В. В. КОРОНА

# ПОЭЗИЯ АННЫ АХМАТОВОЙ

# ПОЭТИКА АВТОВАРИАЦИЙ

В. В. КОРОНА

# ПОЭЗИЯ АННЫ АХМАТОВОЙ
# ПОЭТИКА АВТОВАРИАЦИЙ

Екатеринбург
Издательство Уральского университета
1999

ББК **Ш5(2-р)6 — 4Ахматова**
К **684**

*Издание выполнено при поддержке финансовой группы «Северная казна». Автор особенно признателен Олегу Александровичу Мурашко за деятельную помощь на всех этапах работы над книгой.*

**Редактор Н.В.Чапаева**
**Художник И.М.Игнатьев**

**Корона В.В.**

К **684** Поэзия Анны Ахматовой: поэтика автовариаций. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. — 264 с.
ISBN 5-7525-0737-5

***Многократная повторяемость и варьирование одних и тех же тем и сюжетов в лирике А.Ахматовой трактуется как отображение особого рода текстовых структур, передающих наиболее значимые авторские «личные смыслы». Предложена методика описания и классификации этих структур, исследовано их строение и разнообразие форм воплощения. Описание опирается на «морфологический метод» И.В.Гете, но в современном его понимании. На основе сопоставления сходных образов, передающих один и тот же смысл, реконструирована логика образного мышления автора (технологии поэтического формообразования).***

***Работа адресована филологам, философам, логикам, психологам, искусствоведам и всем тем, кого интересует применение общенаучных (структурных) методов в гуманитаристике.***

К $\frac{4603020101 — 47}{182(02) — 99}$

ББК Ш5(2-р)6 — 4

ISBN 5-7525-0737-5

© В.В. Корона, 1999
© И.М. Игнатьев, обложка, 1999

# Предисловие

Чтобы добраться до сути,
надо изучать гнезда
постоянно повторяющихся образов
в стихах поэта —
в них и таится личность автора
и дух его поэзии.

*А.Ахматова*

Предваряя возможное разочарование любителей поэзии, подчеркнем: в данном исследовании обсуждаются проблемы поэтики, а не поэзии. Нас интересует не лирика Ахматовой, не перипетии ее личной жизни, а только одно свойство ее текстов — многократная повторяемость одних и тех же элементов и та абстрактная структура, которая определяет эту повторяемость.

Наше понимание задач поэтики совпадает с тем, которого придерживается Ц.Тодоров: «Объектом структурной поэтики является не литературное произведение само по себе: ее интересуют свойства того особого типа высказываний, каким является литературный текст. Всякое произведение рассматривается, таким образом, только как реализация некой гораздо более абстрактной структуры, причем только как одна из возможных ее реализаций. <...> В задачу исследований такого рода входит уже не пересказ или обоснованное резюме литературного произведения, а построение теории структуры и функционирования литературного текста, — теории, предусматривающей целый спектр литературных возможностей, в котором реальные литературные произведения заняли бы место определенных частных случаев...» [ 94, с.41 — 42].

Можно сказать, что поэтика — это даже не литературная теория, а «теоретическое литературоведение», подобное теоретической физике. В его задачу входит выявление не только имеющихся внутритекстовых структур, но и тех, которые лишь потенциально возможны в текстах данного типа. В перспективе это позволит реально пересоздавать авторский текст, а не только множить, как это происходит теперь, варианты его интерпретации.

Пересоздание текста предполагает предварительное выявление наиболее устойчивых его характеристик, которые можно назвать «параметрами» изучаемой системы. Варьирование «значений» этих «параметров» создает разнообразие вариантов воплощения одного и того же текста. Автоповторы в ахматовских текстах являются одной из таких характеристик, что и определяет наш интерес к данной стороне ее творчества.

Судя по высказыванию, вынесенному в эпиграф, сама Ахматова рассматривала «гнезда постоянно повторяющихся образов» как отображения «личности» поэта и «духа его поэзии». Изучение системы автоповторов в этом ключе аналогично традиционной задаче изучения поэтического мира, состоящей в реконструкции «личной философии» (или личной мифологии) автора. Новизна нашего подхода состоит в попутном решении другой задачи — реконструкции авторских приемов порождения и трансформации образов, что открывает уже не «личную философию», а «личную технологию» поэтического формообразования.

Решение «технологических» проблем в сфере гуманитарных наук требует пополнения имеющегося методологического инструментария. Такое пополнение обычно понимают как привлечение новейших философских, социологических или психологических теорий, в свете которых толкование полученных результатов приобретает новую окраску. Реже используется другой прием — привлечение идей и методов естественных наук и естественно-научной методологии, хотя и он вполне традиционен. Следуя этой полузабытой традиции, мы возвращаемся к общенаучным (структурным) методам анализа систем в том продолжении, которое они получили, пока гуманитаристика переживала эпоху «постструктурализма».

Исторически сложилось так, что естественно-научная методология начала проникать в литературоведение из лингвистики. Ц. Тодоров пишет по этому поводу следующее: «Для многих "поэтиков" лингвистика играла роль посредника в овладении общей научной методологией; она была для них школой (одними более, а другими менее усердно посещаемой), в которой они учились строгости мышления, методам аргументации, постановке исследований, фиксации результатов и т.п. Это вполне естественно для двух дисциплин, возникших в ходе развития одной и той же научной области: филологии. Следует, однако, осознать, что эта связь имеет сугубо эмпирическую и случайную природу: в других условиях точно такую же методологическую роль по отношению к поэтике могла бы сыграть любая другая наука» [94, с. 45].

Эти слова были сказаны четверть века назад, а возможность расширения концептуального базиса поэтики путем привлечения методологических принципов из *других* наук остается неосознанной. Более того, «героическую эпоху структурализма» (выражение М.Л.Гаспарова) сменила эпоха постструктурализма. Проблемы поэтики как науки перестали понимать.

Наблюдаемое развитие литературной теории вполне естественно, поскольку развитие — это не всегда равномерное прямолинейное движение или движение «по спирали», но и топтание на месте и движение вспять. Такова общесистемная закономерность. Но в настоящее время «попятное движение», похоже, прекратилось. Свидетельством тому

служит переиздание, спустя 30 лет, работы Ю.М.Лотмана «Лекции по структуральной поэтике» [57].

В предисловии к этому изданию Гаспаров оптимистично полагает: «Можно считать, что содержание их стало усвоенным достоянием русской науки» [21,с.11], одновременно отмечая «неожиданную актуальность» нового издания: «Когда "Лекции" Ю.М.Лотмана издавались впервые, у нас господствовало (да и не только у нас) догматическое литературоведение, для которого в центре внимания было "содержание", а к нему второстепенным украшением прилагалась "форма". Теперь, когда они переиздаются, на первый план выходит интуитивное интерпретаторство, сплошь и рядом выдающее свои толкования за науку.<...> За границей такая парафилология принимает вид игры в прочтение одного текста на фоне другого, по возможности, очень непохожего, и называется постструктурализмом или деструктивизмом. <...> Из этого возникают красивые ... творческие фантазии, очень много говорящие о душевном складе сегодняшней культуры, но очень мало — о рассматриваемом тексте и авторе. В такой обстановке переиздание книги, созданной в героическую пору структурализма с его пафосом строгой гуманитарной научности, представляется неожиданно актуальным» [21, с.15].

Мы видим актуальность переиздания «Лекций» не столько в том, что они отвлекают от «парафилологии», сколько в возможности возвращения с их помощью к ранее высказанным идеям, не получившим пока развития. Для нашей темы наиболее значима идея Лотмана о строении текста как системы внетекстовых и внутритекстовых связей. «Реальная плоть художественного произведения , — пишет он, — состоит из текста (системы внутритекстовых отношений) в его отношении к внетекстовой реальности — действительности, литературным нормам, традиции, представлениям» [57, с.213].

Автоповторы — одна из категорий внутритекстовых отношений (отношений тождества) между текстовыми элементами. В этом плане наша работа является очерком теории строения и развития текстов лирических произведений А.Ахматовой в свете той абстрактной структуры, элементами которой служат повторяющиеся образы поэтического мира, связанные отношением сходства.

«Лекции» Лотмана — пример прямого привлечения в гуманитаристику под видом «структурализма» ряда общенаучных методов. Сильный интерес, который они вызвали, и его последующее затухание свидетельствуют о том, что филология — сложившийся «организм», а любой организм отторгает чужеродные включения. Но все живое растет и развивается, осваивая в процессе эволюции все новые и новые экологические ниши. Можно надеяться, что и «ниша», очерченная в нашей работе, когда-нибудь будет освоена.

Примером не столь явного использования естественно-научной методологии для решения филологических задач служит работа В.Я.Проппа «Морфология сказки» [73]. Пропп опирался в своем исследовании на морфологический метод И.В.Гете, разработанный для анализа строения растений [23], но применил его для анализа строения текстов. Для филологов, которым Гете известен как поэт и философ, но не известен как естествоиспытатель, первоисточник пропповских идей остается загадочным. В нашей работе мы развиваем «структуральную поэтику» Лотмана в той ее части, которая касается теории внутритекстовых связей, опираясь, с одной стороны, на «морфологический метод» Проппа, а с другой — на психоаналитический метод З.Фрейда [100].

«Морфологический метод» применяется одновременно и «по Проппу» и «по Фрейду», но с другими целями. Подобно Проппу, мы проводим морфологический анализ текста, выделяя сходные по характеристикам образы, а разнообразие вариантов их воплощения исследуем по методике Фрейда. Речь идет об *основах метода*, изложенных в разделе «Толкование сновидений», а не о способах интерпретации результатов, получаемых с его помощью.

Происхождение образов сновидений Фрейд представляет себе как результат наложения, слияния, разделения, фрагментации, частичной или полной инверсии, «сгущения», «маскировки» и т.п. уже имеющихся образов сознания. Сознание создает новые образы из одних и тех же элементов, с помощью одних и тех же операций. Работа сознания в этом отношении ничем не отличается от работы плотника или пекаря, создающих из одних и тех же материалов, с помощью одних и тех же инструментов (операций преобразования) самые разнообразные изделия. Основы психоаналитического метода представляют собой «чистый структурализм». Различие только в том, что в структурных исследованиях «центр тяжести» падает на изучение операций преобразования, а в психоанализе — на специфическое толкование результатов.

Сходным образом мы представляем себе происхождение поэтического мира Анны Ахматовой, но ограничиваемся анализом только операций преобразования, применяемых автором сознательно или бессознательно. Никакого толкования образов в том направлении, которое наметил Фрейд, не предпринимается.

Применяя морфологический метод, мы учитываем и современный уровень его развития, который достигнут благодаря работам палеоботаника С.В.Мейена [61, 113] и прокомментирован историком Ю.В. Чайковским [102]. Берется именно метод, но по отношению к объектам другой природы. Естественно, возникает вопрос о правомерности такого переноса и его «научности». На этот вопрос уже ответил Фрейд: «Науку определяет не предмет, а метод».

Выбор творчества Ахматовой в качестве предмета исследования обусловлен исключительно субъективными причинами. Нас и сейчас не оставляет ощущение какой-то тайны, скрытой в ее произведениях. А на выбор метода повлиял С.В.Мейен. Как нам ясно сейчас, далеко не каждому удается встретить в жизни Учителя, чей образ спустя годы становится все отчетливее. Светлой памяти *Сергея Викторовича Мейена* мы посвящаем эту книгу.

***Путеводитель.*** Работа состоит из вводной и семи основных глав, в каждой из которых исследован один из семи «типов» повторяемости и сосредоточено внимание на особенностях реализации этого «типа». Повторяются и примеры, иллюстрирующие различные аспекты автоповторений, но рассматриваются они каждый раз в новом ракурсе. Выделение различных «типов» автоповторений не является их классификацией, а отвечает только целям и задачам данной работы.

Во вводной главе на примере эпизодов из творческих биографий М.Бахтина, А.Белого, Р.Якобсона и некоторых других известных исследователей показано, что развитие концептуального базиса поэтики происходит не только за счет внутренних ресурсов, но и путем заимствования методологического инструментария из других наук; кратко прокомментированы методологические принципы, явно или неявно учтенные в нашем исследовании, и перечислены канонические процедуры структурного анализа.

В первой главе на примере слова «роза» продемонстрировано применение специально разработанной методики анализа внутритекстовых связей. С помощью этой методики исследованы варианты воплощения сходных образов и раскрыты связанные с ними смыслы.

Во второй главе систематизированы симметрийные преобразования подобия, применяемые Ахматовой для порождения новых образов. Показано, что эту систему можно представить как клейновскую группу четвертого порядка.

В третьей главе на примере образа Башни продолжена систематизация преобразований подобия, но внимание акцентировано на логике образного мышления.

В четвертой главе поставлена проблема изучения семантической ритмики и предложена методика ее метризации. Показано, что в различных «любовных романах» лирической героини Анны Ахматовой присутствует один и тот же семантический ритм, измеряемый одним и тем же набором семантических метров.

В пятой главе показано, что все рассмотренные выше типы повторов представляют собой риторические фигуры особого рода, областью определения которых является не текст, а поэтический мир. Состав-

ляющие его образы трактуются как полиморфные множества признаков, развитие которых предопределено их собственными «внутренними» параметрами.

В шестой главе на отдельных примерах раскрываются отличительные особенности восприятия ахматовской лирики во внетекстовом и внутритекстовом контекстах.

В седьмой главе описаны некоторые наиболее часто упоминаемые образы, указывающие на архетипические структуры сознания. Высказано предположение, что активация этих структур служит одной из движущих сил поэтического творчества.

В список литературы включены только те работы, которые имеют самое непосредственной отношение к затронутым вопросам. Мы сознательно ввели это ограничение, поскольку число работ, посвященных различным сторонам жизни и творчества Ахматовой, уже необозримо (ср. кратность роста: [40] и [96]), и почти в каждой при желании можно найти обсуждение тех же или сходных проблем, не говоря уже о разнообразии интерпретации отдельных произведений. Поэтому многие уважаемые ахматоведы остались неупомянутыми, но они-то лучше других понимают: число внетекстовых связей бесконечно, их выбор субъективен, а возможности человека ограничены.

В процессе работы над книгой нам неоднократно доводилось выступать в различных аудиториях, докладывая полученные результаты. Поэтому процитируем (не дословно, а по смыслу) то мнение, которое высказывали чаще всего ученые-филологи. «Эта работа — чистая беллетристика, несмотря на квазинаучный язык и отпугивающую терминологию. Никаких новых методов в ней нет. Единственная ее тема — как и о чем писала стихи А.Ахматова. Студентам-филологам, изучающим стиховедение, может быть интересен разбор и оригинальная интерпретация отдельных произведений. А теоретические разработки касаются очевидных и само собой разумеющихся вещей». Сейчас, когда фрагменты глав, ранее публиковавшиеся по частям, собраны воедино, в их толще, как мы надеемся, будет более заметен тот новый (точнее — обновленный) морфологический метод, с помощью которого получены эти «оригинальные интерпретации».

# 0. ВВЕДЕНИЕ

## 0.1. История

Развитие концептуального базиса любой науки осуществляется не только за счет внутренних ресурсов, но и путем заимствования новых представлений из наиболее развитых разделов других наук. Этим же способом совершенствуется методология литературоведения. Приведем отдельные примеры, иллюстрирующие это положение.

М.М.Бахтин, как известно, публиковался под разными фамилиями. Его работы о фрейдизме и философии языка вышли под фамилией Волошинов, а по философии биологии — под фамилией Канаев. Последнее документально засвидетельствовал С.Г.Бочаров: «Наконец, я пользуюсь случаем обнародовать документ, имеющий отношение к делу. У меня хранится фотокопия журнального оттиска статьи И.И.Канаева "Современный витализм" ("Человек и природа", 1926, N 1 — 2), на которой рукой подписного автора засвидетельствовано:

*"Эта статья написана целиком М.М.Бахтиным, я только снабдил его литературой и способствовал изданию в журнале, где меня знали в редакции.*

3 ноября 75 г. И.Канаев"

<...> Устно Иван Иванович прибавлял еще, что М.М.Бахтин взялся за такую работу, потому что "интересовался этими вопросами". В самом деле, философские проблемы новой биологии своеобразно соприкасались в те годы с литературной теорией. Десятилетием позже этот контакт породил бахтинскую теорию хронотопа, которую автор вводил со ссылкой на математическое естествознание и доклад А.А.Ухтомского о хронотопе в биологии, слышанный им летом 1925 г. в Петергофском биологическом институте. <...> ...слишком широк диапазон дисциплин, чтобы быть под силу одному автору, хотя бы и Бахтину: психоанализ, теоретическая лингвистика, методология литературоведения, сомневается Н.Васильев, "как-то не укладывается в его жизнь". Но вот, оказывается, еще и философия биологии также укладывается» [16, с.74].

Важен и установленный Бочаровым факт и комментарий к нему. Этот факт станет еще более выразительным, если уточнить терминологию.

Витализм — это одна из теорий индивидуального формообразования, предложенная Г. Дришем для объяснения особенностей эмбриогенеза человека и животных.Философскую окраску этой теории придает широта теоретических обобщений, несоразмерная с эмпирическим основанием, но по смыслу это именно биологическая теория. Надо ска-

зать, что проблема индивидуального развития организма остается одной из наиболее сложных в современной биологии и какой-либо общей теории онтогенеза не сформулировано по сей день. Возможно, Бахтина интересовала не только философская, но и методологическая сторона концепции Дриша.

«Философией биологии» со времен Ламарка принято называть другой раздел теоретической биологии, посвященный проблемам исторического развития организмов и рассматривающий теорию эволюции, а не теорию онтогенеза.

Сейчас трудно сказать, что такое «математическое естествознание». Речь идет, вероятно, о применении количественных методов в биологии, поскольку в других естественных науках — физике и химии — эти методы и соответствующие математические модели начали применяться гораздо раньше. Первые опыты применения новых методов всегда вызывают длительные дискуссии и привлекают внимание специалистов смежных наук. Не исключено, что, ссылаясь на «математическое естествознание», Бахтин предполагал возможность подобной формализации гуманитарного знания.

Ссылка на доклад Ухтомского о хронотопе в биологии указывает на еще один раздел этой науки — физиологию высшей нервной деятельности. Бахтин, следовательно, не только интересовался различными, весьма специальными разделами биологии, но и практически использовал полученные знания при разработке собственных литературоведческих концепций, в случае прямого заимствования не забывая упомянуть первоисточник.

Примечательно объяснение, которое предлагает Бочаров для оправдания сверхнормальной для филолога широты научных интересов Бахтина. Он полагает, что «в те годы» проблемы новой биологии и литературной теории «своеобразно соприкасались». Можно подумать, что сейчас этого не наблюдается.

Почему же современные филологи не видят существующего «соприкосновения» естественно-научных и гуманитарных проблем и возможности их разработки на единой методологической основе? Одна из очевидных причин — возросшая специализация наук, но не менее значима и другая: недооценка возможности пополнения методологического инструментария гуманитаристики путем заимствования новых представлений из наиболее продвинутых разделов естествознания. Бахтин, как мы видим, не упускал этих возможностей.

Особенно показателен пример А.Белого, который не жалел никаких усилий для восполнения пробелов в своем естественно-научном образовании. Вот характерный отрывок на эту тему из его письма к Д.М.Пинесу:

«Вы подумайте только: за март месяц я не нюхал, а именно вдумчиво вникал вплоть до ныряния в формулы, до уразумения их не, так сказать, смысла, а воистину, in concreto — за март месяц я прочел: "Корпускулярную теорию вещества" Томсона, 2 части книги Френкеля "Строение вещества", том "Лекции по молекулярной физике" акад. Иоффе, физику Михельсона, ряд популярных книжек (между прочим о теории Бора, теории квант, "Эволюция физики" Пуанкаре) и ряд статей специальных по физике и химии; мне надо было до отъезда в Батум разрешить один вопрос в связи с строением вещества; для этого надо было в спешном порядке прочесть сотни страниц с труднейшими для меня формулами; могу сказать: теперь разобрался; "путеводная нить" для будущего хода мысли о "материализме" вполне ощупана мною до одобрения ее (на днях) шестью спецами (механики, инженеры — народ ученый): на днях в частном кружке сделал сообщение на тему: "Как согласовать электромагнитную теорию Лоренца с методом соответствия Нильса Бора?" Моими мыслями весьма заинтересовались "спецы", а я, в итоге невероятных усилий 1) одолеть 25-летний пробел мой в физике и химии, 2) согласовать выводы науки с моей темой "Наука как культура", — лишил себя Ленинграда, куда хотел заехать, т.е. свидания с рядом друзей, к которым так тянуло, лишил себя "Детского Села" и многих минут радостей там и провалялся 10 дней с компрессом на голове. <...>

Борис Бугаев» [11, с.90 — 91].

Думается, это признание Белого не нуждается в комментариях.

Но не все выдающиеся филологи прямо указывают, на концептуальный базис какой именно науки они опираются, разрабатывая свою тему. Примером «косвенной» отсылки к соответствующему разделу естествознания служит работа В.Я.Проппа, озаглавленная «Морфология сказки» [73]. Морфология, как известно — это наука о строении слов. Пропп обнаружил, что волшебные сказки, подобно однокоренным словам, построены из одних и тех же элементов, расположенных в определенной последовательности. Он выделил, по существу, инвариантную структуру, характерную для определенного типа текстов, и показал, что их разнообразие создается вариантами воплощения этой структуры.

На что же опирался Пропп, разрабатывая эту методику? Источник пропповской методологии очевиден — это работа И.В.Гете «Опыты о развитии растений». Пространные цитаты из этой работы служат эпиграфами к основным главам книги Проппа.

Предисловию предшествует следующий эпиграф: «Морфология еще должна легитимироваться как особая наука, делая своим главным предметом то, что в других трактуется при случае и мимоходом, собирая то,

что там рассеяно, и устанавливая новую точку зрения, позволяющую легко и удобно рассматривать вещи природы. Явления, которыми она занимается, в высшей степени значительны; те умственные операции, при помощи которых она сопоставляет явления, сообразны с человеческой природой и приятны ей, так что даже неудавшийся опыт все-таки соединит в себе пользу и красоту».

Главу «Материал и метод» открывают слова: «Я был совершенно убежден, что общий, основанный на трансформациях тип проходит через все органические существа и что его хорошо можно наблюдать во всех частях на некотором среднем срезе».

Эпиграф к предпоследней главе напоминает: «Учение о формах есть учение о превращениях».

И заключительную главу предваряет такой эпиграф: «Перворастение (Urpflanze) будет удивительнейшим существом в мире. Сама природа будет мне завидовать.С этой моделью и ключом к ней можно будет затем изобретать растения до бесконечности, которые должны быть последовательными, т.е. которые, хотя и не существуют, но могли бы существовать. Они не являются какими-то поэтическими или живописными тенями или иллюзиями, но им присущи внутренняя правда и необходимость. Этот же закон может быть применен ко всему живому».

И.В. Гете — не только известный поэт, философ, общественный деятель, но и крупный ученый своего времени, научные исследования которого оставили заметный след в геологии и палеонтологии, анатомии и физиологии, ботанике и зоологии и других науках. Ботаники, в частности, знают Гете как основателя новой науки — морфологии растений.

К решению морфологических задач в ботанике он подходил как лингвист, выделяющий корень слова. Носитель языка легко справляется с этой задачей, но как найти корень слова, если мы имеем дело со словами незнакомого нам языка? Именно в этом положении, по мысли Гете, находится ботаник, пытающийся понять строение растения. Видимые части — стебли, листья, цветки — это еще не морфологические элементы. Морфологические элементы растений, подобно морфологическим элементам слов, должны выделяться не визуально, а в системе «биологических флексий». В качестве таких флексий он рассматривал различные преобразования формы органов — метаморфозы.

Изучение метаморфозов, полагал Гете, — ключ к пониманию происхождения формы растений, поскольку в ее основе лежит некая неизменная сущность, первоэлемент, превращения которого создают морфологическое разнообразие. Анализ метаморфозов должен открыть отдельные операции преобразования и тот первоэлемент, по отношению к которому они применяются.

Исследуя разнообразие форм листьев растений, Гете выделил такие операции, как рассечение и слияние, удаление и сближение, расширение и сжатие видимых частей. В дальнейшем он предполагал формализовать эти операции до математических формул и описать на этой основе происхождение и развитие формы цветков и плодов.

Намеченная Гете программа развития морфологии растений как науки о структурных элементах и правилах их преобразования остается нереализованной. Ботаников больше интересует практическая проблема распознавания видов растений, а не формальные возможности преобразования одного вида в другой. Но концептуальная значимость гетевской морфологии выходит за рамки ботаники. В ней заложена программа общенаучного подхода, которую и реализовал Пропп.

Близкие знакомые знали об увлечении Проппа ботаникой. Но, оказывается, его интересовала не только практика определения и гербаризации растений, но и теория их строения. Основные методологические принципы, на которые опирается эта теория, можно с успехом использовать, как он наглядно продемонстрировал, для разработки теории строения и развития определенного типа текстов. Можно сказать, что Гете осуществил «прямой» методологический перенос, применяя принципы теории строения слов для разработки теории строения растений, а Пропп — «обратный», применяя принципы уже гетевской морфологии для анализа строения текстов.

Еще пример — Р.О.Якобсон, о необычайной широте научных интересов которого писали многие. Приведем слова только одного свидетеля. «Сам Якобсон хотел видеть себя прежде всего "русским филологом", как гласит по его пожеланию надпись на могиле в Кембридже (штат Массачусетс), — пишет Вяч.Вс.Иванов и одновременно отмечает особый интерес ученого к смежным проблемам, таким, например, как функционирование языка и деятельность мозга и постоянные попытки связать отдаленные, на первый взгляд, области знания. — Увлекшись возможным приложением теории информации к теории фонологических различительных признаков, Якобсон одним из первых среди крупных лингвистов задумывается над тем, что может дать лингвистике математика. Глубокие исследования Янга и Ли по симметрии в физике заставили его размышлять о роли симметрии в языке, поэтике и других семиотических системах, на открытия в молекулярной биологии Якобсон одним из первых отвечает сопоставлением языка и генетического кода» [38, с.13].

В воспоминаниях о Якобсоне Вяч.Вс.Иванов упоминает и Ж.Пиаже. Этого выдающегося психолога и лингвиста он называет «союзником Якобсона по выработке структурных методов... чей подход к генезису логических категорий напоминает мысли Якобсона об усвоении ребенком разли-

чительных признаков как едва ли не первой логической операции» [38, с.12]. «Мне довелось, — пишет он далее, — провести 30 лет назад во время Международного Психологического съезда в Москве в 1966 г. утро втроем и с Пиаже и Якобсоном и я мог видеть тогда, в какой мере они оба ощущали сходство своих путей в науке» [38, с.12].

Сходство «путей в науке» возникает том случае, если «идущие» придерживаются одних и тех же методологических ориентиров. Пиаже разрабатывал генетическую психологию, опираясь на свой опыт естествоиспытателя. До начала исследований по лингвистике и психологии он несколько лет с большим увлечением занимался морской гидробиологией и опубликовал по этой теме десятки научных работ. О признании этих работ свидетельствует предложение занять должность директора Зоологического музея, полученное им от французской Академии наук.

Нам почти ничего не известно о подобных увлечениях Якобсона. Отметим только, что до эмиграции он был близко знаком с Л.С.Бергом, который опубликовал в этот период две книги: «Номогенез, или Эволюция на основе закономерностей» (Тр. Географич. ин-та. Т.1. Петербург, 1922) и «Теория эволюции» (Петербург: изд. «Academia», 1922), переизданные спустя более полувека [12]. Возможно, именно будущий академик Берг, крупный географ и зоолог (ихтиолог), пробудил устойчивый интерес Якобсона к проблемам биологической эволюции.

И последний пример — академик Б.Раушенбах, сначала — физик, а затем — искусствовед. По его собственному признанию, превращение в искусствоведа произошло в процессе решения сугубо практической задачи. Требовалось обеспечить стыковку космических аппаратов, а достичь этого, опираясь на теорию линейной перспективы, не удавалось. Опытным путем было установлено, что наше восприятие пространства нелинейно, и попутно обнаружилось, что различные школы живописи предлагают свои приемы отображения этой нелинейности [75].

В свете вышеизложенного возникает вопрос: а способен ли «чистый» филолог внести посильный вклад в совершенствование методологии гуманитарных исследований? Пример Ю.М.Лотмана показывает, что способен, и для этого не требуется особого увлечения какой-либо конкретной естественной наукой. Достаточно обратиться к общенаучным представлениям об устройстве мира и существующем порядке вещей, но именно к научным, а не к основным положениям господствующего вероучения или догматам модной доктрины.

Наука, разумеется, не является истиной в последней инстанции. Научная картина мира постоянно меняется, поскольку постоянно пересматривается аксиоматика научных теорий. Это и позволяет строить все более адекватные модели действительности. Всякая же ревизия основ учения рассматривается как покушение на авторитет его основателя, под именем которого оно обычно и выступает. А доктрина тем и отличается от учения и особенно от науки, что ее догматы даже не обсуждаются.

