

Козубовская Г.П.

Барнаул

Лебединый миф А. Ахматовой – один из наиболее универсальных в ее поэзии - включает в себя многообразные культурные пласты: это и «царскосельский миф» о поэтах-лебедях, и античный - о юноше Кикне, плачущем о погибшем друге Фаэтоне и обращенном Аполлоном в прекрасного лебедя – символ печали; это и легенда о «прощальной песне» лебедя, жертвующего собой ради любви; наконец, это сюжеты мировой художественной культуры - литературная сказка Г.Х. Андерсена «Гадкий утенок», балет П.И. Чайковского «Лебединое озеро» и др.

«Царскосельский миф» основан на легенде, известной еще первому поколению лицеистов, согласно которой, лебедь – хранитель Царского села; «пруд с плавающим в нем лебедем» – обязательный «атрибут» царскосельского пейзажа, своеобразная «знаковая» деталь пространства литературного Парнаса. Город, расположенный у воды, изменчив у Ахматовой: воспринимаемый сначала как город, в очертаниях которого ощутим болевой укол, а на неживых памятниках - печать той же муки, что испытывает героиня, позже превращается в символ гармонии, вечности, в материализованное, нетленное «царственное» слово, в эмблему памяти, вобравшей в себя целую культурную эпоху. Неслучайно «очертанья живые... царскосельских садов» вплетаются в городские и усадебные пейзажи других пространств как «узнаваемые» (северные, «корельские») и «ностальгические». «Лебединый пруд» - осеннее магическое пространство, символ ожидания, нагруженный культурными смыслами. Пространство, в котором уравниваются «живое» и «неживое»: «Пьеретта», «дева с кувшином» - свершившаяся уже метаморфоза в духе Овидия и «современный роман», осуществляющийся в сновидной реальности, на стыке времен (как известно, В.Недоброво, к которому обращено стихотворение о царскосельской статуе, - принадлежал к пушкинскому роду, согласно его родословной).

«Пейзаж памяти» Ахматовой - своеобразный знак «зеркальной» темы («*мгла магических зеркал*»), мотива спуска в потусторонний мир. «Лебедь», помимо значения «хранитель или владелец живой воды», приобретает значение «проводника в потусторонний мир». Петербургские маршруты героини обязательно пролегают у воды; «вода» – стихия героини, приносящая ей «благодать», «блаженство». Застывший зимний мир, напоминающий сказочное царство («*В грозных айсбергах Марсово поле, и Лебяжья лежит в хрусталях...*», 1, 179), имеет отсылку к царскосельскому мифу, ключом к чему является метафора птицы. «Снежное» в этом контексте ассоциируется с «лебединым» по ассоциативному признаку (внешнее сходство лебяжьего пуха со снегом) и эмоционально-психологическому - «энергийному» (теплота, исходящая от невидимого источника).

Значением «остроты» (одной из семантических «меток», сигналов в поэтической системе акмеизма) наделено многое в мире Ахматовой. «Острое» ассоциативно тянет смыслы «края», «обрыва» и т.д. «Край» - в пространственном выражении «берег», который, согласно древним представлениям, является входом в потусторонний мир («вода», как известно, ассоциировалась с загробным царством). Пейзажи («*пруды*», «*озера*» и т.д.), помимо функции «называния» географических реалий, несут смыслы Культуры («Лебединое озеро», «русалочий миф», «сюжет о Золушке» и т.д.). Сигналом «архетипичности» пейзажа у Ахматовой становятся понятия, ведущие к смыслам, связанным с зеркалами и зазеркальем - аналогом потустороннего мира (удвоение, раздвоение, двойничество, бездна и т.д.), актуализация мифологических смыслов слова «лебедь» (проводник в иной мир, он, впряженный в колесницу Аполлона, сопровождает его ночью, сменяя коней, несущих бога днем). Так, созерцание лебедем своего двойника («*Летний сад*») – знак темы, связанной с путешествием в загробный мир (что аналогично погружению в глубины памяти).

«Берег» у Ахматовой, по аналогии с пушкинским, - локус жизни и смерти, любви и творчества. Поэтому «вершинные» ситуации любовного романа (разрыв или объяснение) происходят на берегу, у воды, «на грани». С берегом связаны и ситуации «ухода» как возвращения в стихию воды (стихию героини), своеобразные гипотетические репетиции смерти.

Любовь и творчество как родственные стихии несут у Ахматовой «остроту», которая является синонимом «боли», «раны», «страдания», - пронзительного переживания, наподобие смерти, – разлучения души и тела.

