

МОТИВ МЕРТВОГО ЖЕНИХА В ПОЭЗИИ А. АХМАТОВОЙ

Козубовская Г.П.
Барнаул

Фольклорно-мифологические мотивы составляют основу поэтики А.Ахматовой. Мотив мертвого жениха – один из сквозных, как в лирике, так и в поэмах. Известно, что А.Блок указал на этот мотив в отзыве о поэме Ахматовой «У синего моря», подчеркнув его некоторую искусственность, неорганичность в целом ее поэзии: «... не надо мертвого жениха, не надо кукол, не надо «экзотики», не надо уравнений с десятью неизвестными: надо еще жестче, неприглядней, больнее. – Но это все – пустяки, поэма настоящая, и Вы – настоящая». [1].

Мотив мертвого жениха генетически восходит к мифологии и фольклору. Инварианты этого сюжета получили достаточно широкое распространение в мировой литературе. Так, сюжет о невидимом женихе, реализовавшийся в мифе о Психее и различных переложениях, подражаниях и т.д., соотносится с сюжетом о похищении жениха/невесты (см. миф об Орфее и Эвридике и т.д.) и с сюжетом о приходе мертвого жениха (достаточное количество источников его отмечены И.Созоновичем в связи с «Ленорой» Бюргера). [2]. Известно, что романтическая парадигма осуществляет эти сюжеты в полярности, в двойной интерпретации: с одной стороны, в «мистической» (это упоминавшийся уже Бюргер и В. А. Жуковский), с другой – в «иронической», снимающей мистические мотивировки (романтические повести А. Бестужева-Марлинского, новеллы В.Ирвинга, в частности, «Жених-призрак» и др.).[3]. Обыгрывание романтических сюжетов нашло вполне достойное продолжение в прозе А.С.Пушкина, виртуозно пародирующей достаточно «избитые» для 30-х годов сюжеты.[4].

О многосмысленности ахматовских поэм говорили много [5], на наш взгляд, эту многосмысленность придают поэмам мотивы – «бродячие сюжеты». Прочтение поэмы Ахматовой с точки зрения функционирования в ней мотива неизбежно ведет к выяснению семантики и структуры этого мотива. Важнейшие принципы поэтики Ахматовой, такие, как зеркальность и подтекст, генетически связаны с фольклором и мифологией. «Зеркальность», позволяющая в поэтической картине мира прорисовывать «запредельные» перспективы, восходит к магическим и волшебным зеркалам, предсказывающим будущее и судьбу [6]; «подтекст» [7] – к ахматовской метафоре «шкатулка с тройным дном», уводящей в бездонность текста. [8]. В сказках именно шкатулка, спрятанная в недосыгаемом месте и хранящая сердце как единственно уязвимое, была оберегом для демонических сил.

Мотив мертвого жениха в поэме «У самого моря», имеет, во-первых, автобиографический подтекст. Мотивы смертей, покушений на самоубийство пронизывают страницы писем и записных книжек Ахматовой. Так, в неопубликованных записных книжках есть запись, обратившая на себя внимание составителей «Летописи жизни и творчества А. Ахматовой»: «На Пасху 1905 года – первая угроза самоубийства. Тревога Инны Эразмовны... Первый разрыв».[9]. Речь идет о попытках покушения на самоубийство Н.Гумилева, безнадежно влюбленного в Аню Горенко, ответившую отказом на его предложение руки и сердца. Еще две попытки, как указывает П.Н. Лукницкий [10], приходится на август 1907 и декабрь этого же года. Совершенно очевидно, что «апрель» и связанный с ним праздник Светлого воскресения приобретает для Ахматовой, обладающей повышенным чувством ответственности, символическое значение еще одного трагического узла, подобно «августу», на значение которого указал В.Н.Топоров, исследовавший нумерологию и менологию Ахматовой.[11]. Пасха – основа хронотопа поэмы, события которой измеряются пасхальными датами, и одновременно автобиографический код, указывающий на оставшиеся за текстом сложные перипетии отношений с Н. Гумилевым.

