

Министерство образования и науки Российской Федерации
ФГБОУВПО «Удмуртский государственный университет»
Институт языка и литературы



Академический час



Выпуск 5

М. В. Серова

**ЛЮБОВНАЯ ТРИЛОГИЯ
В ПОЗДНЕЙ ЛИРИКЕ
АННЫ АХМАТОВОЙ**



Ижевск

2016

УДК 882.161.1.09
ББК 83.3 (2=Рус)6-8Ахм
С 329

Кафедра истории русской литературы и теории литературы

Редколлегия:

Т. В. Зверева, д-р филол. наук, проф.;
Н. Г. Медведева, д-р филол. наук, проф.;
Е. А. Подшивалова, д-р филол. наук, проф.;
Д. И. Черашняя, канд. филол. наук, доц.
(ответственный редактор)

С 329 Серова М. В.

Любовная трилогия в поздней лирике Анны Ахматовой.
Ижевск, 2016. – 74 с. (Академический час. Вып. 5).

ISBN XXX-X-XXXX-XXXX-X

Статьи, посвященные поздней любовной лирике А. Ахматовой, объединены автором в большое художественное единство с роман-ным сюжетом. В основу построения этого сюжета положен ахматовский принцип мифотворчества, логика которого выявляет себя на уровне психологического подтекста.

Серия «Академический час» адресована специалистам-филоло-гам, вузовским преподавателям, аспирантам, магистрантам. Доступ-на на сайте Научной библиотеки Удмуртского государственного уни-верситета (<http://lib.udsu.ru/>).

УДК 882.161.1.09
ББК 83.3 (2=Рус)6-8Ахм

ISBN XXX-X-XXXX-XXXX-X

ISBN XXX-X-XXXX-XXXX-X (Вып. 5)

© М. В. Серова, 2016
© ФГБОУВПО «Удмуртский государственный
университет», 2016

От автора

Если ранняя лирика А. Ахматовой на сегодняшний день осмыслена достаточно полно и целостно, то позднее ахматовское творчество изучено довольно фрагментарно. Между тем поэтика зрелой Ахматовой существенно отличается не только от знаменитых «Вечера» и «Четок», но и в целом от первых пяти книг, после которых в творческой биографии поэта наступил существенный перелом, проявивший себя как содержательно, так и собственно эстетически — на уровне художественных принципов и поэтических приемов, позволяющих, с одной стороны, расширить семантическое поле текста, а с другой — всё самое личностное, интимное, волнующее автора спрятать в психологический подтекст.

Особенности нового ахматовского психологизма наиболее рельефно прослеживаются на материале поздней любовной лирики — причем не отдельных стихотворений, а крупных циклических образований, которые в хронологическом порядке представляют единый событийно-эмоциональный сюжет, своего рода трилогию. Это «Cinque», «Шиповник цветет» и «Полночные стихи».

Здесь пластический жест («Сжала руки под темной вуалью...» и т. п.), обеспечивающий тексту неоднозначное эмоциональное содержание, уступает место символической композиционной организации произведения, разветвленной интертекстуальной структуре, сформированной благодаря тщательно продуманной системе эпиграфов, смысл которых раскрывается только в общем контексте текста-первоисточника.

Всё это позволяет автору скрыть от читателя подлинную трагедию, спровоцированную известными биографическими обстоятельствами, подробно изложенными внутри каждой из трех статей настоящего сборника¹, превратить ее в так называемый «культурный миф» — тем самым сохранить свое женское, человеческое, поэтическое достоинство, утвердив еще раз свой статус Великого Поэта XX века.

¹ Сборник состоит из статей, написанных в разные годы и не в той последовательности, в которой они здесь выстроены (Жанр и структура цикла Анны Ахматовой «Полночные стихи» // Кормановские чтения. Ижевск, 2008. Вып. 7. С. 275–289; «Вот отчего вокруг заря»: структурно-семантическое единство цикла Ахматовой «Cinque» // Кормановские чтения. Ижевск, 2010. Вып. 9. С. 360–378; Структурно-семантическая функция эпиграфов цикла А. Ахматовой «Шиповник цветет» в системе сквозных мотивов // Кормановские чтения. Ижевск, 2012. Вып. 11. С. 347–360). Это объясняет фактические повторы, которые мы не стали устранять для того, чтобы сохранить внутреннюю логику предложенной интерпретации.

«ВОТ ОТЧЕГО ВОКРУГ ЗАРЯ»:
*структурно-семантическое единство
цикла А. Ахматовой «Cinqüe»*

Несмотря на то, что сегодня поздняя любовная лирика заслужила в научно-исследовательской литературе об Ахматовой такое же неоспоримое признание, как и первые пять книг («Вечер», «Четки», «Белая стая», «Подорожник», «Anno Domini»), следует заметить: изучена она менее последовательно и системно.

Как правило, такие важные произведения Ахматовой, как «Cinqüe», «Шиповник цветет», «Полночные стихи», упоминаются учеными либо в плане общих обзоров, либо анализируются фрагментарно и избирательно в соответствии с некой общетеоретической задачей или же историко-культурной проблемой¹. По нашим сведениям, фактически нет работ, где бы данные циклы представляли объект самостоятельного исследовательского внимания.

Тем не менее, стремление проникнуть в суть философии любви поздней Ахматовой явственно просматривается в незавершенной, а поэтому по-своему «завещательной» книге В. В. Мусатова «В то время я гостила на земле...». Судя по композиционному плану неоконченного исследования, Мусатов тематически объединил три «финальных» любовных цикла Ахматовой общим названием «Час мужества». Словосочетание

¹ Хейт А. Поэтическое странствие. М., 1991; Найман А. Рассказы об Анне Ахматовой. М., 2002; Кихней Л. Г. Акмеизм. Миропонимание и поэтика. М., 2001; Мусатов В. В. «В то время я гостила на земле...». Лирика Анны Ахматовой. М., 2007; Кудасова В. В. Волшебный хор поэтов. Владимир, 2006. Отдельно отметим статью Н. Струве «О полночных стихах Анны Ахматовой» (Анна Ахматова. Pro et contra. СПб., 2005. С. 695–702.

из другого поэтического контекста («Пусть это даже из другого цикла...») наводит на мысль о пульсации в позднем ахматовском сюжете темы более крупной и значительной, нежели традиционно любовная.

Смерть ученого оборвала его мысль на следующем философско-логическом развороте: «"Cinque" и "Шиповник цветет" — стихи о великой любви, преодолевающей разъединенность любящих в пространстве и времени, а следовательно, стремящейся устранить пространство и время. Физические условия бытия не желают вместить в себя эту любовь, и поэтому героям цикла оставлена только звездная высота <...> Любовная эмоция возникает в этих стихах почти из "ничего", из "небывшего", и к ним можно полностью отнести восхительное замечание одного из ее собеседников и слушателей, сделанное по поводу другого цикла: "Как она выжимает из ничего, из воздуха?.."»¹.

В. В. Кудасова, заинтересовавшись феноменом посвящения к циклу «Шиповник цветет», по ходу общих размышлений на эту тему, также отметила контекстуальное единство поздних стихов Ахматовой, смысл которого, по справедливому замечанию исследовательницы, отнюдь не сводится к так называемому общему «биографическому адресату». Автор статьи «Посвящение к циклу "Шиповник цветет"» считает, что отдельные, на первый взгляд, поздние ахматовские произведения могут выстраиваться в единую художественную структуру за счет скрепляющих элементов паратекста — в частности, «посвящения», которое в позднем творчестве Ахматовой функционирует и как самостоятельный жанр. «Посвящение» к «Сожженной тетради» 1959 года, «несмотря на свою жанровую и текстовую

¹ Мусатов В. В. «В то время я гостила на земле...». С. 452–453. Восхищение Мусатова этой репликой мы не разделяем: «Из ничего?», «Из воздуха?». Однако для того, чтобы возразить, необходимо проделать целостный анализ данной тематической микроструктуры. Это пока дело будущего.

завершенность», «обладает высокой степенью разомкнутости и включенности в «соседние» с ним произведения. Речь идет не только о цикле «Шиповник цветет», с которым оно связано непосредственно, но и о других произведениях Ахматовой. И в первую очередь следует назвать цикл «Cinque»¹.

Итак, три цикла — «Cinque», «Шиповник цветет» и «Полночные стихи» — связаны не только тематически, но и структурно. Эту связь надлежит осмыслить, то есть прочесть позднюю любовную лирику Ахматовой, оформленную в циклы, как полноценный текст, как трилогию — по аналогии с блоковским «романом в стихах»: определить логику магистрального сюжета, представляющего духовную биографию лирической героини, обусловленную эволюционным развертыванием образа, в котором раскрывается для нее идеал.

Как правило, при анализе любовной лирики обостряется проблема адресата. По отношению к позднему творчеству Ахматовой «...биографы и комментаторы <...> теряются в догадках <...> Одни со всей категоричностью называют имя И. Берлина, с которым Ахматова познакомилась в 1945 году, другие в качестве адресата и героя лирики поэта называют Николая Пунина. Думается, не менее значительно в этом случае явление авторской мистификации, к которой всегда была склонна Ахматова»². Мы полностью разделяем такую позицию, но важно понять, была ли в данном случае мистификация и — самое главное: какими художественно-психологическими обстоятельствами она было обусловлена.

Отчасти это объяснил В. Мусатов, который в данном вопросе соглашался с точкой зрения В. Есипова, во многом совпадающей с вышеприведенным предположением В. Кудасовой: «... “герой” любовной лирики Ахматовой — фигура архетипическая, и каждый раз адресаты ее лирики, попадая в структуру любовного сюжета, приобретали второй, условно символичес-

¹ Кудасова В. Волшебный хор поэтов. С. 104.

² Там же.

кий план. Героиня Ахматовой ведет разговор с одним и тем же метафизическим адресатом, хотя реально, биографически, он вполне конкретен. Случай с Исаяей Берлиным не был исключением, поскольку из биографического материала здесь, как всегда, отчетливо выстраивался миф. В цикле “Cinque” этот миф едва намечен, но уже в “Шиповнике” он продолжен и развернут со всей структурной отчетливостью и полнотой¹. За пределами мифологического пространства поздних любовных стихов Ахматовой, как видим, Мусатов оставил «Полночные стихи». Осмелимся предположить, что не только потому, что «не успел». В системе его рассуждений важно было указать на функциональность биографического подтекста многослойной ахматовской мифопоэтики. В этом смысле «Полночные стихи» — явление совершенно особое².

В целом биографическая подоснова поздних ахматовских стихов сегодня как раз хорошо и досконально изучена. Свидетельство тому — фундаментальный музейный труд Л. Копылова, Т. Поздняковой, Н. Поповой «“И это было так”. Анна Ахматова и Исаяя Берлин», где подробно воссозданы все пять встреч автора «Поэмы без героя» с Гостем из Будущего, а также проанализированы неравноценные для участников данной ситуации психологические и исторические последствия³.

Сначала очарованный «историко-метафизическим» видением великой Ахматовой, впоследствии Берлин деликатно и осторожно, но довольно твердо отказался от «любовного сюжета»: «по свидетельству М. Мейлаха, при встрече с И. Бродским воскликнул: “Ну что она со мной сделала — Эней, Эней... ну какой же я Эней!”»⁴.

¹ Мусатов В. В. Указ. работа. С. 450.

² См. в наст. сборнике «Жанр и структура цикла Анны Ахматовой «Полночные стихи»».

³ Копылов Л., Позднякова Т., Попова Н. «И это было так». Анна Ахматова и Исаяя Берлин. СПб., 2009. (Далее – «И это было так».)

⁴ Мусатов В. В. Указ. работа. С. 449.

Однако Бродский все равно прочувствовал в воспоминаниях Берлина деликатно скрытый богатый потенциал культурного мифа. Про эти воспоминания поэт со свойственной ему серьезной иронией сказал: «Это как Ромео и Джульетта в исполнении королевской семьи»¹. Ирония оказалась еще и, как всегда, пронизательной: «Этот вариант получил широкое хождение, стал своего рода культурным мифом и даже лег в основу нескольких художественных произведений»². Так оксфордский интеллектуал и британский дипломат как бы «нечаянно» для себя стал «культурным героем» XX века. Этого нельзя не признать.

Но важно учитывать то, что миф не знаком с системой этических координат и с тем, что называется психологией. В ахматовском «романе в стихах» «культурный миф XX века» развернут в психологическом дискурсе и спроецирован на весьма определенную для автора аксиологическую шкалу.

В ахматовском «трехчастном» романе нетрудно проследить хронологическую — романную — последовательность и логику. Пользуясь термином И. П. Смирнова, — психодиакронологию, отражающую не проявленную на уровне внешнего сюжета и прямой оценки эмоциональную динамику в душе героини, но выраженную через непрямой лиризм: то есть «ничего внутреннего, ничего непросеянного», по определению Л. Я. Гинзбург³.

Наметим сначала общие контуры динамики скрытых психологических движений лирической героини, намеренно абстра-

¹ «И это было так». С. 3.

² «В 1995 году в Манчестере была издана поэма Джона Сталлворти под названием “Гость из будущего”. 27 июня 2000 года впервые прозвучала по BBC (Radio 4) радиопьеса Жана Бинни “Ночной визит” (“Night Visit”). В 2004 году в Нью-Йорке на сцене камерного театра “Девять кругов” (“Nine Circles”) была поставлена опера “Гость из Будущего” (“The Guest from the Future”). Спектакль имел большой успех» («И это было так». С. 4).

³ Гинзбург Л. Ахматова (Несколько страниц воспоминаний) // Воспоминания об Анне Ахматовой. М., 1991. С. 132.

гировавшись (или почти абстрагировавшись) не только от биографического «сырья» (в данном случае — адресата), но и от его традиционной культурно-мифологической «обработки».

Прежде всего, эта имплицитная динамика своеобразно эксплицирована в «сюжете», реализованном характерными для Ахматовой средствами нумерологической поэтики. Числовая символика — первое, что выступает в структуре «трилогии» наглядным элементом межтекстовой связи. В цикле «Cinque», сформированном из пяти стихотворений 1945–1946 гг., число выдвигается в самую сильную по отношению к тексту позицию. Оно выступает в качестве заглавия: «Cinque» «цикл из пяти стихотворений (“Cinque” — итал. *пять*) под первоначальным заглавием “Пять стихотворений из цикла любовь”»¹.

