовская Г. П. А. Ахматова и Ф. Достоевский. Заметки к теме. Статья 1. «Павловский текст» / Г. П. Козубовская // Вестник БГПУ. – Сер.: Гуманитарные науки. – Барнаул, 2002. – Вып. 2. – С. 87–94.
299. Колобаева Л. А. Ахматова и Мандельштам (Самосознание личности в лирике) / Л. А. Колобаева // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. 1993. – № 2. – С. 3–11.

300. Колобаева Л. А. Ирония в лирике Иннокентия Анненского / Л. А. Колобаева // Филологические науки. – 1977. – № 6. – С. 21–29.
301. Колобаева Л. А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX–XX веков / Л. А. Колобаева. – М. : Изд-во МГУ, 1990. – 336 с.
302. Кондильяк Э. Б. де Трактат о системах / Э. Б. де Кондильяк // Кондильяк Э. Б. де Сочинения : В 3-х тт. : Т.2 / Э. Б. де Кондильяк. – М. : Мысль, 1982. – С. 5–188.
303. Констан Б. Адольф / Бенжамен Констан – М.: ГИХЛ, 1959. – 160 с.
304. Корецкая И. В. Вячеслав Иванов и Иннокентий Анненский / И. В. Корецкая // Корецкая И. В. Над страницами русской поэзии и прозы начала века / И. В. Корецкая. – М. : Радикс, 1995. – С. 128–142.
305. Кормилов С. И. Павловск в наследии Анны Ахматовой и острый эпизод в "Идиоте" Достоевского / С. И. Кормилов. // Хронотоп и окрестности : Юбилейн. сб. в честь Николая Панькова = Chronotope and Environs : Festschrift for Nikolay Pan'kov / под ред. Б. В. Орехова. – Уфа : Вагант, 2011. – С. 121–129.
306. Кормилов С. И. Поэтическое творчество Анны Ахматовой / С. И. Кормилов. – М., 1998. – 245 с.
307. Корона В. В. Поэзия Анны Ахматовой: поэтика автовариаций / В. В. Корона. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 1999. – 264 с.
308. Корхмазян Н. С. Мотив «мёртвого жениха» в «Поэме без героя» Анны Ахматовой (К вопросу о пушкинских традициях) / Н. С. Корхмазян // Проблема творчества и биографии А. А. Ахматовой : Тезисы докладов областной научной конференции, посвящённой 100-летию со дня рождения поэта. – Одесса, 1989. – С. 41–45.
309. Корхмазян Н. С. Испанская линия «Поэмы без героя» Анны Ахматовой / Н. С. Корхмазян // Современные проблемы армянского, русского и зарубежного литературоведения (Вопросы филологии. Вып. 2) – Ереван : Лингва, 2006. – С. 109–117.
310. Корчевская О. В. Блок и Гумилёв в литературной критике З. Шаховской / О. В. Корчевская // Учёные записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. – Серия «Филология». – Т. 21 (60). – № 2. Симферополь, 2008. – С. 216 – 221.
311. Кравченко О. А. Бахтинская «Эстетика словесного творчества» как определяющая концепция теоретико-литературного осмысления гармонии / О. А. Кравченко // Филологические исследования. Сб. научн. работ. Вып. 8. – Донецк : Юго-Восток, 2006. – С. 38–50.
312. Крайнева Н. К истории первого «Бега времени» / Наталия Крайнева // Анна Ахматова. Первый Бег времени. Реконструкция замысла. – СПб. : Лениздат, Команда А, 2013. – 320 с.

313. Крайнева Н. И. Комментарии / Н. И. Крайнева, О. Д. Филатова, Ю. В. Тамонцева // «Я не такой тебя когда-то знала...» : Анна Ахматова. Поэма без героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто : Материалы к творческой истории / [Издание подготовила Н. И. Крайнева]. – СПб. : Мирь, 2009. – 1488 с.
314. Кралин М. М. Примечания / М. М. Кралин // Ахматова Анна. Сочинения : В 2-х тт. / Анна Ахматова ; [Сост. подгот. текста, комм. М. М. Кралина]. – М. : Правда, 1990. – 483 с.
315. Кралин М. М. "Хоровое начало" в книге Ахматовой "Белая стая" / М. М. Кралин // Русская литература. – 1989. – № 3. – С. 97–108.
316. Кребель И. А. Мифопоэтика Серебряного века: Опыт топологической рефлексии / И. А. Кребель. – СПб. : Алетейя, 2010. – 502 с.
317. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Юлия Кристева // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму [пер. с франц., сост., вступ. ст. Г. К. Косикова]. – М.: ИГ Прогресс, 2000. – С. 427–457.
318. Крюков А. Анна Ахматова в исполнении Нины Королёвой / Александр Крюков. // Подъём. Ежемесячный литературно-художественный журнал. – Воронеж, 2005. – № 6. – С. 237–250.
319. Крюков А. С. О «полном научном собрании текстов» А. Ахматовой / А. С. Крюков // Анна Ахматова: Эпоха, судьба, творчество. – Вып. 3. – Симферополь, Крымский архив, 2005. – С. 109–118.
320. Кубдашева К. Б. Системно-целостный анализ художественного произведения / К. Б. Кубдашева Электронный ресурс. Режим доступа:
http://www.rusnauka.com/12_KPSN_2013/Philosophia/4_135976.doc.htm
321. Кузичева А. П. Отзвук «лопнувшей струны» в поэзии «серебряного века» / А. П. Кузичева // Чеховиана. Чехов и «серебряный век». – М. : Наука, 1996. – 320 с. – С. 138-150.
322. Кузмин М. А. О прекрасной ясности. Заметки о прозе [Электронный ресурс] / М. А. Кузмин. – Режим доступа :
http://dugward.ru/library/kuzmin/kuzmin_o_prekrasnoy_yasnosti.html
323. Кузмин М. А. Предисловие к книге Ж. Барбе д'Оревиля "Дендизм и Джордж Бреммель" / М. А. Кузмин. Электронный ресурс. Код доступа:
http://az.lib.ru/k/kuzmin_m_a/text_1912_predislovie_k_knige_j_barbe.shtml
324. Кузнецов И. Теоретическая история, диалектика и риторика русской литературы / И. В. Кузнецов // Вопросы литературы. № 3. – М., 2011. – С. 181–224.

325. Кузьмина-Караваева Е. Ю. Встречи с Блоком. / Е. Ю. Кузьмина-Караваева // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. – 1968. – Вып. 209. / Труды по славянской филологии. – С. 265–278.
326. Кулешов В. И. История русской критики XVII–XIX вв. / В. И. Кулешов. – М. : Просвещение, 1978. – 526 с.
327. Куликова Е. Ю. Пространство и его динамический аспект в лирике акмеистов / Елена Куликова – Новосибирск : Свиньин и сыновья, 2011. – 530 с.
328. Курьянов С. О. «Над пустынной, мёртвой Корсунью...»: К вопросу об идейном решении поэмы А. А. Ахматовой «У самого моря» / С. О. Курьянов // Вопросы русской литературы. – Симферополь, 2001. – Вып. 7 (64). – С. 129–141.
329. Кучеров А. Я. Г. Р. Державин (Жизнь и творчество) / А. Я. Кучеров. // Державин Г. Р. Стихотворения / Г. Р. Державин ; [Сост., вступ. статья и коммент. А. Я. Кучерова]. – М. : ГИХЛ, 1958. – 564 с. – С. III-LVI.
330. Кушнер А. Почему они не любили Чехова [Электронный ресурс] / Александр Кушнер. – Режим доступа : http://kushner.poet-premium.ru/pochemu_oni_ne_lyubili_chehova.html
331. Лавров А. В., Гречишкин С.С. Символисты вблизи. Очерки и публикации / А. В. Лавров, С. С. Гречишкин. – СПб. : Скифия, Талас, 2004. – 400 с.
332. Лахман Р. Ценностные аспекты семиотики культуры / семиотики текста Юрия Лотмана / Р. Лахман (Констанц) // Лотмановский сборник 1 / [Редактор-составитель Е. В. Пермяков]. – М. : ИЦ-Гарант, 1995. – С. 192–213.
333. Леви-Строс К. Структурная антропология / К. Леви-Строс ; [пер. с франц.] – М. : Наука, 1983. – 536 с.
334. Левин Ю. И., Сегал Д. М., Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма / [Ю. И. Левин, Д. М. Сегал, Р. Д. Тименчик, В. Н. Топоров, Т. В. Цивьян] // Russian Literature. – 1974. – №7/8. – С. 47–82.
335. Левкович Я. Л. «Воспоминание» / Стихотворения Пушкина 1820–1830-х годов. История создания и идейно-художественная проблематика. / Я. Л. Левкович – Л. : Наука, 1974. – С. 107–120.
336. Лейдерман Н. Л. Бремя и величие скорби («Реквием» в контексте творческого пути Анны Ахматовой / Н. Л. Лейдерман // Лейдерман Н. Л. Русская литературная классика XX века. (Монографические очерки) / Н. Л. Лейдерман. – Екатеринбург, 1996. – С. 199–214.
337. Лейдерман Н. Л. Теория жанра: Исследования и разборы / Н. Л. Лейдерман. – Екатеринбург, 2010. – 904 с.

338. Лекманов О. А. «Женщина с голубыми губами» в «Реквиеме» Анны Ахматовой. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.stengazeta.net/article.html?article=6274>
339. Лекманов О. А. История и поэтика акмеизма / О. А. Лекманов // Русская литература XX века: Школы, направления, методы творческой работы : [Учебник для студентов высших учебных заведений] / [В. И. Альфонсов, В. Е. Васильев, А. А. Кобринский и др. ; Под ред. С. И. Тиминой]. – СПб. : Logos; М. : Высшая школа, 2002. – С. 31–59.
340. Лекманов О. А. Книга об акмеизме и другие работы / О. А. Лекманов. – Томск : Водолей, 2000. – 704 с.
341. Ленин В. И. Задачи союзов молодёжи / В. И. Ленин // Ленин В. И. Полн. собр. соч. : Т. 41 / В. И. Ленин. – М. : Изд-во политической литературы, 1967. – С. 300–318.
342. Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений : В 4 т. : Т. 1 / М. Ю. Лермонтов ; [Под ред. Б. М. Эйхенбаума]. – М.–Л. : ОГИЗ ГИХЛ, 1981. – 394 с.
343. Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики): Монография / М. Н. Липовецкий / Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 1997. – 317 с.
344. Литературная Энциклопедия : В 10 т. : Т. 1. – М. : Изд-во Коммунистической академии, 1929. – 768 с.
345. Литературные манифесты западноевропейских классицистов / Под ред. Н. П. Козловой. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1980. – 624 с.
346. Литературный энциклопедический словарь / [Под общей ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева]. – М. : Советская энциклопедия, 1987. – 752 с.
347. Лифшиц М. К спорам о реализме / М. Лифшиц // Лифшиц М. Мифология древняя и современная / М. Лифшиц. – М. : Искусство, 1980. – С. 298–545.
348. Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка / Д. С. Лихачев // Известия РАН. Сер. лит. и яз. – Т. 52. – 1993. – №1. – С. 3–9.
349. Лихачев Д. С. Литература – реальность – литература / Д. С. Лихачев. – Л. : Сов. писатель, 1981. – 214 с.
350. Лосев А. Ф. Конспект лекций по эстетике нового времени: Классицизм / А. Ф. Лосев // Литературная учеба. – 1990. – № 4. – С. 139–150.
351. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев – М. : Искусство, 1976. – 367 с.
352. Лосев А. Ф. Художественные каноны как проблема стиля / А. Ф. Лосев // Вопросы эстетики. – 1964. – № 6. – С. 351–399.

353. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения / А. Ф. Лосев – М. : Мысль, 1982. – 623 с.
354. Лосев Л. "Страшный пейзаж": маргиналии к теме Ахматовой / Достоевский / Лев Лосев // Звезда. – 1992. – № 8. – С. 148–155.
355. Лотман М. Ю. За текстом: заметки о философском фоне тартуской семиотики (Статья первая). / М. Ю. Лотман // Лотмановский сборник 1. – М. : ИЦ – Гарант, 1995. – С. 214–220.
356. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста / Ю. М. Лотман. – Л. : Просвещение, 1972. – 272 с.
357. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. / Ю. М. Лотман. – М. : Просвещение, 1988. – 352 с.
358. Лотман Ю. М. Литературная биография в историко-литературном контексте / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Избранные статьи : В 3-х т. : Т. 1 / Ю. М. Лотман. – Таллинн : Александра, 1992. – С. 365–377.
359. Лотман Ю. М. Непредсказуемые механизмы культуры / Ю. М. Лотман. – Таллинн : TLU Press, 2010. – 232 с.
360. Лотман Ю. М. Роман в стихах Пушкина "Евгений Онегин" / Ю. М. Лотман. – Тарту, 1975. – 109 с.
361. Лотман Ю. М. Русский дендизм / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века) / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПб, 1994. – 399 с. – С. 121–135.
362. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман – М. : Искусство, 1970. – 384 с.
363. Лотман Ю. М. Тютчев / Ю. М. Лотман // История русской литературы : В 4-х т. : Т. 3 : Расцвет реализма. – Л. : Наука, 1982. – С. 403–426.
364. Лукницкий П. Н. Аsumiana. Встречи с Анной Ахматовой : В 2-х т. [Электронный ресурс] / Павел Николаевич Лукницкий. – Paris : YMCA-PRESS, 1991–1997. – Режим доступа : <http://lib.rus.ec/a/7535>
365. Лукницкий П. Н. Труды и дни Н. С. Гумилева / П. Н. Лукницкий. – СПб. : Наука, 2010. – 892 с.
366. Луначарский А. «Дом искусств». Журнал под редакцией М. Горького, М. Добужинского, Евг. Замятина, Н. Радлова и К. Чуковского. № 1. Петербург 1921. / А. В. Луначарский // Печать и революция, 1921, № 2. – С. 224–227.
367. Лурье А. Н. Поэма А. С. Пушкина «Медный всадник» и советская поэзия 20-х годов / А. Н. Лурье // Советская литература: проблемы мастерства. – Л. : Наука, 1968. – С. 42–81.
368. Львова Н. Старая сказка. / Н. Львова – М. : Альциона, 1913.

369. Львова Н. Холод утра (несколько слов о женском творчестве) / Н. Львова // Жатва. Литературный альманах. – Книга V. – М., 1914. – С. 249–256. Цит. по: Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научн. сб. – Вып. 4. – Симферополь : Крымский архив, 2006. – С. 11–16.
370. Люсый А. П. Поэтика предвосхищения: Россия сквозь призму литературы, литература сквозь призму культурологии: теоретическая комедия / А. П. Люсый – М. : Товарищество научных изданий КМК, 2011. – 570 с.
371. Ляпин С. Х. Концептология : к становлению подхода / С. Х. Ляпин // Концепты. Научные труды Центроконцепта. – Архангельск: Изд-во Помор. ун-та, 1997. – Вып. 1. – С. 11–35.
372. Магомедова Д. М. Анненский и Ахматова (к проблеме «романизации» лирики) Д. М. Магомедова // «Царственное слово». Ахматовские чтения. Вып. 1. – М.: Наследие, 1992. – С. 135–140.
373. Майкльсон Дж. Жанр «Лебединой песни» в русской лирике (символизм и XIX век) Джеральд Майкльсон // Международные научные конференции. Символизм и русская литература XIX века (памяти А. Пушкина и А Блока). 06.02.– 10.02.2001. Пушкин и Шекспир 24.09.– 30.09.2001 : Материалы / [Ответственный редактор В. М. Маркевич]. – СПб. : Изд-во С.-Петербургского университета, 2002. – С. 104–108.
374. Маймин Е. А. О русском романтизме. / Е. А. Маймин – М. : Просвещение, 1975. – 240 с.
375. Маковский С. К. На Парнасе «Серебряного века» / С. К. Маковский // Маковский С. К. Портреты современников / С. К. Маковский. – М. : Аграф, 2000. – 768 с. – С. 255–581.
376. Макогоненко Г. П. ...Из третьей эпохи воспоминаний // Дружба народов. – 1987. – № 3. – С. 232–241.
377. Максимов Д. Е. Ахматова о Блоке / Д. Е. Максимов // Звезда. – 1967. – № 12. – С. 187–191.
378. Максимов Д. Е. Брюсов / Д. Е. Максимов. – Л. : Сов. писатель, 1969. – 240 с.
379. Максимов Д. Е. Несколько слов о "Поэме без героя" / Д. Е. Максимов // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. – 1985. – Вып. 680 (Блоковский сборник, VI). – С. 137–158.
380. Максимов Д. Е. О двух стихотворениях Лермонтова / Д. Е. Максимов // Русская классическая литература: Разборы и анализы / Сост. Д. Устюжанин. – М. : Просвещение, 1969. – С. 121–141.
381. Максимов Д. Е. Поэзия и проза Блока / Д. Е. Максимов. – Л. : Сов. писатель, 1981. – 552 с.

382. Максимов Д. Е. Русские поэты начала века: В. Брюсов, А. Блок, А. Белый, А. Ахматова / Д. Е. Максимов. – Л. : Сов. писатель, 1986. – 404 с.
383. Малых В. С. К вопросу о методологии изучения творчества Н. С. Гумилева (на примере мотива любви-противоборства) / В. С. Малых // А. Ахматова и Н. Гумилев в контексте отечественной культуры (к 120-летию со дня рождения А. А. Ахматовой) : Мат. междунар. научно-практич. конференции (Тверь-Бежецк). – 21–22 мая 2009. – Тверь : Научная книга, 2009. – С. 158–162.
384. Мандельштам Н. Я. Воспоминания / Н. Я. Мандельштам. – М. : Книга, 1989. – 480 с.
385. Мандельштам Н. Я. Вторая книга / Надежда Мандельштам – М. : Согласие, 1999. – 768 с.
386. Мандельштам Н. Я. Третья книга [воспоминания] / Надежда Яковлевна Мандельштам – М. : Аграф, 2006. – 560 с.
387. Мандельштам Н. Я. Наш союз. Памяти Анны Ахматовой / Н. Я. Мандельштам // Знание – сила. – 1989. – № 6. – С. 60–67.
388. Мандельштам О. Э. Собрание сочинений : В 4 т. / О. Э. Мандельштам: [Под ред. проф. Г. Струве и Б. А. Филиппова]. – М. : Терра, 1991.
389. Мандрыкина Л. А. Ненаписанная книга. «Листки из дневника» А. А. Ахматовой / Л. А. Мандрыкина // Книги. Архивы. Автографы: Обзоры, сообщения, публикации. – М., 1973. – С. 57–76.
390. Манн Ю. Динамика русского романтизма / Ю. Манн. – М. : Аспект Пресс, 1995. – 380 с.
391. Манн Ю. В. О движущейся типологии конфликтов / Ю. Манн // Вопросы литературы. – 1971. – № 10. – С. 91–109.
392. Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма / Юрий Владимирович Манн. – М. : Наука, 1976. – 376 с.
393. Маркс К. Переход от Просвещения к романтизму / К. Маркс // К. Маркс и Ф. Энгельс. Об искусстве: В 2 т. : Т. 1. / [Сост. и авт. вступит. статьи Мих. Лифшиц ; Комментар. Г. Фридендера]. – М. : Искусство, 1976. – 576 с.
394. Марченко А. М. Ахматова: жизнь / Алла Марченко. – М. : АСТ: Астрель, 2009. – 672 с.
395. Маслова В. А. Концепт память как лингвофилософская категория и ключевой концепт русской духовной культуры / В. А. Маслова // Ментальность и изменяющийся мир : коллективная монография к 75-летию проф. В. В. Колесова. – Севастополь : Рибэст, 2009. – С. 77–91.

396. Маслова В. А. Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой: учеб. пособие / В. А. Маслова. – М.: Флинта: Наука, 2004. – 256 с.
397. Машевский А. Золотая середина Горация и принцип дополнительности (к вопросу о неклассичности классики) [Электронный ресурс] / Алексей Машевский. – Режим доступа : http://folioverso.ru/misly/2011_11/mashevsky_2011_11.htm
398. Маяковский В. В. Полное собрание сочинений. В 13 т. / В. Маяковский. – М.: ГИХЛ, 1957.
399. Мейлах М. Поэзия и власть / Михаил Мейлах // Лотмановский сборник 3. – М.: ОГИ, 2004. – С. 717–743.
400. Мейлах М. Средневековые провансальские жизнеописания и куртуазная культура трубадуров. / Мейлах М. // Жизнеописания трубадуров. / Изд. подгот. М. Б. Мейлах. – М. : Наука, 1993. – С. 508–549.
401. Мейлах М., Топоров В. Ахматова и Данте / М. Мейлах, В. Топоров // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. – 1972. –Vol. XV. – P. 29–75.
402. Мелетинский Е. М. Литературные архетипы и универсалии / Е. М. Мелетинский. – М. : РГТУ, 2001. – 431 с.
403. Мелетинский Е. М. О литературных архетипах / Е. М. Мелетинский. – М. : Наука, 1994. – 134 с.
404. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский ; Ин-т мировой литературы РАН. – М. : Вост. лит, 2006. – 407 с.
405. Меньшутин А., Синявский А. Поэзия первых лет революции / А. Н. Меньшутин А. Д. Синявский – М. : Наука, 1964. – 442 с.
406. Мережkinская А. Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи. Русская проза 80–90-х годов XX века : Монография / А. Ю. Мережkinская – К. : ИПЦ «Киевский университет», 2001. – 433 с.
407. Метлякова Е. В. Антонимы как средство воплощения контраста в поэзии А. Ахматовой / Е. В. Метлякова. // Вестник Удмуртского университета. Филологические науки. – 2005. – № 5 (2) С. 31–34.
408. Мильдон В. И. Серебряный век или русский Ренессанс? / В. И. Мильдон // Культурология. – № 1. – 2013. – С. 5–31.
409. Минералова И. Г. Русская литература серебряного века: Поэтика символизма / И. Г. Минералова. – М. : Изд-во Флинта, 2003. – 272 с.
410. Михайлова Г. П. Культура барокко как составляющая художественного мира Анны Ахматовой / Г. П. Михайлова // Мировая культура XVII–XVIII веков как метатекст: дискурсы, жанры, стили. Мат-лы междунар. научн. симпозиума «Восьмые Лафонтенов-

- ские чтения». Сер. «Symposium», вып. 26. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002. – С. 180–184.
411. Михайлова Г. «Миф о поэте» Анны Ахматовой в западноевропейском литературном контексте: интертекстуальный анализ [Электронный ресурс] / Г. Михайлова // *Respectus Philologicus*. – 2003. – 3(8). – Режим доступа : <http://filologija.vukhf.lt/3-8/mixajlova.htm>.
412. Михайлова М. Пристрастный летописец эпохи / М. Михайлова // Георгий Чулков. Годы странствий [Сост. вступ. ст., подгот. текста, коммент. М. В. Михайловой]. – М. : Эллис Лак, 1999. – С. 5–28.
413. Михалева Е. Единство художественной системы А. Ахматовой (на примере взаимосвязи «Поэмы без героя» и либретто «1913 год») / Е. Михалева // *Вестник Литературного института им. А.М. Горького*. 2008. – №1. – С. 110–114.
414. Москвичева Г. В. Русский классицизм. / Г. В. Москвичева – М. : Просвещение, 1986. – 191 с.
415. Мочульский К. В. Классицизм в современной русской поэзии / К. В. Мочульский // *Критика русского зарубежья* : В 2 ч. : Ч. 2 – М., 2002. – С. 4–18.
416. Муравьёва И. А. Век модерна: Панорама столичной жизни. Т. 2 / И. А. Муравьёва – СПб. : Изд-во Пушкинского фонда, 2004. – 272 с. (Серия: Былой Петербург)
417. Мурашов А. Н. Проблема неоклассицизма в русской поэзии 10–20-х годов XX века: автореф. дисс. ... канд. филол. наук по специальности 10.01.01 - русская литература, 2004 – 21 с.
418. Мусатов В. В. «В то время я гостила на земле...». Лирика Анны Ахматовой / В. В. Мусатов. – М. : Словари ру, 2007. – 496 с.
419. Мусатов В. В. История русской литературы первой половины XX века (советский период / В. В. Мусатов. – М. : Высшая школа, 2001. – 310 с.
420. Мусатов В. В. К проблеме анализа лирической системы Анны Ахматовой / В. В. Мусатов // "Царственное слово". Ахматовские чтения. – Вып. 1. – М. : Наследие, 1992. – С. 103–110.
421. Мясников А. Проблемы раннего русского формализма. / А. Мясников // *Контекст* – 1974. Литературно-теоретические исследования. – М.: Наука, 175. – С.78–134.
422. Надсон С. Я. Полное собрание стихотворений [Электронный ресурс] / С. Я. Надсон. – Режим доступа : http://az.lib.ru/n/nadson_s_j/text_0050.shtml
423. Найман А. Рассказы о Анне Ахматовой. Изд. 2-е. / Анатолий Найман – М. : Вагриус, 1999. – 432 с.