Еще одна дата, имеющая двоякую функцию, – 1914 год. Как и Пасха, эта дата, будучи, с одной стороны, затекстовой реалией, входит в текст как один из моделирующих принципов. В «тексте судьбы» двух русских поэтов, связанных еще и семейными узами, реальная жизнь и литература, как ими же созданный текст, неразрывны. Поэтому Н. Гумилев

иронизировал в письме к Ахматовой, цитируя ее же строки: *«Дорогая Аничка, я уже в настоящей армии, но мы пока еще не сражаемся и когда начнем, неизвестно... И я начинаю чувствовать, что я подходящий муж для женщины, которая «собирала французские пули, как мы собирали грибы и чернику»*. [12]. В письмах Ахматовой этих лет ощущается тревога за судьбу родного человека, страх осуществления «литературного» сюжета о гибели жениха.

Известно, как Ахматова страдала от всевозможных попыток критиков, стремящихся выяснить прототипов ее поэзии, очевидно, что автокомментарий к «Поэме без героя», в котором она отрицает самую возможность связывать события ее поэмы с какими-то именами, можно применить в целом к ее творчеству: *«Не надо вводить в Поэму ни в чем не повинного графа Комаровского только за то, что он был царскоселом, его инициалы В.К. и он покончил собой осенью 1914 в сумасшедшем доме»*. [13]. Для Ахматовой, которая не терпит прямых аналогий, читательская субъективность греховна и преступна в силу того, что не учитывает природы творчества и ассоциативности как принципа мышления.

Одним из ключей к ахматовской поэме можно считать ее обмолвку в заметках к «Поэме без героя» в связи с пушкинской цитатой: *«Только первый любовник производит впечатление на женщину, как первый убитый на войне»*. [14]. И далее о том, что навсегда осталось недоговоренным: *«... самоубийство Князева было так похоже на другую катастрофу, ... что они навсегда слились для меня»*. [15]. Т. о., «мертвый жених» в поэме как оставшаяся навсегда неразгаданной тайна. «Война» и «мир» как маргинальные ситуации и «первое» как «порог», «граница» - таковы основные параметры ахматовского мира. [16].

В поэме «У синего моря» «событийный» сюжет вполне укладывается в схему календарной, в частности, пасхальной литературы, главным принципом которой было напоминание о заповедях христианской морали и о необходимости следования им. [17]. В пасхальных сюжетах весь интерес сосредоточен на чуде – одном из жанрообразующих начал. В поэме Ахматовой чудо как таковое отсутствует, в тексте поэмы лишь его предчувствие, обещание и ожидание. «Невстреча», ставшая темой ахматовской лирики, входит в поэму как «несбывшееся»: трагическое событие – гибель «царевича»- свершается до Пасхи. Но поэма, завершающаяся пасхальными песнопениями над гробом мертвого жениха, не знает богоборческого исхода: мужественно приемлется обеими сестрами их доля, они, будучи двойниками друг друга, в равной степени оказываются плакальщицами, та и другая причастны к «узору судьбы». Заметим, что в поэме вообще ни одно из чудес не сбылось: например, не стала здоровой сестра Лена, прикованная к постели неизлечимой болезнью. Таким образом, библейский сюжет о чудесах Христа (в частности, о выздоровлении дочери Иаира, интерпретированный И. Анненским [18] – учителем Ахматовой) остался нереализованным, хотя возможность самого чуда под сомнение ни одной из сестер не поставлена.

Пасхальный сюжет с его идиллией «разрушается» в ахматовском тексте неточной блоковской цитатой [19], принципиально незавершенной, и этой незавершенностью несущей определенный смысл: *«В нижней церкви служили молебен/ о моряках, уходящих в море...»* (1, 264-265). [20]. Цитата становится знаком открывающейся, но остающейся не высказанной тайны, существующей в глубинах подсознания и текста: реальная жизнь не может быть развернута по сценарию ритуала – вечно повторяющегося мифа о смерти/воскресении; погибший человек не может стать живым, даже если он царевич.