«Острое» - доминанта в определении «голоса» героини, где «голос» - своеобразная материализация души в здешнем мире, обретшей птичью ипостась. Мир, распадающийся в сознании героини на разнообразие флоры и фауны, звучащий неслиянными голосами, - есть не что иное, как персонификация души героини. «Голос» как метафора души обретает особый смысл в лебедином мифе. Согласно легенде, лебедь «поет», творя прощальную песнь; «лебединая песня» – песня, созданная на пороге жизни и смерти,

в которой ощущается проявление всех сущностных сил творящего субъекта, это «вершина» его творческих потенций при ясном сознании близкой смерти. Для Ахматовой понимание творчества как бесконечной цепи умираний-воскресений принципиально, что и определяет осмысление созданной песни как «последней» (см., напр., *«И в этот час была мне отдана последняя из всех безумных песен»*, 1, 54). Один из голосов мира - «окарина» («дудочка из глины», имеющая форму животного – птицы или рыбы – и звук, напоминающий флейту, по мифологическим представлениям, - инструмент Пана), грустное звучание которой ассоциируется с печалью оплакивающих ушедшего, с голосом потустороннего мира. «Крик печали лебединой» и др. метафоры, выражают степень глубины переживания души, прячущей боль от посторонних глаз за нарочитой игрой в скуку, иронией и т.д.

«Птица» как ипостась души несет значения, с одной стороны, «печали», «тоски», с другой – «ликования», «естественного проявления чувства». «Поющая птица» (имеющая «блаженный» голос) – персонификация лучшей половины человеческой души, в то же время подобие сказочной «внешней души» (но в отличие от сказки, она принадлежит не Кощею), хранительница высокой духовности погруженных в «прозу любви» и уставших верить в осуществление сказки, в «небывшее». «Поющая птица» у Ахматовой всегда появляется в ситуациях «пограничных», означая нераздельность любви и творчества, душевной муки и песни. Это «акме» - «овеществленная» метафора «полета» (или «пения») души.

«Лебединое» проявляется в сюжетах «больной» совести, чаще всего это знак неотпущенной вины и памяти («*Не прислал ли лебедя за мною...*», 1936, 1, 176; «*Одни глядятся в ласковые взоры...*», 1936, 1, 177). Выстроенные как диалоги с «ангелом полуночи» и с «неукротимой совестью», как бессонница, они, возвращаясь к прошлому, терзают душу неосуществленностью уже когда-то бывшего. Так путь «*по древней подкапризовой дороге*» к затягивающему в свой омут «гиблему месту», «*где лебеди и мертвая вода*», оборачивается бесконечным устремлением и вечным недостижением желаемого в виртуальной реальности, своего рода самоказню. Его неисполненное обещание вернуться и несбывшееся пророчество о встрече обретают себя в ее исповедальном слове, «птичьей» семантика которого «сопрягает» миры: не присланный им лебедь (проводник в царство мертвых) и ее птица-душа, не прилетевшая к его последнему покою.

«Лебединый голос» всегда знак «двойного» сюжета, раздваивающегося бытия, и в то же время - поэтическое разрешение безысходной ситуации, выведение ее в подтекст. «Лебединый голос» как преодоление «темного порога», выражение тайного, запретного, и в то же время естественного; «лебединый голос» – это своего рода замерший крик, несказанное слово. Героиня, живущая в мире, где никто не может быть просто счастливым, раздваиваясь, может излить свое отчаяние двойнику – «неправедной луне» - свидетельнице, соучастнице, наперснице («*Я только голосом лебединым говорю с неправедною луной*», 1, 158). Аналог «лебединого голоса» – «лебединая печаль», «крик печали лебединой» в обращении к друзьям из усадебного уединения («*Последнее письмо*»).

«Птичьей» у Ахматовой имеет несколько подтекстов как автобиографических, так и культурных, мифологических. Осмысление «птичьего» как «поэтического» опирается на существующие в мифологии представления о птицах - постоянных спутниках Аполлона (очевидно, именно в этом истоки мифа о Городе Муз), «птичьего» как «женского» - на мифы о превращении женщин в птиц (соловей, чайка, зимородок, ласточка и др.). Эпизоды о метаморфозах человека в птицу содержит трагедия «учителя» – И. Анненского «Фамира-кифарэд». Кукушка неизменно ассоциируется с плачущей Ярославной.

«Птичьей» обуславливает неоднозначность бытия героини, полюса которого можно обозначить как «крылатость» и «бескрылость». Рисуя современный мир как омертвевший, Ахматова «разбрасывает» намеки на возможность его оживления. Так, «птичьей» в деталях женского костюма (перо на шляпе), с одной стороны, - знак несостоявшейся метаморфозы (свидетельство «прозаичности» мира), с другой – женского пленения, покорности, смирения со своей участью. «Птичьей» как «*томящееся по небесам*», присутствуя в росписи стен, интерьеров, означает не что иное как общую театрализацию мира, в котором уже «*ничего не может случиться*». Таким образом, «бескрылость» тождественна «безъязыкости», утрате «голоса», слова, тогда как «крылатость», разъединяющая героиню с миром обыкновенного, свидетельствует о ее необычном даре, двуедином по своей природе: она, понимая язык птиц, сама говорит на языке, плохо согласованном с реальностью (птицы «*божьи*», голоса их «*блаженные*»). Подобная «безъязыкость» не имеет ничего общего с «немотой», с мольбой о которой героиня обращается к Богу в исключительных случаях.