Цикл «Шиповник цветет», куда входят стихотворения 40-х, 50-х, 60-х годов, но преобладают стихи, датированные 1956 годом, «был опубликован в книге “Бег времени” (1965) и состоял из 13-ти стихотворений»². М. Кралин, пользуясь рабочими тетрадями Ахматовой, напечатал данный цикл в другом составе, добавив некоторые стихи («И увидел месяц лукавый...», «Дорогой ценой и нежданной...», «Через много лет»)³. Таким образом, у Кралина цикл Ахматовой предстал в ином числовом составе, нежели в «Беге времени» (1965) — последнем прижизненном издании произведения. Лирический контекст, достроенный Кралиным по ахматовским планам, оставшимся в рукописи, выглядит убедительно, так как «дополнительные» стихи органично вписываются и в эмоциональный строй цикла «Шиповник цветет», и в его смысловое поле. Надо сказать, что в варианте Кралина ярче выражен психологический накал эмоциональной сферы произведения. И все же принцип

¹ Ахматова А. Победа над Судьбой : в 2 т. / сост., подгот. текстов, предисл. и коммент. Н. И. Крайневой. М., 2005. Т. 1. Автобиографическая и мемуарная проза. Бег времени. Поэмы. С. 438.

² Кудасова В. В. Указ. работа. С. 105.

³ Ахматова А. Собр. соч. : в 2 т. М., 1996. Т. 1. С. 268–276.

Н. И. Крайневой, которая ориентировалась на авторскую компоновку произведения для публикации, иллюстрирует хорошо продуманную Ахматовой композицию цикла, ориентированную, судя по всему, на принципиальную сакрализацию числового образа. Ибо цикл 1963–65 гг. «Полночные стихи» обладает жесткой композиционной структурой, зафиксированной подзаголовком: *семь стихотворений*. 5, 13 и 7 образуют структурную основу «трилогии» и отражают ее психоэмоциональную диаграмму.

Данная динамика потенциально содержится в общекультурной символике числа. «Традиционно число *пять* символизирует грехопадение человека, но, будучи приложенным к земному порядку вещей, оно означает здоровье и любовь <...> На Ближнем Востоке и на Западе число *пять* использовалось как выражение целостного человеческого тела и эротизма. *Пять* символизирует человека, здоровье и любовь, а также квинтэссенцию, действующую на материю <...> Hieros gamos (священный брак) обозначался числом *пять*, так как он представлял принцип неба (три) с принципом Великой Матери (два). Оно соответствует пятиугольной симметрии, общей характеристике органической природы, золотому сечению (как замечено пифагорейцами) и пяти чувствам, представляющим пять форм материи»¹.

Данный семантический потенциал цементирует поэтику цикла с соответствующим названием «Cinque», который представляет собой завязку психологического сюжета ахматовской трилогии. По аналогии с художественной системой Блока это своеобразная ТЕЗА. «*Тринадцать* символизирует смерть и начало нового рождения. Поэтому оно имеет неблагоприятные приложения»².

По ахматовскому замыслу, данная символика композиционно оформляет содержание цикла «Шиповник цветет», имею-

¹ Кэрлот Х. Э. Словарь символов. М., 1994. С. 577.

² Там же. С. 580.

ций подзаголовок «Из сожженной тетради», что обнажает трагическую семантику «смерти» и «нового рождения». Именно такая семантика активизируется на том духовном этапе, который Блок назвал АНТИТЕЗОЙ.

«Семь символизирует совершенный порядок, полный период или цикл <...> Это число образует базовую серию для музыкальных нот, спектральной шкалы и планетарных сфер, как и для богов, соответствующих им, а также для главных добродетелей и противоположных им смертных грехов. Оно также соответствует кресту с его тремя измерениями, и в заключение, это символ страдания»¹.

«Полночные стихи» — «семь стихотворений», венчающих психологический сюжет ахматовской трилогии, — духовный СИНТЕЗ, итог внутреннего становления как лирической героини, так и биографического автора.

Символистскую фразеологию Блока довольно просто перевести в ахматовский психологический дискурс. Периодам ТЕЗЫ — АНТИТЕЗЫ — СИНТЕЗА в духовно-психологическом мире Ахматовой соответствуют фазы «озарения» («Cinque»), «прозрения» («Шиповник цветет») и «просветления» («Полночные стихи»). Их важно понять в системе метасюжета, первичным звеном которого является цикл «Cinque». Именно этот цикл станет для нас в данном случае предметом целостного изучения как отдельный духовный этап лирической героини зрелой Ахматовой, который мы назвали «фазой озарения».

Название данного цикла, как уже было сказано выше, определяет его жесткую пятеричную структуру. Значительный объем символики числа «пять» связан с семантикой любви. В первоначальном варианте произведение называлось «Пять стихотворений из цикла “Любовь”». Таким образом, символизм значения, определяющий тему цикла, сначала был автором конкретизирован и определен, буквально выражен на уровне прямой оценки. Однако в итоге Ахматова заменила буквенно-

¹ Там же. С. 578.

лексическое «имя текста» числовым, что усилило собственно символический функционал семантической структуры. Это усиление дополняется итальянским звукоформлением, воссоздающим загадочную атмосферу «тайного» смысла, открытого только «посвященному» в числовую «формулу любви». Бодлеровский эпиграф будто бы достраивает числовую формулу, включая в нее фигуру эмоционального тождества: «Autant que toi sans doute, il te sera fidèle, Et constant jusques a la mort». В переводе: «Как ты ему верна, тебе он будет верен / И не изменит до конца» — заключительные строки стихотворения «Мученица»¹. В данном контексте «cinque» — символ верной любви, исключающей возможность измены. Причем симметричность распределения смысла в бодлеровской фразе отражает общую аксиологическую шкалу, по которой измеряются чувства героев любовного сюжета. Аналогичная симметрия реализуется в первых двустихиях начального стихотворения, в которых установлена равноценность духовно-эмоционального обмена женщины и мужчины (курсив здесь и далее мой. – М. С.):

Как у облака на краю,
Вспоминаю я *речь* твою,

А тебе от *речи* моей
Стали ночи светлее дней².

Средством энергетической взаимосвязи героев является диалог, в процессе которого слово («речь») героя духовно-пространственно возвышает героиню. Она чувствует себя «как у облака на краю». Слово («речь») женщины, в свою очередь, осветляет физический (темпоральный) модус существования

¹ [Коммент. Н. И. Крайневой] // Ахматова А. Победа над Судьбой. С. 438.

² Там же. С. 187. Далее текст произведения цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

ее адресата: «стали ночи светлее дней». В результате преодолевается противоречие между пространством и временем, в котором располагаются собеседники. Пространственный разрыв снимается общим «отторжением от земли», то есть духовным воспарением: «Так, отторгнутые от земли, / Высоко мы, как звезды, шли» (187). Временной драматизм «заговаривается» обетом чистоты отношений, что гарантирует им вечный статус наивысшей ценности:

Ни отчаянья, ни стыда
Ни теперь, ни потом, ни тогда (187).

Выбранный модус общения — своего рода «охранная грамота» от традиционной в варианте разочарования переоценки как другого («ни отчаянья»), так и себя («ни стыда»). Как правило, вечно высокий пьедестал «другого» обеспечивается ситуацией посмертной верности, которая как раз исключает измену — по крайней мере, со стороны того, кого уже нет. С героями «Cinque» все происходит «в жизни и наяву». Это и определяет «исключительность» случая в поэтическом опыте Ахматовой: «Но, живого и наяву, / Слышишь ты, как тебя зову» (187).

Способность участников диалога чувствовать на расстоянии психологические послы друг друга объясняется их готовностью к полному эмоциональному самораскрытию. Причем, активным инициатором данного процесса стал именно мужчина, чем «обрек» героиню на полную духовную самоотдачу, которую она, по-женски, не способна ограничить рациональными и волевыми усилиями: «И ту дверь, что ты приоткрыл, / Мне захлопнуть не хватит сил» (187).

Однако заметим, что «общая» аксиологическая шкала в первом стихотворении оформляется в речи женщины, которая, кстати, выступает здесь как единственный субъект сознания, а следовательно, как наиболее активное начало в эмоциональном сюжете, который спровоцировал герой.

Именно героиня фиксирует в слове результаты их взаимных эманаций, которые, по ее убеждению, способны преобразить световую ауру мироздания при помощи звуковых волн, насыщенных исключительно позитивной энергией человеческого общения:

Истлевают звуки в эфире,
И заря притворилась тьмой.
В навсегда онемевшем мире
Два лишь голоса: твой и мой.
И под ветер с незримых Ладог,
Сквозь почти колокольный звон,
В легкий блеск перекрестных радуг
Разговор ночной превращен (187).

В процессе преобразования мира человеческим со-участием, с точки зрения героини, и состоит чудо любви, ее волшебство.

Но кудесницей опять же выступает исключительно она сама, вдохновленная ситуацией эмоционального понимания со стороны героя. Отметим, что перед нами сильная женщина, обладающая жизненным опытом, привыкшая самостоятельно справляться с ударами судьбы и их психологическим последствиями:

Я не любила с давних дней,
Чтобы меня жалели,
А с каплей жалости твоей
Иду, как с солнцем в теле.
Вот отчего вокруг заря.
Иду я, чудеса творя,
Вот отчего! (188).

Завышенная психологическая оценка мимолетного сочувствия — «капля жалости» — объяснима ситуацией эмоционального предела внутреннего одиночества, в какой-то мере надломившей «лирическую душу скорее жесткую, чем слишком мягкую, скорее жестокую, чем слезливую, и уж явно

господствующую, а не угнетенную»¹. В то же время именно на психологическом пределе открывается ее способность «творить чудеса». И всего лишь «капля жалости» возродила в уставшей от одиночества женщине первородный дар поэтического чудотворства, который она с интенсивной самоотдачей максимально реализовала, но не растратила в своих ранних стихах. Содержание особого дара, «перводвижущей силы ахматовского творчества», определил Н. Недоброво: «Если единичное получило общее значение, то, очевидно, источник очарования был не только в занимательности выражаемой личности, но и в искусстве выражать ее: *в новом умении видеть и любить человека*»² (курсив Н.Н.). Эта сила, как мы знаем, проявилась в знаменитых поэтических пророчествах, составляющих трагическую подоснову ахматовского творчества — от начала и до конца.

Ощущение полноты бытия, состояние «озарения» счастьем человеческого взаимопонимания определяют эмоциональный тон только первой половины цикла, состоящей из трех стихотворений. В двух последующих отчетливо выражается психологический перелом, обусловленный трагическим предчувствием эмоциональной катастрофы, причиной которой в данном случае является отнюдь не банальная неизбежность любовной разлуки. Ведь героини цикла с самого начала в буквальном смысле разлучены. «Близость» их осуществлялась «поверх барьеров» пространства и времени.

Возможно, логично объяснить перелом эмоционального тона и сюжетной коллизии произведения биографическими обстоятельствами автора: реальным трагическим развитием отношений героев «культурного мифа XX века». Первые три стихотворения датированы 1945 годом — это и есть время

¹ Недоброво Н. Анна Ахматова // Найман А. Рассказы об Анне Ахматовой. М., 1989. С. 252–253.

² Там же. С. 237.

легендарных встреч Ахматовой и И. Берлина¹. Два последних маркированы роковым для поэта 1946 годом, когда вышло «убийственное» ждановское постановление, воспринятое Ахматовой в соответствующем причинно-следственном ряду, как можно понять из третьего посвящения к «Поэме без героя», общепризнанным адресатом которого является сэр Исайя:

Полно мне леденеть от страха,
лучше кликну Чакону Баха,
а за ней войдет человек,
он не станет мне милым мужем,
но мы с ним такое заслужим,
что смутится Двадцатый Век².

Биографическая трактовка, действительно, до определенной степени проясняет логику данного психологического сюжета. Во всяком случае, выявляет его исторический фон. Это хорошо известно. Важно понять, как биографический материал, преломленный через призму художественности, формирует поэтическую семантику, которая вкупе с биографией представляет универсальную сферу ахматовской поэтологии.

В этом смысле соблазнительно вновь обратиться к числовому символизму, активно проявившему себя в плане выражения композиционной структуры «Cinque». Гармоническая картина психофизической реальности героев первых трех стихотворений цикла обеспечена самим «числовым мифом»: «...три символизирует духовный синтез; это формула для творения каждого из миров. Тройка олицетворяет решение конфликта, поставленного дуализмом. <...> Она является гармоническим результатом воздействия единства на дуальность»³.

¹ Об этом: «И это было так».

² «Я не такой тебя когда-то знала...»: Анна Ахматова. Поэма без героя. Проза о Поэме. наброски балетного либретто : материалы к творческой истории / подгот. Н. И. Крайневой. СПб., 2009. С. 873.

³ Кэрлот Х. Э. Словарь символов. С. 577.

Трагедийный фон второй композиционной части произведения, состоящей, соответственно, из двух стихотворений, опять же подкрепляется нумерологически: «Два обозначает “эхо”, отражение, конфликт или противопоставление <...> Во всей эзотерической традиции двойка рассматривалась в качестве чего-то зловещего»¹.

Так или иначе, в данном случае уже на уровне числа запускается механизм порождения мифопоэтического плана текста, где имплицитно раскрывается вся полнота психологической коллизии.

Что касается «верхней» трехчленной структуры, то ее семантическое поле насыщено фольклорной образностью, тесно связанной с «поэтическими воззрениями славян на природу»: *день, ночь, небо (облако), земля, звезда, заря, тьма, ветер, радуга, солнце*. Причем, слово *заря* в трех стихотворениях употребляется дважды, что позволяет воспринимать его в качестве ключевой метафоры «озарения».

Актуальность славянской мифологии для мифопоэтического сознания героини ранней Ахматовой отметил В. Мусатов: «Предметный мир в любовной лирике Ахматовой выстраивался как мир предвестий и предзнаменований. <...> Ахматова не случайно так настаивала на своем “купальском происхождении”»².

У славян образ «зари» наделен целым спектром целительных значений. Во-первых, «заря очищает и зашивает кровавые раны»³. Во-вторых, она тесно связана с солярной символикой. В некоторых случаях она воспринималась «как сестра солнца» (117). «В малороссийских поверьях она означала вообще звезду» (119). «Но распространеннее всего бытовало представление о том, что Заря и Солнце — вечные жених и невеста» (119–120).

¹ Там же. С. 576.

² Мусатов В. В. «В то время я гостила на земле...». С. 94.

³ Афанасьев А. Н. Живая вода и вещее слово. М., 1998. С. 241. Далее ссылки даются по этому изданию с указанием страниц в скобках.

В ахматовском цикле данная семантика реализует себя наиболее полно как раз в третьем, кульминационном, стихотворении, в котором она совмещается с семантикой «живой воды», в качестве которой выступает «капля» мужского сострадания:

А с каплей жалости твоей
Иду, как с солнцем в теле.
Вот отчего вокруг заря.

Состраданием и любовью (у славян *жалость* — синоним *любви*) происходит как согревание души героини, так и озарение окружающего мира ее внутренним светом.