## 0.2. Теория (очерки)

К сожалению, нам не известна та аксиоматическая основа, на которую опирался Ю.М.Лотман, создавая «Лекции по структуральной поэтике». Очевидно, это не марксистско-ленинское мировоззрение, но и ссылка на «структурный подход» мало что объясняет. Структурный подход не представляет собой единого целого, а применяется в самых различных вариантах (см., например, [8, 48, 51, 76, 97, 105]). Кроме того, разнообразие картин мира в сознании разных исследователей приводит к разнообразию понимания этих вариантов. Поэтому мы сочли необходимым изложить не только тот вариант структурного метода, которого мы придерживаемся, но и высказать ряд общетеоретических положений, явно или не- явно использованных в данной работе. Эти положения не составляют в совокупности какой-то целостной теории, а лишь очерчивают доступные нашему пониманию фрагменты «научной картины мира».

***О реальности.*** Философы-марксисты подразделяют реальность на объективную и субъективную. Это подразделение принимают и многие гуманитарии, не знакомые с иными философскими воззрениями, и те естественники, которые не знают, как работают наши органы чувств. Г.Гельмгольц еще в начале века показал, что «реальность, данную нам в ощущениях», следует рассматривать не как объективную, а как субъективную, поскольку чувства могут нас обманывать. В результате последующих психофизических исследований было установлено, что стимул, воздействующий на анализаторы, не имеет ничего общего с вызываемым ощущением. Наши ощущения не «отражают» действительность, а конструируют ее по определенным правилам. Эти правила отчасти предопределены структурой анализатора, а отчасти являются продуктом воспитания и образования [59, 82]. По этой причине мы способны, читая текст, ощущать себя зрителями или даже участниками описываемых событий, хотя единственный стимул, вызывающий эту реакцию, — линейная последовательность типографских знаков — не имеет с ними ничего общего.

Подобным же образом наши органы чувств «прочитывают» и естественные знаки окружающей действительности, конструируя из них то, что воспринимается как «объективная» реальность. Другими словами, единственно доступная нам реальность — это реальность модельного отображения действительности. Мы воспринимаем не реальность, а нами же сконструированную ее модель, не осознавая при этом применяемых правил конструирования. Последнее особенно важно, поскольку из одних и тех же элементов, меняя правила конструирования, можно построить самые различные конструкции.

Одна модель реальности может отличаться от другой не только по набору использованных элементов и правил, но и по степени завершенности. В этом смысле можно говорить о различных видах и формах реальности и градации степеней их проявления, т.е. представить ее как один из признаков объекта, подобный его окраске. Аналогом разнообразия видов и форм реальности будет разнообразие спектральных линий, а аналогом градации степеней ее проявления — изменение их яркости.

***О языке.*** Первый естественный язык — генетический код. Концептуальные следствия расшифровки генетического кода осознаны далеко не всеми биологами, не говоря о филологах. Перечень этих следствий не входит в нашу задачу. Остановимся лишь на некоторых из них, значимых для нашей темы.

Первое следствие: информационные процессы являются конституционным свойством биологических систем, начиная с *молекулярного уровня* их организации, а информационный обмен, наблюдаемый на социальном уровне (например, в человеческом обществе), — дальнейшее эволюционное развитие этого свойства.

Второе следствие: изоморфизм, присущий процессам кодирования, передачи и хранения информации, протекающих на молекулярно-генетическом и социальном (и всех промежуточных) уровнях биологической организации. Текст (его знаковую основу) можно рассматривать как генотип, а образы, возникающие в сознании в процессе чтения, — как фенотип. Чтение — это процесс формообразования, подобный морфогенезу. Различие только в том, что в органической форме фенотип выступает как своеобразная оболочка генотипа, а в интеллектуальной конструкции эти ее составляющие «пространственно разобщены» и размещены на различных по своей природе «носителях». «Носителем» текста является книга, а образ локализован в сознании читателя.

Третье следствие (связанное со вторым): литературное произведение проникает в сознание читателя и воссоздает в нем по определенной программе свою «копию», подобно тому, как вирус, проникая в клетку, подчиняет себе внутриклеточные механизмы развития и производит с их помощью новые вирусные частицы. Филология в этом ракурсе сближается с вирусологией, что особенно заметно, если вспомнить задачи поэтики. Структурная поэтика — аналог теории строения вирусных частиц, а поэтика выразительности — аналог теории их «заразительности» (инфекционности). По этой причине и возникают «эпидемии чтения».

Четвертое следствие: хотя человеческий язык и восходит эволюционно к генетическому коду, но его ближайшим прототипом является один из языков мозга. Мозг — это орган управления и связи, который «разговаривает» на разных нейрогуморальных языках с печенью, почками, сердцем, легкими и другими органами организма [72]. Происхождение

языка связано не с изменением строения гортани или появлением подбородочного выступа, а с переносом одного из языков мозга на внешний носитель, что послужило предпосылкой установления связи с другим мозгом и открыло возможность манипулирования другим организмом. Развитие языка в этих условиях происходило, вероятно, как взаимное усложнение и совершенствование средств интеллектуального нападения и защиты, что и превратило его в средство коммуникации.

***О структуре.*** Структура, в структуралистском смысле слова, это не то, что построено из элементов, а то, что расчленяется на них по тем или иным концептуальным базисам. Элементы мыслятся не как априори существующие «кирпичи», а как фрагменты «строения», на которые оно может быть разложено. В качестве операций разложения системы на элементы используются операции их взаимодействия, преобразования и т.п. Элементы и операции их преобразования (выделения) составляют одно целое.

Например, когда мы сворачиваем бумажный кораблик из целого листа бумаги, аналогом структурных элементов будут линии сгиба или фрагменты листа, ограниченные этими линиями. Эти элементы заданы правилами сгибания (правилами порождения), вне которых они не имеют смысла. Этот же пример показывает, что практически невозможно выделить структурные элементы и правила их преобразования, рассматривая готовую конструкцию. Но если перед нами серия бумажных корабликов в разной стадии сборки, то путем последовательного сопоставления элементов этой серии можно обнаружить и правила ее порождения. Варьируя систему правил, из одного и того же листа бумаги можно получить самые различные конструкции.

Примером структурных элементов, выделяемых в реакциях взаимодействия, служат химические элементы. Химический элемент — это не атом, а одно из его свойств, связанное со строением электронной оболочки. Помимо химических, атомы обладают и многими другими свойствами. Химические элементы (химические свойства атомов) можно упорядочить, как показал Д.И.Менделеев, в периодическую систему. Другие свойства, например особенности пространственной «упаковки», можно упорядочить в другую систему — кристаллографическую (систему групп пространственной симметрии Е.С.Федорова) и т.п.

Химические элементы встречаются в чистом виде только как символы, а в природе они обнаруживаются только в соединениях. Химически чистым именуется соединение, состоящее из однородных по свойствам атомов (атомов одного химического элемента). Форма соединения существенно зависит от условий его образования. Например, химически чистый углерод может принимать форму и алмаза, и графита. Это показывает, насколько различный вид могут иметь структуры, если их рас-

сматривать в другом ракурсе, не с химической, а с физической точки зрения. Подобный полиморфизм отличает и текстовые структуры, если концептуальный базис, по которому они расчленяются на элементы, определен недостаточно четко и точка зрения не зафиксирована.

***О сходстве.*** Сходство ребенка с отцом и матерью — постоянный источник родительской радости и предмет законной гордости. Какие еще нужны доказательства, что он по праву является продолжателем рода? Поэтому с таким трудом укореняется мысль, что сходство может быть обусловлено негомофилетическими (не кровно-родственными) причинами. Примеры негомофилетических сходств хорошо известны: морозные узоры на стеклах, напоминающие листья растений, или спирально закрученные раковины моллюсков и спиральные галактики. Причин негомофилетического сходства гораздо больше, чем гомофилетического.

Согласно общей теории систем, между двумя любыми полиморфными множествами существует хотя бы одно изоморфное отношение (отношение сходства). Сходство, следовательно, само по себе еще не доказывает существования каких-либо реальных связей между сопоставляемыми системами, не говоря об их родстве. Но обыденное сознание упорно сопротивляется внедрению общесистемных принципов анализа сходств, поскольку они противоречат и сложившейся практике, и глубоко скрытым инстинктам.

Текст, безусловно, есть полиморфное множество признаков, поэтому не составляет труда установить любое число отношений сходства как между двумя любыми текстами, так и внутри каждого из них. Общего решения этой проблемы не существует. В каждом конкретном случае требуется специально формулировать критерии сходства.

***О поэтическом мире.*** Поэтический мир в нашем понимании — это образ (набор образов) в сознании, формирующийся в результате прочтения текста. В свете вышеизложенного его можно назвать фенотипом художественного произведения, порождаемого генотипом (знаковой основой текста). Если речь идет об отдельном произведении, то поэтический мир именуется его «внутренним миром», а если о корпусе произведений одного автора — то «авторским миром». В общем случае поэтический мир — это еще одна «реальность», называемая «художественной» или «поэтической».

Одной из традиционных задач изучения поэтической реальности является реконструкция личной философии (мифологии) ее творца. Помимо этой задачи, исходя из природы объекта исследования, можно сформулировать и другую: реконструкция авторских правил порождения образов поэтического мира. Поясним эту задачу, опираясь не на биологическую, а на более понятную, благодаря компьютеризации, техническую аналогию.

Слово и возникающий под его воздействием образ в сознании можно представить как два элемента системы, связанные между собой не как две стороны одной медали, а как запись на дискете и ее отображение на дисплее. Очевидно, их связывает цепочка каких-то операций преобразования (программа визуализации), о строении которой нам ничего не известно. Но если мы сможем проследить пошаговую реализацию этой программы, то поймем, как именно слово превращается в соответствующий образ. Речь идет, разумеется, не о реконструкции реальной «программы визуализации», встроенной в сознание, а о модельном представлении процесса трансформации авторских образов и его описании на «морфологическом» уровне — уровне структурных элементов поэтического мира. Сходные по смыслу модели обсуждают и филологи, пытаясь представить себе механизм порождения речи [103], природу поэтической реальности [99], отдельный художественный образ [5, 37] или метафору [86].

***О полноте описания.*** Согласно теореме Геделя [111], невозможно получить полное описание системы, оставаясь внутри нее.

## 0.3. Метод

Основные процедуры структурного подхода описаны и прокомментированы в 3-м издании БСЭ, в статье «Структура»:

«1. Выделение первичного множества объектов, в которых можно предполагать наличие единой структуры. Расчленение объекта как системы на элементарные фрагменты, в которых типичные, повторяющиеся отношения связывают разнородные пары элементов.

2. Выявление в каждом элементе существенных для данного отношения реляционных свойств. Раскрытие отношений преобразования между элементами, их систематизация и построение абстрактной структуры путем непосредственного синтезирования, формально-логического или математического моделирования.

3. Выведение из полученной структуры всех теоретически возможных следствий и проверка их на практике.<...>

Понятие структуры характеризует не просто устойчивый скелет какого-либо объекта, а совокупность правил, по которым из одного объекта можно получить второй, третий и т.д. путем перестановки его элементов и с помощью других преобразований. Выявление единых структурных закономерностей некоторого множества объектов достигается здесь не за счет отбрасывания их различий, а рассмотрением различий как превращающихся друг в друга конкретных вариантов единого абстрактного

инварианта. Правила дедуктивного выведения и превращения вариантов черпаются из ряда разделов дискретной, "качественной" математики — теории групп, теории графов, комбинаторики и др.

Поскольку при таком подходе центр тяжести падает на операции преобразования, применяемые к объектам самой различной природы, характерной чертой структурного метода является перенос внимания с элементов и их "природных" свойств на отношения между элементами и зависящие от них реляционные, т.е.системоприобретенные, свойства. В структурализме это формулируется как примат отношений над элементами в системе.

Осуществление этих процедур предполагает, следовательно, наложение определенных ограничений на объект, например, это может быть отвлечение от развития, от субстрата элементов и т.д., за счет чего и удается выявить абстрактную структуру как совокупность скрытых внутренних отношений, на пересечении которых находятся элементы — носители реляционных свойств. Если эти процедуры выполнены в логически завершенном виде, к полученной структуре могут быть применены логико-математические операции, дающие возможность достаточно строгого дедуктивного построения теории» [89, с. 601].

После «Лекций по структуральной поэтике» Ю.М. Лотман опубликовал еще ряд работ, в которых продолжал пропаганду структурного подхода и предпринял попытку адаптации его к изучению поэтического мира литературного произведения. В итоге были сформулированы следующие методологические принципы:

— исследование всего творчества (а не отдельных произведений) писателя как единого текста в целях описания инвариантной структуры его художественного языка;

— выявление фундаментальных противопоставлений, антитетичных оппозиций и системное их исследование;

— исследование форм художественного пространства и времени, пространственно-временных координат образов персонажей, «живущих» в художественном мире [56, с.145 — 171].

Сопоставление этих принципов с процедурами структурного анализа показывает если не тождество, то чрезвычайную концептуальную близость первых двух. Понятие «единый текст» представляет собой переформулированное специально для филологов понятие «первичного множества объектов, в которых можно предполагать наличие единой структуры». Об этом говорит продолжение фразы: «...в целях описания инвариантной структуры...». А призыв выявлять «фундаментальные противопоставления» и «антитетичные оппозиции» имеет смысл только в контексте последующего выявления «реляционных свойств» и «отношений преобразования между элементами».

Б.В.Кондаков, современный исследователь проблемы «художественных миров» [46], говорит о работах Д.С.Лихачева [54 ] и Ю.М.Лотмана на эту тему как о начале нового этапа ее разработки в XX веке, выделяет методологические принципы того и другого, но комментирует только Лихачева, отмечая своеобразную преемственность его принципов с тем пониманием задач изучения поэтической реальности, которые сформулировал еще В.С.Соловьев около века назад [87].

«При исследовании художественного мира, — пишет Кондаков, — В.Соловьев прежде всего раскрывал культурный фон, контекст, в котором "мир" писателя возникает и существует. Это могли быть общие религиозные принципы (христианство, мусульманство, буддизм), этические ценности, отдельные произведения искусства и т.п. Любой художественный мир В.Соловьев стремился раскрыть как особый тип духовности, как определенное отношение к системе ценностей (например, к красоте или нравственности). Мир нравственных ценностей оказывался представлен как результат принципиального жизненного решения, личностного выбора, в процессе которого перед писателем (поэтом) открывалась высшая правда ...» [46, с. 44].

Лихачев сформулировал следующие методологические принципы изучения «внутреннего мира литературного произведения»:

— изучать художественное произведение как целое, а не ограничиваться поисками прототипов действующих лиц;

— учитывать отличие между фактами реальной и художественной действительности;

— исследовать любые изменения, происходящие во внутреннем мире [54, с.71— 76].

Далее Кондаков приводит ряд работ, построенных на лихачевских принципах изучения «внутреннего мира» художественного произведения, и не называет ни одной, в которой воплотились бы принципы лотмановской методологии.

Доверяя этому свидетельству, можно сказать, что во второй половине XX века в исследовании проблемы поэтической реальности возникла методологическая развилка, но дальнейшее развитие пошло по соловьевско-лихачевской линии, а идеи Лотмана остались невостребованными. В данной работе, при описании поэтического мира Анны Ахматовой, мы придерживаемся линии Лотмана.

Совокупность лирических произведений А.Ахматовой мы рассматриваем как единый текст, порождающий в сознании читателя новую реальность — поэтический мир. Эта реальность воспринимается, и эстетически, и культурологически (в том числе и как «потенциальная культурная парадигма» [53]), и конструкционно, по модели восприятия окружающей действительности.

Наши эстетические представления сформировались под влиянием работ С.С.Аверинцева [2], который как-то высказал мысль (в 1989 г. в частном разговоре), что эстетические оценки — вещь сугубо субъективная, глубоко личная и не предназначенная для публичного обсуждения. Поэтому мы не касаемся в данной работе этих вопросов, и обсуждение культурологической стороны ахматовского творчества не входит в нашу задачу. Все внимание сосредоточено на конструкционном аспекте поэтического мира, на особенностях организации его «художественного пространства» и «художественного времени», а также на «поведении» населяющих его персонажей.

К персонажам поэтического мира мы относим не только лирических героев, но и все составляющие его предметы и происходящие в нем явления. Огонь или Ветер, например — это тоже «лирические герои».

Каждый Персонаж, в свою очередь, подразделяется на Действующее лицо (Роль) и Исполнителя этой Роли. Тот же Огонь может выступать и как исполнитель своей собственной роли Огня, и как подразумеваемый исполнитель роли Солнца, Костра, Свечи и т.п. Один и тот же Исполнитель, следовательно, может играть различные Роли или «надевать» различные «маски». Центральный персонаж поэтического мира — лирическая героиня Анны Ахматовой — это исполнитель роли автора-повествователя, который может фигурировать и в других ролях («дочь», «мать», «невеста», «жена», «вдова», Золушка, Джульетта и т.п.).

По набору этих ролей можно реконструировать свойства Огня в поэтическом мире Анны Ахматовой или «личные качества» ее лирической героини, но полученные реконструкции не имеют смысла за пределами поэтического мира. Реконструкция «личной философии» автора текста ограничивается, таким образом, реконструкцией «характера» автора-повествователя (или лирического «я» Ахматовой [69]). Вопрос о соотношении образа автора текста и образа автора-повествователя мы оставляем открытым.

# 1. ПОСЛЕДНЯЯ РОЗА

## Методика анализа внутритекстовых связей

## 1.0. Предварительные замечания

Текст, как пишет Ю.М.Лотман в «Лекциях по структуральной поэтике», — это система связей. Текстовые связи он подразделяет на внетекстовые и внутритекстовые. Внетекстовые связи — это отношения между элементами текста и элементами внешнего, «действительного» мира, а внутритекстовые — отношения между элементами поэтического мира («внутреннего мира» литературного произведения). В качестве элементов могут выступать отдельные образы, ситуации, события, бытовые реалии и т.п.

Число внешних и внутренних связей бесконечно, но в этом разнообразии легко выделяются отношения сходства, которые и служат традиционным объектом исследования. Сходство известной «жизненной» ситуации и ее отражения в тексте является основанием для выделения соответствующей внетекстовой связи, а повторение в тексте уже описанной ситуации рассматривается как внутритекстовая связь.

В обоих случаях связи выделяются благодаря *повторению* элемента с необходимой степенью полноты (точности), которая и обеспечивает узнавание. На это указывает и наименование внутритекстовой связи — повтор или автоповтор. В характеристике внетекстовой связи отмечается другая особенность — «неполнота» повтора, создающая различия между исходным образом (оригиналом) и его «отражением» (отображением) в тексте.

Внутритекстовая связь, следовательно, исходно мыслится как «механический» повтор, не создающий ничего принципиально нового, а внетекстовая — как «творческий», как своеобразное «преобразование подобия». Известным инструментом для осуществления этого рода преобразований служит зеркало, поэтому внетекстовые связи часто сравнивают с «волшебными» зеркалами; внутритекстовые, по аналогии, можно сравнить с «обычными». «Волшебные» зеркала расположены как бы «на поверхности» текста, а «обычные» — «внутри». Те и другие разделяют и одновременно соединяют исходный образ и его подобие, что позволяет и внетекстовые и внутритекстовые связи представить абстрактно-геометрически, как соединительные линии между соответствующими элементами.

С точки зрения литературной критики, обилие внутритекстовых связей (автоповторов) снижает художественную ценность произведений, превращает творчество в тавтологию. Но для литературной теории эта «за-

цикленность» автора на одних и тех же переживаниях приобретает особую значимость, поскольку открывает возможность для своего рода экспериментов.

Теорию литературы отличает от литературной критики интерес к наиболее общим, устойчивым, инвариантным признакам объекта исследования, т.е. к его структуре в структуралистском смысле этого слова. Структуры (инвариантные структуры) выделяются путем сопоставления конкретных вариантов их воплощения. Внутритекстовые повторы — это варианты воплощения структур художественного сознания автора, каких-то особенно дорогих для него «личных смыслов». Исследование автоповторов позволяет выявить эти «смыслы» и приемы их воплощения, т.е. открывает не только особенности художественного сознания автора, но и специфичные для него приемы порождения образов.

Разумеется, это лишь потенциальная возможность, для реализации которой требуется специальный инструментарий. В современной литературной теории сформулированы лишь общие принципы строения текста и методы исследования, а их применение в каждом конкретном случае подразумевает разработку специальной методики, «настроенной» на объект и адаптированной к целям и задачам работы.

Объектом нашего исследования является поэтический мир Анны Ахматовой, а цель работы состоит в выявлении его инвариантных структур. Интересующие нас структуры — это автоповторы, или отношения тождества в системе внутритекстовых связей. Общепринятой методики исследования внутритекстовых связей не существует, поэтому первой задачей становится обзор имеющихся методик и разработка новой методики, более адекватной целям работы.

# 1.1. Метод

## 1.1.1. Анализ имеющихся прототипов

Решение первой задачи облегчается тем, что в обширной литературе, посвященной изучению творчества Ахматовой, практически отсутствуют примеры специального анализа внутритекстовых связей. Единственным систематическим исследованием на эту тему является работа Ю.К.Щеглова «Черты поэтического мира Ахматовой».

На первой странице работы, привлекая внимание читателей к проблеме внутритекстовых связей, он задает вопрос: «Но чем объяснить то, что научная мысль, проявляющая столько упорства, хитроумия и эрудиции при обнаружении у Ахматовой скрытых цитат из Амари или В.Комаровского, остается почти равнодушной к поистине огромному количеству бо-

лее или менее явных автоповторений и автовариаций у самой Ахматовой? Ведь последние заведомо не менее важны для раскрытия тайн "личности автора" и понимания того, что именно он старается сказать и выразить во всех своих текстах; а без такого понимания (хотя бы интуитивного) рискованно формулировать даже сам тот ряд литературных имен, в котором следует искать релевантных параллелей к изучаемому явлению» [107, с. 261].

Как бы отвечая на этот вопрос, М.Л.Гаспаров пишет: «Поэтика структурализма — это поэтика не изолированных элементов художественной системы, а отношений между ними. <...> Но вот перед нами слово "роза". Какая в этом образе преобладает чувственная окраска: цвет или запах? Не сказать, пока не рассмотришь контекст, — да и то не всегда это возможно. Больше того: имеем ли мы право однозначно записывать эту "розу" в тезаурусную рубрику "живая природа", если видим, что в тексте она выступает преимущественно как символ любви? и какой любви — земной или небесной? Вопросы множатся, и для ответа на каждый необходимо пересматривать отношения слова "роза" с другими элементами стихотворения — со словами того же семантического гнезда, со словами аллитерирующими, со словами в той же позиции стиха (например, в рифме) и т.д. Число таких отношений почти бесконечно: выделить из них подлежащие статистическому учету — задача непосильной пока трудности» [21, с.12].

Гаспаров отвечает не Щеглову, а Лотману, который в «Лекциях по структуральной поэтике» говорит: «Если рассматривать текстовые и внетекстовые связи как два подмножества, образующих вместе универсальный класс — художественное произведение, то становится ясно, что, в зависимости от преобладания внутри или внетекстовых связей, будут меняться и проблемы, возникающие при моделировании художественного произведения исследователем. <...>

...природа моделирования (порождающего и анализирующего) внутри- и внетекстовых связей глубоко различна. Различны и возникающие здесь трудности. При этом моделирование внутритекстовых связей — задача значительно более простая. <...> Эту задачу можно считать вполне доступной для современного уровня науки...» [57, с. 218 — 219].

О «доступности» исследования внутритекстовых связей Лотман говорит еще в первом издании своих «Лекций...» (1964), а Гаспаров спустя тридцать лет в предисловии к новому изданию (переиздание 1994 г.) пишет о «непосильной трудности» этой задачи, отмечая попутно, что «содержание их стало усвоенным достоянием русской науки» [21,с.11]. Трудно судить о науке в целом, но в отношении научных работников можно сказать, что далеко не все идеи Лотмана оказались усвоенными. Гаспаров, вступая в заочную дискуссию с Лот-

маном, выражает наиболее распространенное мнение. Его аргументы не отрицают необходимости изучения внутритекстовых связей, но ставят под сомнение саму возможность их выделения с необходимой степенью полноты и достоверности. Этим и объясняется «равнодушие» исследователей к автоповторам и отсутствие специальных методик изучения этого явления.

На этом фоне работа Щеглова выглядит особенно выразительно. Он демонстрирует не только огромное количество автоповторов в произведениях Ахматовой, без учета которых все имеющиеся интерпретации ее лирики остаются сомнительными, но и намечает новую методику их анализа. Мы говорим «новая», поскольку в аргументах Гаспарова намечена, по существу, другая методика. Условно назовем эту методику гаспаровской, а новую — щегловской и сопоставим предлагаемые подходы. Гаспаровскую методику будем считать первым исходным прототипом, а щегловскую — вторым.

Методика анализа внутритекстовых связей должна указывать, во-первых, тип текстового элемента, а во-вторых, те критерии сходства и различия, по которым проводится сопоставление.

Концепцию Гаспарова можно назвать лексикоцентрической, поскольку в качестве основного типа текстового элемента он выделяет отдельное слово, а сходства и различия устанавливает по совпадению/несовпадению значения (семантика) и звучания (фоника) слов. В рамках этой концепции предполагается исследование внутритекстовых связей по следующим направлениям:

— анализ отношений между словами, сходными по смыслу, но различными по звучанию (слова одного семантического гнезда);

— анализ отношений между словами, сходными по звучанию, но различными по смыслу (аллитерации);

— анализ отношений между словами, различными по смыслу, но сходными по положению в стиховой строке и частично совпадающими по звучанию (рифма) и т.п.

Концепцию Щеглова можно назвать лексико-синтаксической, поскольку в качестве текстового элемента он выделяет отдельное предложение или его часть, т.е. оперирует более крупными фрагментами текста. Изменяются и критерии сходства. Фоно-семантические признаки отдельных слов отходят на второй план, а на первый выдвигается сходство «общего смысла» высказывания. Эти «общие смыслы» именуются «мотивами».

Примером одного из таких «мотивов» служат следующие высказывания: «И столетие мы лелеем / Еле слышный шелест шагов» (1911), «Звук шагов в Эрмитажных залах» (1942), «И замертво спят сотни тысяч шагов» (1959).

При всей широте хронологического разброса их отличает сходство лексики, порядка членов предложения и общего смысла, который, по мнению Щеглова, можно выразить примерно так: «Мы» и «наша тайна».

Мотив, следовательно, мыслится как инвариантная структура, а лексико-синтаксические единицы — как варианты ее воплощения в тексте. Эти варианты, пишет Щеглов, представляют собой «единицы разного вида и разной степени конкретности. Среди мотивов фигурируют, например, событийно-ситуативные элементы, особенности актантной структуры лирического сюжета, типичные для ахматовской героини модусы отношения к действительности и лирические позы, типичные характеристики, черты предметов и ситуаций и др.» [107, с.263]. Всего им выделено 58 «мотивов», на основе которых реконструирован «тематический комплекс» поэтического мира Ахматовой, включающий «наиболее постоянные черты личности лирической героини, ее фундаментальные представления о мире и человеке и общую стратегию поведения» [107, с.262].

Щеглов, как мы видим, искусно обошел то первое препятствие, которое остановило Гаспарова, — неисчислимое количество внутритекстовых связей на лексическом уровне. Он перешел на другой уровень, выбирая более крупные текстовые элементы и применяя новые критерии сходств и различий. В результате «широта охвата» была существенно увеличена и «непосильная» задача оказалась решенной.

Аргументируя свой выбор, Щеглов цитирует Ахматову, которая предполагала именно такой подход к изучению своего творчества: «Чтобы добраться до сути, надо изучать гнезда постоянно повторяющихся образов в стихах поэта — в них и таится личность автора и дух его поэзии» [93, с.223].

Итак, в качестве исходных прототипов мы выделяем две методики анализа внутритекстовых связей — гаспаровскую и щегловскую. Первая реконструирована из возражений, подчеркивающих технические трудности ее реализации, а вторая — по итогам практического воплощения.

Но практически воплотима и первая методика. Не так уж существенны указанные трудности. Исследователи внетекстовых связей имеют дело с таким же разнообразием, но это никого не останавливает. Никто не пытается изучить сразу все внетекстовые связи, большинство исследователей ограничиваются выбором какого-то одного направления, такого, например, как Ахматова и Анненский, Ахматова и Анреп или Ахматова и Бродский, и отвлекаются от других, не менее впечатляющих перекличек между жизнью и творчеством Ахматовой и Данте или Ахматовой и Шекспира. Поэтому нет никаких причин стремиться к исчерпывающей полноте охвата всех имеющихся связей текста на всех уровнях его организации, а вполне допустимо ограничиться изучением определенного их жанра, в одном из тех направлений, которые указал Гаспаров.

А совпадают ли фрагменты текста, выделенные Щегловым в качестве текстовых элементов, с тем, что Ахматова называет «гнездами постоянно повторяющихся образов»? Где доказательства, что это не однотипные детали, вплетенные автором в совершенно различные «гнезда»? Опытный орнитолог без труда назовет птицу, построившую гнездо данной формы и размера, но ему известно также, что некоторые птицы (например, кукушки) постоянно занимают чужие гнезда. Во всех ли ахматовских «гнездах» постоянно обитают одни и те же «птицы»?