«Птичьей» как сопряжение «телесного» (форма существования в эмпирической реальности здешнего мира) и «духовного» (как инобытийного) ведет к метафорике «поэтического» (см., напр., «*птицей бьется стих*» - строчка из стихотворения В.Недоброво, обращенного к Ахматовой; «*вылетит птица – моя тоска*», «*стихов моих белая стая*», «*ласточкой свободной свершила ты свой утренний полет*» и т.д. – строки самой Ахматовой). В указанных контекстах «птичьей» приобретает признаки «чистой духовности», не отягощенной ни бременем лет, ни опытом, убивающим душу.

Но «птичье» неоднозначно у Ахматовой. Бытуя между полюсами «доброе» и «злого», «белого» и «черного», «ангельского» и «демонического», «птичье» как «несущее боль» разворачивается в сюжетах наказания, мщени, убийства, преступления и т.д., отсылая к мифологическому подтексту – сюжету о насильственном союзе Аполлона и Немесиды – богини правосудия. «Птичье» как «хищное» («злое») присутствует в определениях любви, памяти, смерти, времени. «Хищное» в любви – это «мужская» ипостась (коршун, ястреб и т.д.), любовь-ненависть, поединок воли, соперничество; «хищное» в памяти – персонификация боли, пронзающей и мучающей сознанием неотпущенной вины. «Крыло» как один из атрибутов смерти отсылает к русскому фольклору, в котором известна Гамаюн – птица Смерти с женским лицом. В любви, неоднозначной по природе, «голубиное» соседствует с «хищным» («черная голубка» – имя, данное библейской Рахили Иаковом в поэтической интерпретации Ахматовой; «стон хищной птицы» – метафорически выраженное отчаяние героини, отдавшей свой перстень ушедшему возлюбленному в «Сказке о черном кольце» и т.д.). В «нежности», вопреки традиционному представлению о ней как тихой (тютчевский прием спора с преданием в «Предопределении» и автополемика с ранним «Настоящую нежность ни с чем не спутаешь»), актуализованы «острые» смыслы, связанные со звучанием мира («... как первый водопад звенела, хрустела коркой голубого льда, и лебединым голосом молила, и на глазах безумела у нас») и его эмоциональным («психическим») состоянием, – интроспекцией внутреннего переживания самой героини, т.е. смыслы, «вскрывающие» ее «пограничный», «острый» характер.

«Лебяжья шея» неожиданно отзывается в изящном облике царицы Клеопатры, вошедшей в размышления Ахматовой в связи с пушкинскими штудиями. Клеопатра интересует Ахматову как тип сильной женщины, способной безоглядно предаться страстям, которая, обладая сознанием собственного достоинства, способна диктовать миру свои законы, часто не совпадающие с законами нравственности. Ахматова, ощущая аналогию между методом Пушкина и собственным, «вычитывает» в его произведениях «зашифрованные» исповеди. Так, в настойчивом возвращении Пушкина в прозу (в частности, незавершенных произведениях) к типу современной ему женщины, напоминающей Клеопатру, она «прочитывает» перипетии «романа» с Каролиной Собаньской – красавицей, польской авантюристкой, очевидно, шпионкой, приставленной к Пушкину с вполне определенными целями, пытается «расшифровать» истинное отношение к ней поэта. Отметив, что Пушкин прошел мимо наиболее интересных моментов ее биографии (романтическая любовь Клеопатры и Цезаря, самоубийства как проявления жертвенной любви к Антонию), Ахматова как бы «восполняет» пропущенное Пушкиным, воссоздав в одной из «античных страничек» написанной ею Книги Бытия эпизод самоубийства царицы. Выбор эпизода не случаен: чужие имена, чужие судьбы всегда предполагают у Ахматовой определенное соотношение с собой, что и делает их носителями автобиографического подтекста (комментаторы обращают внимание на фразу: «...А завтра детей закуют», в которой очевидно совпадение судьбы поэта и героини). «Лебяжье» здесь не только в значении «жертвенного», но и «царственного»: последний жест («... и черную змейку, как будто прощальную жалость, на смуглую грудь равнодушной рукой положить», 1, 183) – поистине царственный, включенный в ряд житейских дел как само собой разумеющееся, он интерпретируется Ахматовой как естественный, вполне объяснимый в любящей женщине. Так, неожиданно две противоположные трактовки одного женского типа (отметим, что в исследовании женщины, способной переступить, Ахматову более интересует мотив невольной или неотпущенной вины), смыкаются: для Ахматовой всякая любящая женщина способна к жертве. Архетип древних погребальных обрядов (захоронение живых женщин в гробницах вместе с умершими мужьями, несущее значение совместного загробного путешествия) несет понимание нравственного смысла супружества, не утраченного, по мнению Ахматовой, и в 20 в. «Лебяжье» – знак еще одной (славянской) темы – Царевны Лебедь – любящей жены, верной супруги, мудрой женщины, находящей выход из безысходной ситуации, «добрый жены», согласно народным представлениям (см. письмо В.А. Жуковского Пушкину от 29 января 1834 г., где он называет супругу «грациозною, стройносозданною, богинеобразною, мадонистою»). Общее в размышлениях Ахматовой и Пушкина – способность женщины на поступок, для Ахматовой еще и поступок, имеющий нравственный смысл. «Лебяжья шея» – намек на восточный тип красоты (тип Шахерезады), весьма привлекательный для Ахматовой (увлечение Ахматовой Востоком связано не только с научными интересами В. Шилейко) и обозначение «аристократического», присущего началу 20 в. понимания «телесности» как subtilности, гибкости, легкости (см. в автобиографической прозе и мемуарах постоянное упоминание о «тощем» телосложении Ахматовой, не лишенном, правда, для артистического взгляда изящества). Не случайно, и у поэтов более позднего времени Ахматова в их поэтических ассоциациях неизменно сопоставлялась с лебедем («выгиб шеи лебединый» – у Л. Озерова, «походка птицы» – у Вс. Рождественского и т.д.).