В проекции на славянскую мифологию, данный процесс может быть осуществлен не только внутри собственно любовного сюжета («Заря и Солнце — вечные жених и невеста»), но и братско-сестринского союза («Заря — сестра солнца»). Поскольку лирическая героиня в своем словоупотреблении выбирает славянский синоним *любви* — *жалость*, духовный аспект отношений является для нее наиболее важным и, действительно, «целительным».

Семантический план метаобраза «озарения» дополняется в произведении образом «радуги» — причем в довольно редком ее физическом проявлении, воспринимаемом обычно как добрый знак: «легкий блеск перекрестных радуг». «За радугой у славян был признан священный, божественный характер» (303). Это не что иное, как «небесное кольцо» (310). «В ней отражено обаяние любви и тайных желаний» (311). «Радугу» как «кольцо» в стихотворении Ахматовой можно соотнести как с «обаянием любви», так и просто человеческим обаянием сочувственного слова в «немом эфире», что предзадано «двойным» смыслом отношений «зари» и «солнца»: как «жениха» и «невесты», как «брата» и «сестры».

Следует заметить, что озарение сознания души героини в процессе человеческого диалога, экстраполированное на весь окружающий мир, «озвучено» воображаемым «колокольным звоном»: «И под ветер с незримых Ладог, / Сквозь почти ко-

локольный звон...» (187). Ладога в северо-западной мифологии — такое же мифологическое пространство, как и Китежград, «опустившийся некогда на дно озера Светлояра (именно эта легенда легла в основу ахматовской поэмы «Путем вся земли» («Китежанка»). По легенде, только чистые души могли слышать колокольный звон, доносившийся из Китежа сквозь толщу вод»¹.

Таким образом, душа героини, вдохновленная утоленной «...жаждой «духовного слияния, о которой никто уже не имеет представления»»², не только наполняется светом, но и очищается. Как понятно из поэтического контекста, для нее это *утоление словом*.

Подобная магия слова была известна нашим славянским предкам: «...в шуме ветров и раскатах грома чудились [им] <...> звуки божественных глаголов. Речь связана со значением света. <...> Под влиянием таких воззрений слову человеческому была присвоена та же всемогущая сила, каким обладают сближаемые с ним божественные стихии» (334). *Заря, радуга, ветер, вода* — те самые стихии, которые помогают героине Ахматовой не просто говорить с собеседником, но «речить — заговаривать, колдовать» (337), то есть «творить чудеса». Поскольку «всякое слово отличалось материальным, живописующим характером» (97), то «...пока в языке продолжался процесс творчества, до тех пор невозможно было говорить об утра или вечере <...> не соединяя с этими понятиями представления о чем-то личном, живом, деятельном» (98).

Предметом бесхитростного колдовства лирической героини «Cinque» является верность тому самому «духовному слиянию», которое определило для нее суть ее отношений с героем. В этом смысле слова эпиграфа читаются как заговор, жанр, для которого симметричность фразового построения является характерным признаком: «Как ты ему верна, тебе он будет верен...».

¹ «И это было так». С. 63.

² Там же. С. 74.

Множество благоприятных примет, сопровождающих взаимоотношение героев, объединяются в семантическом плане цикла в эмблему «солнца», которое в славянской мифологии является синонимом «счастья» (104). «Наполненность» счастьем определяет природу слова лирической героини: «слово это может творить чудеса» (347):

Вот отчего вокруг заря.
Иду я, чудеса творя,
Вот отчего! (187).

Однако после этой исключительно сильной эмоциональной кульминации происходит резкая перемена настроения: от радостного восторга первой (трехчленной) части к сухой горести, пронизывающей двухчленный финал:

Знаешь сам, что не стану славить
Нашей встречи *горчайший* день.
Что тебе на память оставить... (188).

Изошренность фразового высказывания обеспечивается внутренним семантическим тождеством «встречи» и «разлуки». При этом чувство горести мотивировано не ситуацией расставания, а как раз наоборот — событием встречи, результатом которой стало «омертвление» души героини, только что исполненной самой «живой жизни». Аналогичную ситуацию — «встреча горестней разлуки» — можно обнаружить в ближайшем контексте поздней ахматовской лирики, предполагающем уже известного адресата. Это «стихи на случай» «Из “дневника путешествия”»:

Светает — это Страшный суд.
И встреча горестней разлуки.
Там мертвой славе отдадут
Меня — твои живые руки¹.

1964

¹ Ахматова А. Собр. соч. : в 2 т. / сост. М. Кралин. М., 1996. Т. 1. С. 302.

Данным контекстом комментируется психологическая логика семантической перверсии «встречи» — «разлуки». Причиной такой перестановки является «свет» («Светает»), проясняющий истинный смысл межличностной ситуации, чреватой для героини «смертью» и уже при жизни обернувшейся «Страшным судом».

Горечь героини «Cinq» связана с осознанием своего «психологического обольщения» (98) ситуацией предельного взаимопонимания и равновесия эмоционального расклада между ней и ее собеседником. Кстати, свое «психологическое обольщение» автор «Поэмы без героя» прямо сформулирует относительно адресата «Третьего посвящения»: «Я его приняла *случайно* / за того, кто дарован тайной, / с кем *горчайшее* суждено»¹. Эмоция «горечи», как видим, в стихах Ахматовой является, как правило, итогом психологической ошибки, ставшей причиной некоего внутреннего самообольщения.

В «Cinq», несмотря на свой богатый гадательный опыт, «героиня Ахматовой — угадчица»², доверившись «чуду» взаимопонимания, не учла оборотной стороны народной мудрости. Языческая образность амбивалентна, впрочем, и в любой мифологической системе символический знак может быть подвергнут семантической перекодировке. Хотя на периферийном уровне психики она все же ощутила и даже отметила возможность символического «обмана»: «И заря *притворилась* тьмой». Но, пребывая в «фазе озарения», данную символическую перверсию «угадчица» истолковала в позитивном ключе. Славяне знали об иллюзорности психофизических явлений, точнее, об их символической неоднозначности. Так, в одном из древних поверий «радуга» (символ обаяния любви) служит «мостом» в системе «обольстительного» сюжета: «красавица-царевна <...> влюбляется в прелестника Змея-Горыныча <...> Но сойтись им трудно: их разделяет огненная река...» (313).

¹ «Я не такой тебя когда-то знала...». С. 873.

² Мусатов В. В. «В то время я гостила на земле...». С. 94.

Не только «заря» и «радуга» выступают в цикле Ахматовой в качестве прельстительных, обманных примет. Эмоциональная реакция героя выражается в ее слове антитетичной формулой: «А тебе от речи моей / *Стали ночи светлее дней*» (ср.: «заря притворилась тьмой»). Данная формула построена по принципу традиционной мифологической бинарности: «день» — «ночь», «свет» — «тьма». По славянским поверьям, «День и Ночь состоят во взаимной борьбе» (132), что определяет психологическую полярность понятий «света» и «тьмы»: «Слова, означающие свет, блеск и тепло, вместе с тем послужили и для выражения понятий блага, счастья, красоты <...> напротив, слова, означающие мрак и холод, объемлют собою понятия зла» (125); «...мрак и холод, враждебные божествам света и тепла, творятся другой силой — нечистой, злою, разрушительную» (123).

Торжество мрачной и разрушительной силы определило итог взаимоотношений героев «Cinque». В последнем стихотворении цикла для героини уже исключена какая бы то ни было символическая подмена в истолковании ситуации. Здесь ею ясно разграничены «свет» и «тьма», «добро» и «зло»: «И какое крошечное варево / Поднесла нам январская тьма?» (188). Семантика «крошечного мрака» венчает сюжет «любовного» цикла. «Психическое обольщение» для героини оказалось следствием временного «затемнения рассудка»: «И какое незримое зарево / Нас *до света* сводило с ума?» (188).

Этим же «помрачением», своего рода «наркотическим мороком» (хотя «не дышали мы сонными маками»), мотивирована психологическая ошибка, сместившая в восприятии героини этимологически родственные символические явления, но исполненные противоположного смысла: «заря» и «зарево». Последнее ни при каких обстоятельствах не может быть благоприятным посылом.

Утро «высветило» и «высвятило» подлинный духовный статус каждого из участников «ночного разговора»: «Этимологически слова “свет” (светить) и “свят” (свяtitь) филологичес-

ки тождественны» (126). Не случайно «русские простолюдины клянутся *светом Божиим*» (100) (курсив А.А.). Этот «свет» проявил сущностную неравноценность «двух голосов», роль которых героиня великодушно отождествила в процессе чудесного преобразования бытия: «Два лишь голоса: твой и мой»? — при этом, расположив «слово» героя в препозиции по отношению к своему собственному «слову». На самом деле чужой голос в «немом эфире» оказался только «эхом» ее эмоционального внутреннего монолога. Герой же оказался фигурой условной и в буквальном смысле мифологической.

В контексте русской простонародной «клятвы» «обет верности», выступающий в цикле в качестве эпиграфа, обретает изначальный, точнее собственно бодлеровский, смысл. «Изнанку» (по отношению к ахматовскому сюжету) данной семантики раскрывает полнота контекста. В «Мученице» Бодлера подробно развернуты все обстоятельства смертельного (в буквальном смысле) для женщины свидания, на которое она решилась только для того, чтобы отрешиться от трагической памяти об умершем муже. Вот плата бодлеровской героини за сиюминутный психологический соблазн:

Безглавый женский труп
Струит на одеяло багровую живую кровь.
И белая постель ее уже впитала.
Подобно призрачной, во тьме возникшей тени,
Как бледны кажутся слова.
Под грузом черных кос и праздных украшений
Отрубленная голова на столике лежит, как лютик небывалый,
И в пустоту вперяя взгляд, как сумерки зимой, белесый,
тусклый, вялый¹.

Выделим из данного фрагмента весьма выразительный и существенный в контексте позднего творчества Ахматовой «предмет» — «отрубленная голова», которая в поздних редак-

¹ Бодлер Ш. Цветы зла. М., 1970. С. 185–187.

циях «Поэмы без героя» станет «кровавым» символом «королевского» женского позора — «голова Madam de Lamball». Мы помним, что героиня «Cinque» надеялась: встреча с героем не сулит ей «ни отчаянья, стыда...».

Важны также эпитеты, выражающие «мертвый взгляд» бодлеровской мученицы: *белесый, тусклый, вялый*. Аналогичная семантика распространяется Бодлером на «слово» как средство воспроизведения всех деталей «позорного антуража»: «Как бледны кажутся слова».

В сюжете бодлеровского стихотворения отчетливо проявлен «вампирический» мотив, актуальный для русской поэзии начала XX века, и отмеченный исследователями как по отношению к творчеству Блока¹, так и в поэзии Ахматовой²:

А тот, кому ты вся, со всей своей любовью,
Живая отдалась во власть,
Он мертвую тобой, твоей насытил кровью
Свою чудовищную страсть³.

Так, через поэтический подтекст, «зашифрованный» в эпиграфе, проясняется внутренняя сущность героя «Cinque». Он оказался энергетическим «вампиром», питающимся эмоциями героини, хитро спровоцированными «каплей жалости» с его стороны.

Важно также учесть, что «обет верности» в бодлеровском стихотворении, содержание которого формирует эпиграф ахматовского произведения, относится не к «герою-любовнику», а к памяти мертвого мужа:

¹ Баран Х. Некоторые реминисценции у Блока: вампиризм и его источники // Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века. М., 1993. С. 264–284.

² Серова М. В. Анна Ахматова: Книга Судьбы. Ижевск; Екатеринбург, 2005. С. 126.

³ Бодлер Ш. Цветы зла. С. 187.

Супруг твой далеко, но существом нетленным
Ты с ним в часы немые сна,
И памяти твоей он верен сердцем пленным,
Как ты навек ему верна¹.

Таким образом, при помощи эпитафии в «Cinq» реализуется самая важная смысловая перверсия: «верность» — «измена». Элементы данной перверсивной «пары» определяют, как выяснилось, изначально различные психологические установки в отношениях лирической героини и героя, чей единственный скупой жест «озаренная» героиня приняла за неслыханную щедрость души. Причина данного заблуждения предельно ясно комментируется в одном из стихотворений 1960-х годов, в «Подражании корейскому». Этой причиной является элементарная потребность человека в живом полноценном человеческом общении и трагическая недоступность такого общения «наяву», и неугасающая надежда на это, надежда «до потери сил»:

Приснился мне почти что ты.
Какая редкая удача!
А я проснулась, горько плача,
Зовя тебя из темноты.

Но тот был выше и стройней
И даже, может быть, моложе.
И тайны наших страшных дней
Не ведал. Что мне делать, Боже?

Что!.. Это призрак приходил,
Как предсказала я полвека
Тому назад. *Но человека*
*Ждала я до потери сил*².

¹ Там же.

² Ахматова А. Собр. соч. : в 2 т. / сост. М. Кралин. Т. 2. С. 82.

Герой «Cinque» оказался не способен на подлинную человечность. Собеседница представляла для него интерес как любопытное «историко-метафизическое явление». Вся сложность ее души, а также трагический опыт — не только личный, но и исторический, отраженный в творчестве, прежде всего, в таких судьбоносных в ахматовской биографии произведениях, как уничтоженная драма «Энума Элиш» и «роковая» «Поэма без героя», — для него лишь бесполезные «сувениры» «на память»:

Что тебе на память оставить,
Тень мою? На что тебе тень?
Посвященье сожженной драмы,
От которой и пепла нет,
Или вышедший вдруг из рамы
Новогодний страшный портрет?
Или слышимый еле-еле
Звон березовых угольков,
Или то, что мне не успели
Досказать про чужую любовь? (188).

«Сувенир» как символ опредмеченной памяти в системе ценностей лирической героини Ахматовой — выражение эмоциональной нищеты и неизбежной духовной измены: «Не давай мне ничего на память. / Знаю я, как память коротка» (1960-е годы)¹. Осознанием этой неизбежности проникнуто четвертое стихотворение цикла, где образы «угасания» и «тления», определяют в итоге настроение той, которая только что ощущала «солнце в теле». Таким образом, «Cinque» оказался для автора историей «про чужую любовь». Возможно, про любовь Ромео и Джульетты², может быть, про любовь Антонио и Клеопатры³, но вероятнее всего — про Дидону и Энея... Под-

¹ Там же. С. 106.

² Вспомним формулу И. Бродского: «Это как Ромео и Джульетта...».

³ «О цене жизни, которая измерялась ночью счастья, повествует импровизатор в пушкинской повести “Египетские ночи”. Еще до войны

линное содержание «мифа» откроется уже «другой» героине: «Ромео не было, Эней, конечно, был»¹ — героине цикла «Шиповник цветет», в который органично перетекают основные мотивы «Cinqe»: мотив «волшебного» слова, мотив «дорогого» подарка, мотив «чудесного» света и др. Однако в «Шиповнике» эти мотивы не только получают более подробное смысловое развертывание, но и во многом подвергнутся очередной семантической перекодировке, психологически мотивированной сменой фазы эмоционального «озарения» фазой внутреннего «прозрения».