Вопросы можно множить и далее, но и поставленных достаточно, чтобы увидеть новый ракурс проблемы изучения внутритекстовых связей. Ахматова указывает, по существу, на присутствие в тексте *авторских* текстовых элементов. Очевидно, наиболее конструктивной методикой исследования будет та, которая позволит отличить авторские повторы от любых других, формально выделяемых исследователем. Только в этом случае можно надеяться, что исследование внутритекстовых связей позволит обнаружить реально существующие структуры художественного сознания автора и приблизиться к пониманию связанных с ними «личных смыслов».

Ни Гаспаров, ни Щеглов не указывают критериев, позволяющих отличить «реальный» авторский повтор от случайного (мнимого), а без такого разграничения все реконструкции внутритекстовых смыслов остаются не более убедительными, чем реконструкции внетекстовых. Не подвергая сомнению результаты работы Щеглова в целом, заметим в частности, что они демонстрируют, скорее, незаурядную интуицию исследователя, чем строгость применяемого метода.

Подводя итог, можно сказать, что ни один из вышеописанных прототипов не может быть использован в качестве методики анализа внутритекстовых связей безоговорочно, поскольку не содержит ответа на главный вопрос: каково строение авторских внутритекстовых элементов? Одного только признака повторяемости элемента не достаточно для однозначного выделения внутритекстовой связи. В общем случае текстовый элемент — это упорядоченное полиморфное множество, размеры которого, как правило, превышают размеры отдельного слова. Для конструктивного выделения объектов этого рода требуется, следовательно, предварительно очертить их границы и указать наиболее характерные свойства.

### 1.1.2. Типология текстовых элементов и внутритекстовых связей

Границы текстовых элементов не совпадают с границами соответствующих лексических или лексико-семантических фрагментов текста. Гаспаров, в процитированном выше высказывании начинает говорить о *слове* «роза», а в следующем предложении рассуждает уже о «чувственной окраске» этого *образа*. Щеглов также приводит сходные фрагменты

текста как примеры воплощения одного и того же «мотива», который выражается совсем другими словами. Текстовый элемент, следовательно — это не слово и не образ, а особого вида структура, один конец которой — «словесный», а другой — «образный». Первый как бы укоренен в тексте, а другой — в сознании читателя. Назовем эту структуру словообразом, а соединительную линию между словом и образом — морфогенетической связью.

Строение морфогенетической связи формально совпадает со строением внутритекстовой. Можно высказать предположение, что и последняя обладает морфогенетическими свойствами, т.е. текстовые элементы не равнозначны, а соотносятся между собой как «слова» и «образы». Другими словами, повтор — это простейшее формообразовательное действие, при котором исходный элемент удваивается, но еще не видоизменяется, подобно тому, как деление клеток предшествует их дифференцировке. В дальнейшем различия между текстовыми элементами нарастают до такой степени, что все черты сходства утрачиваются и остаются только различия.

С морфогенетической точки зрения, внутритекстовые связи соединяют все текстовые элементы, но аналитически доступны только те из них, которые не утратили черты сходства. Поэтому для выделения авторских текстовых элементов необходима такая методика описания, которая учитывала бы не только сходства, но и различия.

В «Лекциях по структуральной поэтике» Ю.М.Лотман не обсуждает специально проблему строения текстовых элементов, но рассматривает в этом контексте свойства рифмы. Если ввести понятия ближних и дальних внутритекстовых связей, понимая под ближними связи между элементами текста в пределах одного произведения, а под дальними — связи между текстовыми элементами различных произведений, то рифму можно рассматривать как пример ближней внутритекстовой связи, установленной автором преднамеренно. Теория рифмы Лотмана является основой для описания сходств и различий текстовых элементов и образцом для характеристики ближних и дальних внутритекстовых связей.

Приведем ряд его высказываний по этому вопросу.

«Рифма есть звуковое совпадение слов или их частей в конце ритмической единицы при смысловом несовпадении» [57, с. 98].

«Звуковое совпадение становится исходной точкой смыслового противопоставления. Однако сказать, что рифма представляет собой звуковое совпадение при смысловом несовпадении, было бы упрощением вопроса. И в звуковой сфере мы одновременно отождествляем разнозвучащие, но имеющие общие фонологические элементы слова, пренебрегаем разницей ради установления сходства. А затем используем установленное сходство как основание для противопоставления.

Но более сложно обстоит дело со смысловой стороной: во-первых, весь наш опыт эстетического общения приучает к тому, что определенные формы выражения раскрывают определенные элементы содержания. Наличие между рифмующими словами связи в плане выражения заставляет подразумевать и присутствие определенных связей содержания, сближает семантику. <...> Если в языке нераздробимой единицей лексического содержания является слово, то в поэзии фонема становится не только смыслоразличающим элементом, но и носителем лексического значения. Звуки значимы. Уже поэтому звуковое (фонологическое) сближение становится сближением понятий.

Таким образом, можно точнее сказать, что процесс со- и противопоставления, разные стороны которого с различной ясностью проявляются в звуковой и смысловой гранях рифмы, составляют сущность рифмы как таковой. Природа рифмы — в сближении различного и раскрытии разницы в сходном. Рифма диалектична по своей природе. В этом смысле далеко не случайно возникновение культуры рифмы именно в момент созревания в рамках средневекового сознания схоластической диалектики, ощущения сложной переплетенности понятий как общего выражения восприятия усложнения действительности в сознании людей» [57, с.100].

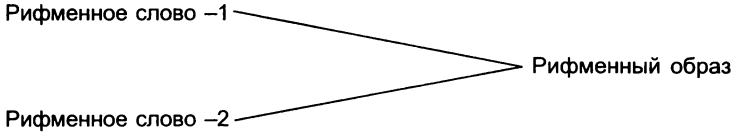
«Историкам средневекового искусства известно, что его эстетика была принципиально иной, чем современная. <...> Искусное повторение сложных условий художественного ритуала, а не собственная выдумка — вот что требуется от художника. <...>... прекрасным считалось не создание нового, а точное воспроизведение прежде созданного. За этим эстетическим мышлением стояли следующие гносеологические идеи: истина не познается из анализа отдельных частных явлений — частные явления возводятся к некоторым истинным и наперед данным общим категориям. <...> Акт сознания состоит не в том, чтобы выявить частное, специфичное, а в процессе отвлечения от частного, возведения его к общему и, в конечном итоге, к всеобщему. Подобное сознание и определило специфику рифмы» [57, с.102 — 103].

«... Современное восприятие рифмы строится иначе: после установления общности элементов, входящих в класс "рифмующиеся слова", происходит дифференциация значений. Общее становится основанием для сопоставления, различное — смыслоразличающим, дифференцирующим признаком» [57, с.103].

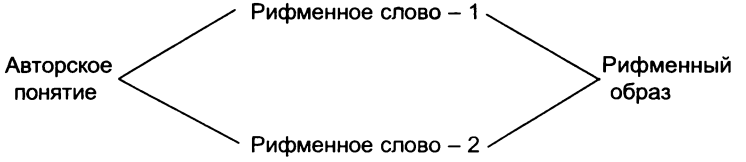
«... Это еще раз подтверждает, сколь ошибочно представление об истории рифмы как о длинном ряде технических усовершенствований некоего "художественного приема" с одним и тем же, раз и навсегда данным стихотворным содержанием.

Если мы рассмотрим второй ряд, составляющий неравенство, то убедимся, что он и является основным смыслодифференцирующим элементом рифмы. <...> Рифма обнажает многие, семантически нейтральные в обычном языковом употреблении грани слова и делает их смыслоразличительными признаками...» [57, с.104].

Наиболее важным из этих положений является для нас понятие о «рифменном образе», создаваемом в тексте путем сближения двух слов, различных по значению, но сходных по звучанию. Рифменный образ передает новый смысл, который не разлагается в спектр исходных значений составляющих его слов. Это новое виртуальное понятие, новая семантическая единица, у которой два «словесных корня». Структуру рифмы как текстового элемента можно формально представить в виде двух сходящихся лучей:




Но это еще не полная структура рифмы. Образ, передающий новое понятие, первоначально формируется в сознании автора, а лишь затем воплощается в слова. Поэтому его полную структуру следует представить в виде двух первоначально расходящихся, а затем сходящихся лучей:




Строение рифмы как внутритекстовой связи совпадает со строением словообраза. Различие между ними только в том, что словообраз включает одну морфогенетическую связь, а рифма — две. В общем случае таких связей может быть и больше, поэтому любую внутритекстовую связь можно представить как веер первоначально расходящихся, а затем сходящихся лучей.

Очевидно, эта схема описывает не только ближние, но и дальние внутритекстовые связи. Выделяемые Щегловым повторяющиеся фрагменты текста — это аналоги рифменных слов, а мотив — аналог создаваемого с их помощью рифменного образа, выражающего авторское понятие. В

рамках этой схемы процитированный выше пример с «шелестом шагов» будет выглядеть так:

| Авторское понятие | «Рифменное слово» (лексико-синтаксический элемент) | «Рифменный образ» (мотив) |
|---|---|---|
| | И столетие мы лелеем<br>Еле слышный шелест шагов | |
| (?) | Звук шагов в Эрмитажных залах | «Мы» и «наша тайна» |
| | И замертво спят сотни тысяч шагов | |

Щегловские мотивы (образы) — это изложенные его словами значения ахматовских глубинных смыслов, неизбежно субъективные, как всякие реконструкции, поэтому на месте авторского понятия мы оставляем знак вопроса. Это не означает, что мы подвергаем сомнению результаты его работы; мы лишь указываем на возможность других интерпретаций, выявляющих другие оттенки значения.

Например, во всех трех случаях речь идет о движении прошлой жизни, о звуках шагов, которые хотя и заглушаются толщей времени, но все же слышны в настоящем. Возможная реконструкция авторского понятия: прошлое продолжает жить в настоящем.

Сходство общего плана строения ближних и дальних внутритекстовых связей позволяет назвать последние «внепозиционными тавтологическими рифмами». С обычной рифмой их сближает более или менее полная повторяемость лексико-семантической конструкции, а отличает — разнообразие положений в текстах отдельных произведений. Примечательно, что такое понимание автоповтора давно уже присутствует в литературной критике. В.Брюсов, в частности, по поводу творчества Ахматовой писал: «Еще печальнее, когда поэт повторяет самого себя, и повторения эти безмерно беднее» [17, с.144]. Подобная оценка могла возникнуть только при сознательной или бессознательной ориентации на тавтологическую рифму, которая считается «бедной».

Итак, внутритекстовые связи мы подразделяем на ближние и дальние, а в качестве общего образца их строения рассматриваем рифму. Рифма, по мысли Лотмана, — это не два отдельных слова, а новый фоносемантический образ, передающий новое авторское понятие. Опираясь на это положение и принимая во внимание тот факт, что связь между словом и образом всегда морфогенетическая, мы постулируем наличие

подобных свойств у всех внутритекстовых связей, как ближних, так и дальних. Повтор, с морфогенетической точки зрения, — это первый шаг формообразования, поэтому изучение явных автоповторов позволяет реконструировать глубинные авторские смыслы, передаваемые с помощью этих текстовых элементов, а изучение неявных, едва уловимых — авторские приемы порождения образов.

## 1.2. Веерная связь. Строение и свойства

Внутритекстовая связь в общем случае напоминает веер, число лучей которого равно числу повторяющихся текстовых элементов. Эта структурная особенность позволяет указать еще один, наиболее формальный способ ее классификации — по числу лучей. Ближние и дальние внутритекстовые связи подразделяются по этому признаку на однолучевые, двухлучевые (рифма), трехлучевые и т.п.

Рассмотрим особенности строения только одного, наиболее характерного для Ахматовой класса ближних внутритекстовых связей — семилучевых. Свойства ахматовской системы внутритекстовых связей проявляются на уровне этого класса с наибольшей полнотой.

Произведения, в которых воплощаются семилучевые связи, можно отнести к жанру «определений». Автор как бы определяет понятие, раскрывая его содержание перечислением отличительных признаков. Назовем определяемое понятие ядром словообраза, а набор текстовых элементов, передающих связанные с ним смыслы, — его оболочкой. Определяемое понятие может быть вынесено в заглавие произведения.

**Первый пример**

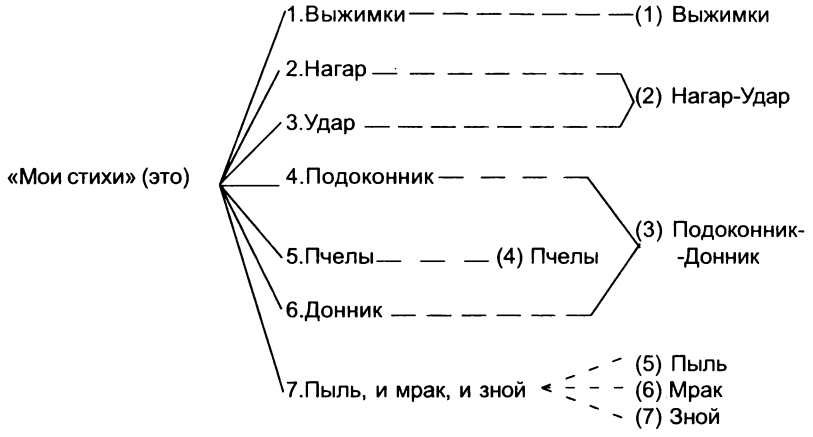
ПРО СТИХИ

Это — выжимки бессонниц,
Это — свеч кривых нагар,
Это — сотен белых звонниц
Первый утренний удар.
Это — теплый подоконник
Под черниговской луной,
Это — пчелы, это — донник,
Это — пыль, и мрак, и зной.

*1940*

У читателя со словом «стихи» может быть связан какой угодно образ, поэтому автор, чтобы передать свой собственный смысл этого понятия, конструирует новый словообраз. Сохраняя прежнее ядро (слово «стихи»), он наделяет его новой семантической оболочкой. Эта оболочка включает девять предметов. «Предметом» мы называем любой авторский словообраз независимо от того, какую «ощущаемую форму» он имеет — зрительную, умозрительную, обонятельную, осязательную и т.п. Исходный перечень предметов задают семь указательных местоимений «это». На этом основании данную внутритекстовую связь мы классифицируем как семилучевую.

Структурная формула этой связи имеет следующий вид:




Ядро авторского словообраза (или «мотив» произведения) — «Мои стихи», а его оболочка — девять «предметных форм», раскрывающих содержание этого понятия. В оболочке ядра мы выделяем внешнюю и внутреннюю поверхности. Внутреннюю поверхность составляют предметы, непосредственно связанные с ядром указательным местоимением «это», а внешнюю — элементы, полученные их переструктурированием. Переструктурирование заключается в соединении одних и разделении других элементов внутренней поверхности, что создает из них новые элементы внешней поверхности.

Элементы внутренней поверхности пронумерованы цифрами с точкой, а элементы внешней — цифрами без точки и в скобках. Соединение элементов осуществляется на основе их авторского рифменного сближения. Так, например, из двух элементов внутренней поверхности *2.Нагар* и *3.Удар* формируется один элемент внешней поверхности —

*(2) Нагар-Удар*. Разделение элементов производится в тех случаях, когда они указаны простым перечислением. Такой ряд рассматривается как «колонна», выстроенная «в затылок». Разделение как бы разворачивает ее в «шеренгу». Например, «колонна» *7. Пыль, и мрак, и зной* разворачивается в «шеренгу» *(5) Пыль, (6) Мрак, (7) Зной.*

Переструктурирование, естественно, изменяет нумерацию, поэтому совпадение общего количества элементов внешней и внутренней поверхности, не говоря уже о совпадении отдельных номеров, — случайность. Отметим тем не менее, что после переструктурирования оболочки число новых внешних элементов совпало с первоначальным количеством внутренних.

Схема показывает, что семилучевая связь, благодаря «преломлению лучей» в оболочке, приобретает видоспецифическую структуру. Часть лучей исходного веера «вторично» (рифменно) сближается, часть остается без изменения, а часть вторично расщепляется в новый (в данном случае — трехлучевой) веер.

Ни один из перечисленных предметов не связан со словом «стихи» ни рифменно, ни паронимически, ни синонимически, но для автора все они чем-то подобны. Этот пример дает наглядное представление о том, как устроена система преднамеренных авторских повторов в пределах отдельного произведения и как разнородны на первый взгляд повторяющиеся элементы. Если бы не установленная самим автором ближняя внутритекстовая связь, читатель никогда бы не догадался, что там, где видна горящая свеча или слышен удар колокола, речь идет о стихах.

Авторские повторы, если их рассматривать по отдельности, могут и не иметь, следовательно, никаких привычных признаков повтора, почерпнутых из общего языка. Их выделение возможно только в контексте авторского поэтического языка и авторской системы внутритекстовых связей.

Подводя предварительный итог, можно сказать, что система автоповторов включает в себя не только очевидный, легко выделяемый читателем по сходству звучания и/или значения набор текстовых элементов, но и особую специально создаваемую автором группу, элементы которой могут и не иметь привычных отличительных признаков повтора. Подобно тому, как полнота интерпретации текста достигается только при условии одновременного учета внетекстовых и внутритекстовых связей, так и при исследовании автоповторов необходимо учитывать не только те текстовые элементы, сходство которых прослеживает читатель, но и те, на сходство которых указывает сам автор с помощью авторской системы внутритекстовых связей.

**Второй пример**

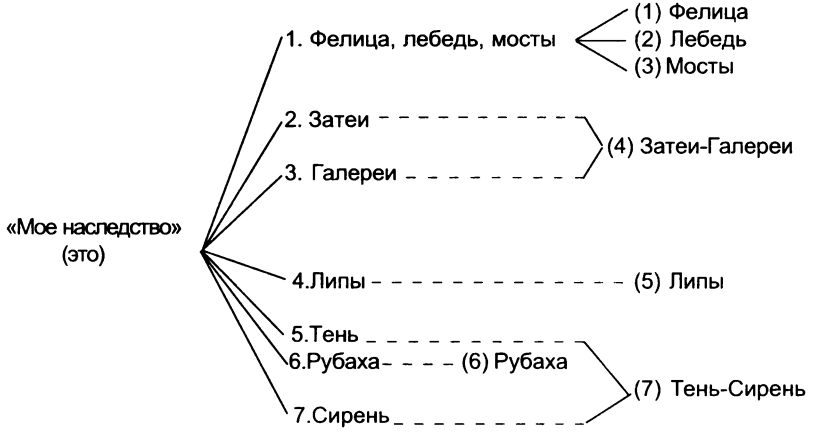
НАСЛЕДНИЦА

Казалось мне, что песня спета
Средь этих опустелых зал.
О, кто бы мне тогда сказал,
Что я наследую все это:
Фелицу, лебедя, мосты,
И все китайские затеи,
Дворца сквозные галереи
И липы дивной красоты.
И даже собственную тень,
Всю искаженную от страха,
И покаянную рубаху,
И замогильную сирень.

*1959*

Это произведение написано спустя 20 лет, но строение веерной связи, как показывает приведенная ниже структурная формула, прежнее. Ядро авторского словообраза мы определяем как «Мое наследство». Содержание этого понятия раскрывается перечислением семи «унаследованных» предметов, составляющих оболочку ядра.

Структурная формула:




Как и в первом примере, переструктурирование не изменяет общего количества внешних и внутренних элементов оболочки. Более того, совпадает и число «вторично» (рифменно) сближенных и «вторично» рас-

щепленных лучей. Изменяется только последовательность их расположения в схеме. Можно сказать, что перед нами два варианта строения одного и того же типа семилучевой связи. Возникает вопрос: а какие еще композиционные типы встречаются среди семилучевых веерных связей?

Приведенные примеры относятся к периоду позднего творчества Ахматовой, когда система внутритекстовых связей, возможно, уже устоялась. Поэтому в поисках ответа на поставленный вопрос обратимся к ее ранним произведениям.

**Третий пример**

ОН ЛЮБИЛ...

Он любил три вещи на свете:
За вечерней пенье, белых павлинов
И стертые карты Америки.
Не любил, когда плачут дети,
Не любил чая с малиной
И женской истерики.
...А я была его женой.

*1910*

Как показывает датировка, это одно из наиболее ранних произведений. Определим ядро авторского словообраза как «Его вещи», а оболочку ядра представим в виде списка «любимых» и «нелюбимых» предметов.

Структурная формула выделенной внутритекстовой связи имеет следующий вид:

Число лучей совпадает с числом предметов, но за счет рифменного сближения элементов внутренней поверхности оболочки их число на внешней уменьшается. Возможно, повышение общего количества упоминаемых предметов в поздних произведениях направлено на компенсацию

этих «потерь» и выражает подсознательное стремление автора реализовать сакральное число «семь» и на внешней поверхности текстовой оболочки. В данном случае это число воплощается «непосредственно» и числом строк произведения, и своеобразной их рифмовкой по схеме ABC ABC D. Рифмовка как бы уравновешивает число «любимых» и «нелюбимых» предметов и не позволяет однозначно присоединить седьмой «предмет» — Жену ни к одной из этих групп.

**Четвертый пример**

ЛЮБОВЬ

То змейкой, свернувшись клубком,
У самого сердца колдует,
То целые дни голубком
На белом окошке воркует.

То в инее ярком блеснет,
Почудится в дреме левкоя...
Но верно и тайно ведет
От радости и от покоя.

Умеет так сладко рыдать
В молитве тоскующей скрипки,
И страшно ее угадать
В еще незнакомой улыбке.

*1911*

Если предшествующий пример показывает, насколько рано появляется семилучевая связь хронологически, то данное произведение демонстрирует и «позиционное» ее первенство. Это произведение открывает первую книгу стихов Ахматовой (в первом издании).

Ядро авторского словообраза — понятие «Любовь», содержание которого раскрывают семь ее примет. Каждая из этих примет — сложный образ, поэтому ограничимся перечнем только упомянутых или подразумеваемых в его структуре существенных признаков. Выделение и наименование этих признаков — субъективная процедура, но она не влияет на число связей.

Первые два образа достаточно очевидны — это «змейка», свернувшаяся «клубком», и «воркующий голубок». Обозначим соответствующие приметы элементами Змея и Голубь.

Третий образ — «яркий блеск инея». Исходя из того, что иней блестит в лучах солнца, будем считать Солнце самым «существенным признаком» третьей приметы.

Четвертый образ — Спящий Цветок (левкой).

Пятая примета представлена не предметом, а действием: Любовь «верно ведет». Это действия поводыря, поэтому «существенным признаком» этого образа будем считать подразумеваемое присутствие Поводыря.

Шестая примета — умение «сладко рыдать». Такими способностями обладает Плакальщица.

Седьмая примета — «незнакомая улыбка». Очевидно, эта «улыбка» принадлежит будущему Возлюбленному.

Выделение существенного признака раскрывает смысл образа, но маскирует связи, соединяющие его с другими образами этого же произведения. Поэтому, помимо существенного, будем указывать дополнительно один из атрибутивных признаков образа. Атрибутивными признаками в данном случае мы называем те, благодаря которым осуществляется рифменное сближение разнокачественных элементов. Змею, например, сближает с Голубем форма ее тела (рифма «клубком-голубком»), а Спящий Цветок (левкой) сближает с Поводырем «исходный пункт», из которого начинается движение (рифма «левкоя - от покоя»). У Поводыря имеется еще один атрибутивный признак — совершаемое им действие, сближающее его с Солнцем (рифма «блеснет-ведет»).

Структурная формула этой связи приобретает следующий вид:

Схема показывает, что все семь «примет любви» попарно рифменно сближаются на внешней поверхности оболочки. Рифма организуется преимущественно за счет атрибутивных признаков.

Создается впечатление, что автор для того только и усложняет образ, чтобы включить в его состав атрибутивный признак, позволяющий сблизить его с любым другим образом. Образ предстает как инвариантная структура, вариантами воплощения которой могут быть самые различные признаки и их сочетания.

Общее число признаков любого образа бесконечно, но часть из них всегда «образоспецифична», т.е. характерна именно для данного образа. Змея, например, может сворачиваться в клубок или разворачиваться в ленту, но не может цвести и благоухать, как Цветок (разве что в переносном смысле). Возможно, именно этот набор признаков Ахматова и называла «гнездом образа».

Если наша догадка верна, то перед нами не только перечень примет Любви, но и перечень тех «гнезд», которые «свила» себе эта «птица» в поэтическом мире Анны Ахматовой. Не углубляясь сейчас в эту тему, наметим ее контуры.

Первое гнездо: змейка, свернувшаяся клубком *у самого сердца*. Спустя 30 лет подразумеваемая ситуация превращается в «реальную»:

И черную змейку, как будто прощальную жалость,
На смуглую грудь равнодушной рукой положить.

*Клеопатра, 1940*

Второе гнездо: голубок, воркующий на белом окошке. Спустя 33 года реализуется и эта ситуация:

Не я к нему, а он ко мне —
И голуби в окне...

*Встреча, 1943*

Третье гнездо: яркий блеск инея. Спустя всего четыре года «яркий блеск» превращается в «неистовое сияние»:

Где венчались мы — не помним,
Но сверкала эта церковь
Тем неистовым сияньем,
Что лишь ангелы умеют
В белых крыльях приносить.

*«Будем вместе, милый, вместе...», 1915*

Четвертое гнездо: «дрема левкоя» (Спящий Цветок). Встречи лирических героев происходят, как правило, во сне:

Ты шел, не зная пути,
И думал: «Скорей, скорей,
О, только б ее найти,
Не проснуться до встречи с ней».

*Сон, 1915*

или, спустя почти полвека:

А мне в ту ночь приснился твой приезд.

*Сон, 1956*

А «спящему» левкою предшествует целый букет, с которым лирическая героиня идет на свидание:

Я несу букет левкоев белых.
Для того в них тайный скрыт огонь,
Кто, беря цветы из рук несмелых,
Тронет теплую ладонь.

*Обман, 1910*

Пятое гнездо: Поводырь, уводящий «от радости и от покоя». Любовь, как известно, «ослепляет», а альтернатива «радости и покоя» — горе и беспокойство. Комплементарной достройкой этого гнезда будет образ блуждающего и тоскующего «слепца». С учетом комплементарной достройки легко представить, насколько многочисленны варианты воплощения этой группы образов. Ограничимся одним примером:

И печальная Муза моя,
Как слепую, водила меня.

*«Был блаженной моей колыбелью...», 1914*

Напомним, что действие происходило в «городе», который был для лирической героини «И торжественной брачной постелью».

Шестое гнездо: Плакальщица-скрипка.

А скорбных скрипок голоса
Поют за стелющимся дымом:
«Благослови же небеса —
Ты первый раз одна с любимым».

*Вечером, 1913*

Седьмое гнездо: улыбка Незнакомца (будущего возлюбленного).

Я чужому ответила: «Нет!»
А как свет поднебесный его озарил,
Я дала ему руки мои,
И он перстень таинственный мне подарил,
Чтоб меня уберечь от любви.
И назвал мне четыре приметы страны,
Где мы встретиться снова должны...

*«По неделе ни слова ни с кем не скажу...», 1916*

Мы ограничились единичными примерами повторения каждого гнезда, хотя в тексте подобных автоповторов многие десятки. Но и сказанного достаточно, чтобы увидеть главные отличительные признаки авторской системы образов.

Во-первых, эта система устанавливается с самого начала (у Ахматовой — буквально с первого произведения) и устойчиво сохраняется на протяжении всего творчества.

Во-вторых, авторский образ не сводится к отдельному слову или предложению, а представляет собой именно гнездо, понимаемое как переплетение комплементарных и альтернативных признаков определенного авторского понятия.

В-третьих, развитие образа состоит в актуализации внутренне присущих ему признаков. Имманентный признак Змеи — Жало, поэтому рано или поздно она должна ужалить, умертвить жертву. Ожидаемое жало появляется в слове «жалость», причем одновременно и как «острие» (второй общий паронимический корень: жалОСТь — ОСТрие) при описании «прощального» самоубийства Клеопатры. Логика актуализации имманентных признаков образа — это и есть логика их порождения.

В-четвертых, «гнезда постоянно повторяющихся образов» не рассеяны хаотично, а собраны самим автором в «гроздья». Семилучевая веерная связь — пример семигнездной грозди.

В такой грозди отдельные гнезда не только сближаются рифменно, но и обмениваются качествами, что особенно заметно при повторении того же гнезда в другой грозди. Например, Солнце, первоначально заметное только в «блеске» инея, в дальнейшем передает это качество другим гнездам. В результате появляется «огненный змей» («созвездие Змея» в произведении «В ту ночь мы сошли друг от друга с ума», 1959), «пламенный сон» (в произведении «Мне не надо счастья малого», 1914), цветок (левкой) со скрытым в нем «тайным огнем», Незнакомец с «обжигаю-

щим взглядом»: «А взгляды его — как лучи» (Смятение, 1913) — или Голубь, сияющий, как солнце:

Да вернулся голубь сизый,
Бьется крыльями в стекло.
Как от блеска дивной ризы,
Стало в горнице светло.

*«Выбрала сама я долю...», 1915*

Этот «голубь» еще и «друг сердца», т.е. занимает во внутритекстовом контексте то же место в мире лирической героини, что и Змея.