424. Небольсин С. А. О жанре «Памятника» в наследии Ахматовой / С. А. Небольсин // «Тайны ремесла»: Ахматовские чтения. – Вып. 2. – М. : Наследие, 1992. – С. 30–38.
425. Небольсин С. А. Пушкин и европейская традиция / С. А. Небольсин. – М. : Наследие, 1999. – 336 с.
426. Невинская И. Н. «В то время я гостила на земле...» (Поэзия Ахматовой) : [Монография] / Илона Невинская. – М. : Прометей, 1999. – 237 с.
427. Недоброво Н. В. Анна Ахматова / Н. В. Недоброво // Анна Ахматова: pro et contra / [Сост, вступ. ст., примеч. Св. Коваленко]. – СПб. : РХГИ, 2001. – С. 117-137.
428. Неизданные заметки Анны Ахматовой о Пушкине / [Публикация, вступ. заметка и примеч. Э. Герштейн] // Вопросы литературы. – 1970. – № 1. – С. 158–206.
429. Николаев Н. И. Судьба идеи Третьего Возрождения / Н. И. Николаев // MOYSEION: Профессору Александру Ивановичу Зайцеву ко дню семидесятилетия: [Сб. ст.] – СПб., 1977. – С. 343–350.
430. Николенко О. Тема любви к ближнему в поэзии А. Ахматовой / О. Николенко, О. Троцьк // Вісн. Київ. ун-ту «Слов'янський ун-т». – К., 2000. – Вип. 9. Філологія. – С. 259–264.
431. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Фридрих Ницше – СПб. : Азбука, 2000. – 232 с.
432. Ничик Н. Н. Ассоциативные связи лексем как средство формирования поэтического текста А. А. Ахматовой (К этимологии андерсеновских аллюзий) / Н. Н. Ничик // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. – Вып. 2. – Симферополь : Крымский архив, 2004. – С. 53–63.
433. Новожилова Л. И. Социология искусства (Из истории советской эстетики 20-х годов) / Л. И. Новожилова. – Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1968. – 128 с.
434. Ньюбина Л. М. Метафора времени – метафора судьбы / Л. М. Ньюбина // Известия РАН. – Сер. Литературы и языка. – 2008. – Т. 67, № 1. – С. 38–48.
435. Образ Ахматовой : Антология / [Ред. и вступит. статья Э. Голлербах]. – Л. : Издание ленинградского общества библиофилов, 1925. – 46 с.
436. Обухова Э. А. Книга о Пушкине – неосуществленный замысел Анны Ахматовой / Э. А. Обухова, Л. Г. Фризман // Временник Пушкинской комиссии / АН СССР. – Л. : Наука. Ленингр. отделение, 1989. – Вып. 23. – С. 166–174.

437. Овсянникова С. В. Ранняя поэзия Анны Ахматовой: образы, мотивы, архитектоника : [Монография] / С. В. Овсянникова. – М. : Академия, 2011. – 212 с.
438. Огнев А. В. На пути к народу и народности /А. В. Огнев // Ахматовские чтения. Сб. науч. работ. – Тверь: ТГУ, 1991.– С. 3–10.
439. Одоевцева И. В. На берегах Невы: Литературные мемуары / И. В. Одоевцева ; [Вступ. ст. К. Кедрова ; Послесл. А. Сабова]. – М. : Худож. литература, 1989. – 334 с.
440. Озеров Л. Необходимость прекрасного / Л. Озеров. – М. : Сов. писатель, 1983. – 328 с.
441. Олеша Ю. Ни дня без строчки. / Юрий Олеша. – М. : Сов. Россия, 1965. – 304 с.
442. Орлова Е. И. Литературная судьба Н. В. Недоброво / Е. И. Орлова. – Томск – М. : Водолей Publishers, 2004. – 320 с.
443. Орловски Я. О технике выражения чувства в ранней лирике Ахматовой / Ян Орловски // Серебряный век: философско-эстетические и художественные искания : Межвуз. сб. научн. трудов. – Кемерово : КГУ, 1996. – 135 с. – С. 75–79.
444. Осенняя Пушкиным. Публикация В. Лукницкой // Огонек. – 1987. – № 6. – С. 10–11.
445. Павловский А. И. Анна Ахматова. Очерк творчества / А. И. Павловский. – Л. : Лениздат, 1966. – 192 с.
446. Палкин М. А. Лирика как искусство стихотворного слова. / М. А. Палкин – Минск, 1986. – 272 с.
447. Панова Л. «И всюду клевета...»: Ахматова, (по)читатели, ахматоведы / Лада Панова // Russian Literature. – LXXII (2012). – III/IV. – С. 425–502.
448. Панищев А. П. Русский Ренессанс: человек между Богом и бесом. / А. П. Панищев. – И. : Академия естествознания, 2007. – 232 с.
449. Панченко А. М. «Серебряный век» и гибель России / Панченко А. М. // Гумилёвские чтения 1996 г. – СПб. : Изд-во СПбГУП, 1996. – С. 5–10.
450. Пахарева Т. А. «Летний сад» А. Ахматовой (анализ стихотворения) / Т. А. Пахарева // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. – Вып. 7. – Симферополь : Крымский архив, 2009. – С. 91–100
451. Пахарева Т. А. Миф об акмеизме в творчестве Анны Ахматовой / Т. А. Пахарева // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. – Вып. 4. – Симферополь : Крымский архив, 2006. – С. 3–9.
452. Пахарева Т. А. Образ «монахини-блудницы» в культурном контексте серебряного века / Т. А. Пахарева // Анна Ахматова: эпоха,

- судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. – Вып. 9. – Симферополь : Крымский архив, 2011. – С. 227–237.
453. Пахарева Т. А. Опыт акмеизма (акмеистическая составляющая современной русской поэзии) / Т. А. Пахарева. – К. : Парламентское изд-во, 2004. – 312 с.
454. Пахарева Т. А. Поэзия Анны Ахматовой sub specie идей трактата Павла Флоренского «Имена» / Т. А. Пахарева // Православие и культура: Ежемесячный журнал. – Киев. – 1996. – № 1. – С. 74–89.
455. Пахарева Т. А. «Предакмеизм» в зеркале «постакмеизма»: Ин. Анненский и А. Тарковский / Т. А. Пахарева // Проблемы поэтики русской литературы II : Материалы второй международной научной конференции. – М. : МАКС Пресс, 2007. – С. 68–78.
456. Пахарева Т. А. Сюжет «моления о чаше» в поэтической идеологии и мифологии А. Ахматовой / Т. А. Пахарева // Некалендарный XX век. – М. : Азбуковник, 2011. – С. 247–255.
457. Пахарева Т. А. Храм (башня) в поэзии А. Ахматовой: К проблеме акмеистической концепции слова / Т. А. Пахарева // Концепция творчества в поэзии А. Блока, А. Ахматовой, М. Цветаевой. – К. : Ин-т содержания и методов обучения, 1997. – С. 45–61.
458. Пахарева Т. А. Художественная система Анны Ахматовой / Т. А. Пахарева. – К. : Ин-т системных исследований образования, 1994. – 140 с.
459. Пахарева Т. А. Явление героя: «Гондла» Н. Гумилёва в контексте творчества акмеистов / Т. А. Пахарева // Вісник Донецьк. ун-ту. – Сер. Б. Гуманітарні науки. – Донецьк, 2000. – № 1. – С. 12–21.
460. Переписка Блока с А. А. Ахматовой / [Предисловие и публикация В. А. Черных] // Литературное наследство. Александр Блок: Новые материалы и исследования. – Т. 92. Кн. 4. – М. : Наука, 1987. – С. 571–577.
461. Песков А. М. Буало в русской литературе XVIII – первой трети XIX века / А. М. Песков – М. : Изд-во МГУ, 1989. – 176 с.
462. Петров В. Из мемуаров «Фонтанный дом» / Всеволод Петров // Анна Ахматова. После всего: В 5 кн. / [Предисл. Р. Д. Тименчика ; Сост и прим. Р. Д. Тименчика и К. М. Поливанова]. – М. : Изд-во МПИ, 1989. – 288 с. – С. 75–78.
463. Петрова Н. А. «Неоклассика» эпохи «Массового Ренессанса» / Н. А. Петрова // Русская литература XX века: итоги и перспективы. – М.: МАКС Пресс, 2000. – С. 158–161.
464. Петрова И. В. Анненский и Тютчев (К вопросу о традициях) / И. В. Петрова // Искусство слова : Сб. статей к 80-летию Д. Д. Благого. – М. : Наука, 1973. – С. 277–288.

465. Письма А. А. Ахматовой к В. Я. Брюсову / Вступ. статья, публикация и комментарий Г. Г. Суперфина и Р. Д. Тименчика // Зап. отдела рукописей ГБЛ СССР им. В. И. Ленина. Вып. 33. – М., 1972. – С. 272–279.
466. Письма Б. М. Эйхенбаума и Ю. П. Анненкова к А. А. Ахматовой / [Публикация А. С. Крюкова] // Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания. – Вып. 1. – Воронеж: Воронежский университет, 1993. – С. 167–170.
467. Платонов А. Анна Ахматова / А. Платонов // Анна Ахматова: pro et contra / [Сост., вступ. ст., примеч. Св. Коваленко]. – СПб. : РХГИ, 2001. – С. 733–738.
468. Платонова Ю. В. Вопрос о сюжете редакций «Поэмы без героя» Анны Ахматовой [Электронный ресурс] / Ю. В. Платонова // Культура и текст. – 2011. – № 12. – С. 218–223. – Режим доступа : http://elibrary.ru/query_results.asp
469. Платонова Ю. В. Об особенностях сюжетной структуры «Поэмы без героя» Анны Ахматовой / Ю. В. Платонова // Гуманитарные науки в Сибири / Новосибирский государственный педагогический университет. – 2008. – № 4. – С. 31–34.
470. Плеханов Г. В. А. Л. Волынский. «Русские критические очерки» / Г. В. Плеханов // Плеханов Г. В. Литература и эстетика : В 2 т. : Т. 1. Теория искусства и история эстетической мысли / Г. В. Плеханов. – М. : ГИХЛ, 1958. – С. 554–585.
471. Плеханов Г. В. Евангелие от декаданса / Г. В. Плеханов // Плеханов Г. В. Литература и эстетика : В 2 т. : Т. 2. История литературы и литературная критика / Г. В. Плеханов. – М. : ГИХЛ, 1958. – С. 456–492.
472. Поберезкина П. Аллюзии Н. А. Некрасова и А. В. Сухово-Кобылина в «Энума Элиш» А. А. Ахматовой / П. Поберезкина // Третьи Волковские чтения : Мат-лы обл. научн. конференции. – Одесса : Изд-во ОГУ, 1993. – С. 69–71.
473. Поберезкина П. Из комментария к драме Анны Ахматовой «Энума Элиш» / П. Поберезкина // «Я всем прощение дарую...» : Ахматовский сборник. – М.; СПб. : Альянс-Архео, 2006. – С. 465–473.
474. Поберезкина П. Ключевое слово в творчестве Анны Ахматовой / П. Поберезкина // Ритуально-міфологічний підхід до інтерпретації тексту. – К. : ІЗМН, 1998. – С. 140–156.
475. Поберезкина П. «Пролог» А. Ахматовой: фрагменты комментария. 2 / П. Поберезкина // Кормановские чтения. – Вып. 12 : Ст. и мат-лы межвуз. научн. конференции. – Апрель, 2013. – Ижевск : Изд-во УдГУ, 2013. – С. 188–205.

476. Погоняйло А. Г. Философия культуры в Испании и Италии XX века. / А. Г. Погоняйло // Философия культуры. Становление и развитие / [Под ред. М. С. Кагана, Ю. В. Перова, В. В. Прозерского, Э. П. Юровской ; Автор введения М. С. Каган]. – СПб. : Лань, 1998. – С. 234–244.
477. Подгаецкая И. Ю. К понятию «классический стиль» / И. Ю. Подгаецкая // Теория литературных стилей. Типология стилового развития нового времени. – М. : Наука, 1976. – С. 41–64.
478. Подгаецкая И. «Свое» и «чужое» в индивидуальном поэтическом стиле / И. Подгаецкая. // Вопросы литературы. – 1982. – № 7. – С. 147–148.
479. Полтавцева Н. Г. Анна Ахматова и культура «серебряного века» / Н. Г. Полтавцева // «Царственное слово». Ахматовские чтения. / [Редакторы-составители: Н. В. Королева, С. А. Коваленко]. – Выпуск 1. – М. : Наследие, 1992. – 235 с. – С. 41–58.
480. Полушин В. В лабиринтах серебряного века: Книга о судьбах и творчестве / Владимир Полушин. – Кишинёв : Niperion, 1991. – 257 с.
481. Полянин А. Отмеченные имена / Андрей Полянин. // Северные записки. – 1913. – № 5–6. – С. 111–115, об Ахматовой с. 114–115. Цит. по: Парнок С. Сверстники: Критические статьи / Подгот. Е. Коркиной. – М.: Глагол, 1999. – С. 15–16.
482. Поспелов Г. Н. Целостно-системное понимание литературного произведения / Г. Н. Поспелов // Принципы анализа литературного произведения / Под ред. П. А. Николаева, А. Я. Эсалнек. – М., 1984. – С. 46–58.
483. Постоустенко К. Ю. Г. А. Шенгели о семантике метра (К итогам русской нормативной поэтики) / К. Ю. Постоустенко // Культура русского модернизма: статьи, эссе и публикации. В приношение Владимиру Фёдоровичу Маркову./ Под ред. Рональда Вроона, Джона Мальмстада. – М.: Наука, 1993. – С. 280–290.
484. Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора. / [Под ред. Г. К. Косикова]. – М. : Изд-во МГУ, 1993. – 512 с.
485. Правдивец В. В. К вопросу о полемике Бахтина с формальной школой. / В. В. Правдивец // Филологические исследования. Сб. научн. работ. Вып. 8. – Донецк : Юго-Восток, 2006. – С. 76–84.
486. Пригожин И., Стенгерс И. Время. Хаос. Квант / И. Пригожин, И. Стенгерс – М., 1994. – 264 с.
487. Прозерский В. В. Романтическая философия культуры / В. В. Прозерский // Философия культуры. Становление и развитие / [Под ред. М. С. Кагана, Ю. В. Перова, В. В. Прозерского, Э. П. Юровской ; Автор введения – М. С. Каган]. – СПб. : Лань, 1998. – 448 с. – С. 128–138.

488. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп – М. : Лабиринт, 2000 – 336 с.
489. Пумпянский Л. В. "Медный всадник" и поэтическая традиция XVIII века [Электронный ресурс] / Л. В. Пумпянский // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии / АН СССР, Ин-т литературы. – Вып. 4/5. – М., Л. : Изд-во АН СССР, 1939. – С. 91–124. – Режим доступа : <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/v39/v39-091-.htm>
490. Пумпянский Л. В. Об исчерпывающем делении, одном из принципов стиля Пушкина / Л. В. Пумпянский // Пушкин: Исследования и материалы. – Л. : Наука. Ленингр. отделение, 1982. – Т. 10. – С. 204–215.
491. Пунин Н. Мир светел любовью: Дневники. Письма / Н. Пунин ; [Сост, предисл. и коммент. Л. А. Зыкова]. – М. : Артист. Режиссёр. Театр, 2000. – 527 с.
492. Пунин Н. Проблема жизни в поэзии И. Ф. Анненского / Н. Пунин // Аполлон. – 1914. – № 10. – С. 47–50.
493. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. / Пушкин А. С. – М.–Л. : Изд-во АН СССР, 1949.
494. Радионова А. В. Мотивная структура лирики: два этюда / А. В. Радионова. // Филологическому семинару – 40 лет : Сб. трудов науч. конференции «Современные пути исследования литературы», посвящённой 40-летию Филологического семинара. – 22–24 марта 2007. – Смоленск : Изд-во СмолГУ, 2008. – Т. 2. – 332 с. – С. 114–139.
495. Ранние пушкинские штудии А. Ахматовой (по материалам архива П. Лукницкого) / Публикация В. Лукницкой // Вопросы литературы – 1978. – № 1. – С. 185–214.
496. Ревзина О. Г. Методы анализа художественного текста / О. Г. Ревзина. // Структура и семантика художественного текста : Доклады 8-й Междунар. конференции. – М., 1999. – С. 301–316.
497. Розсоха В. А. Семантика и метасемантика слова роза в лирике Анны Ахматовой / В. А. Розсоха, С. С. Шпанка // Вісник Луганськ. держ. пед. ун-ту ім. Тараса Шевченка. – Луганськ, 2000. – № 10 (30). Філол. Науки. – С. 85–92.
498. Ронен О. Поэтика Осипа Мандельштама / Омри Ронен. – СПб. : Гиперион, 2002. – 240 с.
499. Ронен О. Серебряный век как умысел и вымысел / Омри Ронен ; [Предисл. М. Л. Гаспарова]. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : ОГИ, 2000. – 152 с. (Материалы и исследования по истории русской культуры. Вып. 4)
500. Рослый А. С. Данте в эстетике и поэзии акмеизма: система концептов (на материале творчества А. Ахматовой, Н. Гумилева, О. Ман-

- дельштама) / А. С. Рослий. Дис. ... канд. филол. наук. – Ростов-на-Дону, 2005. – 210 с.
501. Рубинчик О. Е. «Если бы я была живописцем...»: Изобразительное искусство в творческой мастерской Анны Ахматовой / Ольга Ефимовна Рубинчик. – СПб. : Серебряный век, 2010. – 352 с.
502. Рубинчик О. Е. «Медный всадник» в творчестве Анны Ахматовой / О. Е. Рубинчик // Гумилёвские чтения 1996 г. – СПб. : Изд-во СПбГУП, 1996. – С. 59–72.
503. Сараева И. Н., Уёмов А. И., Цофнас А. Ю. Общая теория систем для гуманитариев / И. Н. Сараева, А. Ю. Цофнас А. И. Уёмов,. – Варшава : Uniwersitas Rediviva, 2002. – 276 с.
504. Сахаров В. Традиции Пушкина и русская советская литература / В. Сахаров // Наш современник. – 1987. – № 4. – С. 169–175.
505. Сауленко Л. Л. Время памяти в пространстве зеркала: К вопросу о культурологическом аспекте анализа индивидуальной поэтической системы / Л. Л. Сауленко // Русская филология. Украинский Вестник. – Харьков, 1994. – № 2. – С. 39–41.
506. Сауленко Л. Л. Пушкинская традиция в «Поэме без героя» Анны Ахматовой / Л. Л. Сауленко // Вопросы русской литературы. Межвуз. респ. сб. – Львов, 1980. Вып. 2. – С. 42–50.
507. Свенцицкая Э. М. Концепция слова и младшие символисты. Монография. / Э. М. Свенцицкая – Донецк: Изд-во ДонНУ, 2005. – 266 с.
508. Свенцицкая Э. М. Поэт и время в «Поэме без героя» А. Ахматовой / Э. М. Свенцицкая // Питання літературознавства. – Львів, 1993. – Вип. I. – С. 64–72.
509. Свенцицкая Э. М. Судьба слова в творчестве А. Ахматовой / Э. М. Свенцицкая // Мова і культура. – К., 2000. – Вип. I, т. III. – С. 239–244.
510. Сегал Д. Русская семантическая поэтика: двадцать лет спустя / Д. Сегал // Russian Studies. – 1996. – Т. II. – № 1. – С. 7–52.
511. Седакова О. А. “Вечные сны, как образчики крови...” / О. А. Седакова // Лотмановский сборник 1 / [Редактор-составитель Е. В. Пермяков]. – М. : ИЦ-Гарант, 1995. – С. 260–265.
512. Седакова О. А. Шкатулка с зеркалом. Об одном глубинном мотиве А. А. Ахматовой / О. А. Седакова // Ученые записки Тартуского гос. ун.-та. Труды по знаковым системам. – XVII. – Тарту, 1984. – С. 93–108.
513. Семенникова Н. Летний сад / Н. Семенникова – Л. : Искусство, 1969. – 80 с.
514. Сендерович С. Алетейя. Элегия Пушкина «Воспоминание» и проблемы его поэтики. Савелий Сендерович. // Wiener slawistischer Almanach. Sonderband 8. –Wien, 1982. – 300 S.

515. Серова М. В. Анна Ахматова: Книга Судьбы / М. В. Серова. – Ижевск; Екатеринбург, 2005. – 442 с.
516. Серова М. В. Функционирование сказочной модели в поэме Анны Ахматовой «У самого моря» / Серова М. В. // Язык Пушкина. Пушкин и Андерсен: поэтика, философия, история литературной сказки. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2003. – С. 324–339.
517. Серопян А. С. Время и миротворный круг. Антикризисный потенциал наследия Ф. М. Достоевского: [Монография] / А. С. Серопян. – Шуя: Изд-во ГОУ ВПО «ШГПУ», 2010. – 109 с.
518. Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей / А. П. Скафтымов. – М.: Худож. литература, 1972. – 544 с.
519. Словарь литературоведческих терминов / [Редакторы–составители Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев]. – М.: Просвещение, 1974. – 510 с.
520. Служевская И. Китежанка. Поэзия Ахматовой в тридцатые годы / Ирина Служевская. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – 136 с.
521. Слухай Н. В. Основные направления осмысления культурно-языкового феномена «Концепт» в современной русистике / Н. В. Слухай // Русское слово в мировой культуре. Материалы X Конгресса Международной ассоциации преподавателей русского языка и литературы. Санкт-Петербург, 30 июня – 5 июля 2003 г. Пленарные заседания: сб. докладов: в 2 т. Т. 1. – СПб.: Политехника, 2003. – С. 290–298.
522. Смирнов А. А. Актуальные проблемы изучения романтической лирики А. С. Пушкина. / А. А. Смирнов // Вестник Моск. ун-та. Сер. Филология. 1993, № 1, С. 11–18.
523. Смирнов А. А. Литературная теория русского классицизма. / А. А. Смирнов. – М.: Высшая школа, 1981. – 135 с.
524. Смирнов И. П. Символизм, или истерия / И. П. Смирнов // Russian Literature. – 1994. – XXXVI-I. – С. 403-417.
525. Смирнов И. П. Психодиахронология. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней / И. П. Смирнов. – М., 1994. – 352 с.
526. Смирнов И. П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. / Игорь Смирнов // Смирнов И. П. Смысл как таковой. СПб.: Академический проект, 2001. – С. 14–224.
527. Смоленский Я. В союзе звуков, чувств и дум: Еще одно прочтение Пушкина. / Я. Смоленский – М.: Советская Россия, 1976. – 328 с.
528. Соловьёв В. С. Философия искусства и литературная критика. / В. С. Соловьёв. – М.: Искусство, 1991. – 701 с.

529. Соловьёв Вл. Красота и безобразие в искусстве / Вл. Соловьёв ; [Публикация, вступ. зам. и коммент. Т. П. Буслаковой] // Серебряный век русской литературы: Проблемы, документы. – М. : Изд-во МГУ, 1996. – С. 78–87.
530. Солонович Е. К истории двух стихотворений А. Ахматовой / Е. К. Солонович // Вопросы литературы. – 1994. – № 5. – С. 302-304.
531. Сто одна поэтесса Серебряного века / [Сост. и биогр. статьи М. Л. Гаспаров, О. Б. Кушлина, Т. Н. Никольская]. – СПб. : ДЕАН, 2000. – 240 с.
532. Стогов Э. И. Записки жандармского штаб-офицера эпохи Николая I / Э. И. Стогов – М. : Индрик, 2003. – 240 с.
533. Струве Г. А. А. Ахматова и Н. В. Недоброво / Г. Струве // Ахматова А. Сочинения : Т. 3 / Анна Ахматова. – Париж, 1983. – С. 374–424.
534. Струве Н. Православие и культура / Никита Струве. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Русский путь, 2000. – 632 с.
535. Структурализм: “за” и “против” : Сб. статей / [Сост. М. Я. Полякова ; Предисл. В. П. Крутоуса ; Коммент. И. П. Ильина]. – М. : Прогресс, 1975. – 468 с.
536. Стюарт И. Истина и красота. Всемирная история симметрии / Иэн Стюарт ; [Пер с англ. А. Семихатов]. – М. : Астрель, Corpus, 2010. – 464 с.
537. Табориская Е. М. Система авторских метатекстов в «Евгении Онегине» Пушкина и «Поэме без героя» Ахматовой / Е. М. Табориская Филологические записки. – Воронеж, 2007. – Вып. 26. – С. 5–18.
538. Тайны ремесла. Беседа с А. А. Ахматовой критика Д. Хренкова // Лит. газ. – 1965. – 23 ноября (№ 139). – С. 3.
539. Тарасова И. А. Художественный концепт: Диалог лингвистики и литературоведения. / И. А. Тарасова // Лингвистика. Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2010. – № 4 (2). – С. 742–745.
540. Темненко Г. М. Анна Ахматова и формалисты (заметки к теме) / Г. М. Темненко // Культура народов Причерноморья. – Симферополь, 2012. – № 244. – С. 212–215.
541. Темненко Г. М. Ахматова и Державин / Г. М. Темненко // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 11. – Симферополь: Крымский архив, 2013. – С. 100–118.
542. Темненко Г. М. Архетип в лирике (к теме «Ахматова и Пушкин») / Г. М. Темненко // Вопросы русской литературы. Межвузовский

- научный сборник. – Вып. 18 (75). – Симферополь: Крымский архив, 2010. – С. 114–127.
543. Темненко Г. М. Действительно чужое слово и поэтические традиции в стихотворении Ахматовой «Настоящую нежность не спутаешь...» / Г. М. Темненко // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научн. сб. – Вып. 9. – Симферополь: Крымский архив, 2011. – С. 92–108.
544. Темненко Г. М. История создания одного стихотворения как показатель авторской рецепции образа читателя / Г. М. Темненко // Эхенбаумовские чтения – 8: Мат-лы междунар. научн. конференции. Вып. 8. – Воронеж: НАУКА–ЮНИПРЕСС, 2012. – С.118–124.
545. Темненко Г. М. К вопросу о постмодернизме и проблеме культурного наследия. / Г. М. Темненко // Культура народов Причерноморья, 1998. – № 3. – С. 61–68.
546. Темненко Г. М. К вопросу о традициях классицизма в поэзии А. Ахматовой (стихотворение «Летний сад») / Г. М. Темненко // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научн. сб. – Вып. 7. – Симферополь: Крымский архив, 2009. – С. 100–112.
547. Темненко Г. М. Классицизм и классичность (в творческой лаборатории А. Ахматовой). Статья первая. / Г. М. Темненко // Вопросы русской литературы. Межвуз. научн. сб. – Вып. 20 (79). – Симферополь: Крымский архив, 2012. – С. 51–63.
548. Темненко Г. М. Классицизм и классичность (в творческой лаборатории А. Ахматовой). Статья вторая. / Г. М. Темненко // Вопросы русской литературы. Межвуз. научн. сб. – Вып. 21 (80). – Симферополь: Крымский архив, 2012. – С. 59–73.
549. Темненко Г. М. Книга А. Марченко об А. Ахматовой: Нас унижающий обман. / Г. М. Темненко // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научн. сб. – Вып. 8. – Симферополь: Крымский архив, 2010. – С. 268–283.
550. Темненко Г. М. Кнут Гамсун и Анна Ахматова. / Г. М. Темненко // Вопросы русской литературы. Межвуз. научн. сб.. – Вып. 16 (73). – 2009. – Симферополь, Крымский архив, 2009. – С. 108–117.
551. Темненко Г. М. Критическая статья или скрытая полемика? / Г. М. Темненко // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научн. сб. – Вып. 4. – Симферополь: Крымский архив, 2006. – С. 17–37 .
552. Темненко Г. М. Крым Анны Ахматовой. / Г. М. Темненко // Культура народов Причерноморья. – Симферополь, 2011. – № 210. – С. 58–65.