Герои «Cinqe» в результате внутреннего расхождения оказались в модусе «крошечной тьмы», которую, если перевести образ на теологический язык, можно трактовать как «мистическую ночь». Именно в этой ситуации героиня обольстилась «чудом» и «откровением». Но «мистическая ночь чужда духовности Православной Церкви. Состояния, подобные тем, которые получает это наименование на Западе, называются у восточных руководителей «унынием» (“*asedia*”) и рассматриваются как грех или искушение, против которого надо бо-

Ахматова написала статью, где назвала поэта, который скрывается за образом импровизатора. Статья “Пушкин и Мицкевич” погибла во время блокады.

Но, видимо, разговор шел не только об этой статье. Видимо, он коснулся чего-то очень личного, очень значимого для нее. Об этом Берлин ничего не сказал в своих воспоминаниях. Но осталась надпись рукой Ахматовой на книге “Белая стая”: “И. Берлину, которому я ничего не говорила о Клеопатре”. Осталась туманная, недосказанная фраза Берлина в его интервью Шишковскому по поводу этой надписи <...> “Но это не совсем так, она говорила о Клеопатре. Но я думаю, что она... но я понимаю, что она хотела сказать” («И это было так». С. 67). Как справедливо предполагают авторы коллективной монографии, очевидно, образ Клеопатры был связан в сознании Ахматовой с идеалом «жертвенной любви».

¹ Эпиграф цитируется по версии М. Кралина (Указ. изд. Т. 1. С. 274). В опубликованном при жизни варианте Ахматова в качестве эпиграфа ограничилась строкой из «Энеиды», своеобразно «реабилитировав» адресата: «Против воли я твой, царица, берег покинул».

роться, всегда трезвенно хранить свет, который светит во тьме. Аседия — печаль уныния, переходящая в отчаянье, — самый большой грех (начало вечной смерти)¹.

Цикл «Cinque» завершается на пределе отчаянья:

Не дышали мы сонными маками,
И своей мы не знаем вины.
Под какими же звездными знаками
Мы на горе себе рождены? (188).

Это отчаянье — следствие «мрачного» влияния героя на героиню, которая, обманутая иллюзией счастья, пытается укрепиться в этой иллюзии, все больше и больше растворяя свое сознание в темной среде архаичной символики. Эта среда становится для нее духовной завесой и условием кощунственной самонадеянности: «Иду я, чудеса творя...». А «мир, который <...> замыкается в своей самонадеянности, противопоставляется свету и является “мраком”, и все, что окончательно отделяется от Бога, станет достоянием “тьмы кромешной”, в которой никакое общение с Богом уже невозможно. Мрак — это прежде всего отсутствие Бога <...> в плане онтологическом (здесь мрак уже не метафора) — состояние существ, находящихся в окончательном разрыве с Богом»².

Очевидность «окончательного разрыва» открывается героине в ее собственном поэтическом слове, хотя оно первоначально проявило свою «коварную» («обманную») природу, впитав в себя всю психофизическую полноту языческой чувствительности к «знакам судьбы». Для славян «верование в могущество слова сливается с верою в Судьбу, которая определяет людские доли, смотря по тому, кто в какой час родился» (352). Вера в примитивный детерминизм дискредитировала счастливые поэтические пророчества. Именно разочарование в слове

¹ Лосский В. Н. Боговидение. Минск, 2007. С. 356.

² Там же. С. 333.

и словах, станет для героини Ахматовой главной духовной потерей в этой истории, последствия которой она дальше будет восполнять невероятными волевыми усилиями и творческим напряжением, соединенным с молитвой в «веру непостыдну, в любовь нелицемерну» (слова благодарственной молитвы по святом причащении).

Для автора «Cinque» опыт «погружения во мрак» стал ступенью «перехода», условием «прозрения», очередной духовной инициацией. Ибо «мрак может иметь смысл, который по отношению к Богу не всегда будет негативным. Это значение мрака, сопутствующего Богу, берет начало в Библии. Достаточно вспомнить псалом 17 (“мрак сделал покровом Своим”) и в особенности 19 и 20 главы Исхода, повествующие о том, как Моисей встречает Бога во мраке, покрывающем вершину горы Синайской. Синайский мрак толкуют разным образом, но всегда в связи с познанием Бога»¹.

«Содержательную сторону» сюжета ранней лирики Ахматовой В. Мусатов определил как «оправдание любви», то есть «очищение ее от инфернального аспекта. <...> Великая земная любовь в ранней лирике Ахматовой представляла как продиктованная свыше религиозная задача, решить которую лирическая героиня оказывалась не в силах, переживая это как свою личную трагическую вину»².

Цикл «Cinque», с одной стороны, еще один этап переживания этой «личной трагической вины», но, с другой, серьезный подступ к решению обозначенной религиозной сверхзадачи: «Моисей, чтобы встретить Бога вступает во мрак. Смысл этого мрака — субъективный и отрицательный: он означает неверие и неведение толпы, которая не может познать Бога. “Не около людей познаешь Бога”, вот почему Моисей обращается к Богу во мраке “безобразного и слепого” человеческого неведения и просит Его показать Себя. Это исповедание Бога личного

¹ Там же.

² Мусатов В. В. «В то время я гостила на земле...». С. 102.

и трансцендентного всякому человеческому познанию Бога, Который не может быть познан, если Сам не откроет Себя, исходящей от него силой, благодатью и Словом, которое у Бога <...> это подаваемый Им дар»¹.

Но полнота Откровения Слова и благодати еще ожидает героиню лирической трилогии Ахматовой: «Cinque», «Шиповник цветет» и «Полночные стихи».

¹ Лосский В. Н. Боговидение. С. 334.

*Структурно-семантическая функция
эпиграфов цикла А. Ахматовой
«Шиповник цветет»
в системе сквозных мотивов*

...я думал, что большее
Увидать пустыми тайны слов...

И. Ф. Анненский

Цикл «Шиповник цветет» принадлежит к вершинам поздней любовной лирики Ахматовой. Однако на сегодняшний день мы не знаем таких работ, где бы он оказался объектом целостного и подробного описания, хотя без этого произведения немислимо представить себе достоверное изложение творческого пути поэта, который захватил в своих стихах «всю сферу женских переживаний» (Н. Гумилев)¹. А. Хейт² и В. Мусатов³ закономерно отвели в своих монографиях данному циклу специальные страницы. В первом случае он был охарактеризован как важный этап жизненной биографии, во втором — как эмоциональная кульминация творческой эволюции. В. Кудасова убедительно проанализировала функцию знаменитого Посвящения, однако вне контекста художественного целого⁴.

¹ Николай Гумилев : краткая литературно-биографическая хроника // Библиотека Максима Мошкова : электрон. ресурс. URL: <http://lib.ru/GUMILEW/biblio.txt>

² Хейт А. Анна Ахматова. Поэтическое странствие : Дневники. Воспоминания. Письма. М., 1991. С. 178–182.

³ Мусатов В. «В то время я гостила на земле...». Лирика Анны Ахматовой. М., 2007. С. 448–453.

⁴ Кудасова В. Посвящение к циклу «Шиповник цветет. Из сожженной тетради» // Кудасова В. Волшебный хор поэтов. Владимир, 2006. С. 102–109.

Во всех работах, включая фундаментальный коллективный труд Л. Копылова, Т. Поздняковой, Н. Поповой¹, «Шиповник цветет» прочно встроен в контекст созданного Ахматовой поэтического мифа об английском дипломате Исае Берлине как о главном адресате ее поздних любовных стихов, как герое легендарного Третьего Посвящения «Поэмы без героя», где он возведен в статус «Гостя из Будущего».

Однако, с элементарной, собственно человеческой точки зрения, не только восхищают, но и обескураживают духовные усилия Ахматовой, которая на века обеспечила таким ореолом человека, бесцеремонно вторгшегося в ее очень непростое поднадзорное существование, не подумав о репутации (как женской, так и идеологической), а потом малодушно отречься от спровоцированного им «любовного» сюжета: «Ну что она со мной сделала — Эней, Эней... ну какой же я Эней»². После трагических для Ахматовой последствий случившегося это звучит, на наш взгляд, в высшей степени недостойно и неблагородно. Будучи дипломатом, Берлин не мог не понимать, какому риску он повергал своими «порывистыми» визитами женщину, у которой «муж в могиле, сын в тюрьме» в преддверии второй волны сталинского террора. Печальный парадокс в том и состоит, что мы и помним сейчас этого английского сэра в большей степени, если не сказать исключительно, благодаря одухотворенным ахматовским стихам. Хотя, как известно, особенность ахматовской поэтики заключается в том, что ее лирическое высказывание имеет даже не двойное, а «тройное» дно, то есть хорошо скрытый эмоционально-психологический подтекст.

Попробуем вскрыть этот подтекст в цикле «Шиповник цветет», сосредоточив внимание на функциональной значимости эпиграфов и осмыслив ее в системе сквозных мотивов.

¹ Копылов Л., Позднякова Т., Попова Н. «И это было так». Анна Ахматова и Исайя Берлин. СПб., 2009.

² См. об этом в наст. сборнике в статье «“Вот отчего вокруг заря”»: структурно-семантическое единство цикла Ахматовой “Cinque”» (с. 30).

«Шиповник цветет» представляет центральное звено в поздней ахматовской трилогии, которую дополнительно формируют «Cinque» и «Полночные стихи». Мы уже осуществили попытку их целостного описания, в некотором смысле демифологизировав пресловутый «магистральный» сюжет о сэре Исайте¹.

Как мы выяснили, цикл «Cinque» — это «теза» межличностных отношений героя и героини, которая для последней воплотилась в трагическую «фазу озарения». В «Полночных стихах» синтезировался опыт не только данного конкретного сюжета, но и всей прожитой жизни, результатом которой стала «фаза просветления» как выстраданный духовный итог.

«Шиповник цветет» в данной сюжетной структуре и хронологически, и семантически представляет собой антитезу, то есть самый драматический этап в эволюции лирической героини, обернувшийся для нее на психофизическом уровне «фазой прозрения».

Тем не менее, все критики видят в этом цикле безусловный апофеоз любви и гимн поэтическому слову, к чему действительно побуждает и название цикла с семантикой «цветения», которую метафорически легко распространить на эмоциональный тон, и ее метафорическое развертывание, нашедшее свое выражение в строках, построенных по характерному для Ахматовой принципу психологического параллелизма:

Шиповник Подмосковья
Увы! При чем-то тут...
И это все любовью
Бессмертной назовут².

К семантической многозначности и потенциальной эмоциональной амбивалентности как заглавия цикла, так и содержа-

¹ «Вот отчего вокруг заря»..., «Жанр и структура цикла Анны Ахматовой “Полночные стихи”».

² Ахматова А. Победа над Судьбой : в 2 т. / сост., подгот. текстов, предисл. и примеч. Н. И. Крайневой. М., 2005. Т. 1. С. 190.

ния «Первой песенки» мы еще вернемся. Прежде всего следует еще раз заострить внимание на текстологической проблеме публикации поздних ахматовских стихов, к которой не раз привлекала интерес Н. И. Крайнева.

В популярном ахматовском двухтомнике 1996 года, составленном М. Кралиным по материалам рабочих тетрадей автора, цикл «Шиповник цветет» опубликован в составе шестнадцати стихотворений. В собрании сочинений А. Ахматовой «Победа над судьбой», которое подготовила Н. И. Крайнева, данный цикл опубликован в соответствии с «последней авторской волей» — в составе тринадцати фрагментов: «Восстановить последнюю волю автора во многом позволяют два экземпляра рукописного “Бега времени”, сохранившегося в архиве Л. К. Чуковской <...> “рукопись «Б <ега> в<ремени>» — тоже издательский экземпляр, откуда многие стихи были вынуты”, то есть рукописи книги подверглись авторской цензуре, которая предваряла цензуру правительственную¹. На наш взгляд, данное текстологическое расхождение принципиально меняет взгляд как на творческую историю произведения, так и на цельный психологический эффект, который оно призвано произвести на читателя.

«И увидел месяц лукавый...», «Дорогой ценой и неожиданной...», «Ты напрасно мне под ноги мечешь...» (4, 5 и 13 в варианте М. Кралина) — это стихи о неизбежном забвении и цене поэтического слова, проникнутые откровенным отчаянием, а в последнем случае и высокомерной обидой, прямо выраженной в сторону собеседника, то есть известного биографического адресата стихотворения:

Ты напрасно мне под ноги мечешь
И величье, и славу, и власть.
Знаешь сам, что не этим излечишь
Песнопения светлую страсть.

¹ [Коммент. Н. И. Крайневой] // Там же. С. 427.

Разве этим развеешь обиду?
 Или золотом лечат тоску?
 Может быть, я и сдамся для виду.
 Не притронусь я дулом к виску.

 Что ж, прощай. Я живу не в пустыне.
 Ночь со мной и всегдашняя Русь.
 Так спаси же меня от гордыни.
 В остальном я сама разберусь¹.

Открыто сформулированный намек на суицидальный порыв, обусловленный известными трагическими последствиями роковой для Ахматовой встречи 1945 года, перекрывается иронической саморефлексией, звучащей в эпиграфе из пушкинской сказки — «Вижу я, лебедь тешится моя», — при помощи которого автор психологически дистанцируется от героини, якобы потерявшей голову от встречи с гостем «оттуда». Не гордыня, а чувство человеческого и женского достоинства отстаивается в семантически противоречивом, на первый взгляд, финальном аккорде (курсив здесь и далее мой. – М. С.):

Так спаси же меня от гордыни,
 В остальном я сама разберусь

Странно, что в этом стихотворении, потенциально и долгое время фактически занимающем в ахматовском «любовном» цикле место тринадцатого фрагмента, читатели и критики не уловили прямо противоположной эмоции. Возможно, именно эта прямооценочная «гневливость» стала для Ахматовой дополнительным поводом для авторской цензуры, предвещающей цензуру правительственную. Очевидно, чувство собственного достоинства не позволило ей уронить достоинство своего «ночного собеседника», хотя подлинное эмоциональное состояние автора, корректирующее психологическую позицию лирической героини, обнажается в «подцензурном» эпигра-

¹ Ахматова А. Собр. соч. : в 2 т. М., 1996. Т. 1. С. 274.

фе к пятнадцатому (в кралинском варианте) стихотворению «Через много лет» («*Последнее слово*»), которое Н. И. Крайнева представила без обозначенного паратекста. Это 30 строфа «Чистилица» Данте: «Men che drama / Di sangue m'è rimaso, che non tremi» («Меньше, чем на драхму, осталось у меня крови, которая бы не содрогалась»). Первые две строки начального четверостишия вновь прямо выражают суть истинного отношения к «несостоявшемуся Ромео» и содержат поэтический перевод дантовской фразы:

Ты стихи мои требуешь прямо...
Как-нибудь проживешь и без них.
Пусть в крови не осталось ни грамма
Не впитавшего горечи их.