Отдельное гнездо, следовательно, функционирует в тексте как полный аналог рифменного слова. Но если в рифме фонетическое сходство слов только подразумевает обмен значениями, а дополнительное значение остается умозрительным новым признаком, то гнездо образа при повторении реально наделяется этим признаком. Веерную связь на этом основании можно с полным правом назвать авторской внутритекстовой прарифмой, получающей в тексте частные рифменные проявления.

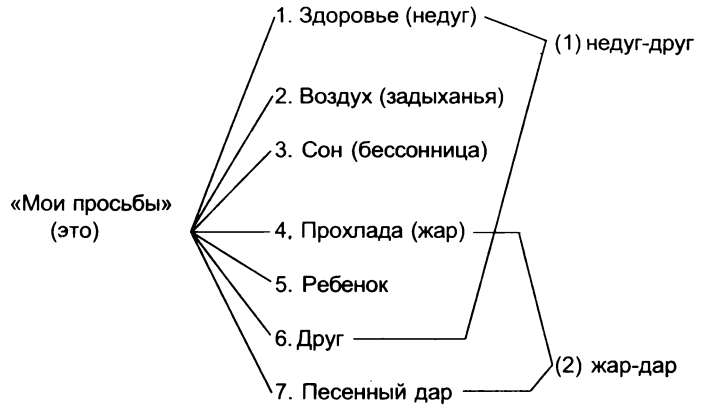
**Пятый пример**

МОЛИТВА

Дай мне горькие годы недуга,
Задыханья, бессонницу, жар,
Отыми и ребенка, и друга,
И таинственный песенный дар —
Так молюсь за твоей литургией
После стольких томительных дней,
Чтобы туча над темной Россией
Стала облаком в славе лучей.

*1915*

Лирическая героиня обращается к Богу с молитвой, в которой содержатся различные просьбы. Эти просьбы можно подразделить на две группы. Первая начинается со слова «дай», а вторая — со слова «отыми», но по смыслу они равнозначны. Дать «долгие годы недуга» — это значит на много лет отнять Здоровье, дать «задыханья» — значит лишить Воздуха, дать «бессонницу» — лишить Сна, дать «жар» — лишить Прохлады. Принимая во внимание эти негативные тождества, представим структурную формулу веерной связи в следующем виде:




На внешней поверхности оболочки мы отметили только рифменные сближения текстовых элементов. В каждой рифме соединяется негативное качество одного основного образа и позитивное качество другого.

Ближайшим прототипом этого произведения является, вероятно, известная молитва «Отче наш», в которой тоже можно выделить семь элементов: 1) «да святится имя Твое», 2) «да будет царство Твое», 3) «да будет воля Твоя», 4) «хлеб наш насущный дай нам», 5) «отпусти нам грехи наши», 6) «не введи во искушение», 7) «избавь от лукавого». Возможно, ахматовское тяготение именно к семилучевой веерной связи обусловлено тем, что свои стихи она воспринимала как молитвы в прямом смысле слова: «Всю жизнь ловить он будет стих — / Молитву губ моих надменных», поэтому и строила их по каноническому образцу.

**Шестой пример**

Но я предупреждаю вас,
Что я живу в последний раз.
Ни ласточкой, ни кленом,
Ни тростником и ни звездой,
Ни родниковою водой,
Ни колокольным звоном —
Не буду я людей смущать
И сны чужие навещать
Неутоленным стоном.

*В сороковом году, 1940*

В этом произведении лирическая героиня перечисляет семь своих прошлых воплощений, поэтому ядро словообраза определим как «Мои воплощения», а их перечень представим как его оболочку. Структурная формула этой связи имеет следующий вид:

На внешней поверхности оболочки, как и в большинстве случаев, имеется две рифменные связи, причем одна из них — тройная.

Число примеров можно множить и далее, но основной принцип предлагаемого нами метода уже очевиден. Поэтический текст Ахматовой можно представить в виде ограниченного набора разнокачественных гнезд. В рамках отдельного произведения гнезда связаны авторской веерной связью в гроздь, а в пределах всего текста эти же гнезда входят в другие грозди. На этом уровне организации текста можно выделить, следовательно, две категории авторских текстовых элементов, находящихся в своеобразном иерархическом соподчинении, — гроздь и гнездо.

И грозди и гнезда предназначены для передачи индивидуальных авторских смыслов, поэтому и те и другие относятся к категории словообразов. Но гроздь как элемент высшего ранга передает индивидуальный авторский смысл с помощью индивидуальных же авторских понятий — гнезд, а гнездо как элемент низшего ранга передает связанные с ним авторские значения с помощью слов общего языка. Для понимания смысла высказывания, передаваемого элементом типа «гроздь», предварительно необходимо установить авторские значения элементов типа «гнездо».

Гроздь формально-геометрически можно представить в виде веера лучей, на концах которых размещаются гнезда. По числу лучей веерные связи разделяются на классы — однолучевые, двухлучевые и т.п. Ха-

рактерной особенностью творческой манеры Ахматовой является тяготение к семилучевым веерным связям.

Гнездо — это полиморфное множество признаков, описывающих один определенный образ. В этом множестве выделяется один главный отличительный признак, указывающий на «предметную форму» образа, и несколько атрибутивных. Набор признаков любого образа бесконечен, поэтому у автора всегда есть возможность выбрать те, которые передают индивидуальные авторские значения. Привлекая внимание читателя к этим значениям, автор устанавливает между ними рифменные связи.

Лотман отмечает, что рифменное сближение слов порождает новый рифменный образ, передающий новое авторское понятие. Это безоговорочно справедливо только для двухлучевой веерной связи, когда сближаются сходно звучащие слова, выражающие главный отличительный признак исходного авторского образа. В общем случае, когда число веерных связей больше двух и авторский образ выражается с помощью атрибутивных признаков, отдельные рифменные образы могут быть и не столь значимыми, но в совокупности и они передают какие-то аспекты частных значений нового авторского понятия. В этом смысле рифменной (прарифменной) можно назвать веерную связь с любым количеством лучей, независимо от того, сколько из них связано между собой рифменно.

Структурные формулы семилучевых веерных связей, выделяемых в текстовых элементах типа «гроздь», показывают, что автор стремится установить максимально возможное число рифменных связей в оболочках этих словообразов. Особенно «позиционно» нагляден первый словообраз — авторское «определение» понятия «Любовь» с помощью грозди гнезд. Гнезда «поясняющих» образов, во-первых, равномерно распределены по тексту (четвертый пример), а не сконцентрированы в одном четверостишии, как в произведении «Молитва» (пятый пример). Во-вторых, нечетное количество гнезд компенсировано наделением одного из них двумя атрибутивными признаками, что и позволяет создать четыре рифменные пары, сближающие все лучи. Но даже если размещение гнезд неравномерно, автор рифменно сближает, как правило, не менее четырех лучей из семи.

Размер одного гнезда варьирует от одного слова до пространного высказывания. Однословное гнездо обычно выражает тот основной признак, который передает авторское содержание образа, а многословные гнезда создаются, похоже, с одной целью — подобрать такие атрибутивные признаки, которые обеспечивают рифменное сбли-

жение частных значений в общее, передающее полный смысл нового авторского понятия.

Опираясь на эти положения, мы предлагаем следующую методику анализа внутритекстовых связей:

1. Выделение в рамках отдельного произведения грозди авторских гнезд.

2. Выделение в текстах других произведений гнезд этого же типа с целью более достоверной реконструкции авторского смысла повторяющихся образов.

3. Реконструкция смысла произведения во внутритекстовом контексте.

Выполнение указанных процедур осуществляется одновременно и включает в себя и гаспаровскую и щегловскую методики как частные случаи. Если размер гнезда совпадает с размером слова, то они сопоставляются «по Гаспарову», а если превышает — то «по Щеглову».

Наша реконструкция отличается от щегловской тем, что выделяется не мотив, объединяющий сходные по смыслу авторские высказывания, а основной и атрибутивные признаки образа. Основной признак — аналог его «ядра», а атрибутивные — элементов «оболочки». Например, в выражении «Но верно и тайно ведет / От радости и от покоя» таким «ядром» является Поводырь, а его «оболочкой» — действие (ведет) и наименование «пункта», из которого начинается движение (радость и покой). Но строение отдельного гнезда более подвижно, чем строение грозди, атрибутивный признак при повторе может превратиться в основной и быть дополнен новыми атрибутивными признаками, поэтому понятия «ядро» и «оболочка» по отношению к этой категории текстовых элементов не применяются.

Главное же отличие — контекст, в котором осуществляется интерпретация. Напомним, что смысл любого высказывания раскрывается только в контексте. Наличие внетекстовых и внутритекстовых связей произведения указывает на существование двух контекстов, внетекстового и внутритекстового. Любой текст мы интерпретируем, в первую очередь, по модели известных нам связей и отношений окружающего мира, законам окружающей действительности. Контекст, о котором обычно идет речь, — это внетекстовый контекст. Поэтический мир устроен по своим законам, поэтому все происходящие в нем события можно рассматривать еще и во внутритекстовом контексте, который и создают внутритекстовые связи. Реконструкция смысла произведения во внутритекстовом контексте означает, что мы пытаемся понять, какой смысл оно имеет для автора в системе его поэтического мира.

# 1.3. Методика

## 1.3.1. Первые розы

Дешифровка авторского смысла произведения «Последняя роза» предполагает предварительное выявление авторского смысла слова «роза» и системы образов, с ним связанных. Поэтому начнем не с «последней», а с «первой» розы.

Невозможно с полной достоверностью сказать, какая Роза самая первая в поэтическом мире Ахматовой, поэтому будем ориентироваться по авторской датировке произведений.

Впервые розы упоминаются в 1910 г., в цикле «Обман», в первой и четвертой частях этого произведения. В начале первой части говорится о «весенних» Розах:

Весенним солнцем это утро пьяно,
И на террасе запах роз слышней...
<...>
О, сердце любит сладостно и слепо!
<...>,

а в конце четвертой — об «осенних»:

Легкий осенний снежок
Лег на крокетной площадке.
<...>
Свечи в гостиной зажгут,
Днем их мерцанье нежнее,
Целый букет принесут
Роз из оранжереи.

Это «цветочное» обрамление лирического сюжета — слепая влюбленность юной девушки и последующее разочарование — сразу же позволяет сделать вывод, что Роза в мире лирической героини — Цветок, традиционно символизирующий Любовь. Отвечая на вопрос Гаспарова: «Какая в этом образе преобладает чувственная окраска: цвет или запах?», можно сказать: первоначально — запах. Лирическая героиня ощущает «первые розы» по запаху, который становится «все слышней».

Розы, похоже, цветут в ее мире круглый год (летом — в саду, зимой — в оранжерее), поэтому и сопутствуют главным событиям жизни. Примечательно, что они упоминаются *перед* встречей с возлюбленным, как один из неявных атрибутов лирической ситуации.

В явный атрибут любовного свидания они превращаются три года спустя:

Прости меня, мальчик веселый,
Что я принесла тебе смерть —

За розы с площадки круглой,
За глупые письма твои,
За то, что, дерзкий и смуглый,
Мутно бледнел от любви.

*«Высокие своды костела...», 1913*

Вспоминая погибшего — «мальчика», влюбленного в нее в прошлом, лирическая героиня называет в числе примет его любви «розы с площадки круглой» и «глупые письма».

Оба произведения сближает не только упоминание Роз, но и своеобразное сходство сюжета, претерпевающего ролевую инверсию. Лирические герои как бы меняются местами. Если в цикле «Обман» говорится о юной девушке, которая «слепо» влюбляется, затем жестоко страдает от разочарования, пишет письмо и почти умирает:

Я написала слова,
Что долго сказать не смела.
Тупо болит голова,
Странно немеет тело.

*Обман, 1910 —*

то в произведении «Высокие своды костела...» таким «обманщиком» выступает сама лирическая героиня, а пишет письма и умирает «мальчик».

Превращение Розы из обрамляющего в один из основных символов любви дополнительно наделяет этот образ еще и «смертельной» символикой.

Год спустя сходная ситуация повторяется:

Сероглаз был высокий мальчик,
На полгода меня моложе.
Он принес мне белые розы,
Мускатные белые розы,
И спросил меня кротко: «Можно
Мне с тобой посидеть на камнях?»
Я смеялась: «На что мне розы?
Только колются больно!» — «Что же, —
Он ответил, — тогда мне делать,
Если так я в тебя влюбился».

*У самого моря, 1914*

В этом отрывке описан эпизод, как бы предшествующий самоубийству «веселого мальчика» и послуживший, вероятно, одной из его причин. Лирическая героиня, как можно догадаться, отвергла «розы с площадки круглой», подобно тому, как сейчас она отказывается принять в подарок «мускатные белые розы».

Одновременно указано еще два «чувственных» признака Розы — белый цвет и «колкость», способность к нанесению болезненных уколов. Роза для юной лирической героини не только конвенциальный символ любви, но еще и предмет, в котором она ощущает и запах и цвет, а осязательно — еще и «колкость». Последнее, вероятно, одна из причин отказа от более тесного сближения с влюбленными в нее «мальчиками».

Подводя предварительный итог, можно сказать, что символика образа Розы в раннем творчестве Ахматовой достаточно традиционна.

## 1.3.2. Последние розы

Не менее сложно сказать, какие Розы в поэтическом мире Ахматовой «последние». К их числу можно отнести и розы, упоминаемые в этом качестве самим автором, безотносительно к реальной хронологии, и те, которые встречаются в последних произведениях.

Хронологически первое упоминание в тексте «последних роз» относится к периоду раннего творчества:

И в тайную дружбу с высоким,
Как юный орел темноглазым
Я, словно в цветник предосенний,
Походкою легкой вошла.
Там были последние розы,
И месяц прозрачный качался
На серых, густых облаках...

*1917*

Это уже известные нам «осенние» розы, вероятно, из той же «оранжереи», которая называется на этот раз «цветником». Если наша догадка верна, то самый первый раз «последние розы» появляются одновременно с первыми еще в цикле «Обман».

В новой ситуации описан эпизод, как бы предшествующий появлению «целого букета роз». Лирическая героиня еще только входит «в цветник» («в тайную дружбу»). Напомним, что «ослепляющая любовь» (она же — Поводырь) «верно и *тайно* ведет». Выражение «тайная дружба» в

этом контексте — авторский эвфемизм понятия «слепая любовь». Дальнейшее развитие ситуации известно — лирическая героиня «прозреет», Розы в «цветнике ее души» будут срезаны и превратятся в «букет». Тайное станет явным.

Основой для подобного прогноза служит типичный для Ахматовой принцип развития лирического сюжета. Первоначально, как правило, она описывает последний акт драмы, а затем, возвращаясь к этому же сюжету, детализирует предшествующие эпизоды. Календарная хронология событий, происходящих в поэтическом мире, не совпадает с логикой их развития. На этом основании мы и трактуем вхождение лирической героини в «цветник» с «последними розами» как эпизод, предшествующий их выносу из «оранжереи».

Хронологически последней можно считать розу, упоминаемую в тексте одноименного произведения, которое как бы закрывает эту тему.

ПОСЛЕДНЯЯ РОЗА

Мне с Морозовою класть поклоны,
С падчерицей Ирода плясать,
С дымом улетать с костра Дидоны,
Чтобы с Жанной на костер опять.
Господи! Ты видишь, я устала
Воскресать, и умирать, и жить.
Все возьми, но этой розы алой
Дай мне свежесть снова ощутить.

*9 августа 1962*

С учетом символики образа Розы в ранних произведениях, смысл позднего кажется очевидным: лирическая героиня просит Господа дать ей возможность «снова ощутить» чувство Любви.

Так можно понять содержание этого произведения, ограничиваясь текстовым контекстом и ранним внутритекстовым. «Исторический фон», на котором изложена эта просьба, не имеет прямого отношения к образу Розы, а новые признаки ее чувственной окраски — алость и свежесть — не выглядят как значимые отличия. «Алый» в поэтическом мире Ахматовой — цвет Огня, а «свежий» — неспецифический эпитет, характеризующий особо ценимое автором качество первозданности какого-либо предмета (свежесть чувств, свежесть ветра, свежесть снега и т.п.).

Но «последняя» ли «Последняя роза»? Хронологически самой последней является совсем другая — «Пятая роза». Исходя из авторской логики развития сюжета, можно предполагать, что образ Розы с наиболь-

шей полнотой раскрыт именно в этом произведении. Его-то и будем рассматривать в качестве Последней (самой последней) Розы Анны Ахматовой.

ПЯТАЯ РОЗА

*Дм. Б-ву*

1

Звалась Soleil ты или Чайной
И чем еще могла ты быть,
Но стала столь необычайной,
Что не могу тебя забыть.

2

Ты призрачным сияла светом,
Напоминая райский сад,
Быть и петрарковским сонетом
Могла, и лучшей из сонат.

3

И губы мы в тебе омочим,
А ты мой дом благослови,
Ты как любовь была... Но, впрочем,
Тут дело вовсе не в любви.

*Нач. 3 августа (полдень),*
*под «Венгерский дивертисмент» Шуберта.*
*Оконч. 30 сентября 1963*

Это произведение — типичное авторское определение нового понятия. Ядро определяемого понятия — «Моя Роза», а его оболочка — перечень семи предметов, указывающих на различные оттенки внутритекстовых значений. Реконструируя эти предметы по набору признаков, напоминающих Розу, получаем следующий список:

«Моя Роза» (это)
1. Солнце («Звалась Soleil ты...»)
2. Райский сад (напоминала)
3. Стихи (могла быть «петрарковским сонетом»)
4. Музыка (могла быть «лучшей из сонат»)
5. Вино («И губы мы в тебе омочим...»)
6. Благословитель («А ты мой дом благослови...»)
7. Любовь («Ты как любовь была...»)

Перечисляемые автором предметы указывают на возможные формы существования Розы в мире лирической героини или формы ее воплощения.

Первая из этих форм (в порядке перечисления) — Солнце, о чем свидетельствует «французское» имя Розы — Soleil. Это как бы «настоящее» имя, раскрывающее бытийную сущность предмета. При переводе на общепонятный язык оно утрачивает смысл, поэтому дублируется на языке оригинала. Принимая во внимание первое имя Розы, можно сказать, что она является земным воплощением Небесного Огня.

Примечателен и цвет Огня, окрашивающий Розу-Солнце. Земное Солнце бывает и красным (малиновым), а небесное — только белым, поскольку белый цвет — это цвет рая в мире лирической героини: «На пороге белом рая...», «В белый рай растворилась калитка...», «И если белым солнцем рая...» и т.п. Поэтому созерцание белой розы должно напоминать о райском саде, на что и указывает следующая форма ее воплощения.

Вторая форма: Роза-Сад (Роза — цветок райского сада). Это значение образа Розы появляется еще в раннем творчестве. Лирическая героиня негативно надеется сама превратиться в райскую розу и получить в этом виде новое бытие «в садах Отца»:

Господи! я нерадивая,
Твоя скупая раба.
Ни розою, ни былинкою
Не буду в садах Отца.

*«Дал Ты мне молодость трудную...», 1912*

И спустя почти полвека она продолжает стремиться к «розам», перечисляя семь примет «того единственного сада», в котором они находятся:

ЛЕТНИЙ САД

Я к розам хочу, в тот единственный сад,
Где лучшая в мире стоит из оград,

Где статуи помнят меня молодой,
А я их под невскою помню водой.

В душистой тиши между царственных лип
Мне мачт корабельных мерещится скрип.

И лебедь, как прежде, плывет сквозь века,
Любуясь красой своего двойника.

И замертво спят сотни тысяч шагов
Врагов и друзей, друзей и врагов.

А шествию теней не видно конца
От вазы гранитной до двери дворца.

Там шепчутся белые ночи мои
О чьей-то высокой и тайной любви.

И все перламутром и яшмой горит,
Но света источник таинственно скрыт.

*1959*

Текст разделен на восемь двустиший, в первых шести и восьмом из которых говорится об основных отличительных признаках места действия:

— «Где лучшая в мире стоит из оград...» ,
— «Где статуи помнят меня молодой...»,
— (где) «мачт корабельных мерещится скрип...»,
— (где) «лебедь, как прежде, плывет сквозь века...»,
— (где) «замертво спят сотни тысяч шагов...»,
— (где) «шествию теней не видно конца...»,
— (где) «все перламутром и яшмой горит...»,

а в седьмом как бы содержится ответ на вопрос «где?», выделяющий главное их всего происходящего:

«Там шепчутся белые ночи мои / О чьей-то высокой и тайной любви».

Все приметы — «ограда», «статуи» (овеществленные формы посмертного существования), «вечный лебедь», «мертвый сон шагов», бесконечное «шествие теней», невидимый источник «перламутрового» (белого) света и даже «скрип мачт» указывают на одно — на райский сад.

(«Приморское» положение райского сада отмечено еще в раннем творчестве:

Сияет солнце. Лижет берег гладкий
Как будто теплая волна.

Когда от счастья томной и усталой
Бывала я, то о такой тиши
С невыразимым трепетом мечтала,
И вот таким себе я представляла
Посмертное блуждание души.

*«Судьба ли так моя переменилась...» 1916.)*

«Летний сад» для лирической героини — это «сад, в котором царит вечное лето» и цветут вечные Розы — символ «высокой и тайной любви». Суммируя внутритекстовые значения образов Роза-Солнце и Роза-Сад, можно сказать, что в самой последней Розе «огонь небесной любви» получает наиболее зримое воплощение — она «сияет».

Третья форма: Роза-Стихи. Роза в мире лирической героини может существовать и как Цветок и как Стих («петрарковский сонет»). Это означает, что одного только слова «роза» недостаточно для выявления всех ахматовских «роз». Среди них встречаются еще и «словесные розы» — «сонеты».

О превращении Цветка в Слово говорилось и ранее:

Шиповник так благоухал,
Что даже превратился в слово...

*«По той дороге, где Донской...», 1956*

Примечательно, что в «слово» превратился именно Шиповник (дикая роза). А до этого (логически, не хронологически) в Шиповник превратилась Роза: «Одичалые розы пурпурным шиповником стали...» Происходит как бы ступенчатое преобразование: Роза первоначально «дичает», а затем силой благоухания (первый ее «чувственный» признак!) превращается в Слово.

Подобные превращения претерпевают и другие растения, например, Ива:

Этой ивы листы в девятнадцатом веке увяли,
Чтобы в строчке стиха серебриться свежее стократ...

*Городу Пушкина, 1957*

С учетом этих превращений можно сказать, что Цветы (растения) и Стихи в поэтическом мире Ахматовой — это различные формы существования особого класса объектов — Стихо-Цветков. Среди них встречаются и «розы», словесная форма которых — «сонет».

Примером одной из таких «роз» служит сонет, посвященный памяти М.Булгакова:

Вот это я тебе, взамен могильных роз,
Взамен кадильного куренья...

*Памяти М.Б-ва, 1940*

Формально это не сонет. Произведение включает не 14, а 20 перекрестно рифмующихся строк, но оно входит в цикл «Венок мертвым», а «венок» — это и каноническое название цикла из 15 сонетов.

Этот пример показывает, что Цветы и Стихи еще и взаимозаменяемые формы. Самая последняя ахматовская Роза не только «могла быть» Стихом (сонетом), но и неоднократно уже принимала эту форму.

Четвертая форма: Роза-Музыка. Роза, следовательно, может принимать еще и «музыкальную форму», причем вполне определенную — форму «сонаты». Вероятно, и в этом случае перед нами какой-то цветомузыкальный образ, воспринимаемый, с одной стороны, как Цвет (или Цветок), а с другой — как Звук. А «лучшие» из этих звукосочетаний (сонаты) — «музыкальные розы». Сопоставление какого-либо предмета или явления с сонатой эквивалентно в этом контексте сравнению с «музыкальной розой».

На «музыкальную розу» в мире лирической героини похожа Луна.

ЯВЛЕНИЕ ЛУНЫ

Из перламутра и агата,
Из задымленного стекла,
Так неожиданно покато
И так торжественно плыла, —
Как будто «Лунная соната»
Нам сразу путь пересекла.

*1944*

Признаки Луны (перламутр и агат) перекликаются с признаками источника света в «Летнем саду» (перламутр и яшма). Можно сказать, что Луна в поэтическом мире Ахматовой — это не только небесное светило, но и небесная Роза. Она становится видна в этом качестве во внутритекстовом контексте, с учетом «цвето-музыкальных» признаков ахматовских «роз».

Заметим попутно, что и Солнце в мире лирической героини — небесная Роза. На это указывает его цвет: «И малиновое солнце / За лохматым сизым дымом...» — и сопутствующий «дым» (след Огня). В этот же цвет окрашены розы, напоминающие (в обратном сравнении) костры: «И малиновые костры, / Словно розы, в снегу растут». «Малиновое солнце», следовательно, подобие «красной розы», а Луна — «белой».

Третья и четвертая формы воплощения «самой последней» Розы (Стихи и Музыка) связаны между собой не только по звучанию (у сонета и сонаты общий паронимический корень СНТ), но и по «цветозвуковому» ощу-

щению. Вот как описывает Ахматова незавершенную форму «словесной розы» в своем «последнем стихотворении»:

А вот еще: тайное бродит вокруг —
Не звук и не цвет, не цвет и не звук,
Гранится, меняется, вьется,
А в руки живым не дается.

*Последнее стихотворение, 1959*

Стихи и Музыка предстают, в свою очередь, как два аспекта проявления какой-то еще более общей формы, выступающей либо как нечто звучащее, либо как нечто окрашенное.

Пятая форма — Роза-Вино и шестая — Роза-Благословитель связаны между собой не только синтаксически, но и причинно-следственно. Лирическая героиня, высказывая намерение «омочить губы» в Розе, надеется в ответ получить от нее благословение своему дому. Жест «дегустации» предстает в этом контексте как жест причащения. А поскольку церковное вино — символ крови, пролитой Христом «во спасение», то обе формы выступают как две части одной формулы — «спаси и благослови» или две ипостаси одного образа — Христа (Спаситель и Благословитель).

Тема «спасения» появляется еще в раннем творчестве:

Пока не свалюсь под забором
И ветер меня не добьет,
Мечта о спасении скором
Меня, как проклятие, жжет.

<...>

Войдет он и скажет: «Довольно,
Ты видишь, я тоже простил», —
Не будет ни страшно, ни больно...
Ни роз, ни архангельских сил.

*«Пока не свалюсь под забором...», 1921*

Спасение мыслится как «взаимное прощение» влюбленных, происходящее за пределами райского сада: «Не будет ... ни роз, ни архангельских сил». В «самой последней» Розе эта тема повторяется, но действие переносится в райский сад, где в роли Спасителя (и Благословителя) выступает сама Роза (Христос).

Седьмая форма: Роза-Любовь. Автор учитывает возможность и такой, сугубо традиционной трактовки этого символа, поэтому сразу отвергает ее: «Тут дело вовсе не в любви».

О чем же идет речь в данном произведении?

Как показывает проведенный анализ, это произведение относится к жанру «определений» авторских понятий с помощью авторских же образов. Определяемое понятие — Роза. Гнездо каждого из раскрывающих его образов уже неоднократно встречалось в текстах других произведений, а в данном они собраны в семилучевую гроздь. Первые шесть гнезд попарно связаны системой внутритекстовых значений, что превращает их в три новых, более крупных отображения образа Розы. Образы Солнца и Сада указывают, в совокупности, на Розу как на «огненный», сияющий, как солнце, цветок райского сада. Образы Сонета и Сонаты указывают на какую-то цветозвуковую ее праформу, допускающую воплощение в Музыку и Стихи, в «музыкальные» и «словесные» Розы. Образы Спасителя и Благословителя указывают на Христа. Соединение Христа и Розы вполне традиционно: розовый куст — один из его иконографических символов. И только Любовь, по заявлению самого автора, не имеет ко всему этому никакого отношения.

Но если мы обратимся к системе рифменных сближений, то увидим эту же картину в новом ракурсе.

Структурная формула внутритекстовых связей произведения «Пятая роза» имеет следующий вид:

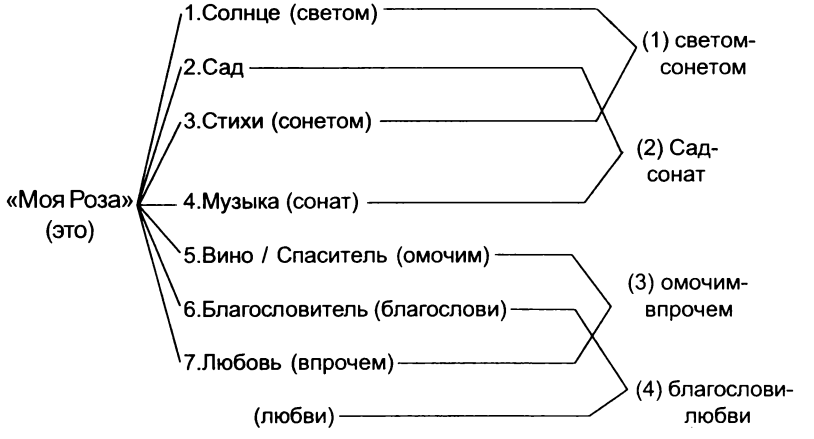


Схема показывает, что все семь гнезд рифменно сближены с помощью основных и атрибутивных признаков. Подобное рифменное переплетение внутритекстовых связей встречалось только в произведении «Любовь». Обычно рифменно сближается не более четырех лучей из семи. Для сравнения отметим, что в произведении «Летний сад» все гнезда рифменно самостоятельны и замкнуты только сами на себя.