Идилличность пасхального сюжета разрушается исподволь и наличием двоящегося субъекта: поэма повествует о недавнем прошлом, о событиях детства, сохранившихся в памяти. В ней сосуществуют две точки зрения, являющиеся выражением разных типов сознания: «детского», гармоничного, хотя в какой-то степени «дикого» (по выражению самой Ахматовой [21]), и «взрослого», умудренного, хотя и утратившего первоначальную гармоничность. [22]. Авторское сознание созвучно сознанию эпического певца, поющего мир, владеющего тайной этого мира и в силу этого возвышающегося над миром. В свою очередь «детское», созвучное «сказочному», позволяет соотнести повествование о прошлом со сном, придать ему статус почти нереального, близкого к преданию. В этом плане небезынтересно упоминание о «гении места» (рожденный царскоселами миф [23]) и о

«магии пространства» – «края земли», «берега»[24] - места, где встретились и пересеклись прошлое и современность, история и мифология. Так, двойное именование местности в поэме – «Херсонес» (античное) и «Корсунь» (древнерусское) - приобретает символический смысл как столкновение «языческого» и «христианского» в историческом существовании народов; как указывают историки, крещение Руси шло именно через Херсонес.[25]. Таким образом, пространство, осмысляемое как «блаженная земля», своеобразный «земной рай», вполне пригодно для осуществления чуда.[26].

Название места, расположенного у моря, - «Херсонес»- отсылает к античным мифам; аналогичную (отсылочную) функцию выполняет безрифменный стих и ритмика, тяготеющая к античным гекзаметрам и несущая эпическую энергию. Внешне бесхитростный взгляд, спокойно-безучастное повествование в духе Гомера взрывается изнутри «чужими текстами», «культурой», двоится, вбирая в себя другое сознание, присущее уже более поздним эпохам. Героиня в своем бытии как бы повторяет этапы мировой истории, проживая их в себе, а текст воссоздает столь разные сознания «изнутри», строя его из самого себя.

«Детское сознание» вполне соответствует «гомеровскому» взгляду, определяющему тональность поэмы. Поначалу мир предстает как сосуществование стихий, а героиня ощущает себя частью его, будучи не просто сопричастной этим стихиям, но и родственной им: камень в море – любимое место уединения, вода – стихия, к которой она принадлежит субстанционально, ветер сближается с героиней по признаку бродяжничества.[27]. Сопричастность воде раздваивает сущность героини: она соотносится и с русалкой, и с Афродитой – античной богиней красоты. «Русалочье» в ней проявляется как «колдовское» (героиня наделена чудесным даром – «чувять воду», чем и выделяется среди простых смертных) [28], «Афродитово» – в присущей ей природной красоте и естественности, влекущей к ней людей. Ассоциации с Афродитой подсказаны названием «Херсонес»; по преданию, именно эта богиня основала его. Героиня чувствует себя хозяйкой этого приморского края, сказочной царевной, которой суждена счастливая судьба. Не сомневаясь в том, что будет царицей, она в свою мечту переносит скромные желания приморских жителей об охране границ своего края и о спокойной мирной жизни. Аналогична мечте и молитва, связанная с первичными ценностями эмпирического бытия («*молилась темной иконке, чтоб град не побил черешен, чтоб крупная рыба ловилась и чтобы хитрый бродяга не заметил желтого платья*», 1,263).

Земля и море противопоставлены в сознании «дикой девочки» как «прозаическое» («*серая полынная степь*», «*пустынная мертвая земля*») и «поэтическое» (инобытийный мир). Море как непознаваемое ассоциируется с чудесами; жадно ловя рассказы рыбаков, «*про море слушала, запоминала, каждому слову тайно веря*» (1,263), она предчувствует предсказанную цыганкой встречу с царевичем, который непременно придет из-за моря. Героиня ощущает себя частью этого непритязательного мира, вместе с обитателями которого она живет по общим законам, сливаясь с ними и не ощущая пока своей отдельности.

Предсказание цыганки поделило мир надвое: он воспринимается ею по-другому. Идилличность исподволь разрушается, хотя это пока еще не ясно героине. «Боль» не знакома ей; вскользь брошенные эпитеты – своеобразный автокомментарий («*А я была дерзкой, злой и веселой...*», 1, 263) – только в ретроспективном прочтении текста обращают на себя внимание: в них и заключается предостерегающий смысл. Внешне идиллический мир оборачивается своей противоположной стороной: в нем есть жестокость, равнодушие к чужой боли, бездумность.[29]. Обида, хотя и невольно нанесенная, как выяснится позже, затаится в душе, начинающей жадно всматриваться и вслушиваться в мир. Душа героини еще на затронута смертью, которая существует для нее как некая абстракция, хотя и материализованная в предметах вещного мира, несущих память о войне («*французские пули*» и «*осколки ржавые бомб тяжелых*», 1,262), и как ритуал похорон монахов, которые, по мнению героини: «... *только и делают, что умирают . Как придешь, - одного хоронят, а другие, знаешь, не плачут*» (1, 263) .