Кстати, соответствующий эпиграф («Ромео не было, Эней, конечно, был»), вновь проникнутый женской самоиронией и предваряющий четырнадцатый фрагмент (в варианте М. Кралина — «Не пугайся, — я еще похожей / Нас теперь избразить могу»), снят по вышеупомянутым причинам в варианте, представленном Н. Крайневой, хотя к этому стихотворению составитель самого авторитетного в текстологическом смысле издания сохраняет второй (по расположению первый) эпиграф из «Энеиды»: «Против воли я твой, царица, берег покинул», функция которого очевидна. Слова Энея и его легендарный статус «человека судьбы» реабилитируют биографического адресата, из-за которого героине пришлось разделить удел Дидоны:

Был недолго ты моим Энеем, —
Я тогда отделалась костром.
Друг о друге мы молчать умеем.
И забыл ты мой проклятый дом.

И, наконец, обратим внимание на последнее структурное расхождение варианта Кралина с вариантом Крайневой. К стихотворению «Другая песенка» существует «дополнительный» эпиграф, который представляет самодостаточный ахматовский текст:

Несказанные речи
Я больше не твержу.
Но в память той невстречи
Шиповник посажу.

Семантическое содержание данной фразы во всей его полноте нам еще предстоит понять, осмыслив не только структурные расхождения двух публикаций известного текста, но и выявив логику «консервативного» паратекста, то есть прокомментировать эпиграфы, оставленные самой Ахматовой для «издательского варианта» «Бега времени». Отметим пока то, что в жанровом варианте это четверостишие воспроизводит ритуальный жест, смысл которого выражает обет молчания.

Чем обусловлена замена слова жестом? Не является ли это семантической тавтологией, ведь, как известно, «шиповник» в мировом поэтическом универсуме — возвращенное к своему первородству слово?

Обратимся в этой связи к заглавному эпиграфу, задающему смысловую перспективу всему циклу. Это второй, по логике нашего описания, эпиграф на иностранном языке. Но если итальянский, благодаря Данте, из «Божественной комедии» которого был взят эпиграф к стихотворению «Через много лет», Ахматова знала в совершенстве, несмотря на то, что выучила этот язык в зрелом возрасте, то с английским у нее дела обстояли гораздо хуже, о чем неделикатно намекнул Берлин в своих воспоминаниях о встречах, которые легли в основу стихов, по праву считающихся шедевром русской любовной лирики XX века: «Потом она спросила меня, хочу ли я послушать ее новые стихи. Но перед тем, как прочитать их, она хотела декламировать отрывки из “Дон Жуана” Байрона, имеющие, как она считала, непосредственное отношение к ее последним произведениям. Хотя я хорошо знаю эту поэму, я не мог понять, какие именно строки Ахматова декламирует: она читала по-английски, и из-за ее произношения я мог различить лишь несколько слов. Она закрыла глаза и декламировала по памяти

с глубоким чувством. Я же поднялся и стал смотреть в окно, чтобы скрыть замешательство»¹.

Тем не менее ключевой эпиграф к циклу «Шиповник цветет» взят из английской поэмы Джона Китса «Изабелла, или Горшок с базиликом», в чем удостоверяют комментаторы: «And thou art distant in humaniti». Однако по этому поводу мы вновь сталкиваемся с существенными текстологическими расхождениями, которые в данном случае связаны с проблемой перевода. Широкому читателю много лет был хорошо известен перевод этой фразы, сделанный М. Кралиным: «И ты далеко в человечестве». В соответствующем «космическом» масштабе воспринимался духовный статус героя-адресата, который в «Поэме без героя» назван «Гостем из Будущего». Н. И. Крайнева, очевидно воспользовавшись переводом поэмы, сделанном Галиной Гампер в 1973 году, перевела эту фразу иначе: «А ты среди живых в толпе людской». В данном варианте ощущается явное «заземление» центрального образа, разросшегося в ахматоведении до мифологемы. И, наконец, существует еще один известный поэтический перевод романтической поэмы Китса — это перевод Е. Витковского, осуществленный в 1975 году. В системе художественного единства поэтической строфы эта фраза выглядит следующим образом:

Я — призрак! Я навеки обездолен,
Я мессу в одиночестве пою
И звуки жизни слышать приневолен
У бытия земного на краю:
Гуденье пчел и звоны колоколен
Безмерной болью ранят грудь мою, —
Я сплю, печаль великую скрывая,
*И ты чужда мне тем, что ты живая*².

¹ Берлин Исая. Встречи с русскими писателями в 1945 и 1956 годах // Библиотека Максима Мошкова : электрон. ресурс. URL: http://lib.ru/FILOSOF/BERLIN_I/russkie_pisateli.txt

² Китс. Дж. Стихотворения и поэмы. М., 1989. С. 168. Далее текст поэмы Китса в переводе Е. Витковского цитируется по этому изданию.

Смысловая перверсия «мужского» и «женского» в цикле Ахматовой вне контекста поэмы неудивительна, так как в английском в данной языковой позиции существует только значение грамматического рода, но нет грамматически выраженной категории. Кроме того, как мы знаем, Ахматова могла весьма произвольно обращаться с такими грамматическими нюансами, приспособляя их к своей поэтической необходимости. В «Полночных стихах», великолепно владея французским языком с юности, строку Ж. де Нерваля «...toi qui m'as consolée» («ты, которая меня утешила») она трансформировала в соответствии со спецификой личного субъекта поэтического высказывания: «Ты, который меня утешил».

Сущность смыслового расхождения перевода Е. Витковского, содержание которого напрямую связано с конкретикой сюжета произведения Дж. Китса, с произвольным переложением М. Кралина и отчасти альтернативным переводом Г. Гампер заключается в дополнительном значении «отчуждения» от адресата речи. Смысловая и грамматическая перверсия «мужского» и «женского» провоцирует и потенциальную перестановку в оппозиции «живое» и «мертвое», то есть адресат поэтического послания «далеко» для лирической героини ахматовского цикла в силу того, что он духовно мертв.

Однако для того, чтобы проиллюстрировать и аргументировать последний тезис, необходимо напрямую обратиться к содержанию поэмы Китса, которая является переложением одноименной новеллы Боккаччо. А. Попович в общем виде охарактеризовал это произведение следующим образом: «Индустриализация английского общества, романтическое неприятие действительности заставили молодого поэта искать любовь и красоту в античной и ренессансной Италии, а средневековый сюжет о любви и убийстве как нельзя лучше отвечает желанию Китса показать силу *истинного чувства* (курсив здесь и далее мой. – М. С.), противопоставленного социальным условностям и *ханженской морали*. <...> Однако сюжет Дж. Боккаччо получает у Дж. Китса иное, романтическое

воплощение: на первый план выступают любовь и развитие чувства, проблемы совести, внутренней жизни героев. Из краткой, проникнутой духом средневекового практицизма, истории о братьях, скрывших стыд сестры убийством ее любовника, Дж. Китс творит романтическую поэму о “любви сильнее смерти”, сочетающую *иррациональные мотивы с гневными социальными инвективами*. <...>

Сюжетная схема, лежащая в основе жанра “romance”, проста: зарождение чувства, разлука влюбленных, которые в стремлении обрести друг друга переживают различные опасные приключения и, наконец, счастливо воссоединяются. В поэме Дж. Китса, как и в новелле Боккаччо, сохраняется первая часть традиционного сюжета, но воссоединения влюбленных не наступает даже после смерти. <...>

Таким образом, основным отличием романтической поэмы от ее средневекового источника становится противопоставление идеального и материального, высокого чувства Любви меркантильности окружающего мира, а также повышенная психологизация персонажей¹.

Вышеприведенная характеристика поэмы Китса вполне согласуется с содержанием цикла Ахматовой «Шиповник цветет», в котором также речь идет о противопоставлении истинного чувства социальным условностям и ханжеской морали. И в нем тоже сочетаются «иррациональные мотивы с гневными социальными инвективами».

Однако, если учесть не только общую схему, но и содержание китсовского сюжета, заложенного в психологический подтекст «Шиповника», то в эмоциональном тоне ахматовского цикла проявится хорошо скрытый посредством чисто английского юмора откровенный женский сарказм.

¹ Попович А. Романтическая интерпретация декамероновской новеллы в поэме Дж. Китса «Изабелла, или Горшок с базиликом». Статья первая // Южный архив. Филол. науки : сб. науч. статей / Херсон. гос. ун-т. Херсон, 2010. Вып. 49. С. 79–84. (Электрон. ресурс. URL: <http://bit.ly/2epCGHj>)

В поэме Китса, действительно, бедный юноша влюбился в свою госпожу. Она ответила ему взаимностью. Но злые братья убили Лоренцо и зарыли его тело в лесу. Во сне Изабелла услышала зов своего жениха (см. цит. выше фрагмент со строками, которые Ахматова вынесла в эпитаф) и, найдя могилу, вырыла тело. Далее она отрубила мертвому Лоренцо голову, закопала ее в горшок с базиликом, который стал для нее утешением в ее безутешной печали. Но коварные братья разгадали и эту тайну. Они похитили у Изабеллы горшок. И вот это действительно стало для нее трагедией, которую Изабелла не смогла пережить до конца своих дней:

Она скончалась в одинокой спальне,
Похищенный цветок вернуть моля.
Со смертью девы сделалась печальней
Прекрасная тоскливая земля;
Судьбу ее и ближний знал, и дальний.
И до сих пор напев поют поля:
«О сколь жесток в безумии великом
Похитивший горшок мой с базиликом».

С точки зрения здорового цинизма, ситуация, когда похищенный горшок с цветком переживается горше утраты самого возлюбленного, смотрится не драматично, а почти комично и вполне выражается словами Ахматовой, которые мы уже приводили выше. Теперь эту фразу легко вписать в авторский иронический дискурс, в котором реализуется истинное отношение лирической героини к герою:

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

А эпитаф к «Другой песенке» («Несказанные речи / Я больше не твержу. / Но в память той неустрахи / Шиповник по-

сажу») в контексте поэмы Китса воспринимается как краткий пересказ ее сюжета. С его помощью автор опять же дистанцируется от героини, которая поверила в «сияние чуда» взаимопроникновения двух душ, при этом уже подспудно понимая, что «говорила с кем не надо», то есть, в подтексте, с тем, кто не в состоянии ее понять. Это и стало ее «психическим обольщением», которое она отрефлектировала уже в «Cinque»¹. Напомним, что мотив «отрубленной головы» в системе позднего творчества Ахматовой является символом несмываемого женского позора². В этой связи название ахматовского цикла «Шиповник цветет» можно принять как «вольный перевод» названия поэмы Китса с английского на русский.

Кстати, проблему языковой игры, связанную с механизмом перевода, обозначил сам Китс в прямом обращении к автору итальянского первоисточника:

Прости меня, Боккаччо, и тогда
Рассказ пойдет спокойно, как пристало,
Прости, на строки этого труда
Взирая благосклонно с пьедестала;
Ты в рифмы облачен — и не беда,
Что проза старая поэмой стала,
Что ты стихом английским зазвучал,
Что ветер севера тебя помчал.

Мимо такого автометаописания Ахматова прошла вряд ли, тем более что, судя по всему, она переводила Китса сама, так как: «...по свидетельству Е. Витковского, “покуда в 1938–1941 годах в «Литературной газете», «Литературном обозрении» и в «Огоньке» не появилось несколько переводов Бориса Пастернака и Вильгельма Левака, «русский Китс», пожалуй, еще не начинался» <...>»³. Стало быть, известные сейчас по-

¹ «Вот отчего вокруг заря»...

² Там же. С. 27.

³ Попович А. Указ. работа.

этические переводы «Изабеллы» Ахматова знать не могла. Это подтверждает наше предположение о том, что, работая со словарем, ей приходилось сталкиваться с естественной многозначностью слова, обусловленной смысловым контекстом.

Таким образом, мощный смыслопорождающий механизм эпитафия в цикле Ахматовой запускается при помощи контекста художественного целого, из которого он оказался изъят. В совокупности эпитафии представляют самостоятельную художественную систему, построенную на взаимодействии парадигматических, ассоциативных, связей, которая по отношению к тексту выполняет функцию надстройки. Именно посредством надстройки реализуется позиция автора, подавившего в стихах собственное эго и преодолевшего всё «человеческое, слишком человеческое», то есть то, что не должно быть занесено на скрижали истории.

В рамках этой системы эпитафия к стихотворению «Сон», взятый из блоковских «Шагов Командора»: «Сладко ль видеть неземные сны?» в контексте вопроса: «Анна, Анна, сладко ль спать в могиле?» — моделирует идею духовного омертвления самой героини, пережившей результат «невстречи» не в событийном, а в сущностном, экзистенциальном, «цветаевском» смысле. Контекст «Шагов Командора» порождает семантику «любви-искушения», «любви-измены», «любви-преступления», а также вводит в эмоциональный тон цикла чувство раскаяния субъекта переживания.

Эпитафия из Ин. Анненского — «Ты опять со мной, подруга осень!» — к стихотворению «Пусть кто-то еще отдыхает на юге...», где лирическая героиня вполне прозрачно определяет свое внутреннее состояние («Может быть, я умерла...»), в полноте своего содержательного контекста эксплицирует истинный трагедийный итог сюжета, который Бродский охарактеризовал как «Ромео и Джульетта в исполнении королевской семьи»¹:

¹ См. об этом: «Вот отчего вокруг заря...» (с. ???).

Ты опять со мной, подруга осень,
Но сквозь сеть нагих твоих ветвей
Никогда бледней не стыла просинь,
И снегов не помню я мертвей.

Я твоих печальнее отребий
И черней твоих не видел вод.
На твоём линияло-ветхом небе
Желтых туч томит меня развод.

*До конца все видеть, цепеня...
О, как этот воздух странно нов...
Знаешь что... я думал, что больнее
Увидать пустыми тайны слов...¹*

Именно этот итог обеспечил не только автору, но и лирической героине цикла «Шиповник цветет» путь к прозрению и преодолению самой болезненной для поэта драмы — драмы опустошения и выхолащивания слова.

С этой драмой связан мотив «сожженной рукописи» (уничтоженных стихов), заданный циклу подзаголовком («Из сожженной тетради»), вступлением и посвящением. Этот же мотив, но уже в другой, мажорной тональности звучит в финальном четверостишии «осеннего» ахматовского стихотворения, о котором выше шла речь:

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

Однако «победа над судьбой» далась непросто. Это и для героини, и для автора был именно путь, воплотившийся в цикле в таких мотивах, как «отчаянье», «надежда» и «дар», кото-

¹ Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л., 1990. С. 91–92.