553. Темненко Г. М. Летопись жизни и творчества А. Ахматовой: итоги и проблемы. / Г. М. Темненко // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научн. сб. – Вып. 6. – Симферополь: Крымский архив, 2008. – С. 140–150.
554. Темненко Г. М. Лирический герой и миф о поэте (на материале ранней лирики А. Ахматовой) / Г. М. Темненко // Уч. зап. Таврического национального ун-та им. В. И. Вернадского. Сер. Филология. – Т. 19 (58). – № 1. – Симферополь, 2006. – С. 96–114.
555. Темненко Г. М. Макромир лирического стихотворения. / Г. М. Темненко // Уч. зап. ТНУ. Сер. Филология. Социальные коммуникации. – Т. 24 (63). – № 1. Ч. 1. – Симферополь, 2011. – С. 89–97.
556. Темненко Г. М. Миф, сказка, поэма: К анализу поэмы А. Ахматовой «У самого моря». / Г. М. Темненко // Культура народов Причерноморья. – Симферополь, 1999. – №. 11. – С. 209–219.
557. Темненко Г. М. Мысль и чувство: об одном стихотворении Н. С. Гумилёва. / Г. М. Темненко // Гумилёвские чтения: материалы Международной научной конференции, 14–16 апреля 2006 года. – СПб.: Издательство СПбГУП, 2006. – С. 109–122.
558. Темненко Г. М. «Неутолённый рот». К проблеме объективного / несолидарного прочтения ахматовских текстов. / Г. М. Темненко // Вопросы литературы. – № 4. –2013. – С. 256–284.
559. Темненко Г. М. Об интенциях мифизации в современном научном дискурсе. / Г. М. Темненко // Культура народов Причерноморья. – Симферополь, 2010. – № 180. – С. 181–185.
560. Темненко Г. М. Пушкинские традиции в «Поэме без героя» Ахматовой / Г. М. Темненко // Вопросы русской литературы: Межвуз. респ. сб. – Львов, 1989. Вып. 2. С. 12–19.
561. Темненко Г. М. Роман в стихах и роман-лирика. / Г. М. Темненко // Культура народов Причерноморья. – Симферополь, 1998. – № 5. – С. 54–72.
562. Темненко Г. М. Романтизм преодолённый, но непреодолимый. На материале творчества А. Ахматовой. // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научн. сб. – Вып. 2. – Симферополь: Крымский архив, 2004. – С. 18–36.
563. Темненко Г. М. Романтические мотивы в ранней лирике Ахматовой / Г. М. Темненко // Вопросы русской литературы. Межвуз. научн. сб. – Вып. 25 (82) – Симферополь: Крымский архив, 2013. – С. 99–121.
564. Темненко Г. М. Ситуация «пира богов» в стихотворении Ф. И. Тютчева «Цицерон»: Мифологические корни образа и проблема архетипа. / Г. М. Темненко // Учёные записки ТНУ им. В. И. Вер-

- надского. Сер. Филология. Т. – 21 (60) – №2. Симферополь, 2008. – С. 287–299.
565. Темненко Г. М. Совесть-воспоминание у Пушкина и Ахматовой как архетип культурного осознаваемого / Г. М. Темненко // «Как в прошедшем грядущее зреет»: Полувековая парадигма поэтики Серебряного века. Сб. научн. работ / Под ред. Л. Кихней и И. Ерохиной. – М.: Азбуковник, 2012. – С. 262–277.
566. Темненко Г. М. Стихотворение А. Ахматовой «Клеопатра» в свете интертекстуального и имманентного анализа // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научн. сб. – Вып.10. – Симферополь: Крымский архив, 2012. – С. 100–118.
567. Темненко Г. М. Третье действующее лицо лирики А. Ахматовой / Г. М. Темненко // Література в контексті культури: Збірник наукових праць. – Вип. 23 (2) / Дніпропетровський національний університет ім. О. Гончара. – Київ, Видавничий дім Дмитра Бурого, 2013. – С. 120–126.
568. Темненко Г. М. Эстетические основания авторедактирования у Ахматовой. / Г. М. Темненко // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. Сковороди. – Сер. Літературознавство. – Вип. 3 (75). Частина 1. – Харків, 2013. – С. 149–159.
569. Теоретическая поэтика: понятия и определения : Хрестоматия / [Автор-составитель Н. Д. Тмарченко]. – М. : Высшая школа, 2004. – 284 с.
570. Теоретико-литературные итоги XX века : В 2-х т. / [Редкол. Ю Боров (гл. ред), Н. К. Гей, О. А. Овчаренко, В. Д. Сквозников и др.]. – М.: Наука, 2003.
571. Тименчик Р. Д. А. Ахматова – А. Пушкин – Библия / Р. Д. Тименчик // Коран и Библия в творчестве А. С. Пушкина. – Иерусалим: The Center for the Study of Slavic Languages and Literatures at the Hebrew University of Jerusalem. – С. 209–214.
572. Тименчик Р. Д. Анна Ахматова в 1960-е годы / Роман Тименчик. – М. : Водолей Publishers; Toronto : The Universiti of Toronto (Toronto Slavic Library. Volum 2), 2005. – 784 с.
573. Тименчик Р. Д. Анна Ахматова и Пушкинский Дом / Р. Д. Тименчик // Пушкинский Дом: Статьи. Документы. Библиография. – Л. :Наука, 1982. – С. 106–118.
574. Тименчик Р. Ахматова и Державин (заметки к теме) / Роман Тименчик // Jews and Slavs. – Vol. 4. – Jerusalem. – С. 305–310.
575. Тименчик Р. Д. Ахматова и Пушкин. Заметки к теме / Р. Д. Тименчик // Уч. зап. Латвийского гос. ун-та. – Рига, 1974. – Т. 215. / Пушкинский сборник. Вып 2. – С. 32–56.

576. Тименчик Р. Д. Заметки об акмеизме. II / Р. Д. Тименчик // *Russian Literature*. – Vol. V. – № 3. – С. 281-300.
577. Тименчик Р. Д. Заметки о "Поэме без героя" / Р. Д. Тименчик // Ахматова Анна. Поэма без героя : В 5 кн. / Анна Ахматова ; [Вступ. ст. Р. Д. Тименчика]. – М. : Изд-во МПИ, 1989. – С. 3-25.
578. Тименчик Р. Д. Из именового указателя к «Записным книжкам» Анны Ахматовой / Р. Д. Тименчик // «Как в прошедшем грядущее зреет...»: Полувековая парадигма поэтики Серебряного века. Сб. научн. работ / Под ред. Л. Кихней и Е. Ерохиной. – М. : Азбуковник, 2012. – С. 289–330.
579. Тименчик Р. Д. Из Именового указателя к «Записным книжкам» Ахматовой: Городецкие / Роман Тименчик // Блоковский сборник XVIII. Россия и Эстония в XX веке: диалог культур. – Тарту: Tartu Universiti Press, 2010. – С. 26-50.
580. Тименчик Р. Д. К семиотической интерпретации "Поэмы без героя" / Р. Д. Тименчик // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. – 1973. – Вып. 308. / Труды по знаковым системам, VI. – С. 434-442.
581. Тименчик Р. Культ Иннокентия Анненского на рубеже 1920-х годов / Роман Тименчик // Культура русского модернизма: статьи, эссе и публикации. В приношение Владимиру Фёдоровичу Маркову / Под ред. Рональда Вроона, Джона Мальмстада. – М.: Наука, Восточная литература, 1993. – С. 338–348.
582. Тименчик Р. Д. Материалы А. Ахматовой в рукописном отделе Пушкинского Дома / Р. Д. Тименчик, А. В. Лавров // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома в 1974 году. – Л., 1976. – С. 53–82.
583. Тименчик Р. Д. Несколько примечаний к статье Т. Цивьян (Заметки к дешифровке «Поэмы без героя») / Р. Д. Тименчик // Труды по знаковым системам. V. – Тарту, 1971. – С. 278–289.
584. Тименчик Р. Д. О художественном оформлении «Вечера» / Р. Д. Тименчик // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. – Вып. 10. – Симферополь: Крымский архив, 2012. – С. 31–37.
585. Тименчик Р. Портрет владыки мрака в «Поэме без героя» [Электронный ресурс] / Роман Тименчик // НЛЮ. – 2001. – № 52. – Режим доступа : <http://www.akhmatova.org/articles/timenchik5.htm>
586. Тименчик Р. Д. Послесловие / Р. Д. Тименчик. // Ахматова А. А. Десятые годы / [Сост. и прим. Р. Д. Тименчика и К. М. Поливанова ; Послесл. Р. Д. Тименчика]. – М. : Изд-во МПИ, 1989. – 288 с.
587. Тименчик Р. Д. Принципы цитирования у Ахматовой в сопоставлении с Блоком / Р. Д. Тименчик // Тезисы I Всесоюзной (III) кон-

- ференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». – Тарту, 1975. – С. 124–127.
588. Тименчик Р. Д. Ранние поэтические опыты Ахматовой / Р. Д. Тименчик. – Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1979. – Л. : Наука, 1980. – С. 140-144.
589. Тименчик Р. Д. Рижский эпизод в «Поэме без героя» / Р. Д. Тименчик // Даугава. – 1984. – № 2. – С. 113–121.
590. Тименчик Р. Д. Чужое слово: атрибуция и интерпретация / Р. Д. Тименчик // Лотмановский сборник. – Вып. 2. – М. : Изд-во РГГУ, 1997. – С. 86–99.
591. Тименчик Р. Д. Чужое слово у Ахматовой [Электронный ресурс] / Р. Д. Тименчик // Русская речь. – 1989. – № 3. – С. 33-36. – Режим доступа : <http://www.akhmatova.org/articles/timenchik10.htm>.
592. Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Ахматова и Кузмин / Р. Д. Тименчик, В. Н. Топоров, Т. В. Цивьян // Russian Literature. – Амстердам. – 1978. – VI– 3. – С. 213–305.
593. Тодоров Ц. Поэтика / Цветан Тодоров [пер. с франц. А. Жолковского] // Структурализм: “за” и “против”. Сб. статей под ред. Е. Я. Басина и М. Я. Полякова – М. : Прогресс, 1975. – С. 37–113.
594. Толмачев В. М. От романтизма к романтизму: американский роман 1920-х годов и проблема романтической культуры / В. М. Толмачев – М. : Изд-во МГУ, 1997. – 363 с.
595. Томашевский Б. В. Пушкин. Работы разных лет / Б. В. Томашевский. – М.: Книга, 1990. – 672 с.
596. Топоров В. Н. Блок – Жуковский: Проблема реминисценций / В. Н. Топоров // Russian Literature. – 1977. – № 4. – P. 323–343.
597. Топоров В. Н. Две главы из истории русской поэзии начала века: I. В. А. Комаровский, II. В. К. Шилейко (К соотношению поэтики символизма и акмеизма) / В. Н. Топоров // Russian Literature. – 1979. – № VII-3. – 299 P.
598. Топоров В. Н. Из истории петербургского аполлинизма: его золотые дни и его крушение / В. Н. Топоров. – М. : ОГИ, 2004. – 246 с.
599. Топоров В. К отзвукам западноевропейской поэзии у Ахматовой (I. Данте) / В. Топоров // Slavic Poetics. Essays in Honor of Kiril Taranovsky. – The Hague – Paris: Mouton, 1973. – P. 467–475.
600. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифологического [Текст] / В. Н. Топоров. – М. : ИГ «Прогресс-Культура», 1995. – 624 с.
601. Топоров В. Н. Нервалианский слой у Ахматовой и Мандельштама (об одном подтексте акмеизма) / В. Н. Топоров, Т. В. Цивьян ;