Только после встречи с цыганкой героиня вдруг начинает видеть сны. Согласно русской поэтической традиции, появление снов означает пробуждение души. [30]. Прежняя

жизнь героини, как было сказано выше, сама напоминала сон, и эта «сновидность» во многом объясняется бессознательностью, дарящей ощущение счастья. Сны - форма проявления духовности, своеобразно выраженная работа души, вбирающей в себя мир. Девушка, приходящая в снах «... в узких браслетах, в коротком платье, с дудочкой белой в руках прохладных» (1,265), - не что иное как Муза, или персонифицированная душа, - своеобразный знак одухотворения земной материи.[31]. Сопряженные эпитетом «белый», понятия, определяющие внешний мир и мир души, сопрягаются, превращая одно в другое. Уловленный чутким слухом, мир как будто оживает в ее душе. Вслушивание в мир («... как журавли курлыкают в небе, как беспокойно трещат цикады, как о печали поет солдатка, все я запомнила чутким слухом», 1,265) вместо его разглядывания, напоминающего наблюдение, по Ахматовой, - знак превращения обычного человека в поэта, но это составляет «подводное течение» ахматовской поэмы. Мир, воспринимаемый зрением (приплывающая к героине «зеленая рыба», прилетающая «белая чайка», разноцветье), дарил первозданную радость его открытия. Теперь героиня обрела способность «слышать» его, различать присущие ему голоса. Печаль, явленная во сне, - не что иное, как уловленная душой, но еще не осознаваемая и не осмысленная печаль мира, «чужая боль» как одно из слагаемых общего состояния неблагополучия мира. «Белые мускатные розы» и «белая чайка», стонущая над Корсунью, - фрагменты одного текста, «текста судьбы», творимого Богом и пока еще не создаваемого героиней.

Постепенно мир в поэме, не утрачивая своей органики, превращается в текст: знаки присутствия божества, как бы разлитого в мире, прочитываются как знаки скорого прибытия жениха, долгожданной встречи. Так, убыстрение календарного времени словно торопит будущее событие: « За ночь одну наступило лето, - так мы весны и не видали» (1,265). «Лето» здесь как кульминация, вершина и разрешение от бремени и ужаса ускользающего времени, страха не свершившейся («новой») доли. Возвращение друга, предсказанное природой, - лейтмотивная тема более поздней поэзии Ахматовой. [32]. Превращение мира в текст, свидетельствующее о совмещении двух сознаний или о метаморфозах «дикого», наиболее отчетливо обозначилось в 4 главке, в пейзажных зарисовках которой появляются «культурные» вкрапления - своеобразные знаки «другого сознания»: «... и убежало перекасти-поле, словно паяц горбатый кривляясь, а высоко взлетевшее небо, как Богородицын плащ синело, - прежде оно таким не бывало» (1,267). «Птица - тоска» и «мир - текст» - понятия единого ряда, «вызревающие», оформляющиеся в подводном течении; именно они становятся знаками «поэтической», или «песенной» темы. Наличие песенного дара - отличительная особенность «дикой девочки», ее «опознавательный знак», равнозначный «хрустальному башмачку» из любимой сказки героини лирических сборников ранней поэзии Ахматовой.

Мотив мертвого жениха связан в поэме с близнечным мифом. Исследователи, в частности, комментаторы ахматовской поэмы, уже отметили двойничество сестер.[33]. Лена, прикованная к постели и страдающая неизлечимой болезнью, - не что иное, как двойник самой героини, выражение ее не проявленной православно-христианской ипостаси. Эта «другая ипостась» с избытком восполняет то, чего нет в героине: доброту, спокойное принятие своей доли, погруженность в работу - вышивание плащаницы. Ахматова нарушает традиционную романтическую схему, согласно которой, больная непременно должна быть обладательницей пророческого дара. Равнодушная к праздничной стороне мира вне религии, Лена испытывает недоверие к «чужому» слову, не проверенному тысячелетним опытом народного предания, мифа, слову, не имеющему опоры в народном сознании. Для нее «присвоение» слова тождественно самовосхвалению, самовозвышению, что, согласно ее пониманию, уже грех; поэтому она в ответ на признание героини, сочинившей песню, « ...долго с упрёком ... молчала» (1,267). Обреченная на аскетическое существование, постоянно устремленная только к Богу, Лена, однако, более земная, чем ее сестра. Наделенная даром рукоделия, она воплощает лучшие представления о русской женщине, сложившиеся еще в древности. [34]. Являясь посредником в судьбе сестры, наперсницей, разделяющей ее мечту и верящей в возможность ее осуществления, Лена в то же время