рые в системе художественного сознания Ахматовой получили органичное христианское осмысление.

Следует сразу сказать, что первые два мотива в семантической структуре цикла, так же, как и в системе позднего ахматовского творчества, формируют единый лейтмотив. В стихотворении, оснащенном вариациями на тему Энея, как виргилиевскими, так и самопроизвольными, всплывает образ «окаянной надежды», которая вменяется в прямой упрек адресату: «Ты забыл те, в ужасе и в муке, / Сквозь огонь протянутые руки / И надежды окаянной весть». Причем «весть» этой «окаянной надежды» выразительно рифмуется со словом «лесть», что отражает содержание вины адресата, великодушно возведенного автором в статус легендарного Энея:

Ты не знаешь, что тебе простили...
Создан Рим, плывут стада флотилий.
И победу славословит лесть.

Словосочетание «окаянная надежда», представляющее собою оксюморон, становится понятным посредством любимого афоризма Н. И. Пунина, который Ахматова выбрала эпиграфом к одному из своих поздних стихотворений («При музыке», 1958): «Не теряйте отчаянья». В фильме Д. Томашпольского «Луна в зените», посвященном мифологизированной биографии Ахматовой, эта фраза обросла комментирующим контекстом: «После отчаянья наступает покой, а надежда сводит с ума». Достоверный же контекст этой фразы обнаруживается в одном из пунинских писем: «Я не хочу быть трагедией и никого не зову к героической смерти. Смерть Пушкина, Лермонтова, Маяковского — это крайние выходы и не вполне удачные. Видимо, они не могли жить с отчаяньем в сердце, как будто можно жить с пулей в сердце. Наше время научило нас жить с отчаяньем — и это вершина вершин. Не теряйте отчаянья, уже давно говорю я, для того, кто потеряет отчаянье, только один путь: пропасть. Нести в себе отчаянье — это зна-

чит не только беречь себя, но и чувствовать ответственность за всех и за все. На вершине отчаянья живут наиболее чистые чувства и любовь»¹.

Этот новейший императив вполне согласуется с традиционным соотношением данных понятий. По мысли С. Аверинцева, именно их диалектика представляет собой суть противопоставления христианской этики языческому обольщению «чудом»: «Ибо чудо по определению направлено не на общее, а на конкретно-единичное, не на “универсум”, а на “я” — на спасение этого «я», на его извлечение из-под вещной толщи обстоятельств и причин. Надежда на то, чтобы быть “услышанным” сквозь всю космическую музыку сфер и не быть забытым в таком большом хозяйстве, надежда не потеряться (“...а у вас и волосы на голове все сочтены... ”), — эта надежда в корне исключает философское утешение Марка Аврелия, призывавшего принять как благо именно затерянность в безличном ритме природы. Против стоической максимы “стремление к невозможному безумно” стоят слова апостола Павла: “сверх надежды надежда” <...> это напряженно кризисное состояние “горящего” сердца — чаяние того, чего нет и в чем нельзя удостовериться. <...> Сам библейский Бог может быть назван “надеждой” для верующего; и Павел, по преданию <...> следует ветхозаветной традиции, когда называет своего бога “бог надежды”. Отсюда вытекает новозаветное учение о надежде как одной из трех верховных (“теологических”) добродетелей, сформулированное в конце 13-й главы “I Послания к коринфянам”. “Бог есть надежда” <...> или, что то же самое, он есть страх — “страх Господень”. <...> К страху и надежде как двум универсалиям христианской жизни относятся два новозаветных текста: “со страхом совершайте свое спасение” и “мы спасены в надежде”. Оба раза понятия “страх” и “надежда” сопря-

¹ Кожевникова Н. Как древний эпос // Независимая газета. 2001. 25 окт. (Электрон. ресурс. URL: http://www.ng.ru/style/2001-10-25/12_epos.html)

жены с понятием “спасение”. Конечно, страх, о котором идет речь, есть именно страх за “спасение”, и надежда есть именно надежда на “спасение”, но этим сказано не все, ибо страх составляет условие “спасения”, а надежда, если это полная, совершенная надежда, содержит в себе уже как бы обладание “спасением” еще до этого обладания: не говорится “спасаемся в надежде”, но: “спасены в надежде” <...> И это, несмотря на то, что надежда *по самой сути своей относится к еще не данному, еще не выявившемуся*: “надежда же, когда видит, не есть надежда: ибо если кто видит, на что ему и надеяться?”¹ (курсив мой. – М. С.).

Таким образом, в христианской рефлексии идея «прозрения» предполагает отказ от надежды, очевидно искупаемый *верой* в духовное спасение.

Для лирической героини цикла «Шиповник цветет» эта вера неразрывно связана с осознанием своего поэтического дара.

Мотив дара задается в цикле лирической медитацией на тему неуместного подношения (подарка) как символа духовного несовпадения героев. Об этом несовпадении прямо сказано в стихотворении «Разбитое зеркало», в названии которого заявлен символ горя. Предзнаменованием этого горя стал для героини «гостинец», привезенный ей «заморским гостем»:

Ты отдал мне не тот подарок,
Который издалека вез.
Казался он пустой забавой
В тот вечер огненный тебе.
А он был мировой славой
И грозным вызовом Судьбе.
И он всех бед моих предтеча, —
Не будем вспоминать о нем!..

¹ Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997. С. 74–75.

Во вступлении, которое определяет статус данного мотива как ключевого в цикле, автор также преподнесет адресату «не-нужный дар» своей «жестокой жизни»:

Вместо праздничного поздравленья
Этот ветер, жесткий и сухой,
Принесет вам только запах тленья,
Привкус дыма и стихотворенья,
Что написаны моей рукой.

Таким образом, «фаза прозрения» с самого начала сопрягается для героини «Шиповника» с переживанием уже «испепеленного» чувства, воплотившегося в слово, которое в поэтическом мироотношении Ахматовой неизменно квалифицируется как Божественный дар — залог спасения от всех бед. По отношению к этому дару в цикл вплетается мотив благодарности, связанный с пониманием необходимости творческой самоотдачи всем событиям судьбы, какими бы трагическим содержанием они ни были наполнены лично для поэта:

Чем отплачу за царственный подарок?
Куда идти и с кем торжествовать?
И вот пишу, как прежде без помарок,
Мои стихи в сожженную тетрадь.

Именно этой «фигурой благодарности» разворачивается главный «риторический и метапоэтический дискурс»¹ ахматовского текста. В обозначенном дискурсе «каждая строчка прочитываемой жизни <...> говорит и о глубине испытанного горя, и о поэтическом даре, порожденном этим горем. <...> Таким образом, сама структура риторического жеста передает суть размышлений поэта о замене биографии поэтическим текстом. <...> Благодарность здесь тоже обращена к высшей ин-

¹ Херльт Й. Иосиф Бродский: поэтика благодарности // Поэтика Иосифа Бродского : сб. науч. трудов. Тверь, 2003. С. 79.

станции, но теперь ей становится не Бог (“небожитель”), а сам поэтический текст. <...> Благодарность поэта вызвана светом Рима (“Создан Рим” – А. А.), включающим и буквальный свет солнца и буквенный свет поэтического текста»¹.

Именно этот жест задает стихам Ахматовой «тональность молитвы, в которую облечена благодарность»². «Затем жест благодарности переходит в общее размышление о статусе поэтического слова в “глухонемой вселенной”, и таким образом отношения автора и адресата переносятся в область метафизических представлений»³.

И именно здесь конституируется представление о любви как о десятом из Даров Святого Духа. В этой иерархии «Любовь — высший из даров, объединение и условие всех других»⁴.

¹ Там же. С. 81–87.

² Там же.

³ Там же. С. 89.

⁴ Христианство : энцикл. словарь : в 2 т. М., 1993. Т. 1. С. 465.

*Жанр и структура цикла
Анны Ахматовой
«Полночные стихи»*

В эссе Х.-Л. Борхеса «Сон Колриджа» рассказывается удивительная история о сновидческом происхождении поэмы «Кубла Хан». О результате претворения сновидения в художественную реальность Борхес пишет: «Суинберн почувствовал, что спасенное от забвения было изумительнейшим образцом музыки английского языка и что человек, способный проанализировать эти стихи <...> мог бы разъять раду»¹.

Думается, это определение правомерно отнести к циклу Анны Ахматовой 1963 года «Полночные стихи», который считается подлинным шедевром русской любовной лирики. В общем виде впечатление, производимое этими стихами, выразила А. Хейт: «"Полночные стихи", написанные Ахматовой в конце жизни, образуют обособленный цикл стихотворений о любви. Любви, в них воспеваемой, грозят не новые повороты судьбы, в лице истории, войны или революции, но тень надвигающейся смерти. Обычные разлуки — предвестники этого неизбежного последнего прощания, и во власти влюбленных преодолеть его, побеждая саму смерть. Расставание, быть может, даже легче вынести, чем встречу. И что невозможно на земле, может случиться в музыке или общем для двоих сновидении»².

Первозданная свежесть любовного чувства, воспетого Ахматовой на закате жизни, изумляла Н. Струве: «Анна Ах-

¹ Борхес Л.-Х. Проза разных лет. М., 1989. С. 203.

² Хейт А. Анна Ахматова. Поэтическое странствие. М., 1991. С. 195.

матова любила говорить, что “Полночные стихи” — лучшее, что она когда-либо написала. Не знаю, должны ли мы соглашаться с самооценкой автора, часто склонного выделять последнее по времени произведение, но нельзя не признать, что этот цикл поразительно завершает творческий ее путь. И даже больше: есть в этом цикле нечто исключительное во всей русской (а может быть, и мировой) поэзии. Ни один русский поэт не сохранил в преклонном возрасте такую свежесть и силу, как 74-летняя Ахматова. “Прекрасная старая дама”, как ее назвал в одном из своих стихотворений А. Найман, на склоне лет писала не старческие “халатные” стихи, как князь П. Вяземский (правда, переживший ее на целых десять лет), не пронзительно скорбные, как Ф. Тютчев, и даже не величественно-умудренные, как А. Фет, а непосредственно-лирические, вроде бы “любовные стихи”, оставляющие читателя иной раз в недоумении (“как, в ее возрасте...”)»¹.

«Вроде бы любовные...». Эта замечательная оговорка побуждает задуматься о жанрово-тематической природе «Полночных стихов», вопрос о которой затронул Н. Струве в своих обзорных рассуждениях: «”Полночные стихи”, как мы уже говорили, обладают всеми признаками “любовных стихов”. В каждом фрагменте присутствуют отчетливо *ты* и *я*, сливающиеся большей частью в *мы*; говорится о встрече, всегда краткой или невозможной, или о разлуке, богаче, чем встреча; о прощании навсегда; об общности, несмотря на пространственное расстояние, и т. д. Однако воспринимать “Полночные стихи” как любовную лирику в обычном смысле этого слова, а тем более искать в них конкретные черты старческой привязанности — тем самым и экзистенциально, и эстетически ущербной — ведет к радикальному снижению этого последнего взлета ахматовской лирики»².

¹ Струве Н. О «Полночных стихах» Анны Ахматовой // Анна Ахматова: pro et contra : антология. СПб., 2005. Т. 2. С. 696.

² Там же. С. 698–699.

В конечном итоге своих размышлений о жанре «Полночных стихов» Струве сделал совсем кардинальное умозаключение, которое, однако, на наш взгляд, не закрывает, а открывает перспективу решения данной проблемы: «"Полночные стихи" — отнюдь не любовная лирика (как, впрочем, почти вся поэзия Ахматовой), а своего рода *ars poetica* (поэтическое искусство), последняя исповедь и предельное обнажение ахматовской музыки: *mere poetry* (просто поэзия)»¹.

Разумеется, нелепо полностью отрицать любовную тему в «Полночных стихах». При всей «таинственности», «загадочности», намеренной «непонятности»² они всецело соответствуют тематическому определению ахматовской поэзии, данному в свое время В. М. Жирмунским: «Ахматова <...> говорит о простом счастье и о простом, интимном и личном горе. Любовь, разлука в любви, неисполненная любовь, любовная измена, светлое и ясное доверие к любимому, чувство грусти, покинутости, одиночества, отчаяния — то, что близко и понятно каждому, то, что переживает и понимает каждый»³.

Однако необходимо учесть, что данный содержательно-тематический комплекс с самого начала реализовался в поэзии Ахматовой средствами особой поэтики, в десятилетия XX века соотносимой с философско-эстетическими исканиями акмеизма. Принципиально важный для понимания ахматовского творчества в целом, принцип взаимосвязи акмеистического миропонимания и акмеистической поэтики был обозначен в нашей науке сравнительно недавно. Это сделала Л. Г. Кихней, которой принадлежит важный для нашей темы тезис о том, что «акмеистическая онтология по сути своей является *мифопоэтической*»⁴.

¹ Там же. С. 701.

² См. там же. С. 697, 698.

³ Жирмунский В. М. Преодолевшие символизм. // Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1997. С. 120–121.

⁴ Кихней Л. Г. Акмеизм: Миропонимание и поэтика. М., 2001. С. 35.

Обнаженным приемом моделирования мифопоэтической картины мира в «Полночных стихах» можно считать в общем характерное для Ахматовой эксплицирование числовой символики: «В виде подзаголовка Ахматова сочла нужным обозначить “семь стихотворений”. Как известно, это число означает совершенную, заключенную в себе полноту и носит печать библейской сакральной символики — от семи дней творения до многократного использования этого образа в Откровении Иоанна Богослова (семь церквей, семь печатей, семь труб). Ахматова подводила итог своей судьбе через это число»¹.

Заметим, что «числовой миф» произведения не исчерпывается числом «семь». Он включает фактически весь нечетный ряд: «один» («Первое предупреждение»), «три» («та, третья»), «девять» (с фрагментами «Вместо посвящения» и «Вместо послесловия» цикл состоит из девяти стихотворений), «тринадцать» («Тринадцать строчек»). Не разгадывая данные числовые значения, выскажем гипотезу о том, что числовые образы текста непосредственно участвуют в формировании его дополнительной семантической (мифопоэтической) структуры. Это важно потому, что, как отмечает Л. Г. Кихней, «именно в рамках мифопоэтической модели мира один “текстовый уровень” реальности становится метафорическим образом другого уровня»².

Возможно, эпиграф к «Полночным стихам», взятый из «Поэмы без героя» (произведения, занимающего наряду с драмой «Пролог, Или Сон во сне» в мифопоэтике Ахматовой совершенно особое место³), следует понимать как указание на реализованный в цикле прием «метафорической зеркальности»: «Только зеркало зеркалу снится, / Тишина тишину сторожит».