- [Вступит статья Г. Анджапаридзе ; Сост. Н. Богомолова]. – М. : Худож. лит., 1990. – С. 420–447.
602. Топоров В. Н. Об ахматовской нумерологии и менологии / В. Н. Топоров // Анна Ахматова и русская культура начала XX века : Тезисы конференции. – М., 1989. – С. 6–14.
603. Топоров В. Н. Об историзме Ахматовой / В. Н. Топоров // Russian Literature. – 1990. – № 28. – Р. 227–418.
604. Топоров В. Н. Об историзме Ахматовой (две главы из книги) / В. Н. Топоров // Anna Akhmatova. 1889–1989. Papers from the Akhmatova Centennial Conferens, June 1989 / Modern Russian Literature and Culture. Studies and Texts. – Berkley. – 1993. – № 28. – Р. 194–237.
605. Топоров В. Н. «Поэма без героя» в ритуальном аспекте / В. Н. Топоров // Анна Ахматова и русская культура начала XX века : Тезисы конференции. – М., 1989. – С. 15–21.
606. Тропкина Н. Е. «Чужое слово» в стихотворении А. Ахматовой «Мне голос был. Он звал утешно...» / Н. Е. Тропкина // Гумилёвские чтения 1996 г. – СПб. : Изд-во СПбГУП, 1996. – 288 с. – С. 51–58.
607. Троцык О. А. Библия в художественном мире Анны Ахматовой / О. А. Троцык. – Полтава : ПОИППО, 2001. – 108 с.
608. Трубецкой Б. А. Пушкин в Молдавии / Б. А. Трубецкой Издание шестое переработанное и дополненное. – Кишинев: Литература артистикэ, 1990. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://a-s-pushkin.ru/books/item/f00/s00/z0000008/st035.shtml>
609. Тураев С. В. От Просвещения к романтизму / С. В. Тураев. – М. : Наука, 1983. – 255 с.
610. Тынянов Ю. Н. Литературный факт / Ю. Н. Тынянов. – М. : Высш. школа, 1993. – 320 с.
611. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М. : Наука, 1977. – 576 с..
612. Тынянов Ю. Пушкин и его современники / Ю. Н. Тынянов. – М. : Наука, 1968. – 424 с..
613. Тырышкина Е. В. «Памятник» А. С. Пушкина и «Памятники» футуристов (В. Каменский, А. Крученых, И. Терентьев): механизмы и цели творчества в классической и неклассической художественности / Е. В. Тырышкина // Пушкин и современная культура : Материалы конференции. – СПб. : Пушкинский проект, 2004. – С. 41–49.
614. Тюрина И. И. Поэтика отражений в лирике А. Ахматовой («Северные элегии», «Полночные стихи») / И. И. Тюрина // Вестник ТГПУ . – Томск, 2006. – № 8. – С. 93–96.

615. Тюпа В. И. Постсимволизм: теоретические очерки русской поэзии XX века / В. И. Тюпа. – Самара, 1998. – 155 с.
616. Тюпа В. И. Статус художественного произведения в постсимволизме / В. И. Тюпа // Постсимволизм как явление культуры. – 2001. – Вып. 3. – С. 3–5.
617. Тютчев Ф. И. Лирика. В 2-х т. / Изд. подготовил К. В. Пигарев. – Т.1. / Ф. И. Тютчев – М. : Наука, 1966. – 448 с.
618. Уёмов А. И. Системный подход к проблеме классификации наук и научных исследований / А. И. Уёмов // Философские науки. – 2000. – № 2. – С. 87–101.
619. Урбан А. А. А. Ахматова. «Мне ни к чему одические рати...» / А. А. Урбан // Поэтический строй русской лирики. – Л. : Наука, 1973. – С. 254–273.
620. Успенский Б. А. Поэтика композиции / Б. А. Успенский. – СПб. : Азбука, 2000. – 352 с.
621. Устинов А. Б. О петербургской поэтической культуре: Цех поэтов и «новый классицизм» / А. Б. Устинов // Материалы конференции, посвящённой 110-летию со дня рождения академика В. М. Жирмунского – СПб. : Наука, 2001. – С. 279–289.
622. Фарыно Е. Код Ахматовой / Ежи Фарыно // Russian Literature. – 1974. – №7/8. – С. 83–102.
623. Филатова О. Д. Семантическое поле «чаша – кубок» в творчестве Анны Ахматовой / О. Д. Филатова // Вестник ИвГУ. – Сер. "Филология". – Иваново, 2005. – Вып. 1. – С. 22–28.
624. Филатова О. Д. «Черная дама»: Образ автора в набросках балетного либретто по «Поэме без героя» Анны Ахматовой / О. Д. Филатова // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научн. сб. – Вып.8. – Симферополь: Крымский архив, 2010. – С. 140–150.
625. Финкельберг М. О герое «Поэмы без героя» / М. Финкельберг // Русская литература. – Л., 1992. – № 3. – С. 207–224.
626. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности / Ольга Михайловна Фрейденберг. – М. :Наука, Восточная литература, 1998. – 800 с.
627. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг ; [Подгот. текста, коммент, предварение, послесловие Н. В. Брагинской]. – М. : Лабиринт, 1997. – 448 с.
628. Фрезер, Дж. Дж. Золотая ветвь. Исследование магии и религии / Джеймс Джордж Фрезер [пер. с англ. М. К. Рыклина]. – М. : АСТ: АСТ Москва: Транзиткнига, 2006. – 781 с.
629. Фридендер Г. М. Пушкин. Достоевский. «Серебряный век» / Г. М. Фридендер. – СПб. : Наука, 1995. – 524 с.

630. Фридман Н. В. Романтизм в творчестве А. С. Пушкина. / Н. В. Фридман. – М., 1980. – 192 с.
631. Хан А. К проблеме жанрового своеобразия ранней лирики А. Ахматовой: Опыт параллельного анализа семантической структуры текста и психологической структуры жанровых моделей / А. Хан // Acta Univ. Szegediensis: Diss. Slavical. –1976. – № 11. – Р. 21–44.
632. Хализев В. Е. Классика как феномен исторического функционирования литературы / В. Е. Хализев // Классика и современность / [Под ред. П. А. Николаева, В. Е. Хализева]. – М. : Изд-во Моск. гос. ун-та, 1991. – С. 67-83.
633. Хализев В. Е. Классическое видение мира и культурно-художественная ситуация XX века / В. Е. Хализев // Классика и современность / [Под ред. П. А. Николаева, В. Е. Хализева]. – М. : Изд-во Моск. гос. ун-та, 1991. – С. 248-253.
634. Хализев В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – М. : Наука, 1999. – 240 с.
635. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня / Йохан Хейзинга ; [Пер. с нидерл. ; Общ. ред. и послесл. Г. М. Тавризян]. – М. : Издательская группа «Прогресс», «Прогресс-Академия», 1992. – 464 с.
636. Хейт А. Анна Ахматова. Поэтическое странствие / Аманда Хейт ; [Пер. с англ. / Предисл. А. Наймана ; коммент. В. Черных и др.]. – М. : Радуга, 1991. – 383 с.
637. Хлодовский Р. И. Анна Ахматова и Данте. / Р. И. Хлодовский // Тайны ремесла. Ахматовские чтения. Вып. 2 – М. : Наследие, 1992. – С. 75–92.
638. Ходасевич В. М. Портрет словами: Очерки / В. М. Ходасевич. – М. : Советский писатель, 1987. – 320 с.
639. Ходасевич В. Колеблемый треножник: Избранное / В. Ф. Ходасевич ; [Сост. и подготовка текста В. Г. Перельмутера]. – М. : Советский писатель, 1991. – 688 с.
640. Хренов Н. А. Воля к сакральному / Н. А. Хренов. – СПб. : Алетейя, 2006. – 571 с.
641. Цветаева М. И. Герой труда [Электронный ресурс] / М. И. Цветаева. – Режим доступа : <http://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/proza/geroj-truda-2.htm>.
642. Цветаева М. И. Стихотворения. Поэмы / Марина Цветаева ; [Сост., вступ. ст. А. М. Туркова ; Примеч. А. А. Саакянц]. – М. : Сов. Россия, 1988. – 410 с.
643. Цивьян Т. В. Античные героини – зеркала Ахматовой / Т. В. Цивьян // Russian Literature. – 1974. – № 7-8. – Р.103–119.

644. Цивьян Т. В. Заметки к дешифровке «Поэмы без героя» А. Ахматовой / Т. В. Цивьян // Учёные записки Тартуского университета. – 1971. – Вып 274 / Труды по знаковым системам, V. – С. 255–277.
645. Цивьян Т. В. Материалы к поэтике Анны Ахматовой / Т. В. Цивьян // Уч. зап. Тартуского ун-та. – 1967. – Вып. 198 / Труды по знаковым системам, III. – С. 180–208.
646. Цивьян Т. В. Наблюдения над категорией определенности – неопределенности в поэтическом тексте. (Поэтика А. Ахматовой) / Т. В. Цивьян // Категория определенности – неопределенности в славянских и балтийских языках. - М., 1979. – С. 348–363.
647. Цивьян Т.В. О метапоэтическом в «Поэме без героя» / Т. В. Цивьян // Лотмановский сборник. – №1. – М., 1995. – С. 611–618.
648. Цивьян Т. В. Об одном ахматовском пейзаже / Т.В. Цивьян // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научн. сб. – Вып.7. – Симферополь: Крымский архив, 2009. – С. 83–91.
649. Цивьян Т.В. Об одном ахматовском способе введения чужого слова: эпиграф / Т. В. Цивьян // Цивьян Т.В. Семиотические путешествия / Т. В. Цивьян. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. – 248 с.
650. Цивьян Т.В. «Поэма без героя» Анны Ахматовой (некоторые итоги изучения в связи с проблемой «текст – читатель») [Электронный ресурс] / Т. В. Цивьян // Семиотические путешествия. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. – 248 с. – С. 159-168. – Режим доступа : <http://www.akhmatova.org/articles/civian9.htm>.
651. Цивьян Т. В. “Поэма без героя”: еще раз о многовариантности / Т. В. Цивьян // Ахматовский сборник. – Париж, 1990. – С. 123–129.
652. Цивьян Т. В. Verg. Georg. IV, 116–148: К мифологеме сада / Т. В. Цивьян // Текст: семантика и структура. – М. : Наука, 1983. – С. 140–152.
653. Цофнас А. Ю. Теория систем и теория познания / А. Ю. Цофнас. – Одесса : Астропринт, 1999. – 308 с.
654. Чевтаев А. Специфика событийности в ранней лирике А. Ахматовой: о художественной идеологии нарратора и героя – Некалендарный XX век / А. Чевтаев. – М. : Азбуковник, 2011. – С. 267–278.
655. Червинская О. Акмеизм в контексте Серебряного века и традиции / О. В. Червинская. – Черновцы : Alexandru cei Bun, Рута, 1997. – 272 с.
656. Черных В. А. Ахматова или Гумилёв? Кто автор рецензии «О стихах Н. Львовой»? / В. А. Черных // Новое литературное обозрение. – 1995. – № 14. – С. 151-153.

657. Черных В. А. «Дорога не скажу куда...» (Анализ стихотворения Анны Ахматовой «Приморский сонет») / В. А. Черных // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научн. сб. – Вып.6. – Симферополь: Крымский архив, 2098. – С. 34–47.
658. Черных В. А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой 1889–1966 / В. А. Черных. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М. : Индрик, 2008. – 768 с.
659. Черных В. А. Мифоборчество и мифотворчество Анны Ахматовой. / В. А. Черных // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научн. сб. – Вып. 3. – Симферополь: Крымский архив, 2005. – С. 3–22.
660. Черных В. А. О метрике и строфике «Поэмы без Героя» Анны Ахматовой / В. А. Черных // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научн. сб. – Вып. 10. – Симферополь: Крымский архив, 2011. – С. 119–125.
661. Черных В. А. Ранние автографы Ахматовой / В. А. Черных // Известия АН СССР. – Серия Лит. и яз. – 1984. – Т. 43, № 4. – С. 348–355.
662. Черных В. А. Рецензия. Тамара Катаева. Анти-Ахматова / В. А. Черных // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. – Вып. 5. – Симферополь : Крымский архив, 2005. – С. 199–200.
663. Черных В. А. Родословная Анны Андреевны Ахматовой / В. А. Черных // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Научн. сб. – Симферополь, 2001. – С. 3–28 .
664. Черных В. А. Творчество Н. С. Гумилёва в поздней оценке Анны Ахматовой / В. А. Черных // Гумилёвские чтения 1996 г. – СПб. : Изд-во СПбГУП, 1996. – С. 194–199.
665. Чуковская Л. Герой "Поэмы без героя" [электронный ресурс]/ Лидия Чуковская // Знамя. – 2004. – № 9. – Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/chukovskaia.htm>
666. Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. Т. 1. 1938 – 1941 / Лидия Корнеевна Чуковская. – Испр. и доп. изд. – СПб. : Журнал «Нева»; Харьков : Фолио, 1996. – 288 с.
667. Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. 1952–1962 / Лидия Чуковская – Испр. и доп. изд. – СПб. : Журнал «Нева»; Харьков : Фолио, 1996. – 656 с.
668. Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. Том 3. 1963–1966 / Лидия Корнеевна Чуковская – М. : Согласие, 1997. – 544 с.
669. Чуковская Л. После конца / Лидия Чуковская // Знамя. – 2003. – № 1. – С. 154–167.