«Лебединый миф» реализуется в поэзии Ахматовой в мотиве мертвого жениха. Эпитет «лебединый» приобретает в этом контексте значение «нездешний», «пришедший из другого мира», «потусторонний». «Ветер лебединый» – метафора памяти («...наступают годовщины первых дней твоей любви», 1, 142). «Ветер», как правило, осмысляемый у Ахматовой как бродяга и в то же время вестник, – носитель вестей

из потустороннего мира, он «раздвигает» земные пределы, стирая границы между временами, уносит в Вечность, в «*лебединую сень*», одновременно нанося раны душе. «Лебединое» отзывается и в цветовой гамме: «золотое» замещается «белым», несущим значение «чистоты», «избранничества», «жертвенности», «мученичества». Поэтому Рай («*белое солнце рая*», «*порог белого рая*») это не только память о прошлом счастье, но и сознание вины, призрачность бывшего и надежда, очищение.

Ключ к лебединой теме, лебединому мифу в стихотворении, обращенном к Н. Гумилеву «*В ремешках пенал и книги были*» (1912). Андерсеновский сюжет о гадком утенке трансформируется Ахматовой в лебединый миф, одним из мотивов которого является мотив судьбы русского поэта, профетически обозначенный уже в указанном раннем стихотворении. Мотив «солнца» (а солнце в мифологии Ахматовой ассоциируется с «мужским» началом) получает здесь новое звучание: «*луч нетленный*» как отблеск чужой славы, глушащей свой собственный голос, и в то же время как сказочная «золотая отметина» - знак приобщения к вечному, посвящения в святая святых (достаточно напомнить о надписи Н.Гумилева Ахматовой: «*Лебедю из лебедей...*»). Так «лебедь» соотносится с «белой птицей», приобретая значение одной из ипостасей героини Ахматовой.

Лебединая тема всегда у Ахматовой - знак покаяния. С ней связано сознание трагической вины за песенное слово, обладающее заклинательной силой, и появление ипостаси плакальщицы в поэзии Ахматовой (см. напр.: «*...И вот осталась я одна пустые дни считать...*», 1, 130). Тема судьбы русского поэта, заданная еще Г.Державиным, реализуется в лебедином мифе, в инвариантах мотива: «*пуля*» и «*косматая лапа ужаса*» - участи, вполне «достойные» поэта, предполагающие мученическую смерть, связанную с болью (см. стихотворение, написанное после смерти С.Есенина). Развитие темы как спора с собственной судьбой в восьмистишии «*Пусть даже вылета мне нет из стаи лебединой...*», где «женское» и «поэтическое» соотносятся как несовместимые начала, где жизнь поэта обрисована как пребывание в виртуальной реальности, в зазеркальном или перевернутом мире. Царскосельский миф позволяет самой героине переосмыслить понятие «наследства» («*Тот город, мной любимый с детства*», «*Наследница*»).

Опубликовано: Гуманитарное знание: серия Преемственность. 2004. Ежегодник. ОмГПУ. Омск, 2004. С. С. 177-180.