¹ Струве Н. Указ. работа. С. 697.

² Кихней Л. Г. Указ. работа. С. 35.

³ Об этом: Топоров В. Н. «Поэма без героя» А. Ахматовой в ритуальном аспекте. // Анна Ахматова и русская культура начала XX века. М., 1989. С. 15–21; Кихней Л. Г. Указ. работа. С. 142–165.

Не претендуя на целостное описание художественной структуры произведения (см. цитату из Борхеса) — его субъектной, пространственно-временной, сюжетной организации, — попытаемся вычленить тот уровень смысла, который метафорически «отзеркаливает» любовную семантику.

Судя по эпиграфу, он устойчиво связан с семантической парадигмой образа «тишины». Данное двустишие, как заметил Струве, «раскрывает, в первую очередь, ключевое слово цикла: “тишина”. Оно употреблено четыре раза, но к нему примыкают и другие речения того же семантического поля (“гул затихающих строчек”, “замолчала”, “в немом... стоне”, а также “немые” сцены третьего и седьмого отрывков. Тишина здесь не просто источник поэзии, а сама поэзия. Если одним выражением сконцентрировать “тему” “Полночных стихов”, мы бы сказали так: сама поэзия, или еще более выпукло по-английски *mere poetry*. Ахматова в “Полночных стихах” буквально отождествляет поэзию с тишиной: в первом отрывке “нам пела сама тишина”; во втором поет сам автор; несколько дальше, в четвертом, снова поет тишина»¹.

Это так, но отметим, что в данном случае, «тишина», как правило, сопровождается негативными эмоциональными оценками. Она связана с «безумием» («Но пьяная и без вина, / Там, словно Офелия, пела / Всю ночь нам сама тишина»), с тревогой («В тревожной своей тишине»), со смертью («Где смерть лишь жертва тишине»). Единственный фрагмент, в котором «тишина» располагается в позитивном эмоциональном контексте, — это четвертое стихотворение цикла: «И вокруг тебя запела тишина»². Но оно, как мы скажем дальше, выполняет в произведении особую генерирующую роль.

Негативной семантике «тишины», на первый взгляд, противопоставлен мотив «музыки», определяющий пространствен-

¹ Струве Н. Указ. работа. С. 699–700.

² Ахматова А. Собр. соч. : в 2 т. М., 1996. Т. 1. С. 297. Далее в тексте цикл цитируется по этому изданию без указания страниц.

но-временную сферу встречи героев: «В которую-то из сонат / Тебя я спрячу осторожно»; «Не на листопадном асфальте / Будешь долго ждать. / Мы с тобой в Адажио Вивальди / Встретимся опять».

Об отношении зрелой Ахматовой к музыке имеется целый ряд свидетельств, оставленных как ее современниками (И. Бродский, А. Найман), так и ею самой. Приведем свидетельство А. Хейт, имеющее самое непосредственное отношение к моменту написания Ахматовой «Полночных стихов»: «К этому периоду относится фраза, сказанная ею Анатолию Найману: “В молодости я больше любила архитектуру и воду, а теперь музыку и землю”. В ее поэзии музыка и утешитель, и то, что ведет в иной мир: “И музыка со мной покой делила, / Сговорчивей нет в мире никого. / Она меня нередко уводила / К концу существования моего”. Теперь причиной разлуки должна стать смерть, и поэт еще отчетливей определяет то, что ей, смерти, не подвластно, — отношения, которые не требуют даже встреч»¹.

Данное суждение совершенно справедливо в том смысле, что и в биографическом, и в поэтическом плане «музыка» у Ахматовой сопрягается с впечатлениями о смерти. Возможно, это обусловлено изначальными творческими установками Ахматовой, связанными, естественно, с акмеистическими представлениями о природе слова. По этому поводу Л. Г. Кихней пишет: «Поэту-акмеисту первичная стихия невоплощенного, растворенного в музыке слова внушает страх. Существовать для поэта — значит *ответить на зов* (курсив наш. — М. С.) еще не рожденного слова, дать ему возможность жить в четких, завершенных формах. А сбой в творческом процессе — невозможность для слова родиться — ввергает поэта-акмеиста в состояние смертной тоски»².

Обратим внимание на принципиальную точность критической формулы: «Существовать для поэта — значит ответить

¹ Хейт А. Указ. работа. С. 195.

² Кихней Л. Г. Указ. работа. С. 66.

на зов еще не рожденного слова». В художественном пространстве последнего ахматовского цикла мотив слова, возвращенного в стихию музыки, возникает в пятом стихотворении, названном автором «Зов». Идеальный образец такого рода эстетической рефлексии содержался для Ахматовой в поэзии О. Мандельштама:

Она еще не родилась,
Она и музыка и слово
И потому всего живого
Ненарушаемая связь. <...>
Останься пеной, Афродита,
И, слово, в музыку вернись,
И, сердце, сердца устыдись,
С первоосновой жизни слито!
1910, 1935¹

Это знаменитое мандельштамовское «Silentium», мотивы которого присутствуют в ассоциативном поле «Полночных стихов»: музыка, немота, любовь — словом все, с чем поэт связывает «первоосновы жизни».

Итак, «тишина» и «музыка» в «Полночных стихах» определяют в них логику двухчастной смысловой композиции, внутренняя архитектура которой формирует в тексте особую смысловую структуру, которую М. Виролайнен относительно пушкинских стихов назвала «зоной молчания» в художественном произведении². Анализируя такие «зоны» в русской литературе, исследовательница обнаружила в ней важный архетипический сюжет «ухода из речи». В лирике Мандельштама он представлен, как показала М. Виролайнен, прежде всего как сюжет «ухода из родной речи» (см. «К немецкой речи»). Поскольку «слова для Мандельштама», согласно акмеистическим

¹ Мандельштам О. Собр. соч. : в 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 70–71.

² Виролайнен М. Речь и молчание у Пушкина // Речь и молчание. Сюжеты и мифы русской словесности. СПб., 2003. С. 438.

воззрениям», «плоть деятельная», русский язык — «непрерывное воплощение и действие разумной и дышащей плоти», то «уйти из родной речи — уйти из плоти, то же, что умереть, сгореть, утратить все, что подлежит утрате — ради обретения, не отличимого от потери. И ради рождения нового поэтического текста. Традиционная антитеза жизни и смерти заменятся здесь другой антитезой: речи и смерти»¹.

Мотив «обретения, не отличимого от потери» формирует магистральную любовную коллизию ахматовских стихов. Он декларирован во фрагменте «Вместо посвящения»: «По волнам блуждаю и прячусь в лесу. / Мерещусь на чистой эмали, / Разлуку, наверно, неплохо снесу. / Но встречу с тобою — едва ли». Здесь же заявлен и мотив «ухода» лирического субъекта в область инобытия — «тишины» и «музыки», в «зону молчания». Таким образом, антитеза жизни и смерти реализуется как антитеза речи и смерти. Так в тексте аккумулируется проблема Слова, противостоящего небытию.

Прямое выражение эта проблема получает в четвертом лирическом фрагменте «Полночных стихов», которое на композиционном уровне является «преодолением зоны молчания», а на сюжетном приобретает статус внутренней (эмоциональной) кульминации, так как «взаимодействие речи и молчания» здесь происходит именно *событийно*:

И наконец ты слово произнес
Не так, как те, что на одно колено —
А так, как тот, кто вырвался из плена
И видит сень священную берез
Сквозь радугу невольных слез.
И вокруг тебя запела тишина,
И чистым солнцем сумрак озарился,
И мир на миг один преобразился,
И странно изменился вкус вина.

¹ Там же. С. 452.

И даже я, кому убийцей быть
Божественного слова предстояло,
Почти благоговейно замолчала,
Чтоб жизнь благословенную продлить.

Произнесенное «слово» изменяет качественные характеристики «тишины» (теперь она «поющая») и «молчания» (теперь оно «благоговейное»), подобно тому, как в таинстве евхаристии изменяется качество вина и хлеба, преобразуемых в кровь и плоть, в результате чего преодолевается грань между жизнью и смертью, то есть открывается перспектива бессмертия.

Парадоксальная самохарактеристика лирической героини, которая называет себя «убийцей слова», на уровне любовной коллизии воспринимается как жест отклонения любовного признания. В этом смысле «божественное слово» не более чем поэтический эпитет.

Однако даже в контексте избранного фрагмента данное прилагательное реализует свои не только определительные, но и относительные характеристики. Это Слово Христа, одухотворяющее мир: «И чистым солнцем сумрак озарился, / И мир на миг один преобразился...». Прямой аллюзией на новозаветную историю, имплицитно рассказанную в цикле, является указание на «ржавый колючий веночек», о котором *кому-то* предстоит вспоминать «чаще, чем надо». В указании на это вспоминание и состоит смысл «Первого предупреждения», где стирается грань между субъектом и адресатом стихотворной речи, характерное для сюжетов «ухода». Через подобное стирание и открывается «путь к поэтическому воплощению Слова» — этот «путь — не только парадоксальный, этот путь — жертвенный. Это путь Орфея, растерзанного менадами <...> Это тот самый путь к обретению ценой утраты, ценой отказа от всего, что имел, — вплоть до отказа от собственного имени, последнего залога самостождественности»¹.

¹ Там же. С. 467.

Данный сюжет обнаруживается в «полночном» контексте ахматовской лирики 1963 года, обрамляющем цикл из семи стихотворений: «И было этим летом так отрадно / Мне отвыкать от собственных имен / В той тишине, почти что виноградной, / И в яви, отработанной под сон. <...> И возвращалась я одна оттуда, / И точно знала, что в последний раз / Несу с собой, как ощущение чуда, / Что...»¹.

В «Полночных стихах» семантика жертвенного «отказа от всего, вплоть до собственного имени» реализована в строках:

Какое нам в сущности дело,
 Что все превращается в прах,
 Над сколькими безднами пела
 И в скольких жила зеркалах.
 Пускай я не сон, не отрада
 И меньше всего благодать...

«Имя Анна по-древнееврейски значит “благодать”»².

Идее «благодати» как «судьбы» (имя = судьба) в тексте противопоставлен иной вариант «удела»:

Но, может быть, чаще, чем надо
 Придется тебе вспоминать —
 И гул затихающих строчек,
 И глаз, что скрывает на дне
 Тот ржавый колючий веночек
 В тревожной своей тишине.

Фразовое единство, в котором в одном ряду располагаются «поэтическое слово» и «терновый венец», определяет содержание судьбы Поэта в процессе «нового вочеловечивания»: «его, теряя конкретность земного своего воплощения, вспоминает себя как букву, как книгу, как слово. Это и есть желанное сли-

¹ Ахматова А. Собр. соч. : в 6 т. М., 1999. Т. 2 (2). С. 176.

² Кралин М. Комментарии // Ахматова А. Собр. соч. : в 2 т. М., 1996. Т. 1. С. 427.

яние с <...> божественным глаголом — но без обольщения, что обретение может быть отличено от утраты»¹.

Новозаветная аллюзия, устанавливающая смысловую связь между вторым («Первое предупреждение») и четвертым («Тринадцать строчек») фрагментами цикла, обнаруживает себя также и на уровне числовой символики единства «семи стихотворений». Здесь работает принцип *чета и нечета*, дающий ключ к герменевтическому истолкованию смысла. Числовые образы, вынесенные здесь в названия текстов, формируют, как уже было сказано, особый мифопоэтический план произведения. В этой связи уместно подключить философско-эстетический аспект проблемы соотношения слова и числа, поставленной Н. Гумилевым («Слово») в качестве основной для акмеистического миромоделирования. Эту же проблематику, как известно, разрабатывали футуристы в системе своей поэтической философии. Результаты модернистских изысканий в данной области могут быть возведены к притчевой сути Евангелия: «Жертвенный костер, на котором сгорает слово, превращаясь в число, дабы в некое *воскресение* пресуществиться в священную речь — это тоже заново пройденный путь пушкинского пророка, это смерть и возрождение евангельского зерна»²; «в случае с Хлебниковым исходным наличным бытием было слово, его инобытием — число, новым качеством — священная речь»³.

Аналогичный сюжет преобразования исходного «наличного бытия слова» через стадию его числового «инобытия» в «священную речь», «божественное слово» организует сюжет «Тринадцати строчек». В этом контексте мотив «убийства», то есть «смерти слова», следует воспринимать в свете «новозаветной формулы типа “не оживет, аще не умрет”» (1 Кор. 15, 56), по которой, с точки зрения М. Виролайнен, строятся

¹ Виролайнен М. Уход из речи // Речь и молчание... С. 468.

² Там же. С. 453.

³ Там же. С. 458.

так называемые «переходные обряды»; в их основе располагается «парадоксальная универсалия: отсутствие качества есть залог обладания им. Или: чем сильнее утрата, тем совершеннее обретение»¹.

Любовная коллизия «Полночных стихов» на данном метафорическом уровне ее отражения функционально значима в том смысле, что поэтическая философия слова здесь, так же, как у Хлебникова, осуществляется не на уровне абстрактных и холодных размышлений. Ахматова «фиксирует то, что пережито как страстный и чувственный опыт»².

Итак, на уровне второго и четвертого стихотворений цикла в нем оформляется тема, выводящая любовную рефлексию лирической героини в область философски-религиозных представлений Ахматовой о Слове. Причем четвертый фрагмент мы обозначили как кульминационное воплощение данной темы. Возникает вопрос о способе осуществления так называемого «сквозного действия». Следуя принципу ритмической «четности» проявления смысловых сегментов текста, обратимся к шестому стихотворению «Ночное посещение».

Его, в свою очередь, можно тоже рассматривать как декларативно-событийное не только благодаря названию, но и эпиграфу, который так же, как и эпиграф ко всему циклу, напрямую отсылает нас к контексту ахматовского творчества, что указывает на совершенно определенный механизм смыслопорождения: «Все ушли, и никто не вернулся».

Воспроизведем максимально значимый контекст данной поэтической формулы:

Все ушли, и никто не вернулся,
Только, верный обету любви,
Мой последний, лишь ты оглянулся,
Чтоб увидеть все небо в крови. <...>

¹ Там же. С. 455.

² Там же. С. 453.