Гнезда распределены по тексту неравномерно. Первое гнездо, включающее образ Роза-Солнце, занимает все первое четверостишие и первую строчку второго. В первом четверостишии упоминается основной признак образа — Солнце, а в первой строке второго — атрибутивный признак Солнца — «свет». Роза и называется (по-французски) Солнцем, и сияет, как солнце. «Иностранное» имя указывает на то, что это иномирное солнце, поэтому и свет его «призрачен». Второе, третье и четвертое гнезда (образы Сада, Сонета и Сонаты) размещаются во втором четверостишии, а пятое, шестое и седьмое (образы Спасителя, Благословителя и Любви) — в третьем. В результате все признаки, с помощью которых осуществляется рифменное сближение основных образов, оказываются сосредоточены в двух последних четверостишиях.

Четыре пары перекрестных рифм позволяют разделить основные образы на две группы. В первую входят Солнце, Сад, Сонет и Соната, а во вторую — Спаситель, Благословитель и Любовь. Нечетное число основных элементов компенсировано тем, что Любовь наделена двумя атрибутивными признаками, первый из которых (слово «впрочем») рифменно соединяет это гнездо с Вином («омочим») и тем самым — со Спасителем, а второй (слово «любви») — с Благословителем («благослови»). Рифменные сближения показывают, что истинный возлюбленный лирической героини — Христос. «Дело», следовательно, не в той «любви», которую пытаются выразить многочисленные дарители роз, а в глубинных авторских личностных смыслах, связанных с этим цветком.

Судя по рифменной оболочке произведения «Пятая роза», в нем говорится о «творческом огне небесной любви». Таково самое общее авторское значение понятия «Роза», опираясь на которое, можно приступить к реконструкции авторского смысла этого произведения. Но прежде проверим внутритекстовую устойчивость выявленных смыслов с помощью других внутритекстовых связей.

## 1.3.3. Рифменные и межрифменные связи

Рифма относится к числу наиболее заметных текстовых элементов, поэтому повторяющиеся рифмы давно уже привлекают внимание исследователей. В.М.Жирмунский, известный знаток творчества Ахматовой, отмечает присутствие в ее произведениях «довольно многочисленных реминисценций из Блока, вероятно бессознательных» [28, с.60 — 61] и приводит такой пример:

у Блока:

Улыбается осень сквозь слезы...
<...>
И за кружевом тонкой березы...;

у Ахматовой:

И первыми в танец вступают березы...
<...>
Стряхнув второпях мимолетные слезы...

*Три осени, 1943*

Блоковская рифма воспроизведена с переменой порядка слов, но, по мнению Жирмунского, в сходном контексте. В обоих случаях подразумевается переход от печали к веселью, который выражается появлением улыбки «на лице осени» (у Блока) и «танцем берез» (у Ахматовой). Сам Жирмунский называет эту рифму «очень шаблонной».

Приведенный пример наглядно показывает бытующий метод анализа межрифменных связей. Во-первых, выделяются сразу интертекстовые связи, а во-вторых, игнорируется тот факт, что рифма — это уже авторская внутритекстовая связь слов общего языка, выражающая, возможно, новое авторское понятие. В-третьих, подразумеваемое разделение «реминисценций» на сознательные и «вероятно бессознательные» означает, по существу, их разделение на несомненные и сомнительные. Сомнения еще более возрастают, если рифма «шаблонная».

Для получения более достоверных выводов требуется, очевидно, предварительно изучить межрифменные связи в авторском тексте и раскрыть авторские значения рифменных образов. Сложнее различить сознательные и бессознательные интертекстовые переклички.

Если мы встречаем, например, у Маяковского:

Угрюмый дождь скосил глаза...

*Утро, 1912,*

а у Ахматовой:

Дождь косил свои глаза гневливо...

*Маяковский в 1913 году, 1940,*

то наблюдается, вероятно, сознательный повтор текстовых элементов. А как относиться к такой «реминисценции»:

у Лермонтова:

Белеет парус одинокий
В тумане моря голубом...;

у Ахматовой:

И там, где прежде парус одинокий
белел в серебряном тумане моря...

*Приморский парк Победы, 1950?*

Сходство текстовых элементов очевидно, а контекста — сомнительно. Если это «бессознательная реминисценция из Лермонтова», то о чем, кроме знакомства с его произведениями, она свидетельствует?

Жирмунский приводит только один пример «повторения» у Ахматовой «блоковской» рифмы «слезы-березы», но у нее встречается и другой:

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.

*Тринадцать строчек, 1963*

На этот раз меняется не только порядок слов в рифме, но и контекст: некто произносит Слово с таким чувством, какое испытывает человек, вырвавшийся на свободу и созерцающий «сень священную берез».

Чтобы понять силу этого чувства, приведем выписку из дневника.

БЕРЕЗЫ

*Во-первых, таких берез еще никто не видел. Мне страшно их вспомнить. Это наваждение. Что-то грозное, трагическое, как «Пергамский алтарь», великолепное и неповторимое. И кажется, там должны быть вороны. И нет ничего лучше на свете, чем эти березы, огромные, могучие, древние, как друиды, и еще древней. Прошло три месяца, а я не могу опомниться, как вчера, но я все-таки не хочу, чтобы это был сон. Они мне нужны настоящие.*

<1959 — 1961> Цит. по: [7, с.366].

Если первый пример еще позволяет сомневаться, какая перед нами рифма — «блоковская» или «ахматовская», то второй рассеивает эти сомнения. Датировка дневниковой записи и произведения «Тринадцать строчек» позволяет с большой долей уверенности утверждать, что лирический герой «видит» именно ахматовские Березы. Рифма «березы-слезы», дважды повторяющаяся в тексте с интервалом в 20 лет, скорее всего, индивидуальная ахматовская, а не инвертированная блоковская. Это не исключает, разумеется, «бессознательной» перекличк между Ахматовой и Блоком с помощью «шаблонных» рифм, но без учета внутритекстового контекста подобные интертекстовые связи остаются сомнительными.

Мы преднамеренно остановились на ахматовской рифме «березы-слезы» не только с целью демонстрации различий внетекстовой и внутритекстовой интерпретации одних и тех же текстовых элементов, но и по причине ее особой значимости для характеристики рифменных связей слова «роза». С этим словом рифмуются и «березы» и «слезы».

Рассмотрим предварительно специфический рифменный образ ахматовских Берез. Они видны, как показывает последний пример, не просто «сквозь слезы», а «сквозь *радугу* невольных слез», что превращает их в «радужно сияющие» деревья. Это же «радужное сияние» можно заметить и в первом примере. Березы «танцуют» на «влажном», «пестром» и «светлом» фоне, указанном в предшествующей строке: «Все влажно, пестро и светло. / И первыми в танец вступают березы...» В образе Березы просвечивает образ Розы.

У Блока «осень» как бы постоянно плачет, а «сквозь слезы» — «улыбается». У Ахматовой «слезы» либо «мимолетные», либо «невольные», т.е. застилающие на короткое время взгляд и преображающие с помощью этой «радужной завесы» окружающий мир. В обоих случаях, следовательно, у Ахматовой один и тот же «контекст», только первоначально «слезы» наворачиваются на глаза Берез, а затем — на глаза того, кто видит их «священную сень».

У Блока одушевляется время года (осень), а у Ахматовой — дерево, которое затем еще и одухотворяется. «Священная сень» Берез намекает на их способность осенять и освящать. В образе Березы, следовательно, чем дальше, тем больше, проступают черты «самой последней» Розы.

Не удивительно, что слово «береза» не только рифменно сближается со словом «роза», но и обозначаемые с их помощью предметы как бы превращаются один в другой. Перевоплощение Березы в Розу происходит еще в раннем творчестве.

Но скоро там, где жидкие березы,
Прильнувши к окнам, сухо шелестят, —
Венцом червонным заплетутся розы
И голоса незримых прозвучат.

*«Они летят, они еще в дороге...», 1916*

Белая Береза «на том же месте» должна вскоре превратиться в Красную Розу. С учетом этого превращения, а также рифменного и паронимического сближения (общий паронимический корень БРЗ) можно сказать, что Береза — это Белая Роза в поэтическом мире Анны Ахматовой.

Исходя из авторской логики развития образа, все Березы, появляющиеся в поэтическом мире после 1916 года, следует рассматривать не только как деревья, но и как древесные воплощения Белой Розы.

Не случайно у Березы появляется та же чувственная окраска, что и у «самой первой» Розы — душистый аромат:

С душистою веткой березовой
Под Троицу в церкви стоять...

*«Я знаю, с места не сдвинуться...», 1939,*

а затем и лирическая героиня уподобляется этому дереву:

И это могла, и то могла,
А сама, как береза в поле, легла,
И кругом лишь седая мгла.

*1960*

Прежде она надеялась (не надеялась) «быть» Розой «в садах Отца», а стала Березой «в поле».

Рифма «розы-слезы» появляется только в позднем творчестве, в «последней песенке»:

Это все поведано
Самой глуби роз.
Но забыть мне не дано
Вкус вчерашних слез.

*Песенки. (Последняя), 1964*

Роза предстает как Исповедник, которому доверяют самые глубокие тайны. Вероятно, это одна из «самых последних» Роз или фрагмент образа «самой последней» Розы, которая выступает в сходной роли («благословляет»).

Трудно сказать, по какому поводу лирическая героиня проливала слезы. Это может быть ритуальный плач по умершим: «Я всех оплакала, а кто меня оплачет?», либо слезы раскаяния: «Я и плакала и каялась...» Любой из этих контекстов не противоречит рифменному сближению «березы-слезы» в произведении «Три осени»: «...это не третья осень, а смерть».

Березы, Розы, Слезы составляют, как мы видим, своеобразную рифменную триаду образов, связанных контекстуально. Текстовое проявление получают только два элемента этой триады в любом сочетании, но первую позицию всегда занимает либо Роза, либо Береза.

Еще А.С.Пушкин знал, какую рифму ожидает читатель к слову «морозы» («Читатель ждет уж рифмы "розы"...»). Эта «шаблонная» рифма встречается и у Ахматовой:

Хорошо здесь: и шелест и хруст;
С каждым утром сильнее мороз,
В белом пламени клонится куст
Ледяных ослепительных роз.

*«Хорошо здесь...», 1922*

Рифма, можно сказать, пушкинская, а Роза — ахматовская. Это первое появление ослепительно-белопламенной «пятой» Розы.

Второй раз эта же рифма, но уже в «ахматовском» виде, со словом «роза» в первой позиции, появляется в незаконченном отрывке:

Ты, запретнейшая из роз,
Ты, на царство венчанная дважды,
Здесь убьет тебя первый мороз.

*Отрывок, 1963*

Нельзя исключить, зная особое отношение Ахматовой к Пушкину [3, 29, 58, 92], бессознательное, а возможно и сознательное использование пушкинской рифмы, но повторное возвращение к ней и сближение слов уже по ахматовскому «шаблону» указывает на иной контекст рифменного образа.

В ахматовских рифмах, как было показано выше, сближаются не просто слова, а гнезда образов по своим основным и/или атрибутивным признакам. Рифменный образ, создаваемый словосочетанием «розы-морозы», соединяет в себе, вероятно, один из отличительных признаков Розы (больно колоть) и этот же отличительный признак «мороза». «Запретнейшая из роз» (невероятно колкая) — это, конечно, сама лирическая героиня, о чем прямо говорится в другом отрывке, одном из «последних» хронологически:

Как была я ему запретней
Всех семи смертельных грехов.

*Отрывок, 1963*

Помещая в первую позицию слово «роза», Ахматова оттеняет звуковым повтором признак ее «запретности» («колючести»), а Пушкин, напротив, «шаблонно» намекает на «колючий мороз», создавая это понятие отсылкой к образу Розы, как к предмету, известному своей «колючестью».

Только к периоду раннего творчества относится рифма «розы-стрекозы»:

Новогодний праздник длится пышно,
Влажны стебли новогодних роз,
А в груди моей уже не слышно
Трепетания стрекоз.

*«После ветра и мороза было...», 1914*

Слово «роза» в первой позиции показывает, что это ахматовская рифма. Это подтверждает и содержание катрена. В первом двустишии упоминаются «новогодние», т.е. «зимние», Розы, которые, как мы знаем, символизируют угасшую любовь, а во втором двустишии этот же смысл передается образом затихших «стрекоз».

Слово «стрекоза» употребляется в переносном смысле, для обозначения трепетных чувств лирической героини (чувства Любви). Спустя два года эти стрекозы превращаются в настоящих:

И прутья красные лозы,
И парковые водопады,

И две большие стрекозы
На ржавом чугуне ограды.

*«Все обещало мне его...», 1916*

Подобные превращения — не редкость в мире лирической героини. Иногда она прямо указывает, какое именно чувство принимает ту или иную предметную форму. Например, «тоска» вылетает из ее груди в образе Птицы:

Вылетит птица — моя тоска,
Сядет на ветку и станет петь.

*«Углем наметил на левом боку...», 1914,*

«надежда» превращается в Песню:

Одной надеждой меньше стало,
Одною песней больше будет.

*«Я улыбаться перестала...», 1915,*

а какие-то, вероятно, очень «темные мысли» — в Черный Сад:

Как будто все, с чем я внутри себя
Всю жизнь боролась, получило жизнь
Отдельную и воплотилось в эти
Слепые стены, этот черный сад...

*Северные элегии. (Вторая), 1942*

Одновременно с изменением формы выражения чувств изменяется и «форма» Розы. Она превращается в «прутья красные лозы». От привычного образа остаются только «прутья», окрашенные в тот же цвет, и фрагмент прежнего паронимического корня — РЗ.

«Прутья красные лозы» — это, вероятно, краснотал (один из видов ивы) . Народное название этого растения — верба. Наблюдаемое превращение Розы в Вербу позволяет и это растение включить в число ахматовских Роз. Красную Вербу, цветущую ранней весной белыми пушистыми цветками, можно назвать Красно-Белой Розой в мире лирической героини.

Краснотал сходен с Красной Розой своей кустовидной формой и окраской, а с Белой (Березой) — «функциональным» предназначением. С «душистою веткой» Березы лирическая героиня идет в церковь на Троицу, а с «пушистой» веткой Вербы — на Пасху.

Верба — это «весенняя» Роза, поэтому рифменное сближение «лозы» и «стрекозы» указывает на этот раз на пробуждение трепетных чувств в груди лирической героини, что подтверждает и «название» произведения (первая строка): «Все обещало мне его...»

Итак, слово «роза» («роз», «розы») Ахматова рифмует со словами «березы», «слезы», «морозы», «стрекозы». Ахматовские рифмы на лексическом уровне формально не отличаются от шаблонных. Привлекает внимание только устойчивое положение слова «роза» в первой позиции (в качестве первого рифменного слова). Но на уровне рифменных образов они оказываются сугубо индивидуальными конструкциями, выражающими новые оттенки значения привычных понятий.

В ранней рифме «розы-стрекозы» Роза фигурирует в качестве традиционного символа Любви, а Стрекоза — в качестве показателя трепетности этого чувства. Вскоре эта же рифма повторяется в сходном контексте, но Роза оказывается замаскированной под Лозу, а Стрекоза из фигурального понятия превращается в реальный предмет.

Наблюдаемая межрифменная связь наглядно иллюстрирует, насколько может меняться форма выражения одного и того же авторского понятия и одновременно раскрывает авторские приемы порождения образов. Новый образ (Лоза) сохраняет габитуальное, цветовое и паронимическое сходство с исходным (Роза). Габитуальный признак «зимней» Розы — влажные *стебли* превращается в аналогичный габитуальный признак «весенней» Лозы — красные *прутья*, а на сопутствующий признак — *влажность* этих «стеблей» намекает и природное положение «прутьев» (краснотала) у воды, и текстовое их соседство с «парковыми водопадами».

Превращение фигуральной Стрекозы в реальную — тоже специфический прием порождения образов, который можно назвать «предметной визуализацией внутренних чувств». Еще В.Соловьев говорил, что все предметы поэтического мира — это «состояния души» автора.

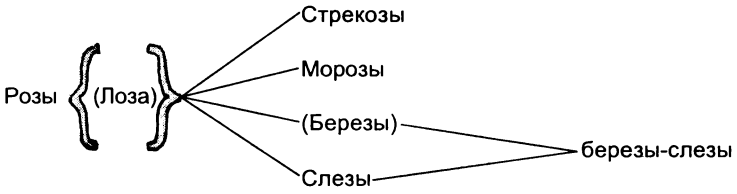
Ранняя рифма «морозы-розы» напоминает «пушкинскую», но повторяется она уже в ахматовском варианте: «роз-мороз» и привлекает внимание к признаку «запретности» Розы. И в первом случае речь идет именно о Розе, «ослепительной» и «белопламенной», а слово «мороз» является, вероятно, знаком понятия «зимняя» Роза, позволяющим отличить «прошлую» Любовь от «будущей».

Рифма «розы-слезы» встречается однократно и только в позднем творчестве. Роза предстает в этом рифменном образе как Исповедник, что свидетельствует об изменении значения символа. В раннем творчестве Роза символизирует «земную» Любовь, а в позднем — «небесную».

Рифма «березы-розы» встречается тоже однократно, но еще в раннем творчестве. С ее помощью устанавливается, по существу, тождество понятий Роза (Белая Роза) и Береза. Поэтому к однократно встречаемой рифме «розы-слезы» можно приплюсовать еще дважды употребляемую рифму «березы-слезы». «Слезы», застилающие взор, позволяют с большой отчетливостью разглядеть в этих «березах» радужно сияющие Розы.

Превращение Березы в Розу осуществляется с помощью тех же приемов, что и превращение Розы в Лозу. В перевоплощенной форме сохраняется и габитуальное сходство (ветвистая структура), и окраска (белый цвет), и паронимический корень — БРЗ.

Система рифменных связей слова «роза» имеет следующий вид:




Ядром этой системы является образ Розы, в котором можно выделить две группы признаков — визуальные и фонологические. Ведущими из визуальных смыслоразличительных признаков являются габитуальные (ветвистая форма) и цветовые (красная или белая окраска), а из фонологических — паронимический корень. Указанному набору признаков отвечает и собственно Роза, вероятно, Красная (со всеми оттенками этого цвета — ярко-красная или алая, темно-красная или «червонная» и т.п.) и Лоза (Красно-Белая Роза) и Береза (Белая Роза).

Оболочка ядра — Стрекозы, Морозы и Слезы — привлекает внимание к таким авторским значениям понятия Любовь (передаваемого с помощью образа Розы), как трепетность этого чувства, «колючесть» его носителя и «радужное сияние», которым оно наделяет окружающий мир.

С учетом взаимозаменяемости образов Березы и Розы, дважды встречающуюся рифму «березы-слезы» можно рассматривать как «вторичную» по отношению к рифме «розы-слезы», хотя она хронологически и предшествует последней. Все три появляются в период позднего творчества, для которого характерно доминирование образа Розы как символа «небесной» любви, что сопровождается смещением акцентов в габитуальной форме и окраске образа. Габитуальная форма «укрупняется» и

«одревеснеет». «Одревеснение» Розы обусловлено личной мифологией автора («В каждом древе распятый Господь...»), а белый цвет в поэтическом мире Ахматовой — цвет рая.

В свете вышеизложенного, автоповтор рифмы «березы-слезы» в позднем творчестве, с интервалом в 20 лет, представляется весьма сомнительным примером «реминисценции из Блока», а указывает, скорее, на устойчивость и неизменность творческого метода Ахматовой.

## 1.3.4 Рифмо-паронимические связи

В поэтическом тексте весьма обычны так называемые паронимические сближения слов — сближения по сходству звучания. Такие слова как бы притягиваются друг к другу, что приводит к появлению однотипных группировок слов в произведениях самых различных авторов. Например, почти универсально соседство слов «ветер» и «трубы» или «ветер- корабль». Это явление В.П. Григорьев [26] называет паронимической аттракцией.

«Универсальные» паронимические сближения встречаются и у Ахматовой. Например:

Ветер душный и суровый
С черных труб сметает гарь...

*Стихи о Петербурге, 1913*

или:

Этот ветер — широкий и шумный,
Будет весело кораблю!..

*Побег, 1914*

Но особый интерес представляют не универсальные, а уникальные авторские паронимические сближения. Можно предполагать, что и они, подобно рифме, создают своего рода «рифменные образы», содержание которых не сводимо к значениям составляющих слов. Например, соседство слов «ветер» и «корабль» вызывает в сознании образ Моря. Назовем такие структуры рифмо-паронимическими образами. Для описания структур этого рода введем понятия «рифмо-паронимический корень» (РПК) и «общий рифмо-паронимический корень» (ОРПК).

«Паронимическим корнем» слова Григорьев называет последовательность входящих в его состав согласных букв, а «общим паронимическим корнем» — набор только тех букв, которые совпадают в обоих словах. Например, в слове «ветер» паронимический корень ВТР, а в слове «трубы» — ТРБ. Общий паронимический корень этих слов — ТР.

Паронимический корень слова — постоянная величина, а общий паронимический — переменная. Набор согласных зависит от типа сближаемых слов, поэтому варьирует и по числу букв и по их расположению. В общем паронимическом корне возможна перестановка букв, удаление части прежних и добавление новых.

Общий рифмо-паронимический корень в нашем понимании — это совпадающие части слов и словосочетаний. В совпадающие части входят как гласные, так и согласные буквы, т.е. сходство звучания имеет и рифменную и паронимическую основу, поэтому корень и называется рифмо-паронимическим. Очевидно, рифмо-паронимический корень нельзя выделить априори как паронимический. Он обнаруживается только после того, как выделен общий рифмо-паронимический корень. ОРПК, следовательно — это инвариантная структура, вариантами воплощения которой служат отдельные РПК.

Рассмотрим только одну инвариантную структуру такого рода, в состав которой входит слово «роза». Вариантами воплощения этого ОРПК служат следующие РПК.

1. Сухо пахнут иммортели
   В разметавшейся косе...

   *Обман. «Жарко веет ветер душный...», 1910*

2. И если б знал ты, как сейчас мне любы
   Твои сухие, розовые губы!

   *«Не будем пить из одного стакана...», 1913*

3. Бессмертник сух и розов. Облака
   На свежем небе вылеплены грубо.

   *«Бессмертник сух и розов. Облака...», 1916*

4. Бессмертных роз, сухого винограда
   Нам родина пристанище дала.

   *«Как в трапезной — скамейки, стол, окно...», 1945*

5. Их выпили в вине, вдохнули с пылью жаркой
И с запахом бессмертных роз.

*«Кого когда-то называли люди...», 1945*

Первые три примера относятся к периоду раннего творчества, а два последних — к позднему. В поздних вариантах дословно повторяется словосочетание «бессмертных роз», а в ранних — фрагмент «сух». Мотив бессмертия присутствует и в самом первом варианте, в образе «бессмертного цветка» — Иммортели, а на «сухость» в последнем намекает образ целого Моря, «выпитого в вине».

Выделяемую инвариантную структуру можно представить как ОРПК следующего вида:

БЕССМЕРТН СУХ РОЗ.

В общем рифмо-паронимическом корне, как и в общем паронимическом, важен лишь набор составляющих фрагментов, а не их последовательность. Допускается выпадение отдельных частей и добавление новых.

ОРПК ясно показывает, что одним из наиболее существенных признаков Розы в поэтическом мире Ахматовой является ее «бессмертность», которая постоянно связана с другим признаком — «сухостью». Эта связь задана с самого начала и обусловлена «качеством» цветка, передающего тот же смысл.

Иммортель (цветок бессмертника) получила свое наименование за способность сохранять живой блеск и форму в засушенном состоянии. Жесткие глянцевитые лепестки этого цветка остаются такими же белыми или розовыми, а не увядают и не опадают, как у других растений.

Иммортель впервые появляется в 1910 году во второй части цикла «Обман», сразу вслед за самыми первыми «весенними» Розами. Она и ощущается, подобно «весенним» Розам, по запаху. Можно сказать, что это еще одна Белая (или Розовая) Роза в мире лирической героини или «летнее» воплощение «вечной» Розы. «Сухость» запаха Иммортели в этом контексте — это высшая степень запаха Розы.

Примечательно, что самая первая «вечная» Роза — Иммортель, подобно самой последней, «пятой», впервые упоминается под «иностранным» именем, которое указывает одновременно на ее главный отличительный признак. Еще более примечательно, что эта Роза вплетена в волосы лирической героини.

Если и говорить о «реминисценциях», то в качестве примера одной из таких у Блока «из Ахматовой» (а не наоборот) является известная строка: «Красный розан в волосах...» Ахматова возражала: «Я и крас-

ной розы в волосах, разумеется, никогда не носила...» [28]. Но вовнутритекстовом контексте Роза была. Блок ошибся только в цвете. А мог бы и угадать. Разглядел же он «белый венчик из роз» на голове Христа.

Итак, уже в самом первом РПК присутствуют все составные части ОРПК, но проявлены только первые две — МОРТ и СУХ, причем первая — фрагментарно. Третья часть (РОЗ) остается скрытой. Она реконструируется только по внутритекстовому контексту.

Спустя три года текстовое проявление получают вторая и третья части ОРПК, а в контекст погружается первая. «Сухие розовые губы» лирического героя можно назвать Розой в переносном смысле. Перенос смысла на другой предмет, наглядно демонстрирующий подразумеваемое значение образа, — типичный ахматовский прием, как было показано выше на примере «стрекозы».

Само по себе сравнение губ возлюбленной (или возлюбленного) с розами достаточно традиционно для лирической поэзии. Дополняя это сравнение новым признаком, Ахматова превращает избитый образ в принципиально иной, передающий новый авторский смысл. «Сухость» розовых губ возлюбленного — внутритекстовый синоним «бессмертности» Любви.

> Но есть костер, которого не смеет
> Коснуться ни забвение, ни страх..., —

говорится в двух предшествующих строках этого же произведения. Идея бессмертия Любви подчеркнута дважды. Первый раз — упоминанием одного из воплощений вечного Огня («незабвенного костра»), а второй — упоминанием одного из воплощения вечной Розы («сухих и розовых губ»).

Спустя еще три года в тексте получают проявление все три составные части ОРПК: «Бессмертник сух и розов». «Иностранное» имя цветка как бы переводится на русский язык и одновременно называется его цвет, паронимически сходный с «именем» Роза.

А спустя еще 30 лет «розовый бессмертник» превращается в «бессмертную розу». Инверсия как бы выворачивает наизнанку исходный образ, открывая то, что было скрыто внутри. Прежние отличительные признаки, зашифрованные в «иностранном» имени цветка и его запахе, становятся излишними и отходят на второй план. Признак «сухости» переносится на «виноград», а затем и вовсе исчезает из текста (погружается в контекст, превращается в пересохшее дно «выпитого» моря).

Итак, выделение общего рифмо-паронимического корня со словом «роза» показывает, что это инвариантная структура, в различных вариантах воплощения которой повторяется один и тот же образ — образ

вечной Розы. Полный смысл этого образа включает и традиционное (Любовь) и новое авторское значение (Бессмертие), что превращает его в символ бессмертной любви.

## 1.3.5. Розовый цвет

Розовый цвет — это цвет Розы «по определению». Отвечает ли этому «определению» розовый цвет в поэтическом мире Ахматовой? Если да, то в предметах, окрашенных в розовый цвет, должны проступать признаки Розы.

Первый из таких предметов в мире лирической героини — ее «розовый друг какаду», а последний — Сосна: «И сосен розовое тело...» В этот набор входит еще «розовый месяц», «розовая тень» и «розовое детство». Розовый цвет оперенья птицы, молодого месяца и ствола такого дерева, как сосна, кажется вполне естественным, а выражение «розовое детство» употребляется в переносном смысле. Ни один из этих предметов не имеет, на первый взгляд, никакого отношения к образу Розы. Настораживает только «розовая тень», поэтому присмотримся к ней внимательнее.

Всегда нарядней всех, всех розовей и выше,
Зачем всплываешь ты со дна погибших лет
И память хищная передо мной колышет
Прозрачный профиль твой за стеклами карет?

*Тень, 1940*

Это не первая «розовая тень» в мире лирической героини. Первая появляется гораздо раньше и принадлежит другому человеку.

Был он грустен или тайно весел,
Только смерть — большое торжество.
На истертом красном плюше кресел
Изредка мелькает тень его.

*«Здесь все то же, то же, что и прежде...», 1912*

Розовый цвет первой тени не столь заметен, поскольку указан не прямо, а косвенно. Тени в мире лирической героини, как правило, белые («лишь тени белые»). Прозрачная белая тень, мелькающая на красном фоне, будет казаться розовой. Она и превращается в «розовую тень» при повторном упоминании.

Почему тени умерших окрашены именно в розовый цвет? Можно выс-

казать предположение, что это обусловлено индивидуальным авторским переосмыслением античной мифологии. Согласно представлениям того времени, умерший превращался в тень, которая могла на короткое время ожить, напившись крови.