участвует в судьбе мира. Вышиваемая ею плащаница – и есть внесенная Леною лепта в возобновляемый вечный миф, разыгрываемый ежегодно на земле. В тексте поэмы, по неисповедимой логике, сюжет вышиваемой ею плащаницы развернут в мир, где ее сестре уготована не менее печальная судьба, чем самой вышивальнице. Именно так увидела героиня мир в день встречи, хотя знак этот ею и не был воспринят. Распростертый над миром Богородицын плащ не смог уберечь от беды. Как следует из поэмы, неоконченная работа может быть завершена, согласно тайному договору, только при условии лично пережитого страдания, боли, прежде неизвестной. *«Жемчужины для слез апостолу Иоанну»*, которых не хватает на плащанице, появляются на ней, как только две сестры начинают оплакивать мертвого царевича – их общую погибшую мечту. Акт творения, по Ахматовой, неизбежно сопряжен с утратами, и если мир – текст Бога, то страдание заложено в основе акта его сотворения, или рождения. Завершение плащаницы, совпадающее с проявлением песенного дара в другой сестре, – две ипостаси (женская и поэтическая) «взросления» человека, своего рода «инициация». Как завершение вышивания, так и обретение поэтического голоса – есть не что иное, как перетекание души, вобравшей горе мира, испытавшей собственную боль, в песню, полотно. Прием удвоения одного и того же, т.е. зеркальности, усиливает сознание не отпущенной вины.

«Песня» в поэме замещает «молитву», и в этом заключается смысл параллелизма судеб двух сестер. По Ахматовой, песенный дар изначально греховен, но молитва героини, произнесенная в начале поэмы, «формальна», «обыкновенна», это молитва о снисхождении Бога к людям с их элементарными повседневными заботами о хлебе насущном, об урожае, о миновании чаши бытия и всякого рода случайностей. «Песня» осмысливается как «живое», это своеобразный «кусочек бытия», вобранный в душу, перенесенный в слово, питающееся его энергией, своего рода материализованная боль. Одновременно с этим, «песенное слово» как бы не принадлежит героине, оно, сошедшее по нити свыше (*«как божий подарок»*), является словом самого Бога. С этим связано необычное состояние героини, испытывающей раздвоение: она словно слышит свой собственный голос. Тело, остающееся на земле, приковывающее ее к посястороннему, и голос как выражение души, ее персонификация. «Голос» – посредник между мирами (гость ожидается и приходит из-за моря) и инструмент творца, превращающий «природу» в «культуру», озвучивающий «природу», или одухотворяющий ее. Таким образом, переживание нового состояния есть не что иное как возвращение в мир через голос, несущий энергию души и мира. По какому-то неписаному закону извечной несправедливости царевич, стремящийся к берегу, разбивается о *«черные, разломанные, острые скалы»*, а героиня, не успевшая произнести молитвенное слово о спасении его, навсегда останется с сознанием вины перед ним.