*Осквернили пречистое слово,
Растоптали священный глагол,
Чтоб с сиделками тридцать седьмого
Мыла я окровавленный пол.
<1930-е>, 1960*

Уклоняясь от целостного истолкования данного поэтического отрывка, обратим внимание на его смысловую композицию. Любовная тематика, заявленная первыми строками, естественно и органично переводится автором в плоскость размышлений о трагической судьбе Божественного («пречистого» и «священного») слова в истории, от которой он не отделяет свою собственную судьбу. Данный смысл в циклической структуре «Полночных стихов» вновь отсылает к теме второго стихотворения — теме, которая опять же подключается к тексту через поэтический контекст, формирующий один из важных подтекстов произведения. Сравним: «Какое нам в сущности дело, / Что все превращается в прах...» — со стихотворением 1945 года, программно-декларативным в позднем творчестве Ахматовой:

*Кого когда-то называли люди
Царем в насмешку, Богом в самом деле,
Кто был убит — и чье орудье пытки
Согрето теплотой моей груди...*

*Вкусили смерть свидетели Христовы,
И сплетницы-старухи, и солдаты,
И прокуратор Рима — все прошли
Там, где когда-то возвышалась арка,
Где море билось, где чернел утес, —
Их выпили в вине, вдохнули с пылью жаркой
И с запахом священных роз.*

*Ржавеет золото, и истлевает сталь,
Крошится мрамор — к смерти все готово.
Всего прочнее на земле печаль
И долговечней — царственное Слово.*

Вновь возникает прямая аллюзия, в контексте темы уже закономерно отсылающая нас к Новому Завету. Обнаруженная закономерность, обеспечивающая связь «четных» стихотворений цикла отражает важные черты поздней ахматовской мифопоэтики, которые описала Л. Г. Кихней как раз на представленном поэтическом контексте, в свою очередь, расширяя его дополнительными примерами: «Феномен *слова* мифопоэтически осмысляется поздней Ахматовой в сопоставлении с Божественным Логосом. Не случайно в трагические повороты истории поэт дает “соборную клятву” — сохранить Слово: “Но мы сохраним тебя, русская речь, / Великое русское слово”. В то же время одно из страшных обвинений, которое она бросает сталинскому режиму, это обвинение в осквернении “Пречистого Слова”. Совершенно очевидно, что в этих контекстах *слово* действительно отождествляется если не с Божественной сущностью, то с Божественными энергиями — в духе исихастов и Григория Паламы. Вот почему в стихотворении “Кого когда-то называли люди...” (1945), которому Ахматова, согласно М. Кралину, придавала статус “последнего слова” <...> возникает тема нетленности, “долговечности” Слова, которое единственно способно преодолеть смерть: “Ржавеет золото, и истлевает сталь, / Крошится мрамор — к смерти все готово. / Всего прочнее на земле печаль / И долговечней — царственное Слово”.

Образ Слова в этом стихотворении в соседстве с новозаветными аллюзиями (“свидетели Христовы”, “прокуратор Рима”) воспринимается, конечно, как аллюзия на пролог Евангелия от Иоанна: “И Слово было Бог”. Как, однако, разительны перемены в поэтическом истолковании Ахматовой этой евангельской цитаты по сравнению с 1916 годом (ср. стихотворение “О, есть неповторимые слова...”). Если раньше в ее представлении Слово было подвержено энтропии, Его могли “растратить”, “разменять” по мелочам, то теперь Ахматова уверена в его нетленности и неподвластности времени»¹.

¹ Кихней Л. Г. Указ. работа. С. 165–166.

На выявленном уровне контекстуального подтекста тема Слова в разных его ипостасях — от мирской (любовной) до сакрально Божественной присутствует так или иначе во всех «Полночных стихах». Рассмотрим в этой связи «нечетный» смысловой ряд.

«Предвесенняя элегия» отсылает нас к стихотворению 1917 года:

Еще весна таинственная млела,
Блуждал прозрачный ветер по горам,
И озеро глубокое синело, —
Крестителя нерукотворный храм.

Ты был испуган нашей первой встречей,
А я уже молилась о второй,
И вот сегодня снова жаркий вечер, —
Как низко солнце встало над горой...

*Ты не со мной, но это не разлука:
Мне каждый миг — торжественная весть.
Я знаю, что в тебе такая мука,
Что ты не можешь слова произнести.*

Сравним с четвертым стихотворением: «И наконец ты слово произнес...»¹.

Третье стихотворение «В зазеркалье» с эпиграфом из Горация отсылает нас к ближайшему контексту 1963 года с тем же самым источником поэтического заимствования «Rosa moretur» Ног. 1.1. («Роза медлит умирать»): «Ты, верно, чей-то муж и ты любовник чей-то. / В шкатулке без тебя еще довольно тем, / И просит целый день божественная флейта / Ей подарить слова, чтоб льнули к звукам тем...».

Пятое стихотворение «Зов» можно было бы считать исключением из правила, если бы не его особая роль в реализации данной темы, о которой мы скажем далее.

¹ Об этом контексте: Кралин М. Комментарии... С. 427.

И, наконец, седьмое «И последнее»: «Была над нами, как звезда над морем, / Ища лучом девятый смертный вал...» — отсылает к фрагменту цикла «Шиповник цветет», к строкам:

Я шла, как в глубине морской...
Шиповник так благоухал,
Что даже превратился в слово,
И встретить я была готова
Моей судьбы девятый вал.

1956

Впрочем, во всех приведенных примерах, где возникает образ Слова, снимается оппозиция «мирского» и «сакрального», ибо Словом обожествляется мир. Основы такого миропонимания, по Л. Г. Кихней, восходят к акмеистической духовно-эстетической практике: «Принципом, обеспечивающим единство и тождественность мира (и одновременно его изоморфной моделью), согласно акмеистам, является язык. Слово, человеческая речь в их мифопоэтической онтологии становится тем “собирающим” началом, которое связывает воедино “вещное” и “вечное”, “божественное” и “бренное”, пространственную и временную разрозненность явлений»¹.

В свою очередь такое художественное миропонимание основывается на постулатах христианского мировоззрения, ибо «ключевым моментом в акмеистической “философии слова” является тезис, вытекающий из их картины мира, о сопричастности нашего бренного слова Божественному Логосу. Слово в Евангелии от Иоанна трактуется как одна из ипостасей Бога, существовавшая изначально: “В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог” (Ин. 1, 1). Слово дается как абсолютный творческий принцип, источник и “причина всякого бытия” (“Все через Него начало быть”. Ин. 1, 3), и само одухотворенное бытие (“В нем была жизнь, и жизнь была свет

¹ Кихней Л. Г. Указ. работа. С. 35.

человеков”. Ин. 1, 4). И, наконец, Слово осмысляется как потенция божественного воплощения, во-человечения: “Слово стало плотию и обитало с нами, полное благодати и истины”¹.

Еще один тезис, важный в связи с пониманием онтологического статуса Слова и его воплощении в миромодели «Полночных стихов»: «...в акмеистической модели бытия мир есть некая сложно организованная целостность, в которой все явлено и все связано со всем. Как же это “мировое целое” организовано, каковы принципы связи его элементов?

Ответ на этот вопрос у христианских философов и у акмеистов имеет много общего и связан [по мысли Л. Г. Кихней, проиллюстрированной словами С. С. Аверинцева. – М. С.] с другим аспектом воплощения Логоса. “Для христианства <...> вся история земной жизни Иисуса Христа интерпретируется как воплощение (и вочеловечение) Логоса: который принес людям откровение (“словом жизни”) и самораскрытие “бога незримого” <...>»².

Итак, сюжет «воплощения Логоса» и «самораскрытия бога незримого» формирует важный тематический аспект «Полночных стихов».

Однако пока мы обнаружили его присутствие на уровне содержания четных фрагментов цикла, привлекая нечетные стихи только в качестве подтекстового пласта темы.

Попробуем рассмотреть данный подтекст в структуре текста. В этой связи особого внимания заслуживают эпитафьи третьего и пятого стихотворений, посредством которых определяется внутренний мотив поэтической рефлексии. Характерен тот факт, что по первоначальному авторскому замыслу «В зазеркалье» и «Зов» были объединены общим музыкальным мотивом. «В зазеркалье» сначала называлось «Нечто музыкальное»³ и существовало без эпитафьи. Обстоятельства

¹ Там же.

² Там же. С. 26.

³ Кралин М. Комментарии... С. 419.

его позднего возникновения во многом проясняют принцип реализации внутренней темы фрагмента и ее место в структуре художественного целого. И все же сосредоточимся пока на собственно музыкальном ключе «Полночных стихов». Это *Arloso dolente op. 110* — «название предпоследней сонаты Бетховена»¹.

Естественно, содержание музыкальной аллюзии в поэтическом тексте можно толковать исходя из исключительно субъективных ассоциаций. Но в данном случае авторское задание, заложенное в эпиграф, можно реконструировать, опираясь на авторитетное свидетельство самой Ахматовой, указавшей на литературный контекст «бетховенской цитаты» в своем произведении. По этому поводу она говорила Л. К. Чуковской: «Подумайте, как я оскандалилась. Недавно слушаю по радио “Гранатовый браслет” Куприна. Я не поклонница этого классика, а уж эта вещь из рук вон плохая, безвкусная. Но — помните? Мандельштам в одной рецензии про меня написал, что я прессую русскую психологическую прозу. Помните?.. И что же? Мои строки “В которую-то из сонат / Тебя я спрячу осторожно» — это точное совпадение с “Гранатовым браслетом”. Там герой перед смертью просит любимую женщину играть “*Appassionata*”. Только не говорите никому! Срамотища»².

Заметим, что у Куприна речь идет о совсем другом произведении Бетховена. В чем же Ахматова усмотрела «точное совпадение» купринского финала со своим текстом? Заглянем в указанный «первоисточник»: «Она узнала с первых аккордов это исключительное, единственное по глубине произведение <...> и спросила себя: почему этот человек заставил ее слушать именно это бетховенское произведение, и еще против ее желания? *И в уме ее слагались слова* (курсив наш. – М. С.). Они так

¹ Королева Н. В. Комментарии // Ахматова А. Собр. соч. : в 6 т. М., 1999. Т. 2 (2). С. 447.

² Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. М., 1997. Т. 3. С. 84.

совпали в ее мысли с музыкой, что были как будто бы куплеты, которые кончались словами: “*Да святится имя Твое*”¹.

Видимо, этот молитвенный рефрен послышался Ахматовой и в ее «Зове». Содержание данного рефрена указывает на образ *главного адресата* «Полночных стихов» — Того, к кому обращена видоизмененная строка Жерала де Нерваля — эпитафия первого стихотворения цикла: «...tot qui m as console» («...Ты, который меня утешил»)².

Установленная связь вновь рассекречивает в произведении христианский идеал Божественной Любви, явленный в откровении поэтического слова посредством реализации его внутренней молитвенной природы. Именно присутствием этого идеала обеспечено то качество «Полночных стихов», которое Н. Струве определил как *mere poetry*.

Как соотносится с этим идеалом самый загадочный образ цикла — образ «зазеркальной красотки». Именно с ним непосредственно связан эпитафия третьего стихотворения из Горация: «*O quae beatam, Diva, tenes Cyprum et Memphin...*» («О, богиня, которая владевает над счастливым островом Кипром и Мемфисом...»). «Обращение к богине любви Венере»³ выглядит, на первый взгляд, инородным в системе христианского мироощущения, представленного в «Полночных стихах».

По свидетельству Л. К. Чуковской, Ахматова ввела этот эпитафия в самую последнюю очередь, почти вынужденно, после многочисленных недоумений, высказанных в сторону «красотки»: «Идя навстречу вашему непониманию, я решила разъяснить “Красотку” с помощью эпитафия. Найду что-нибудь из Катутла или Горация. Большего я сделать не могу»⁴. Есть и соб-

¹ Куприн А. И. Повести и рассказы. М., 1987. С. 305.

² «В подлиннике: “Ты, которая меня утешала”» (Кралин М. Комментарии... С. 427).

³ Там же.

⁴ Чуковская Л. Указ. работа. С. 103.

ственноручная запись Ахматовой, выражающая при нужденность «последних разъяснений» на этот счет: «Добилась, почему Лида [Чуковская] не понимала “Семь стихотв<орений>“, т. е. не считала их циклом. Она решила, что “Красотка” — это кто-то <...> решила дать латинский эпитаф м<ожет> б<ыть>, из Горация, кот<орый> разъяснит, кто такая “Красотка” (Ш-е)». Из этого уточнения можно сделать вывод, что “Красотка” — любовь, или Богиня любви¹. Существенно в этой связи еще одно ахматовское пояснение: «Это не женщина, а то состояние, в котором они находятся»². Впрочем, Л. К. Чуковской, записавшей эту фразу, оно мало что прояснило: «И состоянию подвигают кресло? “Ты подвигаешь кресло ей...” Состоянию — кресло?»³.

Из совершенно прозрачного ахматовского автокомментария можно сделать вывод, что в стихотворении «В зазеркалье» речь идет о любви как о роковой, чувственной страсти, насылаемой на смертных Венерой, или Афродитой, и персонифицированной в ее образе. Рабское и жертвенное служение этой силе («Ты подвигаешь кресло ей, / Я щедро с ней делюсь цветами...») повергает героев в эротическое безумие («Что делаем — не знаем сами») и приводит к потере собственного «я» («А может, это и не мы»). Это и есть ситуация «адского круга». Смертоносное начало языческой чувственности определяет авторскую оценку, при помощи которой Венера-Афродита низводится с божественного Олимпа. Данная ей характеристика — «красотка» — профанирует образ, десакрализует и развенчивает его.

Любовь, олицетворенная в образе христианского страдающего Бога, является для автора «Полночных стихов» единственным источником утешения, источником живой жизни вечно молодой души.

¹ Королева Н. В. Комментарии... С. 452.

² Чуковская Л. Указ. работа. С. 84.

³ Там же.

Речь не идет об отказе от земного и бренного в пользу небесного и вечного. Речь идет о религиозном преображении личности и мира средствами подлинно высокой поэзии. «Полночные стихи» — одновременно и гимн «великой земной любви», и одухотворенная ночная молитва. Этим объясняется необычайная первозданность, весенняя свежесть чувства, в них воплощенного.

Таким образом, шедевр поздней любовной лирики Ахматовой раскрывает свою философско-онтологическую перспективу, в которой различные, на первый взгляд, тематические аспекты («любовь», «слово», «Бог») фокусируются в едином смысловом модуле, содержание которого отражает новозаветная формула «Бог есть любовь» (1-е Иоанна, 4:8).



Серия «Академический час»
Выпуск 5

М. В. Серова
ЛЮБОВНАЯ ТРИЛОГИЯ
В ПОЗДНЕЙ ЛИРИКЕ АННЫ АХМАТОВОЙ
Научное издание

Техническое редактирование, дизайн, верстка *И. Г. Абуговой*

Подписано в печать 26.11.2016
Формат 60 x 84 ¹/₁₆. Усл. п. л. 4,30

Издательство «Удмуртский университет»
426034, г. Ижевск, ул. Университетская, д. 1, корп. 4, каб. 207

Отпечатано: ИПЦ «Малотиражка»
Адрес: 426060, Удмуртская Республика, г. Ижевск, ул. Энгельса, 164
Тел.: 8 963 548 51 43, 8 904 317 76 93
E-mail: malotirazhka@mail.ru