На этот же мифологический слой авторского сознания указывает и постоянное соседство теней с водой. В античной мифологии Харон переправлял умерших в челне через Стикс. Забвение ассоциировалось с погружением в воды Леты. В мире лирической героини тени либо *плывут*: «Лишь тени белые / В чужих зеркалах плывут», либо *бегут по воде*: «Тени пробежали по воде...» или блуждают *по волнам*: «По волнам блуждаю...», либо сопровождают *челны*: «Над дальним лугом белые челны / Нездешние сопровождают тени...»

Розовый цвет Тени, «всплывающей со дна погибших лет», выражает, по всей видимости, идею *воскрешения из мертвых*. «Розовая тень» — это не ожившее в памяти воспоминание, а образ телесно воскресшей подруги.

Эту же идею воплощает образ «розового месяца», который прямо именуется «воскресшим»:

Оттого, что стали рядом
Мы в блаженный миг чудес,
В миг, когда над Летним садом
Месяц розовый воскрес...

*Стихи о Петербурге, 1913*

«Воскрешение» Месяца происходит «в блаженный миг чудес», а розовый цвет символизирует его новое, «преображенное» тело.

Спустя 33 года у Луны появляется «ребенок» того же цвета — «розовая девочка»:

Дымное исчадье полнолунья,
Белый мрамор в сумраке аллей,
Розовая девочка, плясунья,
Лучшая из всех камей.

*Надпись на портрете, 1946*

Легкое как дым («дымное») и прочное как камень («белый мрамор», «камея») тело этого «чада» именуется еще и «розовым», поскольку речь идет о «новорожденной».

В контексте вышеизложенного можно сказать, что в образе первого «розового друга» — Птицы — появляется самая первая «розовая тень»

в мире лирической героини, а в образе Сосны с «розовым телом» — самая последняя, которая и обнажает тайну тайн — тайну воскрешения из мертвых и воплощения в новом теле. Розовый цвет в поэтическом мире Ахматовой — это действительно цвет Розы, передающий один из глубинных авторских смыслов этого образа.

«Последняя роза» в мире лирической героини — Алая, а «самая последняя» — Белая. Белый цвет, как было показано выше — это цвет небесной Любви. А что символизирует алый цвет?

В алый цвет окрашивается небо, когда гибнет тайный возлюбленный лирической героини, отец ее ребенка:

Вечер осенний был душен и ал...

*Сероглазый король, 1910*

«Алый закат» появляется «над морем», когда умирает ее «любимый брат»:

Пришли и сказали: «Умер твой брат».
Не знаю, что это значит...
Как долго сегодня алый закат
Над морем вечерним плачет.

*«Пришли и сказали...», 1910*

«Заалели небеса» в момент отъезда другого тайного возлюбленного:

Далеко за быстрой лодкой
Заалели небеса,
Забелели паруса.

*Сказка о черном кольце, 1917 — 1936*

Алый цвет, как показывают примеры из раннего творчества — это всегда цвет неба, наблюдаемого в момент сообщения о гибели возлюбленного. Небо как бы окрашивается в алый цвет «пролитой кровью», а слово «кровь» — шаблонная рифма к слову «любовь»:

Веет ветер лебединый,
Небо синее в крови.
Наступают годовщины
Первых дней твоей любви.

*«Веет ветер лебединый...», 1922*

В этот же цвет будет окрашено небо в момент смерти самой лирической героини:

ПОЧТИ В АЛЬБОМ

Услышишь гром и вспомнишь обо мне,
Подумаешь: она грозы желала...
Полоска неба будет твердо-алой,
А сердце будет как тогда — в огне.
Случится это в тот московский день,
Когда я город навсегда покину
И устремлюсь к желанному притину,
Свою меж вас еще оставив тень.

*1961 — 1963*

И в позднем творчестве повторяется тот же набор значений: в момент смерти одного из героев небо окрашивается в алый цвет — цвет «пролитой крови». Но вечной разлуке предшествует страстная, вполне земная любовь. Поэтому Алую Розу, окрашенную в цвет вечернего Неба, можно рассматривать как символ небесной любви в ее земном воплощении,

...что с кровью рифмуется,
кровь отравляет
и самой кровавою в мире бывает.

# 1.4. Заключение

## 1.4.1. О последних Розах

Последней по авторскому счету является Алая Роза, упоминаемая в произведении «Последняя роза». Произведение состоит из двух частей. В первой говорится о долгой и счастливой жизни лирической героини. Она пребывает в мире с античных и библейских времен и проходит как участник сквозь «огонь» исторических событий вместе с рядом известных личностей. Это и есть счастье (в этимологическом смысле слова — соучастие), которое можно назвать счастьем исполненного долга. Как Морозова, она сохраняет верность старой вере, как примерная дочь (Иродиада), исполняет волю матери, как Дидона, остается верной возлюбленной, как Жанна, стойко защищает короля и отечество.

Во второй части, как бы в награду за беспримерную верность и стойкость, она молит Господа о «личном счастье». Вторую часть можно назвать «молением о Розе», учитывая заметное сходство с произведением «Молитва». Но если в «Молитве» лирическая героиня говорит «дай мне» в обратном смысле, то в «молении» эти выражения — и «отыми» («все возьми») и «дай» — употребляются в прямом значении. Лирическая героиня Анны Ахматовой «молит» не только «о Розе»; она просит еще и о *повторении* чуда земного воплощения небесной Любви: «...дай мне *снова* ...».

И год спустя просьба исполнена. В букете Алых Роз «призрачным светом» сияет Белая. «Тут дело вовсе не в любви», а в том, что на последнюю просьбу Господь ответил. Если однократное событие можно рассматривать как случайное, то повтор, да еще в ответ на просьбу, — свидетельство победы над хаосом событий. Ахматова убедилась, что ее речь — не монолог, а диалог, и продолжила его произведением «Пятая роза». «Самая последняя» ахматовская Роза — это реплика из разговора Поэта с Богом.

## 1.4.2. О гнездах и гроздьях

«Гнезда постоянно повторяющихся образов в стихах поэта» представляют собой, в нашем понимании, авторские словообразы. Это структуры особого рода, как бы укорененные одним концом в тексте, а другим — в сознании автора. Поэтому для раскрытия полного смысла этих структур их следует рассматривать и в текстовом, и во внутритекстовом контексте.

Отдельное гнездо на лексико-синтаксическом уровне организации выглядит как полиморфное множество признаков, передающих определенное авторское понятие. В этом множестве всегда имеется основной элемент, определяющий «форму» образа, и более или менее многочисленный набор связанных с ним атрибутивных признаков.

Размеры одного гнезда могут варьировать в широких пределах, совпадая в одних случаях с размерами отдельного слова (или даже его части), а в других — приближаясь к размерам предложения (или превышая его). Авторские гнезда варьируют не только по размеру, но и по строению, что требует применения особых приемов изучения каждого типа их организации.

Примером простейшего типа организации гнезда служит авторская рифма, в состав которой входит основной элемент. Анализ рифменных связей позволяет раскрыть авторское содержание рифменных образов, а межрифменных — авторские приемы их порождения и трансформации.

Более сложным типом организации гнезда служит устойчивое словосочетание, в котором выделяется характерное созвучие (рифмо-паронимический корень). Анализ повторяющихся созвучий принципиально не отличается от анализа межрифменных связей. В обоих случаях первоначально выделяется инвариантная структура (рифменный образ или общий рифмо-паронимический корень) и сопоставляются между собой конкретные варианты ее воплощения.

Наиболее сложным типом гнезд служат «внутритекстовые синонимы», передающие различные оттенки значения нового авторского понятия. Обычно они собраны в гроздья в пределах отдельного произведения. Гнезда исходной грозди в дальнейшем неоднократно повторяются в текстах других произведений. Анализ ближних (веерных) и дальних внутритекстовых связей этого типа гнезд позволяет раскрыть авторские личностные смыслы с наибольшей полнотой.

# 2. ВОЛШЕБНОЕ ЗЕРКАЛО

## Симметрийные преобразования подобия

## 2.0. Предварительные замечания

Об ахматовских «зеркалах», в том числе и о «волшебных», писали многие [15, 18, 31, 35, 52, 78, 101]. Нас интересует только одна сторона этой проблемы — «зеркальная» повторяемость образов в поэтическом мире Ахматовой и механизмы, порождающие этот тип повторяемости. Описание работы «зеркального механизма» осуществляется в понятиях качественной симметрии, именуемых системой симметрийных преобразований подобия [106].

***Определение понятий.*** Преобразованием будем называть превращение одного элемента поэтического мира автора в любой другой. В роли элементов могут выступать отдельные предметы, персонажи или ситуации этого мира, именуемые в дальнейшем образами. Преобразование превращает образ в его подобие.

Преобразование называется симметрийным, если между образом и подобием обнаруживается сходство хотя бы по одному признаку на уровне формы или содержания. Общее наименование всех типов симметрийных преобразований подобия — отображения.

Теоретически возможны два варианта отображения. При первом варианте подобие сохраняет внешнее сходство с образом, но отличается внутренним содержанием. Таковы, например, однояйцевые близнецы, одного из которых можно назвать исходным образом, а другого — его зеркальным подобием. При внешнем сходстве они могут различаться внутренне — характером. При втором варианте подобие представляет собой измененную внешнюю форму, как это произошло, например, с царевной-лягушкой, но несет прежнее содержание. Сходство образа и подобия во втором варианте только внутреннее, но и оно результат симметрийного преобразования подобия по модели зеркального отражения.

Назовем оба варианта отображений трансформациями, разделяя последние на трансформации первого и трансформации второго рода соответственно. Трансформация как таковая включает выполнение двух операций: *перенос* и *переворот*. Перенос как бы отделяет производный образ от исходного, а переворот заменяет имеющиеся признаки на другие, часто альтернативные.

Анализ симметрийных преобразований подобия служит одним из приемов изучения поэтического языка. Поэтический язык, подобно любому другому, можно понимать «глубоко» и «поверхностно». «Поверхностное» понимание поэтического языка достигается буквальным чтением метафор и сравнений, что очищает текст от всех тропов. В этом освободившемся от внетекстовых и внутритекстовых связей пространстве становятся заметны симметрийные преобразования подобия исходных образов. Эти преобразования, следовательно, являются наиболее абстрактным описанием процессов, протекающих в сфере поэтического языка.

На этом уровне абстракции сходные предметы и явления поэтического мира представляются как варианты воплощения одного и того же образа. Например, все лирические героини отдельных произведений рассматриваются как различные воплощения одной и той же лирической героини (автора-повествователя), а все предметы, в которые она превращается по ходу действия, — как ее реальные отображения.

Например, лирическая героиня говорит: «Но я предупреждаю вас...» — и далее перечисляет свои прошлые (или нынешние) воплощения, этот перечень — «ласточка», «клен», «тростник», «звезда», «родниковая вода», «колокольный звон» и «неутоленный стон» — рассматривается как набор «предметных» форм-отображений ее исходного образа. Мир, населенный подобными отображениями, мы называем миром лирической героини.

## 2.1. «Зеркальный механизм»

В мире лирической героини наблюдаются симметрийные преобразования подобия первого и второго рода. Преобразования первого рода немногочисленны. Примером их проявления служит наличие у лирической героини «сестры-близнеца»:

Были мы с сестрой однолетки,
И так друг на друга похожи,
Что маленьких нас различала
Только по родинкам наша мама.

*У самого моря, 1914*

Возможность различения по родинкам наводит на мысль о зеркальном подобии персонажей. Родинки у однояйцевых близнецов располагаются обычно зеркально-симметрично. Родинке на правой половине тела у одного отвечает такая же родинка слева у другого. Можно сказать, что эта «сестра» попала в мир лирической героини путем зеркального отра-

жения формы последней при изменении содержания. Не столь явным примером преобразований этого рода служит появление «плачущей девочки» — еще одного «зеркального двойника» лирической героини, сходного «по форме», но контрастного «по содержанию».

Я на солнечном восходе
Про любовь пою,
На коленях в огороде
Лебеду полю.
Вырываю и бросаю —
Пусть простит меня.
Вижу, девочка босая
Плачет у плетня...

*Песенка, 1911*

На сходство «формы» образов лирической героини и «девочки» указывает «босоногость» той и другой (иначе трудно полоть огород, стоя на коленях), а несходство подчеркнуто контрастом их «внутреннего состояния»: одна «поет», а другая — «плачет».

Привлекает внимание прочная, но «прозрачная» (для взгляда) разделяющая их граница — *плетень*. Этот *плетень* символизирует то *зеркало*, с помощью которого исходный образ был преобразован в свое подобие.

Таким же *зеркалом* в мире лирической героини является *небо*, твердость и прозрачность которого подчеркивает сравнение со *стеклом*: «Пустых небес прозрачное стекло...», «Надо мною свод воздушный / Словно синее стекло...».

Меняющаяся прозрачность неба позволяет видеть небесный мир и его обитателей, а они, в свою очередь, «видят» происходящее на земле:

На пороге белом рая,
Оглянувшись, крикнул: «Жду!»
Завещал мне, умирая,
Благостность и нищету.

И когда прозрачно небо,
Видит, крыльями звеня,
Как делюсь я коркой хлеба
С тем, кто просит у меня.

*«На пороге белом рая...», 1921*

Явно обозначены два мира — земной и небесный — и граница между ними — «порог», указывающий на открытую (прозрачную) дверь. Лирический герой прежде был «человеком», а сейчас превратился в «райс-

кую птицу» со звенящими (золотыми?) крыльями. Образ получен отражением в «небесном зеркале», которое складывается из двух операций — переноса («на небо») и переворота. Переворот выражается в том, что внутренние качества персонажа получают внешнее выражение в образе райской птицы. Можно сказать, что новая форма образа получена «выворачиванием наизнанку» его прежнего содержания.

Аналогичное «выворачивание» наблюдается и при порождении образа плачущей девочки. Внешние выражения чувств лирической героини часто не соответствуют ее внутреннему состоянию: «Я смеюсь, а в сердце злобно плачу...», «И жгучую радость таила, рыдая у черных ворот...». На основании этих примеров можно сделать вывод, что плачущая девочка — это визуализация внутреннего образа «поющей» лирической героини. Примером подобных же трансформаций служат многочисленные *тени, лики, призраки, двойники, портреты* в мире лирической героини.

Тени живут как бы сами по себе. Они «гуляют», подобно обычным людям: «А шествию теней не видно конца / От вазы гранитной до двери дворца...», т.е. отделены от «оригинала». Отдельно от лирической героини «живет» и ее собственная тень:

Там тень моя осталась и тоскует,
Все в той же синей комнате живет,
Гостей из города заполночь ждет
И образок эмалевый целует.

*«Там тень моя осталась и тоскует...», 1917*

С этой или другой своей тенью она иногда встречается: «Из прошлого восставши, молчаливо / Ко мне навстречу тень моя идет...» Так движется отражение, если оригинал приближается к зеркалу.

Подобную самостоятельность проявляют «зеркальные двойники»: «А в зеркале двойник бурбонский профиль прячет...», «А в зеркале двойник не хочет мне помочь...»; портреты меняются «исподтишка»: «Исподтишка меняются портреты...» или явно, сразу после смерти: «Когда человек умирает, изменяются его портреты...»

Важной отличительной особенностью симметрийных преобразований подобия является их обратимость. В мире лирической героини эта обратимость обнаруживается в том, что производные (отраженные) формы проявляют, при определенных условиях, признаки исходных. Поскольку исходными объектами чаще всего являются *люди*, постольку производные образы демонстрируют человеческие качества. Птицы *говорят*: «О самом нежном, о всегда чудесном / Со мной сегодня птицы говорят...» — и

шелест деревьев выделяется как прямая речь: «А за окном шелестят тополя: "Нет на земле твоего короля..."» А у *сосен*, как у обнаженного человека, «розовое тело»: «И сосен розовое тело / В закатный час обнажено...» В контексте симметрийных преобразований подобия это означает, что прообразы образов Птиц и Деревьев в мире лирической героини — люди. Была же она сама в свое время и «ласточкой», и «кленом».

Особенно заметна обратимость образов, имеющих естественные «человеческие» прообразы. Портреты оживают: «Ты сбежала сюда с портрета...», призраки улыбаются, как люди, оставаясь призраками: «Улыбнулся, вставши на пороге, / Умерло мерцание свечи. / Сквозь него я вижу пыль дороги / И косые лунные лучи». У «мраморного двойника», как у человека, «запекшаяся рана», а русалка «умирает»: «У пруда русалку кликаю, / А русалка умерла...» Последний пример особенно примечателен как случай «двойного» обращения. Обычно умирает утопленница, «воскресая» в образе русалки, а если «умирает» русалка, то «воскреснуть» должна женщина.

Приведенные примеры показывают, что превращения образов в мире лирической героини описывает система симметрийных преобразований подобия, физической моделью которой служит зеркальное отражение. «Зеркальный механизм» действует обратимо, изменяя либо форму, либо содержание исходного образа.

## 2.2. Основные направления симметрийных преобразований

По форме нового образа, возникающего в результате операций преобразования, можно выделить четыре основных направления его изменчивости. Новый образ напоминает, как правило, животное, растение, камень или человека. Назовем соответствующие направления зооморфными, фитоморфными, петроморфными и антропоморфными трансформациями.

*Зооморфной трансформацией* называется превращение исходного объекта в животное или появление у него каких-либо характерных «зоологических» признаков. Исходным объектом может быть и Человек: «В углу старик, похожий на барана...», и Строение: «...Где на четырех высоких лапах / Колокольни звонкие бока...», и Растение: «И анютиных глазок стая / Бархатистый хранит силуэт — / Это бабочки, улетая, им оставили свой портрет...»

Зооморфный облик иногда принимают некоторые чувства. Любовь, например, «То змейкой, свернувшись клубком, / У самого сердца колдует, / То целые дни голубком / На белом окошке воркует...», а Ревность похожа на «овода» (инсектиморфный вариант зооморфной трансформации):

Надо мной жужжит, как овод,
Непрестанно столько дней
Этот самый скучный довод
Черной ревности твоей.

*«Шепчет: "Я не пожалею..."», 1922*

Но чаще всего зооморфные трансформации претерпевают близкие друзья лирической героини и она сама. Эти трансформации подразделяются на полные и неполные. При полной трансформации исходный объект уже неотличим от соответствующего животного, а при неполной — приобретает отдельные черты сходства с ним.

Примером неполного превращения «в волка» служит появление у «человека» волчьего оскала:

...А человек, который для меня
Теперь никто, а был моей заботой
И утешеньем самых горьких лет, —
Уже бредет как призрак по окрайнам,
По закоулкам и задворкам жизни,
Тяжелый, одурманенный безумьем,
*С оскалом волчьим...*

*«...А человек, который для меня...», 1945*

Сама лирическая героиня (и ее друзья) превращаются, как правило, в «птиц» (орнитоморфный вариант зооморфной трансформации). Например, умирая, она превращается сразу в «белку», «ласку» и «лебедя»:

Серой белкой прыгну на ольху,
Ласочкой пугливой пробегу,
Лебедью тебя я стану звать,
Чтоб не страшно было жениху
В голубом кружащемся снегу
Мертвую невесту поджидать.

*Милому, 1915*

В наборе новых форм хотя и встречаются «четвероногие животные», но в целом трансформация происходит в орнитоморфном направлении. «Белка» напоминает Птицу и образом жизни (поселяется в дуплах дере-

вьев, как некоторые птицы), и поведением (перелетает с ветки на ветку). А прежде ее «серая шкурка» была видна «высоко в небе»: «Высоко в небе облачко серело, / Как беличья расстеленная шкурка...» Вероятно, эта «шкурка» и наброшена в данный момент на лирическую героиню. У «ласочки» и «ласточки» имеется общий паронимический корень ЛСЧК. В образе ласточки лирическая героиня уже представала год назад перед «царевичем»: «Он застонал и невнятно крикнул: / "Ласточка, ласточка, как мне больно!" / Верно, я птицей ему показалась...» Можно сказать, что небесная птица превратилась в «наземную ласточку» — «ласочку». А образ Лебедя — одна из наиболее обычных форм воплощения лирической героини: «Пускай и вылета мне нет / Из стаи лебединой...» Орнитоморфная трансформация является доминирующим направлением изменения образа лирической героини, даже если в результате возникают какие-то иные предметные формы.

В этом контексте «птичьи» черты в облике лирической героини, такие, как «птичий голос»: «Птичьим голосом кличу любовь...»; «крылатость»: «Взлетевших рук излом больной...», «А с детства была крылатой...»; намек на оперенность: «Перо задело о верх экипажа...», «Так гладят кошек или птиц...» и другие, можно рассматривать как начало орнитоморфной трансформации, остановленной на каком-то промежуточном этапе. Что же необходимо для завершения превращения?

Превращение лирического героя в «райскую птицу», как говорилось выше, происходит «на пороге белом рая». В Птицу превращается и *убитый*: «И если птица полевая / Взлетит с колючего снопа — / Я знаю, это ты, убитый...» В виде Птиц вылетают из «гробовой темницы» «вольные друзья» лирической героини:

И вот одна осталась я
Считать пустые дни.
О вольные мои друзья,
О лебеди мои!

<...>

Но так бывает: раз в году,
Когда растает лед,
В Екатеринином саду
Стою у чистых вод

И слышу плеск широких крыл
Над гладью голубой.
Не знаю, кто окно раскрыл
В темнице гробовой.

*«И вот одна осталась я...», 1917*

Приведенные примеры показывают, что для превращения в «птицу» необходимо пересечение границы Жизни и Смерти (отражение в «зеркале смерти»). А поскольку среди «птиц» в мире лирической героини встречаются и райские: «Я птица печали. Я — Гамаюн», то орнитоморфное направление трансформаций можно назвать ангеломорфным. Превращение в «птицу» символизирует превращение в Ангела.

***Фитоморфной трансформацией*** называется превращение исходного объекта в какое-либо растение. Растительной формой может быть отдельный Цветок, Куст, Дерево или целый Лес, Сад или Парк.

В Розу надеется (не надеется) превратиться сама лирическая героиня: «Ни розою, ни былинкою / Не буду в садах Отца...», а другой райский цветок — крин (небесная лилия), будущая форма ее воплощения, уже «распустился»: «Распустился твой крин во полунощи...» Намеченные и состоявшиеся превращения в «небесные цветы» — аналоги превращения в «райских птиц».

Помимо Лилий и Роз, героиня принимает облик отдельных деревьев: «Я над этой колыбелью / Наклонилась черной елью...», «А сама как береза в поле легла...», а ее внутренние ощущения прорастают Садом:

Как будто все, с чем я внутри себя
Всю жизнь боролась, получило жизнь
Отдельную и воплотилось в эти
Слепые стены, в этот черный сад...

*Северные элегии. (Вторая), 1942*

Примером обратных фитоморфных трансформаций служит превращение Растений в Слова или Стихи:

Шиповник так благоухал,
Что даже превратился в слово...

*«По той дороге, где Донской,..», 1956*

Этой ивы листы в девятнадцатом веке увяли,
Чтобы в строчке стиха серебриться свежее стократ...

*Городу Пушкина, 1957*

Фитоморфные трансформации, как показывают приведенные примеры, столь же обычны в мире лирической героини, как и зооморфные.

***Петроморфной трансформацией*** называется превращение исходного объекта в камень или в то, что построено из камня.

Возлюбленный лирической героини превращен в «воспоминанье», кото-

рое хранится в ней «Как белый камень в глубине колодца...». Она сама, в свою очередь, намерена превратиться в памятник из белого мрамора: «Холодный, белый, подожди, / Я тоже мраморною стану...» Выше уже говорилось, что непереборотые внутренние переживания принимают форму либо «черного сада» либо «слепых (каменных? — В.К.) стен».

Примером контурных петроморфных образов служат неизвестно кем оставленные «профили» на белой стене:

...И только в двух домах
В том городе (название неясно)
Остался профиль (кем-то обведенный
На белоснежной извести стены)...

*«А в книгах я последнюю страницу...», 1943*

Помимо самой лирической героини, «каменеть» в ее мире могут и Слова: «И упало каменное слово...», и длительные отрезки Времени: «Пятнадцать лет — пятнадцатью веками / Гранитными как будто притворились...»

Со стороны она выглядит как «каменный (фарфоровый) идол»:

Подошла. Я волненья не выдал,
Равнодушно глядя в окно.
Села, словно фарфоровый идол,
В позе, выбранной ею давно...

*«Подошла. Я волненья не выдал...», 1914*

Человека характеризует не только то, что о нем говорят другие или он сам, но и то, что он у себя отрицает. Лирическая героиня отрицает, что в детстве у нее были «каменные друзья»:

И никакого розового детства...
Веснушечек, и мишек, и кудряшек,
И добрых теть, и страшных дядь, и даже
Приятелей средь камешков речных...

*Северные элегии. О десятых годах, 1955*

Почему же тогда, оставаясь одна в комнате, она смотрит на «статуэтки»: «Смотрю, блестящих севрских статуэток / Померкли глянцевитые плащи...», в парке отмечает мраморные изваяния: «Белый мрамор в сумраке аллей...» — и заботится о статуях, как о ближайших родственниках: «Доченька! / Как мы тебя укрывали / Свежей садовой землей...»

Петроморфные образы и петроморфные трансформации в мире лирической героини распространены не менее зооморфных и фитоморфных, что позволяет дополнить ряд основных форм ее воплощения образом Статуи.

***Антропоморфной трансформацией*** называется превращение исходного объекта в человека или наделение его человеческими качествами.

Поскольку люди подразделяются на мужчин и женщин, постольку превращение одного человека в другого может происходить с сохранением или со сменой пола. Назовем антропоморфные трансформации, сохраняющие пол исходного образа, гомотипными, а изменяющие — гетеротипными.

Примером неосуществленной антропоморфной гомотипной трансформации служит намерение лирической героини превратиться в «приморскую девчонку»:

Стать бы снова приморской девчонкой,
Туфли на босу ногу надеть,
И закладывать косы коронкой,
И взволнованным голосом петь...

*«Вижу выцветший флаг над таможней...», 1913*

Если бы это намерение осуществилось, мы увидели бы юную поющую лирическую героиню. Не она ли пела «на солнечном восходе» два года назад? Трудно сказать, поскольку внешний облик «певицы» остается для нас невидимым. Но если взглянуть глазами лирического героя, то выясняется одна интересная подробность: ее внешность изменяется до неузнаваемости:

Не гляди так, не хмурься гневно,
Я любимая, я твоя.
Не пастушка, не королевна
И уже не монашенка я —
В этом сером будничном платье,
На стоптанных каблуках...
Но как прежде жгуче объятье,
Тот же страх в огромных глазах.

*«Ты письмо мое, милый, не комкай...», 1912*

Более того, за этот период внешность менялась неоднократно («пастушка», «королевна», «монашенка»), а переживаемые ощущения («жгучее объятье») и чувства («страх») оставались, по-видимому, прежними. При гомотипной трансформации может изменяться, следовательно, только форма образа, но при этом сохраняется его содержание.

Но чаще меняется и то и другое. Полвека спустя автор описывает новую воображаемую гомотипную трансформацию:

Прав, что не взял меня с собой
И не назвал своей подругой.
Я стала песней и судьбой,
Ночной бессонницей и вьюгой...

<...>

Меня бы не узнали вы
На пригородном полустанке
В той молодящейся, увы,
И деловитой парижанке.

*1961*

Если бы она осуществилась, никто бы не узнал прежнюю лирическую героиню, изменившуюся не только внешне, но и внутренне (вместо «беззаботности» — «деловитость»).

Антропоморфные гетеротипные трансформации подразделяются, в свою очередь, по направлению «смены пола», на андрогинные (превращение мужчины в женщину) и гинандрические (превращения женщины в мужчину).

Примером андрогинной трансформации служит превращение духа лирического героя в юную рыжеволосую женщину:

Всем обещаньям вопреки,
И перстень сняв с моей руки,
Забыл меня на дне...
Ничем не мог ты мне помочь.
Зачем же снова в эту ночь
Свой дух прислал ко мне?
Он строен был, и юн, и рыж,
Он женщиною был,
Шептал про Рим, манил в Париж,
Как плакальщица выл...

*«Всем обещаньям вопреки...», 1961*

Гетеротипная андрогинная трансформация напоминает гомотипную, при которой происходит изменение только формы образа, но сохраняется его содержание. Признак пола лирического героя относится во внутритекстовом контексте к его «внешней» характеристике и может меняться, подобно платью. Во внетекстовом контексте появление женского об-

раза выражает, возможно, отношение автора-повествователя к прототипу персонажа. Прототип повел себя, подобно молодой ветреной женщине, поэтому и предстал в женском облике. (Сторонники Фрейда найдут другое объяснение этому факту.)

Примером гинандрической трансформации служит не столько превращение Ивы в «пень», сколько отношение к этому событию со стороны лирической героини. О смерти Ивы она скорбит, как о смерти «брата».

Я лопухи любила и крапиву,
Но больше всех серебряную иву.
И, благодарная, она жила
Со мной всю жизнь, плакучими ветвями
Бессонницу овеивала снами.
И — странно! — я ее пережила.
Там пень торчит, чужими голосами
Другие ивы что-то говорят
Под нашими, под теми небесами.
И я молчу... Как будто умер брат.