В поэме как бы опущено одно из звеньев сюжета: это миг достижения яхтой царевича берега. Именно в этот момент героиня погружается в сон, и в этом, очевидно, ее наказание. Реальность, от которой она столь долго отгораживалась, мстит ей своей очевидной жестокостью. «Случайное» засыпание обернулось катастрофой, совсем как в действительности (ситуация типа «чуть отвернулся, а тут и произошло»). Переживаемая смерть царевича – это первая смерть, увиденная близко, первая утрата, касающаяся ее лично, принесшая острую боль и задевшая душу, потрясшая ее. Прием опущения сюжетного звена интерпретируется неоднозначно; помимо отмеченного смысла, есть и другие. В этом проявилось стремление автора поставить героиню «бездны на краю», заставить ее пережить не игрушечную, а всамделишную трагедию, сделав свидетелем угасающей жизни.[35]. В этом смысле небольшая оговорка, вклинивающаяся в описание смерти, весьма показательна: *«...Лучше бы мне родиться слепой...»* (1, 268). Здесь и нежелание смириться с трагедией, и готовность взять на себя чужую боль, и согласие на обмен участью – «стать слепой», т.е. сделаться подобной сестре. Но есть в отмеченном приеме еще один смысл. «Белые мускатные розы», отвергнутые как знак отказа, «отозвались» в самый ответственный момент ее судьбы: согласно фольклорно-мифологическим представлениям, «острое» и «колючее» обязательно связаны со сном или смертью героини. Состояние героини, напоминающее сон наяву, своеобразное выпадение из реальности, близко сказочному – «околдовыванию»,

«зачарованности». Не случайно в устах умирающего упоминание птицы («*Верно я птицей ему показала*», 1,268). «Ласточка» как персонифицированная душа – еще одно звено, выводящее тему из подтекста. «Птичья семантика», как уже было показано выше, – знак «поэтической» темы в поэме. [36].

И еще один смысл. В поэме действуют, как и во всей поэзии Ахматовой, законы зеркальности, вследствие которых, всякое приближение оборачивается удалением. И так, поэма о мертвом женихе становится поэмой о цене поэтического дара, поэтического слова.

Название поэмы – неточная цитата из А.С. Пушкина, из его сказки «О рыбаке и рыбке». Пушкинская сказка зашифрована в сюжете поэмы, в этом и проявляется принцип подтекста – «шкатулки с тройным дном». Пушкинская сказочная модель, как и фольклорная сказка, достаточно прозрачна в определении человеческих ценностей; как и в волшебной сказке, у Пушкина работает традиционная схема: «персонифицированное зло» – «жертва» – «волшебный помощник». «Зло» в пушкинской сказке предстает в его нарастающей агрессивности. Сказка может быть интерпретирована как авторский психологический эксперимент, только развернутый на сказочном материале: встреча человека с чудом и его поведение в экстремальной ситуации. [37]. «Разбитое корыто» в финале – наказание человека, не способного сохранить разумные пределы в своих желаниях. [38].

У Ахматовой сказочная модель архетипа явно трансформируется. Героиня, живущая в родстве со стихиями («языческое детство»), мечтает стать царицей (мечта, очевидно, пришедшая из сказок, как намек на Золушку, нашедшую счастье). Сказочная мечта обретает черты всеобщей утопии, построенной на христианских основаниях: «*Боже, как мудро царствовать будем, строить над морем большие церкви и маяки высокие строить. Будем беречь мы воду и землю, мы никого обижать не станем*» (1, 265). Но даже столь непритязательная мечта разбивается вдребезги при столкновении с реальностью: появление мертвого жениха – своеобразная насмешка всевидящей Судьбы. В поэме не воздается просящему, зато человек получает наказание даже за невольную вину, правда, прочитывается эта вина как неразличение добра и зла.

Из ахматовской поэмы «уходит» определенность оценок, но обогащается, разрастаясь и вбирая в себя множественность культурных смыслов, «подтекст». Пушкинская сказка входит в поэму, как бы одновременно существуя в двух «надтекстах»: серьезном и пародийном. Так, интрига моря реализуется совсем не по-пушкински. У Пушкина море сначала «*помутилось*», затем оказалось «*не спокойно*», потом «*почернело*», в последний раз – «*на море черная буря*» (4, 462, 464, 465). [39]. У Ахматовой – другой ход. Праздничное ощущение мира, характерное для эпохи «незнания», сменяется тягучим ожиданием с его скукой и прозаическими подробностями, совсем в пушкинском духе (см., напр., в «Графе Нулине» – «*фламандской пыли пестрый сор*»). Кстати, это совершенно по-пушкински: в этом логика смены сознаний внутри пушкинского поэтического мира. «Мечта» приобрела в этом контексте еще один смысл: она стала своеобразным оберегом от прозы жизни. В этом, помимо Пушкина, проявляется еще и А.Чехов: будни губительны для человека, не способного отгородиться от них и уйти в свою духовность, спасающую от житейской прозы. Возвращение ощущения праздничности связано с обретением «другого» видения мира. Это опять по-пушкински: способность к возрождению дана только тем, кто внутренне готов к восприятию «*всех впечатлений бытия*» («*Вдруг подобрело темное море...*», 1,265). И по-пушкински в поэме страдают все, обретая опыт в столкновениях с жестокой «прозой бытия». И, по-чеховски, нет прямого носителя зла, нет его персонифицированного проявления, есть сложение жизненных обстоятельств, часто это бывает – не в пользу человека. [40].