670. Чуковский К. И. Дневник 1901–1929 / К. И. Чуковский. – М. : Сов. писатель, 1991. – 544 с.
671. Чуковский К. Читая Ахматову / К. Чуковский // Москва. – 1964. – № 5. – С. 200–203.
672. Чулков Г. Анна Ахматова – «Вечер». Стихи / Г. Чулков // Жатва. – 1912. – № 3. – С. 275–277.
673. Чулков Г. Годы странствий / Георгий Чулков ; [сост., вступ. статья, подгот. текста, коммент. М. В. Михайловой]. – М. : Эллис Лак, 1999. – 864 с.
674. Чумаков Ю. Н. Пушкин. Тютчев: Опыт имманентных рассмотрений / Ю. Н. Чумаков ; [Научн. ред. Е. В. Капинос]. – М. : Языки славянской культуры, 2008. – 416 с.
675. Шаламов В. Ахматова / В. Шаламов // Октябрь. – 1991. – № 7. – С. 183–185.
676. Шевчук Ю. В. Героика и трагизм в лирике А. Ахматовой 1941–1945 годов. / Ю. В. Шевчук // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научн. сб. – Вып. 3. – Симферополь : Крымский архив, 2005. – С. 73–84.
677. Шевчук Ю. В. Специфика «сюжета» в ранних стихотворениях Ахматовой / Ю. В. Шевчук // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научн. сб. – Вып. 2. – Симферополь : Крымский архив, 2004. – С. 38–44.
678. Шейкина М. А. Чехов, К. Гамсун и И. Ахматова (“Чайка” в контексте “серебряного века”) / М. А. Шейкина // Чеховиана. Чехов и “серебряный век”. – М.: Наука, 1996. – С. 127–133.
679. Шекспир В. Антоний и Клеопатра. [пер. с англ. О. Чюминой и Н. Минского (1904.)] / Вильям Шекспир. Электронный ресурс. Режим доступа: http://az.lib.ru/s/shekspir_w/text_1920oldorfo.shtml].
680. Шешуков С. Неистовые ревнителы. Из истории литературной борьбы 20-х годов / С. И. Шешуков. – М. : Московский рабочий, 1970. – 352 с.
681. Шкловский В. Б. Гамбургский счёт: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933) / Виктор Шкловский. – М. : Советский писатель, 1990. – 544 с.
682. Шкловский В. Б. Чулков и Лёвшин [Электронный ресурс] / Виктор Шкловский. – Л. : Изд-во писателей в Ленинграде, 1933. – 264 с. – Режим доступа : <http://mir.k156.ru/chulkov/shklovsky/sh00.htm#26>
683. Шмонина М. С. Функция тютчевских реминисценций в лирике Вл. Соловьёва / М. С. Шмонина // Русская филология – 11. – Тарту, 2000. – С. 64–70.
684. Шоу Б. Квинтэссенция ибсенизма. Драма идей / Б. Шоу // Шоу Б. О драме и театре / Б. Шоу. – М. : Искусство, 1963. – С. 39–78.

685. Щеглов Ю. К. Черты поэтического мира Ахматовой / Ю. К. Щеглов // Wiener slawistischer Almanach. Band 3, – 1979. – S. 27–56.
686. Щенникова Л. Русский поэтический неоромантизм 1880–1890-х годов: эстетика, мифология, феноменология / Людмила Щенникова. – СПб. : Серебряный век, 2010. – 480 с.
687. Эйхенбаум Б. М. О поэзии / Б. Эйхенбаум. – Л. : Сов. писатель, 1969. – 552 с.
688. Эйхенбаум Б. М. Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки / Б. Эйхенбаум. – Л., 1924. – 168 с.
689. Эйхенбаум Б. М. Об Ахматовой (1946) / Б. Эйхенбаум // День поэзии 1967. – Л., 1967. – С. 169–171.
690. Эйхенбаум Б. М. Об Ахматовой. Тезисы докладов / Б. М. Эйхенбаум // Ахматова А. А. После всего / [Предисл. Р. Д. Тименчика ; Сост и прим. Р. Д. Тименчика и К. М. Поливанова]. – М. : Изд-во МПИ, 1989. – 288 с. – С. 222-226.
691. Эйхенбаум Б. М. Теория «формального метода» [Электронный ресурс] / Б. М. Эйхенбаум // Эйхенбаум Б. М. Литература: Теория. Критика. Полемика. – Л. : Прибой, 1927 – С. 116–148. – Режим доступа : <http://www.opojaz.ru/method/method01.html>
692. Эткинд Е. Г. Бессмертие памяти: Поэма Анны Ахматовой “Реквием” / Е. Эткинд // Эткинд Е. Г. Там, внутри: О русской поэзии XX века / Е. Эткинд. – СПб. : Максима, 1995. – 568 с. – С. 343-368.
693. Эткинд Е. Г. Божественный глагол: Пушкин, прочитанный в России и во Франции/ Е. Эткинд. – М. : Языки русской культуры, 1999. – 600 с.
694. Эткинд Е. Г. Два «движения» – две «эстетики» / Е. Г. Эткинд // Культура русского модернизма: статьи, эссе и публикации. В приношение Владимиру Фёдоровичу Маркову / Под ред. Рональда Вроона, Джона Мальмстада. – М.: Наука, 1993. – С. 92–96.
695. Эткинд Е. Кризис символизма и акмеизм / Е. Г. Эткинд // Эткинд Е. Г. Там, внутри: О русской поэзии XX века / Е. Эткинд. – СПб. : Максима, 1995. – 568 с. – С. 25-59.
696. Эткинд Е. Г. Психопоэтика : «Внутренний человек» и внешняя речь. Статьи и исследования / Ефим Эткинд – С-Петербург : Искусство–СПб, 2005. – 704 с.
697. Юнг К. Г. Дух в человеке, искусстве и литературе / К. Г. Юнг. Научн. ред. перевода В. А. Поликарпов. – Мн. : Харвест, 2003. – 384 с.
698. «Я лучшей доли не искал...» (Судьба А. Блока в письмах, дневниках, воспоминаниях) / [Сост., очерки и комм. В. П. Енишерлова]. – М. : Правда, 1988. – 560 с.

699. «Я не такой тебя когда-то знала...»: Анна Ахматова. Поэма без героя. Проза о Поэме. наброски балетного либретто : материалы к творческой истории / [Издание подготовила Н. И. Крайнева]. – СПб. : Мирь, 2009. – 1488 с.
700. Якобсон Р. Заметки на полях лирики Пушкина / Р. Якобсон // Якобсон Р. Грамматика русской поэзии / Р. Якобсон. – Благовещенск : Благовещенский Гуманитарный Колледж им. И. А. Бодуэна де Куртене, 1998. – С. 68–72.
701. Якобсон Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии / Роман Якобсон // Семиотика. – М. : Радуга, 1983. – С. 462–482.
702. Яковлев Е. Г. Искусство и мировые религии / Е. Г. Яковлев – М. : Высшая школа, 1985. – 288 с.
703. Яценко Т. А. Каузация в русском языковом сознании: монография. / Т. А. Яценко. – Симферополь: «ДИАЙПИ», 2006. – 478 с.
704. Яценко Т. А. Культурный концепт «сердце» в архитектонике текста романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» / Т. А. Яценко. // Науковий вісник Херсонського державного університету. Сер., Лінгвістика. Вип. 4. – Херсон. – 2006-г. – С. 208–211.
705. Amert S. In a Shattered Mirror: The Later Poetry of Anna Akhmatova / Susan Amert. – Stanford, Cal. : Stanford University Press, 1992. – 274 p.
706. Anna Akhmatova: poet and prophet. – NY : St. Martin's Press, 1994.
707. Anderson N. K. Anna Akhmatova The Word That Causes Death's Defeat Poems of Memory / N. K. Anderson. – New Haven, London : Yale University Press, 2004.
708. Anderson R. B. Dostoevsky and the Mythopoeic State: Some Observations / Roger B. Anderson // The South Central Bulletin. – Vol. 35. – No. 4. Studies by Members of SCMLA. – Winter, 1975. – pp. 112-114.
709. Anderson R. B. Dostoevsky: Myths of Duality. / Roger B. Anderson. – Florida : University of Florida, 1986. - 195 p.
710. Bailey Sh. M. An Elegy for Russia: Anna Akhmatova's Requiem / Sharon M. Bailey // The Slavic and East European Journal. – Vol. 43. – № 2. – Summer, 1999. – pp. 324-346.
711. Barta P. I. Metamorphoses in Russian Modernism / Peter I. Barta. – Budapest : Central European University Press, 2000.
712. Basker M. "Fear and the Muse": An Analysis and Contextual Interpretation of Anna Achmatova's 'Voronež' / Michael Basker // Russian Literature. – Vol. 45, Issue 3. – 1 April 1999. – pp. 245–360.
713. Berlin I. The Roots of Romanticism [Электронный ресурс] / Isaiah Berlin. – Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1999. – Режим доступа : <http://www.samizdata.net/2004/09/isaiah-berlin-lectures-on-libe/>

714. Bickert E. Anna Akhmatova: Silence à plusieurs voix / Elaine Bickert. – Paris : Resma, 1970. – 124 p.
715. Birnbaum H. Text, Context, Subtext : Notes on Anna Achmatova's 'Poem without a Hero' / Henrik Birnbaum // In Text and Context : Essays to Honor Nils Ake Nilsson / [Ed. Peter Alberg Jensen et al]. – Stockholm : Stockholm Studies in Russian Literature, Almqvist & Wiksell International, 1987.
716. Blank K. The Rabbit and the Duck: Antinomic Unity in Dostoevskij, the Russian Religious Tradition, and Mikhail Bakhtin / Ksana Blank // Studies in East European Thought. – Vol. 59. – No. 1/2. Dostoevskij's Significance for Philosophy and Theology. – Jun., 2007. – pp. 21–37.
717. Bradbury M. The Cities of Modernism / Malcolm Bradbury // Modernism 1890-1930 / [Eds. Malcolm Bradbury and James McFarlane]. – London : Penguin, 1991.
718. Bradbury M. The Name and Nature of Modernism / Malcolm Bradbury, James McFarlane // Modernism 1890-1930 / [Eds. Malcolm Bradbury and James McFarlane]. – London : Penguin, 1991.
719. Broemer M. War and Revolution in St. Petersburg : Modernist links in the poetry of Edith Sodergran And Anna Andreevna Akhmatova / Marlene Broemer. – Helsinki : University Print-Helsinki, 2009. – 329 p.
720. Burkhart D. Spatial Concepts in the Poetry of Anna Achmatova and Marina Cvetaeva / Dagmar Burkhart // Russian Literature. – Vol. 51, Issue 2. – 15 February 2002. – pp. 145–160.
721. Cavanagh C. The Death of the Book à la russe: The Acmeists under Stalin / Clare Cavanagh // Slavic Review. – Vol. 55. – No. 1. – Spring, 1996. – pp. 125-135.
722. Clowes Edith W. Anna Akhmatova, Boris Pasternak, and the Orthodox Legacy in Stalin's Time / Edith W. Clowes // Rossiia i zapad. – Moscow : Novoe literaturnoe obozrenie, 2011. – pp. 207–225.
723. Complete poetic works of Anna Akhmatova / [Ed. and Introduction by Roberta Reeder ; Trans. Judith Hemschemeyer with Roberta Reeder]. – 1st ed. – Boston, MA : Zephyr Press, 1990.
724. Crone A. L. Genre Allusions in "Poema bez geroia". In Anna Akhmatova 1889-1989 Papers from the Akhmatova Centennial Conference, Bellagio Study and Conference Center, June 1989 / Anna Lisa Crone // [Ed. Sonia I. Ketchian]. – Berkeley : Berkeley Slavic Specialities, 1993.
725. Dolos G. Guest from the Future Anna Akhmatova and Isaiah Berlin / Gyorgy Dolos. – New York : Farrar, Straus & Giroux, 1999.
726. Driver S. Anna Akhmatova / Sam Driver. – New York : Twayne, 1972. – 162 p.