*«А я росла в узорной тишине...», 1940*

Чем вызвано это чувство? «Брат» лирической героини во внутритекстовом контексте — «воин»: «Мы двое — воин и дева...», «Что ж печалишь ты брата-воина...». Он гибнет и превращается в «ратника» из войска Михаила Архистратига и одновременно — в небесного «заступника» героини, т.е. в Ангела-хранителя:

Он божьего воинства новый воин,
О нем не грусти теперь.

<...>

Подумай, ты можешь теперь молиться
Заступнику своему.

*Утешение, 1914*

В этом же качестве выступает «серебряная ива». Она и внешне ангелоподобна: узкие листья серебристого цвета на ветвях напоминают белые перья на крыльях ангела. Можно сказать, что образ Ивы — это фитоморфный образ Ангела-хранителя (в прошлом — «брата» лирической героини). Вероятно, этим и обусловлены внутренние переживания лирической героини и странное на первый взгляд сопоставление «ивы» не с «сестрой», а с «братом».

Примечателен еще один пример подобной гинандрической трансформации. Первоначальное название шестой книги Ахматовой — «Ива». В последующих изданиях это слово было зачеркнуто рукой автора и сверху надписано: «Тростник». Что послужило причиной замены «женского» имени растения на «мужское», остается только гадать.

Помимо людей, антропоморфный облик в мире лирической героини принимают самые различные чувства и переживания.

«Счастливая любовь» подобна рассудительной и злой женщине: «Как счастливая любовь, / Рассудительна и зла...», а «несчастная» — «злой девчонке»: «Как в юности злая девчонка — любовь...»

«Страх» ведет себя, как ночной вор: «Страх, во тьме перебирая вещи, / Лунный луч наводит на топор...»

«Горе» принимает облик плачущей солдатской жены (вдовы): «Прикинувшись солдаткой, выло горе...»

Со своей «совестью» лирическая героиня постоянно переговаривается, как с человеком: «А я всю ночь веду переговоры / С неугомонной совестью моей...»

«Смерть» похожа то на «скрипача»: «И вот уж о невозвратимом / Скрипач безносый заиграл...», то на «государыню»: «Оказалось, что у причала / Государыня — смерть сама...» и др.

Особо отметим «человеческий облик» всех времен года.

Весна предстает в образе коленопреклоненной *вдовы*:

Вдовою у могилы безымянной
Хлопочет запоздалая весна.
Она с колен подняться не спешит,
Дохнет на почку и траву погладит...

*Памяти друга, 1945*

С вдовой сравнивается и Осень: «Заплаканная осень, как вдова, / В одеждах черных...» Другой образ Осени — тоже женский: «Осень смуглая в подоле...»

Образ Лета не имеет определенной формы, но и оно улыбается, как человек: «Мне летние просто невнятны улыбки...»

Зима — снова коленопреклоненная «женщина»:

И на коленях белая зима
Следит за всем с молитвенным вниманьем.

*В Выборге, 1964*

Прообразом вышеупомянутых «женских образов» является лирическая героиня. Опуская подробное доказательство этого положения, приведем только один пример. «Белая зима» — это результат гомотипной трансформации, намеченной пятью годами ранее:

Я притворюсь беззвучною зимой
И вечные навек захлопну двери,
И все-таки узнают голос мой,
И все-таки опять ему поверят.

*Надпись на книге, 1959*

Вот лирическая героиня и «притворилась зимой» — получила новую форму воплощения, но не изменила «голоса». Подобным способом получены и прочие олицетворения, представляющие собой, с точки зрения симметрийных преобразований подобия, автоморфные отображения исходного образа.

***Заключение.*** Животное, Растение, Камень и Человек — это не просто основные понятия, но и основные предметные формы окружающей действительности.Эти же формы, как мы видим, служат своеобразными центрами притяжения в системе поэтического мира. Любой элемент этой системы неизбежно притягивается к одному из центров и приобретает соответствующую предметную форму. Движение к этим центрам выглядит, на уровне симметрийных преобразований подобия, как зооморфное, фитоморфное, петроморфное или антропоморфное направление трансформации исходного образа.

В разнообразии метафор и сравнений имеется, следовательно, определенный порядок. Этот порядок создается центрами притяжения, трансформирующими любой предмет, попавший в зону их действия, в одну из «архетипических» форм. Можно сказать, что развитие системы образов поэтического мира (и системы поэтического языка) подчиняется «закону всемирного тяготения», действие которого тем заметней, чем ближе «центры тяжести» исходной и производной формы.

# 2.3. Симметрийные преобразования и «превращения элементов»

Еще древние греки различали «предметные формы» и «первоэлементы», из которых они построены. В категорию «первоэлементов» («первосущностей» или «стихий») входят Огонь, Вода, Воздух, Земля. Выделение именно этих «стихий» обусловлено, вероятно, тем, что ни одна из них не имеет определенной формы. Даже поверхность Земли оказывается весьма изменчивой, стоит только сойти с асфальтированной дорожки.

Естественно предположить, что первоэлементы, подобно основным предметным формам, служат своеобразными центрами притяжения при формировании образов поэтического мира. А поскольку это «первосущности», то они должны проявляться либо в свойствах предмета, либо в соответствующих операциях его преобразования («сжигание», «утопление», «развеивание», «погребение»). В этом смысле можно говорить о пирроморфных, аквaморфных, аэроморфных и терраморфных трансформациях исходного образа. Рассмотрим, как представлены эти трансформации в поэтическом мире Анны Ахматовой.

***Пирроморфные трансформации*** (превращение в Огонь).

Лирическую героиню отличает какое-то особое тяготение к Огню. Иногда оно кажется вполне естественным: «После ветра и мороза было / Любо мне погреться у огня...», но чаще за этим скрыто другое желание:

Я не прошу ни мудрости, ни силы.
О, только дайте греться у огня!
Мне холодно... Крылатый иль бескрылый,
Веселый бог не посетит меня.

*«И мальчик, что играет на волынке...», 1911*

Огонь, о котором идет речь, служит замещающим символом «огня любви» и, может быть, даже «огня небесной любви». Прежний возлюбленный, как можно догадаться, бог Любви — Купидон.

В этом контексте становятся понятны последующие «огненные муки» лирической героини:

Тяжела ты, любовная память!
Мне в дыму твоем петь и гореть,
А другим — это только пламя,
Чтоб остывшую душу греть.

*«Тяжела ты, любовная память...», 1914*

Любовь прошла, и от нее осталась только «память», соответственно от «огня любви» остается только его «след» — Дым, в котором она и «горит». Развитие образа Огня происходит параллельно естественному ходу событий. Руководствуясь этой последовательностью, можно предполагать, что свидание с «любимым» на фоне «дыма» символизирует уже «угасшую» любовь:

А скорбных скрипок голоса
Поют за стелющимся дымом:
«Благослови же небеса —
Ты первый раз одна с любимым».

*Вечером, 1913*

Помимо «огня любви», лирическая героиня ощущает и другой «огонь», оставивший след на ее теле в виде «ожога»:

Пока не свалюсь под забором
И ветер меня не добьет,
Мечта о спасении скором
Меня, как проклятие, жжет.

*1921*

«Жгучая мечта о спасении» позволяет говорить об «огне спасения» — еще одном источнике образа Огня в мире лирической героини. А поскольку свои нынешние ощущения она сравнивает с прежними, столь же «жгучими», то ей довелось, очевидно, испытать и силу «огня проклятия».

И еще один «огонь», прикосновения которого благоговейно ожидает лирическая героиня:

Как дым от жертвы, что не мог
Взлететь к престолу сил и славы,
А только стелется у ног,
Молитвенно целуя травы, —

Так я, господь, простерта ниц:
Коснется ли огонь небесный

Моих сомкнувшихся ресниц
И немоты моей чудесной?

*«Я так молилась: "Утоли..."», 1913*

Число примеров можно значительно увеличить, поскольку образ Огня, в том или ином виде, встречается в поэтическом мире Ахматовой не одну сотню раз. Но и приведенных достаточно для предварительных выводов. Огонь — это настоящий «первоэлемент» в мире лирической героини, «просвечивающий» почти во всех предметах и явлениях. Источники этого образа — «огонь любви», «огонь творчества» и многие другие чувства и переживания, достигающие большой силы.

Иногда эти чувства указаны прямо: «И когда друг друга проклинали / В страсти, раскаленной добела...» («огонь страсти»), иногда косвенно («огонь спасения», «огонь проклятия»), а иногда о них можно только догадываться: «Как в негашеной извести горю / Под сводами зловонного подвала...» Какой «огонь» сжигает лирическую героиню в этом «подвале», остается неясным.

Присутствие Огня указывает на текущее событие, а его «следы» — образы Дыма, Золы, Ожога, *огнестрельной* Раны — на прошедшее. «Угасание» Огня сопровождается изменением его цвета на менее яркий. Например, «синий пожар», пылающий в очах лирической героини: «И очей моих синий пожар...», превращается в «голубой дым»: «Не надо мне души покорной, / Пусть станет дымом, легок дым, / Взлетев над набережной черной, / Он будет нежно-голубым...» (глаза — зеркало души).

В своей жизни лирическая героиня неоднократно «проходит через огонь»:

Мне с Морозовою класть поклоны,
С падчерицей Ирода плясать,
С дымом улетать с костра Дидоны,
Чтобы с Жанной на костер опять.

*Последняя роза, 1962*

Сходную судьбу переживает ее Муза:

А Муза и глохла и слепла,
В земле истлевала зерном,
Чтоб после, как Феникс из пепла,
В эфире восстать голубом.

*«Забудут? — вот чем удивили...», 1957*

Огонь, следовательно, действует подобно волшебному зеркалу, превращающему исходный образ в новое, неузнаваемое подобие. В этом контексте собственноручное сожжение «тетради» приобретает новый смысл:

Уже красуется на книжной полке
Твоя благополучная сестра,
А над тобою звездных стай осколки,
А под тобою угольки костра.
Как ты молила, как ты жить хотела,
Как ты боялась едкого огня!
Но вдруг твое затрепетало тело,
И голос, улетая, клял меня.

*Сожженная тетрадь, 1961*

У «сожженной тетради» осталась ее «благополучная сестра». А все «сестры» в мире лирической героини, как мы знаем, двойники. Поэтому можно предположить, что «сожженная тетрадь» не исчезла безвозвратно, а получила новую форму воплощения. Скрытые в ней смыслы перешли в ее «благополучную сестру».

И последний пример, показывающий, что пирроморфную трансформацию сама лирическая героиня претерпела на много лет раньше, чем ее «тетрадь»:

А теперь, усопших бестелесней,
В неутешном странствии моем,
Я к нему влетаю только песней
И ласкаюсь утренним лучом.

*«Первый луч — благословенье бога...», 1916*

В результате она получила световую («лучевую») и одновременно — звуковую («песенную») форму существования. Отблески этой «огненной формы» заметны почти в каждом произведении.

***Аквaморфные трансформации*** (превращение в Воду).

Влечение к «воде» у лирической героини не слабее ее влечения к «огню». Почти столь же многочисленны упоминания образа Воды в разных видах, как прямые, так и косвенные, через указание «вместилища» (Река, Озеро, Море, Лужа, Колодец, Родник, Источник и т.п.).

Вода сопутствует встречам и разлукам влюбленных. Во время или в ожидании встречи Вода «высокая» или «струящаяся»: «Мы встретились тогда... Была в Неве высокая вода...», «Стоит на гиблом снеге / Высокая вода...», «И глядеть, как струится седой водопад...», а во время или в предчувствии разлуки — «стынущая», «замирающая»: «Не гони меня

туда, / Где под душным сводом моста / Стынет грязная вода», «В узких каналах уже не струится — / Стынет вода», «У разлюбленных просьб не бывает. / Как я рада, что нынче вода / Под бесцветным ледком замирает».

Вариантом неполной аквaморфной трансформации служат примеры «погружения в воду». В воду может погружаться весь мир, что превращает его в «подводное царство»: «В подводном царстве и луга, и нивы...» — или только лирическая героиня. Последняя в этом случае превращается в русалку:

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

<...>

А ты, мой дальний, неужели
Стал бледен и печально-нем?
Что слышу? Целых три недели
Все шепчешь: «Бедная, зачем?!»

*1911*

Вода, следовательно, действует как волшебное зеркало, преображающее исходный образ. Примечательно, что одновременно с лирической героиней изменился и ее возлюбленный. Судя по тому, что с ним стало, можно предположить, по контрасту, что прежде он был «румян», «весел» и «говорлив».

Иногда «погружение» только намечено:

И я стану — Христос помоги! —
На покров этот, светлый и ломкий,
А ты письма мои береги,
Чтобы нас рассудили потомки...

*«Столько просьб у любимой всегда!..», 1913*

А иногда присутствует только намек на «погружение»:

О глубокая вода
В мельничном пруду...

*Над водой, 1911*

На незавершенную аквaморфную трансформацию образа лирической героини указывают также сравнения с водной стихией, с «волной»:

И, как волны выносят на сушу
То, что сами на смерть обрекли,
Принесу покаянную душу
И цветы из Русской земли.

*«Буду черные грядки холить...», 1916*

Спустя 30 лет она сравнивает себя уже не с «волной», а с целой «рекой»:

Меня как реку
Суровая эпоха повернула.
Мне подменили жизнь. В другое русло,
Мимо другого потекла она,
И я своих не знаю берегов.

*Северные элегии. Третья, 1945*

Примером завершенной аквaморфной трансформации служит превращение в «воду». Это событие произошло когда-то давно и упоминается в одном ряду с другими трансформациями:

Но я предупреждаю вас,
Что я живу в последний раз.
Ни ласточкой, ни кленом,
Ни тростником и ни звездой,
Ни родниковою водой,
<...>
Не буду...

*«Но я предупреждаю вас...», 1940*

Первый в этом ряду — зооморфный образ (Ласточка), затем следуют два фитоморфных (Клен и Тростник), третьим упомянут пирроморфный (Звезда) и четвертым — аквaморфный (Вода). Перечень разнокачественных (по направлению порождающей трансформации) образов наводит на мысль, что и «первоэлементы», подобно предметным формам, являются своеобразными центрами притяжения, предопределяя возникновение соответствующих метафор и сравнений.

Еще пример соседства разнокачественных образов — превращение «собеседника рощ» в «колос» (фитоморфная трансформация) и (или) в «дождь» (аквaморфная трансформация):

Умолк вчера неповторимый голос,
И нас покинул собеседник рощ.
Он превратился в жизнь дающий колос
Или в тончайший, им воспетый дождь.

*Памяти поэта, 1960*

И последняя особенность — обратимость аквaморфных трансформаций. «Погружение» в воду не исключает последующего «всплывания»:

Всегда нарядней всех, всех розовей и выше,
Зачем всплываешь ты со дна погибших лет...

*Тень, 1940*

Приведенные примеры показывают, что аквaморфные трансформации осуществляются по той же схеме, что и рассмотренные выше.

***Аэроморфные трансформации*** (превращение в Воздух).

Воздух становится заметен, когда он в недостатке или в избытке. Недостаток воздуха вызывает одышку. Лирическая героиня постоянно испытывает это ощущение: «Задыхаясь, я крикнула: "Шутка..."», «Странно вспомнить, душа тосковала, / Задыхалась в предсмертном бреду...», «Дай мне горькие годы недуга, / Задыханья, бессонницу, жар...», «Горло тесно ужасом сжато...». Обилие «задыханий» в раннем творчестве отображает, вероятно, внетекстовый контекст: Ахматова в детстве болела туберкулезом.

Избыток воздуха ощущается как его движение — Ветер. Ветер и является внутритекстовым отображением «первоэлемента» Воздух. С Ветром лирическую героиню связывают особые отношения:

Хорони, хорони меня, ветер!
Родные мои не пришли,
Надо мною блуждающий вечер
И дыхание тихой земли.

Я была, как и ты, свободной,
Но я слишком хотела жить.
Видишь, ветер, мой труп холодный,
И некому руки сложить.

Закрой эту черную рану
Покровом вечерней тьмы

И вели голубому туману
Надо мною читать псалмы.

*«Хорони, хорони меня, ветер!..», 1909*

Одного этого примера достаточно, чтобы сделать вывод: лирическая героиня — это Ветер в его антропоморфной форме. Их общий признак — свобода. Ветер продолжает веять, а лирическая героиня остановилась в своем движении и потому умирает. На родство с Ветром указывают и другие признаки. Ветер заменяет «родных» и выступает в роли ближайшего друга, которому поручается «прибрать» умершую («сложить руки», «закрыть рану»), организовать отпевание («вели... читать псалмы») и «похоронить». Эти качества, но уже по отдельности, Ветер проявляет и в дальнейшем: «Даже ветер со мною на ты...» Так ведет себя бесцеремонный собеседник или ближайший друг.

Итак, аэроморфная трансформация является (хронологически) первой, которую претерпела лирическая героиня. Поэтому, вероятно, о превращениях в Ветер больше не говорится, а подчеркиваются, напротив, *его* антропоморфные качества или упоминается о незавершенных трансформациях в другие предметные формы.

Ветер, подобно Человеку, «бродит» по парку и «радуется» одиночеству: «Бродит ветер, безлюдию рад...» Подобно Птице, он «кричит и мечется среди ветвей»: «Сентябрьский вихрь, листы с березы свеяв, / Кричит и мечется среди ветвей...» Он бывает похож на Растение: «Там ветер на вереск похож...». Кроме того, он может опалять, как Огонь: «Уже душистым, раскаленным ветром / Сознание мое опалено...», литься, как Вода: «И ветер в круглое окно / Вливался влажною струею...» — и стучать, как Камень: «Лишь ветер каменного века / В ворота черные стучит...»

Перечисленные качества Ветра не оставляют сомнений, что это настоящий «первоэлемент» мира лирической героини.

***Терраморфные трансформации*** (превращение в Землю).

О превращении лирической героини в «землю» говорится еще в первой книге стихов:

Я молчу. Молчу, готовая
Снова стать тобой, земля.

*«Я пришла сюда, бездельница...», 1911*

Эта же мысль повторяется спустя 50 лет в последней, «Седьмой книге»:

Но ложимся в нее и становимся ею,
Оттого и зовем так свободно — своею.

*Родная земля, 1961*

Трансформации этого рода выражены обычно более опосредованно, поэтому не столь заметны.

«Погребение» (погружение «в землю») аналогично погружению «в воду». «Погребенный» не остается похороненным, а рано или поздно вновь оказывается на поверхности, «всплывает». Такова подразумеваемая судьба «читателя»:

А каждый читатель, как тайна,
Как в землю закопанный клад...

*Читатель, 1959*

Так происходит и с «погребенной эпохой»:

Когда погребают эпоху,
Надгробный псалом не звучит,
Крапиве, чертополоху
Украсить ее предстоит.
И только могильщики лихо
Работают. Дело не ждет!
И тихо, так, господи, тихо,
Что слышно, как время идет.
А после она выплывает,
Как труп на весенней реке, —
Но матери сын не узнает,
И внук отвернется в тоске.

*Из цикла «В сороковом году», 1940*

Терраморфные трансформации, следовательно, обратимы, а «поверхность земли», подобно «поверхности воды», действует как волшебное зеркало — изменяет исходный образ до неузнаваемости.

Подводя итог, можно сказать: «первоэлементы», подобно предметным формам, являются центрами притяжения в системе образов поэтического мира. Поэтому их качества присутствуют в самых различных образах, создавая соответствующие направления трансформаций.

# 2.4. Симметрийные преобразования в «переводах» и «подражаниях»

А. Ахматова, в силу сложившихся обстоятельств, много занималась стихотворными переводами. Она перевела поэтические произведения 150 поэтов с 78 языков. Это составляет, по объему, примерно 1/10 часть ее рукописного наследия. «Как утверждают люди, лично знавшие Ахматову, к переводческой деятельности она относилась отрицательно» [49, с.39].

В этой связи возникает вопрос: как соотносятся между собой оригинал (подстрочник) и его «перевод» в ахматовском исполнении? Не наблюдается ли и в этом случае эффект «волшебного зеркала»? Для ответа на этот вопрос ограничимся анализом одного «перевода с армянского», уже рассмотренного С.Т.Золяном в работе «Семантика и структура поэтического текста» [36].

Золян сопоставляет известное четверостишие Ованеса Туманяна (подстрочник: «Во сне одна овца / Пришла ко мне спросить: "Да хранит бог твоего сына, / Каков был вкус моего детеныша?"») и произведение А.Ахматовой «Подражание армянскому», впервые опубликованное в журнале «Радио и телевидение» (1966, №13):

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

Указывая, что невозможно ответить на вопрос, этот ли подстрочник использовала Ахматова или один из русских переводов, он подчеркивает их сходство. Например, наиболее известный перевод К.Липскерова практически совпадает с оригиналом:

Мне во сне одной овцой
Задан был вопрос такой:
«Бог хранит твое дитя,
Был ли вкусен агнец мой?»

Поэтому первоисточником, по мнению Золяна, в любом случае правильнее считать четверостишие Туманяна. Он отмечает, что «Подража-

ние» Ахматовой сохраняет почти 80% слов оригинала, но почти вдвое больше по объему, так как в него привнесено более половины «своих» слов. Эти показатели, утверждает Золян, ссылаясь на Мкртчана, соответствуют обычной практике перевода, поскольку «переводчик имеет право вынести в текст то, что было в подтексте подлинника». «Основываясь на этих показателях, — пишет он далее, — вполне возможно считать "Подражание" переводом...» [36, с.207] . В этом не совсем обычном «переводе» Ахматова «развивает один из возможных путей развертывания образно-смысловой структуры оригинала источника в новый текст. Сохраняя ключевые элементы источника (откуда и такой относительно высокий показатель точности), она конкретизирует их, причем черпает новые знания не из данной ей смысловой структуры, а обращаясь к самой лирической ситуации источника и к контексту собственной биографии» [36, с.208].

Помимо отмеченного сходства оригинала и «перевода», Золян останавливается и на различиях.

Первое он определяет как «необычную точку зрения» на лирическую ситуацию: «Перед нами зеркальное отражение туманяновского текста» [36, с.202]. «Зеркальное отражение», по Золяну, выражается в том, что у Туманяна речь овцы пересказана человеком, а у Ахматовой овца говорит сама: «Во сне одна овца пришла ко мне» — «Я приснюсь тебе черной овцой». Попутно он приводит еще один пример «зеркального отражения», указывая на инверсию отношений «сын — детеныш»: «Как в зеркале воспроизводится очень важное противопоставление. Цитируя овцу, туманяновский герой называет своего ребенка — сыном, а ребенка овцы — детенышем. Ахматовская овца называет сыном своего ребенка, а вместо сына человека говорит о "детках"» [36, с.202].

«Второе важное отличие между текстами — это увеличение разделяющей героев дистанции» [36, с.202]. «Увеличение дистанции» видится в том, что вместо «обычного человека» у Ахматовой появляется «падишах».

«Третье из отличий» Золян считает главным, «определяющим всю художественную систему "Подражания"». Этому отличию он не дает специального наименования, а приводит поясняющие примеры. Эти примеры показывают, как Ахматова «конкретизирует», «усиливает» и «дополняет» туманяновские образы. «Одна овца» превращается в «черную овцу на нетвердых сухих ногах», «простой человек» превращается в «падишаха», а стандартный фразеологизм «да хранит бог» разворачивается в высказывание «светлой волей аллаха храним», что меняет общий смысл произведения.

«Для понимания общего смысла "Подражания" очень важно, что в нем фигурируют не христианские "князь" и "бог", а именно "аллах" и "падишах", — пишет Золян, ссылаясь на Г.Кубатьяна, и добавляет от себя:

Поэтесса не случайно выбрала слова "аллах" и "падишах", оставившие кровавый след в истории армянского народа» [36, с.203].

«Четвертое системное отличие вытекает из различий в трактовке лирической ситуации» [36, с.203]. У Туманяна овца хотя и говорит, как человек, но их образы не сливаются, а у Ахматовой овца и «блеет», и «воет», но ее образ не отделяется от человеческого. «Дальнейшие определения, несмотря на их конкретность, не вносят однозначности, ибо могут относиться и к овце, и к человеку... "Я" текста многозначно — это овца, мать, поэтесса, слитые воедино» [36, с.204].

Специально не нумеруя и не определяя, Золян указывает еще одно отличие: несовпадение времени действия. «У Туманяна ситуация дана в прошедшем времени, а у Ахматовой — в будущем» [36, с.204].

Золян рассматривает ахматовский текст через призму туманяновского и обнаруживает в «Подражании» как сходство с оригиналом, так и некоторые важные отличия от него. Но если взглянуть на это произведение через призму ахматовской лирики, то наблюдаемым отличиям можно дать другое объяснение.

То, что представляется «необычной точкой зрения», является типичной ситуацией в поэтическом мире Ахматовой. Встречи героев происходят, как правило, во сне, а лирическую героиню, кроме того, отличает способность «смущать людей», «навещая» их во сне. Позднее она отказывается от этого: «Не буду я людей смущать / И сны чужие навещать...», но в данном случае именно это и происходит. Ахматова следует законам своего творчества и «зеркально отражает» не туманяновский текст, а свой собственный поэтический мир.

Инверсия отношений «сын — детеныш» также, вероятно, не имеет прямого отношения к «зеркальному отражению» оригинала, а больше понятна в «контексте собственной биографии». Едва ли ошибется тот, кто увидит в «сыночке» («ягненке черной овцы») безвинно осужденного родного сына Ахматовой. «Безвинный агнец для заклания» — очевидная коннотация.

Возможно, именно эта коннотация и превратила лирическую героиню в «овцу». А кем еще может быть мать «агнца»? Показателен и цвет ахматовской «овцы» — любимый цвет одежды и украшений ахматовской лирической героини: «Луч утра на черное платье / Скользнул...», «Мне бы снова мой черный платок...», «В ожерельи из черных агатов...», «И черное мое опять ношу кольцо...» [33].

Значительная дистанция — обычное расстояние между действующими лицами в мире лирической героини. Будучи обычной «приморской девчонкой», она не сомневается, что выйдет замуж за «царевича», а будучи «замужней женщиной», тайно встречается с «сероглазым королем». Встреча во сне с «падишахом» не выглядит на этом фоне исключительным событием.

Что касается выбора слов «аллах» и «падишах», «оставивших кровавый след в истории армянского народа», то нельзя, разумеется, полностью исключить версию Кубатьяна. Но можно предположить, что словом «падишах» Ахматова указывает на кровавого «восточного деспота» из новейшей истории русского народа [1].

Четвертое «системное отличие» — «слияние» образов Овцы и Человека — естественное следствие зооморфной трансформации образа лирической героини. При полной трансформации исходный образ принимает новый внешний облик, но внутренне остается прежним. Разговаривает-то с «падишахом» лирическая героиня в облике «овцы», а не «говорящая овца», как у Туманяна.

И последнее отличие — «сдвиг» во времени, тоже отличительная особенность поэтического мира Ахматовой. Ее лирическая героиня давно уже «не целует, а пророчит», предсказывает будущее, поэтому и повествует обычно о том, что будет делать сама: «Буду черные грядки холить...» — или чем будут заняты другие: «Будешь жить, не зная лиха...» и т.п.

Итак, все отмеченные Золяном «отличия» представляют собой «знаки сходства» с системой поэтического мира Ахматовой. Произведение потому и называется «Подражанием», что написано по мотивам известной темы и в него зеркально перенесены характерные признаки ахматовской лирики, а не туманяновского оригинала. Особенно примечательна фраза «Ты вселенную держишь как бусу...», не имеющая никакого прообраза в тексте Туманяна, а для ахматовской лирической героини — одна из характерных «поз»: «Вселенную перед собой как бремя, / Нетрудное в протянутой руке ... / Несу ...»

Нет оснований рассматривать «Подражание» как перевод. Но это произведение демонстрирует ахматовскую технику поэтического перевода. Можно высказать предположение, что если авторский текст ее не особенно увлекал, то она создавала более или менее похожую русифицированную версию, а если глубоко трогал, то «перевод» больше напоминал «Подражание».

## 2.5. Группа преобразований

Совокупность симметрийных преобразований подобия, при всей их «качественности», можно представить формально-логически как группу в математическом смысле этого слова.

Введем следующую систему обозначений.

Исходный образ представим как структуру вида A(a), где A — внешняя форма, (a) — внутреннее содержание.

Трансформация, как было показано выше, изменяет либо признаки формы исходного образа, либо признаки содержания, либо те и другие одновременно.

Переопределим набор трансформаций, исходя из теоретически возможных изменений структуры образа.

Если трансформация изменяет только форму образа, но сохраняет его содержание, то новый образ будет описывать структура вида B(a), где B — новая форма, (a) — прежнее содержание. Назовем трансформацию этого вида F-инверсией.

Если трансформация изменяет содержание исходного образа, но сохраняет его форму, то получаем структуру вида A(в), где A — прежняя форма, (в) — новое содержание. Назовем такую трансформацию C-инверсией.

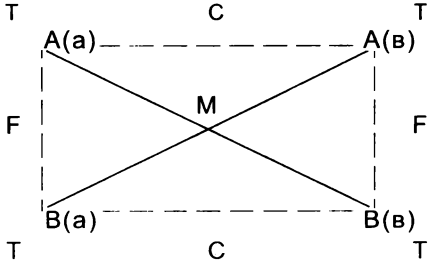
Если одновременно изменяются обе характеристики, то возникает структура вида B(в) — продукт M-инверсии.