Песенное слово как изначально греховное приносит в поэме гибель, разрушая «книжные» представления о жизни, подводя к пониманию ее непостижимой в принципе глубины. Героиня, которую считают приносящей счастье (на что она, правда «иронически» замечает: «*Приносят счастье только подковы да новый месяц, если он справа в глаза посмотрит*», 1,264), песенным словом «накликает» гибель близким (и вновь тема лирики Ахматовой [41]). Финал поэмы «держится» на оппозиции свет/тьма: темная и тихая комната, в которой молча, отвернувшись к стене, плачет сестра Лена, и «*несказанный свет*»,

воссиявший над церковью, где отпевают царевича, свет, открывшийся и грешной, и праведной душам, не утратившим веры, несмотря на жестокость жизни. Так, вечный миф и реальный жизненный сюжет столкнулись в нерасторжимом единстве жизни и смерти. В этом и заключается то единственное чудо, которое все-таки совершилось в поэме: не утраченная вера и пробудившийся песенный дар. Ахматова продолжает чеховскую линию разрушения пасхальных сюжетов, превращения их в антипасхальные, при этом она, как и Чехов, «уводит» главное в подтекст.

Примечания

1. Цит. по : Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. Т.8. М.,1963. С. 458-459.
2. См. об этом: Созонович И. «Ленора» Бюргера и родственные ей сюжеты в народной поэзии европейской и русской. Варшава, 1893.
3. О знании А.Ахматовой новеллистики американского романтика В.Ирвинга см. в ее пушкинских штудиях «Последняя сказка Пушкина»//Ахматова А.А. Соч.: В 2 т. Т.2. С. 8-33.
4. См. интересное исследование В.Шмида «Невезучий жених и ветреные суженые. Подтексты и развертывающиеся речевые клише в «Метели»// Шмид В. Проза как поэзия.С.-Пб., 1998.
5. Имеются в виду Р.Тименчик, А. Павловский, В.Н.Топоров и др.
6. «Мгла магическиз зеркал» – образ из «Надписи на книге», открывающей сборник Ахматовой «Тростник» (1, 173).
7. «Подтекст» возникает в черновых набросках, напр., см., напр., «Хвалы эти мне не по чину»: Ахматова А.А. Указ. соч. Т. 1. С.359.
8. «Шкатулка с тройным дном» появляется в «Поэме без героя»: «У шкатулки ж тройное дно» (1, 293) и в «Царскосельской оде»: «...Царскосельскую одурь прячу в ящик пустой, в роковую шкатулку, в кипарисный ларец...» (1, 249).
9. Цит. по: Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой: В 2 т. Т. 1.М., 1996. С. 22. В настоящее время эти записные книжки изданы за границей.
10. Лукницкий П.Н. Асумiana. Встречи с Ахматовой. Т.1. 1924-1925 гг. Paris, 1991.
11. Топоров В.Н. Об ахматовской нумерологии и менологии//Ахматова и русская культура. М., 1989.
12. Цит. по: Гумилев Н. Соч.: В 3 т. Т. 3. М.,1991. С. 239 - 240.
13. См. «Прозу о поэме»: Ахматова А. Указ. соч. Т.2 С.226 – 227.
14. См.: «Первый несчастный воздыхатель возбуждает чувствительность женщины, прочие или едва заметны или служат лишь... Так в начале сражения первый раненый производит болезненное впечатление и истощает сострадание наше» - Пушкин А.С. Полн. собр соч.: В 10 т. Т.7. М., 1958. С.513.
15. «Проза о поэме». С.227.
16. О семантике «первого» у Ахматовой см.: Козубовская Г.П. А. Ахматова: миф и обряд в лирике//Козубовская Г.П. Проблема мифологизма в русской поэзии конца 19-начала 20 веков. Самара-Барнаул, 1995.С.122-123.
17. О календарной литературе см.: Душечкина Е.В. Русский святочный рассказ: становление жанра. Автореферат дисс. на соиск. учен. степ. докт. филол. наук. С.-Пб.,1993.
18. См. «Дочь Иaira»// Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л.,1990 («Б-ка поэта». Большая серия). С.115.
19. Блок А.А. Стихотворение «Девушка пела в церковном хоре...». Цит. по: Блок А.А. Указ. Соч. Т.2. С.72.
20. Текст поэмы «У синего моря» цит. по: Ахматова А.А. Соч.: В 2 т. Т.1. Далее номер тома и страницы указываются в скобках за текстом.
21. «Дикая девочка» – название фрагмента автобиографической прозы Ахматовой. Именно здесь она высказывает существенное для понимания смысла ранней поэмы: «...Детям не с чем сравнивать, и они просто не знают, счастливы они или несчастны. Как только