727. Driver S. *Axmatova's Poema bez geroja and Blok's Vozmezdie* / Sam Driver // Aleksandr Blok Centennial Conference / [Ed. Walter Vickery]. – Columbus, OH : Slavica, 1984. – pp. 89–100.
728. Eng-Liedmeier Jeanne van der. Reception as a Theme in Achmatova's Later Poetry / Jeanne van der Eng-Liedmeier // *Russian Literature*. – Vol. 15, Issue 1. – 1 January 1984. – pp. 83–150.
729. Feinstein E. *Anna of All the Russias: The Life of Anna Akhmatova* / Elaine Feinstein. – London : Weidenfeld and Nicolson, 2005. – 322 p.
730. Frazier K. A posthumous collaboration: Anna Akhmatova's relationship with Pushkin [Электронный ресурс] / Kevin Frezier. – January 2013. – Режим доступа : http://www.bookslut.com/features/2013_01_019794.php.
731. Givens J. *Gossip and Slander: Memoirs, Biographies, and Archival Documents: Editor's Introduction* / John Givens // *Russian Studies in Literature*. – Vol. 45. – No. 1. – Winter 2008. – pp. 3–6.
732. Haight A. *Anna Akhmatova: A Poetic Pilgrimage* / Amanda Haight. – USA : Oxford University Press, 1976. – 224 p.
733. Hamilton N. *Biography: A Brief History* // Nigel Hamilton. – Cambridge, MA : Harvard University Press, 2007. – 345 p.
734. Harrington A. K. *Anna Akhmatova's Biographical Myth-Making: Tragedy and Melodrama Author* / Alexandra Harrington // *The Slavonic and East European Review*. – July 1, 2011.
735. Harrington A. K. *Chaosmos: Observations on the Stanza Form of Anna Akhmatova's Poem Without a Hero* / Alexandra K. Harrington // *Slavonica*. – Vol. 13. – pp. 99–112.
736. Harrington A. K. *Forking paths and other dramas: Postmodernist features of Anna Achmatova's "Menja, kak reku"* / Alexandra K. Harrington // *Russian Literature*. – Vol. 59, Issue 1. – 1 January 2006. – pp. 41–64.
737. Harrington A. K. *Melodrama, Feeling, and Emotion in the Early Poetry of Anna Akhmatova* / Alexandra K. Harrington // *The Modern Language Review*. – Vol. 108. – No. 1. – January 2013. – pp. 241–273.
738. Harrington A. K. 'Reading between the lines: '...A ia molchu', Akhmatova's silent-speaking elegy.' [Электронный ресурс] / Alexandra Harrington // *The Modern Language Review*. - Vol. 102. – No. 3. – 2007. – pp. 793–809. – Режим доступа : <http://www.highbeam.com/doc/1G1-166276607.html>
739. Harrington A. *The poetry of Anna Akhmatova : living in different mirrors* [Электронный ресурс] / Alexandra Harrington. – London : Anthem Press, 2006. – 288 p. – Режим доступа : <http://www.anthempress.com/the-poetry-of-anna-akhmatova>

740. Hellberg-Hirn E. *Soil and Soul The Symbolic World of Russianness* / Elena Hellberg-Hirn. - Aldershot, England: Ashgate, 1998.
741. Jakobson R. *On a Generation That Squandered Its Poets* / Roman Jakobson // *Twentieth-Century Russian Literary Criticism* / [Ed. Victor Erlich ; Originally translated from the Russian by Edward J. Brown in Major Soviet Writers]. - New Haven and London : Yale University Press, 1975.
742. Ketchian S. I. *Achmatova Hears Whitman Singing: Poems of Origins United by Shards and Drifts* / Sonia I. Ketchian // *Russian Literature*. - Vol. 68, Issues 3-4. - 1 October-15 November 2010. - pp. 307-326.
743. Ketchian S. I. *A Source for Anna Axmatova's "A String of Quatrains": Hovannes Tumanian's Quatrains* / Sonia I. Ketchian // *The Slavic and East European Journal*. - Vol. 31. - No. 4. - Winter, 1987. - pp. 520-532.
744. Ketchian S. I. *Axmatova's Civic Poem "Stansy" and Its Pushkinian Antecedent* / Sonia I. Ketchian // *The Slavic and East European Journal*. - Vol. 37. - No. 2. - Summer, 1993. - pp. 194-210.
745. Ketchian S. I. *Axmatova's "Učitel'": Lessons Learned from Annenskij* / Sonia I. Ketchian // *The Slavic and East European Journal*. - Vol. 22. - No. 1. - Spring, 1978. - pp. 26-29.
746. Ketchian S. I. *Epitaph to an Execution: Achmatova's Homage to Gumilev* / Sonia I. Ketchian // *Scando-Slavica*. - Vol. 50, Issue 1. - 2004. - pp. 131-152.
747. Ketchian S. *In the Forest with Anna Akhmatova and John Keats* [Электронный ресурс] / Sonia I. Ketchian // *Keats-Shelley Journal*. - Vol. 48. - 1999. - pp. 138-156. - Режим доступа : <http://www.jstor.org/stable/30213025>
748. Ketchian S. I. *Metempsychosis in the Verse of Anna Axmatova* / Sonia I. Ketchian // *The Slavic and East European Journal*. - Vol. 25. - No. 1. - Spring, 1981. - pp. 44-60.
749. Ketchian S. I. *The Genre of Podražanie and Anna Achmatova* / Sonia I. Ketchian // *Russian Literature*. - Vol. 15, Issue 1. - 1 January 1984. - pp. 151-167.
750. Ketchian S. I. *The Poetry of Anna Akhmatova: A Conquest of Time and Space* / Sonia I. Ketchian. - Munich : Otto Sagner, 1986. - 225 p.
751. Krive S. A. *A transcultural monument: Anna Akhmatova in postsocialist Russia* [Электронный ресурс] / Sarah A. Krive // *South Atlantic Review*. - 2009. - Режим доступа : <http://www.highbeam.com/doc/1G1-301283362.html>.
752. Laird F. *Swan Songs: Akhmatova & Gumilev* / Francis Laird. - AuthorHouse, 2002. - 508 p.

753. Leiter Sh. Akhmatova's Petersburg / Sharon Leiter. – Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1983. – 232 p.
754. Leonard J. Anna of All the Russians: The Life of Anna Akhmatova / John Leonard // Harper's Magazine. – April 1, 2006.
755. Lurie L. Anna Akhmatova: The Poet Who Buried Stalin / Lev Lurie // Russian Life. – Vol. 47. – No. 3. – May-June 2004.
756. Marting D. Love's Pain: Anna Akhmatova and Sexual Politics / Diane Marting. - Livingston College, Rutgers University, 1977. – 14 p.
757. Meilakh B. An Unpublished Article by Anna Akhmatova on the Death of Pushkin / B. Meilakh // Russian Studies in Literature. – Vol. 11. – No. 1. – Winter 1974–1975. –pp. 40–104.
758. Meyer R. Jealous Poetess or Pushkinist? Anna Achmatova in the Works of Andrej Bitov / Ronald Meyer // Russian Literature. – Vol. 61, Issue 4. – 15 May 2007. – pp. 453-464.
759. Miller K. Anna Akhmatova's "An Old Portrait" and the Ballets Russes [Электронный ресурс] / Kelly Miller // Canadian Slavonic Papers. – 2005. – Режим доступа : <http://www.highbeam.com/doc/1P3-885322101.html>.
760. Móricz K. Shadows of the Past: Akhmatova's Poem Without a Hero and Lourié's Incantations / Klára Móricz // Twentieth-century music. – Vol. 5. – Issue 01. – March 2008. – pp. 79–108.
761. Panova L. Anna Achmatova's 'Cleopatra': A Study in Self-Portraiture / Lada Panova // Russian Literature. – Vol. 65, Issue 4. - 15 May 2009. – pp. 507–538.
762. Paperno I. Creating Life The Aesthetic Utopia of Russian Modernism / I. Paperno ; [Ed. Irina Paperno, Joan Delaney Grossman]. – Stanford, CA : Stanford University Press, 1994.
763. Pettingell P. Anna Akhmatova: Poet and Prophet / Phoebe Pettingell // The New Leader. – December 19, 1994.
764. Piotrowiak J. The Symbolic Function of Concrete Objects in the Poetry of Anna Achmatova (1910–1925) and Maria Pawlikowska-Jasnorzewska (1922–1937) / Joanna Piotrowiak // Russian Literature. – Vol. 18, Issue 4. – 15 November 1985. – pp. 299–310.
765. Presto J. Unbearable Burdens: Aleksandr Blok and the Modernist Resistance to Progeny and Domesticity / Jenifer Presto // Slavic Review. – Vol. 63. – No. 1. – Spring, 2004.
766. Rosslyn W. Boris Anrep and the Poems of Anna Akhmatova / Wendy Rosslyn // The Modern Language Review. – Vol. 74. – No. 4. – Oct., 1979. – pp. 884–896.
767. Rosslyn W. The prince, the fool and the nunnery : the religious theme in the early poetry of Anna Akhmatova / Wendy Rosslyn.- Hampshire: Avebury/Gower, 1984.

768. Rosslyn W. The theme of light in the early poetry of Anna Akhmatova / Wendy Rosslyn // *Renaissance and Modern Studies*. – Vol. 24, Issue 1. – 1980. – pp. 79–91.
769. Rylkova G. S. Saint or Monster? Anna Akhmatova in the 21st Century / Galina Rylkova // *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*. – Vol. 11. – № 2. – Spring, 2010 (New Series). – pp. 325–357.
770. Rylkova G. The archaeology of anxiety: The Russian silver age and its legacy [Электронный ресурс] / Galina Rylkova. – Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 2007. – 270 p. – Режим доступа : <http://search.library.wisc.edu/catalog/ocn173299339>.
771. Shroyer M. D. Two Poems on the Death of Akhmatova: Dialogues, Private Codes, and the Myth of Akhmatova's Orphans / Maxim D. Shroyer // *Canadian Slavonic Papers*. – Vol. 35. – No. ½. – March-June 1993. – pp. 45–68.
772. Smith H. Representations of Grief in Akhmatova's Requiem and Pushkin's the Bronze Horseman [Электронный ресурс] / H. Smith // *Honors Theses*. – Paper 294. – Colby College, 2008. – Режим доступа : <http://digitalcommons.colby.edu/honorstheses/294>.
773. Strakhovsky L. I. Craftsmen of the Word: Three Poets of Modern Russia: Gumilyov, Akhmatova, Mandelstam / Leonid Ivan Strakhovsky. – Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1949.
774. Svobodová A. Anna Akhmatova and Marina Tsvetaeva: An Evolving Poetic Relationship / Alena Svobodová. - Wheaton College; Norton, Mass, 2011. – 98 p.
775. Tabachnikova O. Achmatova on Čechov: A Case of Animosity? / Olga Tabachnikova // *Russian Literature*. – Vol. 66, Issue 2. – 15 August 2009. – pp. 235–255.
776. “Tsarskoe Selo in the Poetry of Anna Akhmatova. The Eternal Return.” The speech of unknown eyes / [Ed. Wendy Rosslyn]. – Nottingham : Astra Press, 1990.
777. Wells D. Akhmatova and Pushkin: The Genres of Elegy and Ballad / David Wells // *The Slavonic and East European Review*. – Vol. 71. – No. 4. - Oct., 1993. – pp. 631–645.
778. Wells D. Anna Akhmatova: Her Poetry / D. Wells. – Oxford & Washington, D.C. : Berg, 1996. – 192 p.
779. Wells D. Folk ritual in Anna Akhmatova ‘s” Poema bez geroya” / D. Wells // *Scottish Slavonic review*. – Vol. 7. – 1986. – pp.69–88.
780. Yin J. Wild Nights and White Nights: Dickinson's Vision of the Poet in Anna Akhmatova / Joanna Yin // *The Emily Dickinson Journal*. – Vol. 5. – No. 2. – Fall 1996. – pp. 53–58.
781. Zholkovsky A. Anna Akhmatova: Scripts, Not Scriptures / Alexander Zholkovsky // *The Slavic and East European Journal*. – Vol. 40. – No. 1. – Spring, 1996. – pp. 135–141.

Галина Михайловна ТЕМНЕНКО

**АННА АХМАТОВА: ОПЫТЫ
ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ И ИММАНЕНТНЫХ ПРОЧТЕНИЙ**

Научный редактор: *профессор Л.М. Борисова*

Формат 60x84/16. Усл. печ. л. 27,7. Тираж 500 экз. Зак. № .

ИЗДАТЕЛЬСТВО ТИПОГРАФИЯ «АРИАЛ».
95034, Республика Крым, г. Симферополь, ул. Декабристов, 21, оф. 216,
Свидетельство субъекта издательского дела ДК № 3562 от 28.08.2009 г.
E-mail: it.arial@yandex.ru

Отпечатано с оригинал-макета в типографии ФЛП Бражниковой Н.А.
95034, Республика Крым, Симферопольский р-н, пгт Гвардейское, ул. Н-Садовая, 22
тел. +38 (0652) 70-63-31, +7 978 71 72 901, +38 050 648 89 34.
E-mail: braznikov@mail.ru