появляется сознание, человек попадает в совершенно готовый и неподвижный мир, и самое естественное не верить, что этот мир некогда был другим. Эта первоначальная картина навсегда остается в душе человека, и существуют люди, которые только в нее и верят, кое-как скрывая эту странность. Другие же, наоборот, совсем не верят в подлинность этой картины и тоже довольно нелепо повторяют: «Разве это был я?»» (С. 244).

22. Ахматова следует здесь традиции автобиографической трилогии Л.Н. Толстого «Детство. Отрочество. Юность».
23. «Гений места» – надпись на памятнике, сооруженном лицеистами, покровителю лицейского сада. См. об этом: Здесь жил Пушкин. Л., 1963.
24. См. подробнее: Козубовская Г.П. Семантика пространства в поэзии А.Ахматовой //Международный съезд русистов в Красноярске. Красноярск, 1997.С.140-142.
25. См.: Коваленко С. Свершившееся и недоовощенное. Поэмы и театр Анны Ахматовой//Ахматова А. Соч.:В 6 т. Т. 3. М.,1998. С.486.
26. «Блаженная земля» соответствует имени «Анна» – «благодать». О семантике имени см.: Мейлах М.Б. Об именах Ахматовой//Russian literature. 1975. № 10/11.
27. О стихиях см.: Козубовская Г.П. Проблема мифологизма в русской поэзии...С.120-121.
28. О русалке см. подробнее: Козубовская Г.П. Проблема мифологизма... С.115-117.
29. Подобная коллизия присуща всей русской литературе от романтиков до Л. Толстого.
30. О снах см. подробнее: Козубовская Г.П. Сновидное бытие и песенная реальность//Культура и текст. С.-Пб.,1997. Вып. 1. Ч.2. Литературоведение. С.76-87.
31. Описание совпадает с приметамы Музы в ранней поэзии Ахматовой.
32. Возвращение друга связывается Ахматовой с песенной традицией («Упрямая, жду, что случится, как в песне, случится со мной...», 1, 162). См. об этом :Козубовская Г.П. Сновидное бытие и песенная реальность...С.78.
33. Коваленко С. Указ. соч. С.388.
34. О женщине-рукодельнице как типе Вечной Женственности см.: Козубовская Г.П. Поэзия А.Фета и мифология. М.-Барнаул, 1991.
35. Прием, беспронигрышно работающий в русской литературе, использован еще Пушкиным в сцене описания смерти Ленского.
36. См. метафора птицы-поэзии в стихотворении 1916 г. «Теперь никто не станет слушать песен...» (1,148).
37. О пушкинской поэзии 30-х гг. см.: Грехнев В. Болдинская лирика Пушкина. Горький, 1980.
38. По сути дела, об этом же в пушкинском переложении молитвы Е. Сирина «Отцы-пустынники и жены непорочны...».
39. Цит. по: Пушкин А.С. Собр. Соч.:В 10 т. Т.4. Страницы указаны в скобках после цитирования.
40. О «пушкинском» у Ахматовой см. интересную работу: Р.Тименчик «Художественные принципы предреволюционной поэзии А.Ахматовой». Автореферат дисс. канд. наук. Тарту,1982. О «чеховском»: Артюховская Н.И. О традициях русской психологической прозы в раннем творчестве Ахматовой// Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 1981. № 2.
41. См. мотив накликания гибели в поэзии Ахматовой: «Земная слава как дым...» (1,127),