Для полноты картины введем понятие T-инверсии, при которой исходный образ не изменяется. Это случай тождественного преобразования: «Здесь все то же, то же, что и прежде...»

Очевидно, эти трансформации (кроме последней) и были описаны ранее, под другими именами, без разделения на виды. Очевидно также, что структурой исходного образа может служить любая из вышеописанных трансформаций. Другими словами, возможна не только F-инверсия

$$A(a) \xrightarrow{F} B(a),$$

но и структура вида B(a) —— A(a), когда исходным образом служит продукт этой же или любой другой инверсии (обратное преобразование). Систематизируя эти возможности, получаем следующую картину:



Полный набор указанных инверсий образует группу. Это клейновская группа четвертого порядка со всеми характерными свойствами. В этом легко убедиться, двигаясь по соединительным линиям.

Нам трудно судить, какова концептуальная значимость полученной формализации. Возможно, сфера филологии является лишь «областью определения» явлений этого рода, а «область значений» находится в какой-то другой сфере.

# 3. БЕЛАЯ БАШНЯ

## Логика образного мышления

Все мне дальний берег снится,
Камни, башни и песок...

*А.Ахматова*

## 3.0. Предварительные замечания

Логикой образного мышления мы называем совокупность «технологических» операций, применяемых автором для порождения образов. В результате этих операций изменяется форма образа, поэтому их можно назвать операциями формообразования. Образное мышление — вариант мифологического [71, 81], поэтому его логика совпадает отчасти с логикой мифа [25].

В данной главе на примере превращений образа Башни в поэтическом мире Ахматовой показан один из возможных подходов к изучению логики (технологии) образного мышления. Методика исследования состоит из двух этапов. Первоначально мы выделяем основные авторские смыслы, связанные с образом Башни, а затем отыскиваем другие предметные формы, передающие те же смыслы. Сопоставление сходных по смыслу, но различных по форме «строений» позволяет понять, какие операции преобразования применяет автор для порождения новых форм.

Формой образа мы называем в данном случае его «визуальную» форму, т.е. учитываем только тот зрительный образ, который возникает в сознании читателя при наименовании соответствующего предмета. Разумеется, визуальная форма не является исчерпывающей характеристикой образа. Художественный образ, в общем случае, вызывает и другие чувственные ассоциации — слуховые, двигательные и т.п. Поэтому представленный ниже анализ неизбежно односторонен, что следует учитывать при восприятии полученных результатов.

# 3.1. Исходная форма: Башня-западня

УЕДИНЕНИЕ

Так много камней брошено в меня,
Что ни один из них уже не страшен,
И стройной башней стала западня,
Высокою среди высоких башен.
Строителей ее благодарю,
Пусть их забота и печаль минует.
Отсюда раньше вижу я зарю,
Здесь солнца луч последний торжествует.
И часто в окна комнаты моей
Влетают ветры северных морей,
И голубь ест из рук моих пшеницу...
А недописанную мной страницу,
Божественно спокойна и легка,
Допишет Музы смуглая рука.

*1914*

Это произведение мы рассматриваем как описание исходной формы образа Башни в мире лирической героини, поскольку в нем содержится наиболее полный перечень основных его смыслов и примет. Но прежде остановимся на происхождении данного типа «строения».

О «способе строительства» Башни говорится в первых строках: «Так много камней брошено в меня...» Это способ казни, после которой остается груда камней и погребенный в ней человек. Груда камней становится и могилой казненного и своеобразным памятником ему. Но если жертва еще жива и в сознании, а главное — сохранила волю к жизни, то в этой груде она будет ощущать себя не погребенной заживо, а только обездвиженной, попавшей в «западню». Именно так и ощущает себя лирическая героиня. Усилием воли она вырывается из «западни». А внешне это выглядит как превращение бесформенной груды камней в «стройную башню»: «И стройной башней стала западня...»

Итак, исходным прототипом для формирования образа Башни послужил образ Западни. Можно сказать, что первая Башня в мире лирической героини является «перестроенной» Западней. Назовем ее, для удобства, Башней-западней.

Это не первая, а уже вторая «западня», в которую попадает лирическая героиня. Первый раз она оказалась в «западне» семью годами ранее:

Долго ль мне биться в огне,
Дальнего тайно пленя?..
В страшной моей западне
Ты не увидишь меня.

*«Ночь моя — бред о тебе...», 1907*

Первая «западня» как бы наполнена огнем: «Долго ль мне биться в огне...» — и чувством страха: «В страшной моей западне...», а Башня-западня наполнена прохладой, в ней веют ветры *северных* морей и уже нет места прежним чувствам: «...ни один из них уже не страшен...»

Образ Западни, как мы видим, первоначально не имел признаков Башни. По форме он больше напоминал какое-то «подземное строение» («геенну огненную»), а затем определяющие признаки изменились на противоположные. Изменились не только ощущения лирической героини, но и форма образа. Героиня как бы вознеслась «на небо», оставаясь невидимой для окружающих, а ее любовная западня превратилась в башню творчества. Изменение формы образа указывает на изменение образа жизни. Намек на то, какую жизнь вела лирическая героиня до «заключения в башню», содержится в «способе строительства»: камнями, как известно, побивали блудниц.

Башню-западню характеризуют следующие признаки:

во-первых — это «уединенное место», на что указывает название произведения — «Уединение»;

во-вторых — это «высокое место», что свидетельствует одновременно, о «высоте положения» лирической героини;

в-третьих, в этом «месте» она раньше других людей «видит зарю», т.е. приобретает провидческие способности;

в-четвертых, «последний» солнечный луч, «торжествующий» на вершине Башни-западни, превращает ее, по вечерам, в «сияющую башню»;

в-пятых, Башня-западня расположена на берегу моря. Ее можно назвать «прибрежной башней». Прибрежное положение в соединении с периодическим сиянием превращает ее в Башню-маяк;

в-шестых, судя по внутреннему устройству (комната с окнами), — это «обитаемая башня» или Башня-дом;

в-седьмых, образ Голубя, который «ест из рук», наводит на мысль, что перед нами Башня-голубятня. В образе этого Голубя отобразился, возможно, тот «дальний», которого лирическая героиня «тайно пленила» семью годами ранее. Голубь — традиционный символ возлюбленного. В этом контексте весьма символичны удары его «клюва» по женской ладони;

в-восьмых — это место встречи с Музой. Муза выступает как «соавтор, дописывающий» вслед за «автором»;

в-девятых, «способ строительства» Башни-западни позволяет назвать ее Башней-могилой и Башней-памятником;

в-десятых, «камни», из которых построена Башня-западня, предстают как ее «фрагменты», наделенные в большей или меньшей степени теми же качествами.

Перечень этих признаков очерчивает круг образов, которые можно отнести к категории Башен в мире лирической героини. Для уточнения предметной формы искомых образов дополнительно рассмотрим отличительные признаки тех строений, которые сам автор называет «башнями» или сравнивает с ними.

## 3.2. Варианты исходной формы

Составим список Башен и произведений, в которых они упоминаются, в хронологической последовательности. Для удобства по следующего изложения обозначим каждую «башню» своим именем, ориентируясь на ту или иную ее отличительную особенность.

1. Башня-западня:

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

*Уединение, 1914*

2. Дальняя башня:

Все мне дальний берег снится,
Камни, башни и песок.

На одну из этих башен
Я взойду, встречая свет...
Да в стране болот и пашен
И в помине башен нет.

*«Небо мелкий дождик сеет...», май 1916*

3. Красная башня:

Но громко жене говорила тревога:
Не поздно, ты можешь еще посмотреть

На красные башни родного Содома,
На площадь, где пела, на двор, где пряла,
На окна пустые высокого дома,
Где милому мужу детей родила...

*Лотова жена, 24 февраля 1924*

4. Белая башня:

На Белой башне дремлет пулемет,
Вокруг дворца — гусарские разъезды,
Внимательные северные звезды
(Совсем не те, что будут через год),
Прищурившись, глядят в окно Лицея,
Где тень Его над томом Апулея.

*Русский Трианон. Отрывки. 1925 — 1935, 1940*

5. Упавшая башня:

От дома того — ни щепки,
Та вырублена аллея,
Давно опочили в музее
Те шляпы и башмачки.
Кто знает, как пусто небо
На месте упавшей башни,
Кто знает, как тихо в доме,
Куда не вернулся сын.

*Из цикла «Юность», 1940*

6. Башня Благовещенская:

Колокольный звон
Из-под синих волн,
Так у нас звонили в граде Китеже.
Вот большие бьют у Егория,
А меньшие с башни Благовещенской...

*«Уложила сыночка кудрявого...», март 1940*

7. «Башня времени»:

Из года сорокового,
Как с башни, на все гляжу.
Как будто прощаюсь снова
С тем, с чем давно простилась,
Как будто перекрестилась,
И под темные своды схожу.

*Поэма без героя. Вступление, 25 августа 1941*

8. Черная башня:

И очертанья Фауста вдали —
Как города, где много черных башен
И колоколен с гулкими часами...

*«И очертанья Фауста вдали...», 1945*

Список показывает, что в мире лирической героини встречается всего восемь типов «башен», причем семь из них локализованы «в пространстве», а одна — «во времени».

По датировке произведений можно судить, что образ Башни встречается на протяжении белее чем 30-летнего отрезка творческой деятельности (с 1914 по 1945г.), хотя и неравномерно. После трех первых упоминаний следует значительный перерыв, а затем всплеск в начале 1940-х годов. В этот период и появляется «Башня времени».

Привлекает внимание новый признак в образе Башни — ее «окрашенность». По этому признаку Башни разделяются на «белые», «красные» и «черные». Такое цветовое кодирование используется в архаических культурах для обозначения основных оппозиций, таких как день и ночь, добро и зло, жизнь и смерть и т.п. Присутствие этого же спектра в окраске Башен наводит на мысль, что данный образ восходит, возможно, к каким-то глубинным, архетипическим структурам сознания.

Новым вариантом воплощения образа является Башня Благовещенская. Это Башня-колокольня («звучащая башня»).

В остальном признаки Башен совпадают с уже известными. Башни расположены, как правило, «у воды» (а Благовещенская — даже на дне озера) и среди себе подобных. Рядом с Башней-западней находятся и другие «высокие башни», Дальняя, на которую собиралась взойти лирическая героиня — одна из «прибрежных», а Благовещенская соседствует с «Егорьевской»: «Вот большие бьют у Егория...» Создается впечатление, что в большинстве случаев речь идет о каком-то «башенном городе», расположенном на берегу моря (озера).

Примечательно, что ни одна из Башен в мире лирической героини реально не наблюдаема, поскольку все они размещаются в иных временах и странах. Красные башни — в легендарном Содоме, а Благовещенская — в сказочном Китеже; Черные башни лирическая героиня видит во сне и Дальняя ей тоже только снится; Белая башня — видение из иного времени. С той поры изменились даже «звезды». На месте Упавшей башни — пустое небо.

Итак, в перечень отличительных признаков Башен можно включить их «окрашенность» (в белый, красный или черный цвет), «множественность» (минимум — парность одновременного присутствия) и «невидимость» в данное время и в данном месте.

Руководствуясь этими свойствами, выделим в отдельную группу предметы или строения, которые не являются «башнями» в общепринятом смысле этого слова, но наделены отдельными признаками Башен. Назовем представителей этой группы Парциальными башнями.

## 3.3. Парциальные башни

Эту группу мы разделяем на две подгруппы. В первую входят объекты, частично сходные с Башнями по окраске, а во вторую — по форме. Первые условно назовем «окрашенными башнями», а вторые — «фрагментарными».

### 3.3.1. «Окрашенные башни»

В белый, красный или черный цвет окрашены не только Башни, но и Дома в мире лирической героини: «Твой белый дом и тихий сад оставлю...», «Красный дом твой нарочно миную...», «Вот черные здания качнутся...» Примечательно, что все эти Дома — «прибрежные». Они расположены у воды или предметов, выступающих в качестве ее символических замещений. У «белого дома» — «стеклянное крыльцо» (вода, застывшая в лед). «Красный дом» расположен «над рекой»: «Красный дом твой над мутной рекой...» «Черные зданья» находятся в городе с «крутыми и гулкими мостами», что также указывает на присутствие реки или канала.

Можно сказать, что не только своя Башня-западня ощущается как Дом, но и чужие Дома воспринимаются как своего рода Башни. Не потому ли она их «нарочно минует» — боится оказаться «в западне»?

Показательно и нежелание входить в комнаты: «В комнаты я входить не любила...» («У самого моря», 1914), высказанное в год «постройки» Башни-западни.

Дома сближает с Башнями не только окраска, внутреннее устройство (комната с окнами), прибрежное положение, но и такое качество, как «невидимость». «Черные зданья» находятся в каком-то иномирном городе, откуда лирическая героиня мгновенно переносится в свой «деревенский сад»: «Вот черные зданья качнутся / И на землю я упаду — / Теперь мне не страшно очнуться / В моем деревенском саду». А «белый дом» ей так и не удается отыскать, хотя она неоднократно бывала в нем ранее:

Здесь дом был почти что белый,
Стеклянное крыльцо.
Столько раз рукой помертвелой
Я держала звонок-кольцо.

<...>
Но кто его отодвинул,
В чужие унес города...

*Белый дом, 1914*

Не только стены Дома, но и Трубы на его крыше окрашены в красный или черный цвет: «Из окна моего вижу красные трубы...», «Ветер душный и суровый / С черных труб сметает гарь...». Отсутствуют только «белые» Трубы, но зато упоминаются «золотые»: «И труб золотых отдаленные марши...» Дополнение печных труб музыкальным инструментом выглядит неправомерным, да и цвет последнего нельзя назвать «белым». Но мы руководствуемся не обыденной логикой, а системой образов поэтического мира. Белая и золотая — это «райские» краски в мире лирической героини, а печная труба подобна Башне не только цветом, формой и положением (маленькая башенка, венчающая крышу дома), но и «функцией». Она как бы «наполнена огнем», на что указывает его видимый «след» — клубящийся Дым. Ее можно назвать «горящей башней», а «золотая труба» — это миниатюрная «сияющая» и «звучащая» Башня.

В белый, красный или черный цвет окрашены и Ворота в мире лирической героини. В белый цвет окрашены «райские ворота»: «На пороге белом рая...», «В белый рай растворилась калитка...». Красные ворота видит во сне лирический герой: «А сторож у красных ворот...». В этот же цвет окрашены «небесные ворота», ведущие в страну Музы: «А в небе заря стояла, / Как ворота в ее страну». Черные ворота расположены в

каком-то уединенном, безлюдном месте: «Казалось, голос человека / Здесь никогда не прозвучит, / Лишь ветер каменного века / В ворота черные стучит».

Ворота, окрашенные подобно Башням и видимые только на небе, во сне или в пустынном месте, представляются частью какой-то огромной невидимой Башни. Назовем этот образ «башенными воротами».

Итак, с образом Башни связаны «по окраске» Дома, Трубы и Ворота, причем Дома похожи на Башню в наибольшей степени, а Трубы и Ворота напоминают ее уменьшенную или увеличенную копии.

К Домам, в широком смысле этого слова, относятся и Дворцы («царские дома») и Храмы («дома Бога»). С образом Башни их сближает, во-первых, «высота»: «Как я запомнила высокий царский дом...», «Мой царевич в высоком кремле...», «Высокие своды костела...», «Стал у церкви темной и высокой...». Во-вторых, они окрашены, как правило, в белый цвет: «Ты видел царицын сад, / Затейливый белый дворец...», «Там белые церкви...». В-третьих, они расположены «у воды». «Белый дворец» находится на островке среди застывшего озера: «Хрустел и ломался лед...», а «белые церкви» — на берегу застывшей реки: «Там белые церкви и звонкий, светящийся лед...» В-четвертых, они размещаются в каком-то ином пространстве и времени. «Белые церкви» — где-то «там», а «белый дворец» виден во сне. В-пятых, о них говорится как о множестве однородных объектов: «Это сотни белых звонниц...» — или хотя бы как о паре наиболее запоминающихся представителей этого множества: «Как я запомнила высокий царский дом / И Петропавловскую крепость...» Напомним, что и Белая башня соседствует с «дворцом»: «На Белой башне дремлет пулемет, / Вокруг дворца — гусарские разъезды...»

Последние примеры не оставляют сомнений, что внетекстовым прототипом образа Башни послужила архитектура родного города автора текста. «Высокий царский дом» — это Зимний дворец на Дворцовой набережной, а на противоположном берегу Невы — собор Петропавловской крепости, увенчанный высоким золотым шпилем. Возможно, в сиянии Башен отображается блеск и сияние золотых церковных куполов.

## 3.3.2. «Фрагментарные башни»

Частичное сходство с Башней достигается упоминанием наиболее характерных особенностей ее «архитектуры». Одной из таковых обычно является венчающий ее Купол. Поэтому фраза «Набок съехавший куполок...» воскрешает в сознании образ Колокольни, т.е. образ высокой, «звучащей», а возможно и «сияющей», Башни.

Сходными признаками наделен «вокзальный купол»: «Это Павловского вокзала / Раскаленный музыкой купол...» Он подобен «звучащей» и «сияющей» Башне.

Огромный «купол неба» накрывает и весь мир лирической героини: «Небывалая осень построила купол высокий...» Этот «купол» не «звучащий», но такой же «раскаленный»: «Было душно от зорь, нестерпимых, бесовских и алых...»

«Куполок», «вокзальный купол» и «купол неба» составляют в совокупности тот же размерный ряд «миниатюрных», «обычных» и «гигантских» Башен, который представлен «окрашенными» образами Труб, Домов и Ворот. Параллелизм «окрашенных» и «фрагментарных» Башен показывает, что масштабные преобразования тоже следует включить в число основных операций порождения образов.

Купол виден изнутри как Свод. Сводом обычно и называет купол неба лирическая героиня: «Надо мною свод воздушный...», «Сводом каменным кажется небо...» Сводом она называет и купол Храма: «Высокие своды костела...» Сходство наименования наводит на мысль, что весь мир лирической героини — это один большой Храм или Башня (Башня-храм).Из этого следует, что где бы она ни находилась, она остается внутри Башни.

Купол в разрезе виден как Арка. Первая «арка», которую видит лирическая героиня, — «арка склепа»: «И в глубине аллеи арка склепа» («Обман», 1910). Первая парциальная визуализация образа Башни-могилы происходит, следовательно, раньше, чем этот смысл закрепляется за образом Башни-западни.

Вторая арка — «арка на Галерной» появляется три года спустя: «Ведь под аркой на Галерной / Наши тени навсегда...» Это парциальная визуализация образа Башня-памятник.

Итак, в системе парциальных Башен присутствует тот же набор признаков и смыслов, которыми наделена Башня-западня.

## 3.4. Предшествующие формы

Строгое разграничение типов Башен, встречающихся в мире лирической героини, едва ли возможно, поскольку набор и соотношение определяющих признаков варьируют в широких пределах. Поэтому название данного раздела, как предшествующих и последующих, достаточно условно. К «предшествующим формам» мы относим те башенные строения, которые упоминаются до появления образа Башни-западни.

Первое из них — «башня дворца». В одном из ранних вариантов произведения «Сероглазый король» (1910) после 12-й строки следует:

И покажу ей над башней дворца
Траурный флаг по кончине отца.

Второе — «башенка озерной лесопильни»:

И яркий зажигается огонь
На башенке озерной лесопильни...

*«Я научилась просто, мудро жить...», 1912*

Третье — какая-то «часовая башня»:

Ушла к другим бессонница-сиделка,
Я не томлюсь над серою золой,
И башенных часов кривая стрелка
Смертельной мне не кажется иглой.

Как прошлое над сердцем власть теряет!

*«Слаб голос мой, но воля не слабеет...», 1912*

Во всех трех случаях описана сходная ситуация. У лирической героини окончилась прежняя жизнь и началась новая. В прошлом у нее был возлюбленный, с которым она рассталась по тем или иным причинам. Новая жизнь начинается в одиночестве, но по соседству с Башней. Каждая из этих Башен намечает свою линию развития образа. Начнем с последней.

«Часовая башня» послужила, вероятно, прообразом тех «черных башен и колоколен с гулкими часами», которые увидела во сне лирическая героиня в «городе Фауста» спустя 33 года. Единственная башня как бы «размножилась», а «башенные часы» были перенесены с нее на «колокольни». Она «окрасилась» в черный цвет и «зазвучала».

«Башенку озерной лесопильни» можно назвать миниатюрным прообразом Башни-западни. За два года она перенеслась с берега озера на берег моря, тоже «размножилась» и сильно увеличилась в размерах, стала «высокою среди высоких». В нее-то и переместилась лирическая героиня, уже научившаяся «просто, мудро жить». А «яркий огонь» на вершине этой башни зажигает «последний» солнечный луч. Так представляется происхождение образа Башни-западни, с учетом хронологии, в системе внутритекстовых связей.

Еще более сложную внутритекстовую эволюцию претерпела «башня дворца». «Траурный флаг», поднятый на ее вершине, спустя семь лет превращается в «траурные знамена», а вместо лирической героини, с тоской взирающей на этот символ смерти, появляется целая толпа, охваченная тем же чувством:

И целый день, своих пугаясь стонов,
В тоске смертельной мечется толпа,
А за рекой на траурных знаменах
Зловещие смеются черепа.

*«И целый день, своих пугаясь стонов...», 1917*

Параллелизм «размножения» (мультипликации) визуально связанных образов показывает: Башня и Человек составляют во внутритекстовом контексте единый образ. Назовем его Башня-человек. А специально поднятый флаг превращает эту башню в сигнальную, в прообраз Башни-маяка.

## 3.5. Синтетические формы: Башни-маяки и Башни-памятники

Маяк по своей природе является одновременно и «высокой», и «сигнальной», и «прибрежной», и «светящей», и «звучащей» (во время тумана к световым сигналам добавляются звуковые — удары колокола или рев сирены) Башней. Почти всеми этими качествами обладает (или обладала) первая Башня-маяк в мире лирической героини — ее «старшая сестра».

Я пришла тебя сменить, сестра,
У лесного, у высокого костра.
Поседели твои волосы. Глаза
Замутила, затуманила слеза.
Ты уже не понимаешь пенья птиц,
Ты ни звезд не замечаешь, ни зарниц.

И давно удары бубна не слышны,
А я знаю, ты боишься тишины...
<...>

Ты пришла меня похоронить.
Где же заступ твой, где лопата?
Только флейта в руках твоих...
<...>
Мои одежды надень...
<...>
Дай ветру кудрями играть...
<...>

И одна ушла, уступая,
Уступая место другой.
<...>

И она, как белое знамя,
И она, как свет маяка.

*«Я пришла тебя сменить, сестра...», 1912*

Действующих лиц этого произведения, двух «сестер», мы условно подразделяем на «старшую» и «младшую». «Старшая сестра» стоит, как на посту, в каком-то безлюдном, уединенном месте, «у лесного, у высокого костра». Это соседство наводит на мысль, что перед нами две Башни, одна из которых — «огненная» («сияющая»), а вторая — в форме Человека (Человек-башня).

Но если у костра только один «башенный» признак — его высота, то у «старшей сестры их гораздо больше». В отсветах этого костра она напоминает и «белое знамя», и «свет маяка», т.е. очень похожа на белую, светящую (отраженным светом) и звучащую (удары бубна) Башню.

Прежде она ясно видела окружающее, «замечала зарницы», «понимала пенье птиц», а возможно, и «кормила» их. Ныне она утратила «профпригодность» и уходит. А на смену приходит «младшая сестра» и занимает ее место — сама становится «лесным Маяком».

Итак, в образе Башни-маяка в мире лирической героини поочередно появляются две «сестры», которые лишь похожи на Маяк, но сохраняют человеческий облик. Положение «младшей сестры» на месте «старшей» во многом напоминает ее положение в Башне-западне. Эта башня, как и «старшая сестра», сияет по вечерам отраженным светом, с нее раньше видно «зарю», в нее влетает ветер (чтобы «кудрями играть»?), в ней кормятся птицы, а с флейтой (атрибутом Музы) «младшая сестра», похоже, не расстается: Муза только «дописывает» за ней, а не «диктует».

Создается впечатление, что именно эта, хронологически более ранняя ситуация, послужила одной из предпосылок появления исходного образа Башни. Башня-западня, возможно, потому и напоминает Башню-маяк, что получена переносом «лесного» Маяка на берег моря и сменой прежнего «смотрителя» («старшей сестры») на нового («младшую»).

На возможность подобного преобразования указывает еще более ранняя ситуация, где мотив «смены поколений» выражен столь же отчетливо.

...А там мой мраморный двойник,
Поверженный под старым кленом,
Озерным водам отдал лик,
Внимает шорохам зеленым.

<...>
Холодный, белый, подожди,
Я тоже мраморною стану.

*В Царском Селе, 1911*

«Двойник» лирической героини — Памятник из белого мрамора. Это первое воплощение образа Башни-памятника. Он стоит на берегу озера, напоминая типичную белую прибрежную Башню. Но первоначально говорится о том, что он «повержен», т.е. подобен «упавшей башне», и только затем разъясняется, что речь идет об отражении в воде. Такая последовательность описания образа «двойника» весьма многозначительна. Фрейд бы сказал, что в глубине своего сознания лирическая героиня уже свергла этот памятник с пьедестала, а намерение превратиться в мрамор передает желание занять его место. Ахматова не любила Фрейда, справедливо полагая, что психоанализ разрушает поэзию. Но в данном случае нас интересует не поэзия, а поэтика — текстовые структуры и механизмы порождения образов.

Итак, еще в первой книге стихов, в самом первом цикле «В Царском Селе» (1911), выражена идея «смены поколений», замены «старшего» — «младшим» и эта же идея год спустя реализована в произведении «Я пришла тебя сменить, сестра...» (1912). «Старший» первоначально представлен в образе «мраморного двойника» (прообраз Башни-памятника), уже «поверженного», а затем — в образе «старшей сестры» (прообраз Башни-маяка), уступившей свое «место». Эти два «места» и заняла лирическая героиня два года спустя в Башне-западне, что и отобразилось в наборе связанных с ней смыслов.

На первый взгляд между «мраморным двойником» и «старшей сестрой» нет никакого сходства.Но во внутритекстовом контексте это изоморфные образы. Во-первых, все «сестры» в мире лирической героини — ее двойники:

Были мы с сестрой однолетки,
И так друг на друга похожи,
Что маленьких нас различала

Только по родинкам наша мама.
С детства сестра ходить не умела,
Как восковая кукла лежала...

*У самого моря, 1914*

Во-вторых, возлюбленные лирической героини могут принимать любой облик, в том числе и женский:

Он строен был, и юн, и рыж,
Он женщиною был...

*«Всем обещаньям вопреки...», 1961*

Не является ли «сестра-однолетка» в этом контексте «воскресшим» «мраморным двойником»? Случаен ли «восковой» (белый) цвет ее кожи и «поверженное» положение?

«Мраморный двойник» из «Царского Села» — это, конечно, одно из отображений образа Пушкина в ахматовской лирике. (А памятник Пушкину-лицеисту в Царском Селе, кстати говоря, не беломраморный, а бронзовый, черный.) Имеются и другие отображения этого образа, которые более подробно будут рассмотрены в разделе 7.3. А пока отметим еще одну деталь: курчавость «младшей сестры», о чем свидетельствуют слова «старшей»: «Дай ветру кудрями играть...» У Ахматовой, как известно, были прямые волосы, и она никогда их не завивала.

Встреча двух сестер «у высокого костра» — это не столько «смена поколений», сколько момент удвоения в творческом сознании автора образа Пушкина и перевоплощения «младшей» из них в юного Пушкина. А в Башне-западне эти же две сестры снова вместе, но на Пушкина больше похожа «старшая» — Муза, дописывающая страницу «смуглой рукой».

Удвоение или раздвоение образов — один из наиболее характерных для Ахматовой приемов их порождения («Не погибла я, а раздвоилась...»). Как было показано выше (глава 2), это одно из симметрийных преобразований подобия, бессознательно применяемых автором в самых различных ситуациях. Оно и создает сходные пары, хотя на сходство указывает в большинстве случаев какая-нибудь одна малозаметная деталь. Это же преобразование постоянно применяется при «конструировании» образа Башни.

Подводя предварительный итог, можно сказать, что Башня-западня потому представляется исходной формой всех прочих «башен» в мире лирической героини, что воплощает наибольшее количество ра-

нее намеченных смыслов. Она является, по существу, не исходной, а наиболее визуально завершенной формой образа, смысловой прототип которого — памятник Пушкину. Своеобразным завершением темы, отмеченной образом Башни-западни, служит произведение, написанное год спустя:

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

<...>

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

*«Нет, царевич, я не та...», 1915*

Лирическая героиня уже год как находится в специально построенной для нее Башне-западне. За это время намеченные «качественные» превращения только усиливаются и появляются новые. С прежней жизнью покончено, «и давно». Возможность раньше других видеть «зарю» превращается в способность к пророчеству. «Высота» пространственного положения переходит в «высоту» общественного — славу. Башню-западню можно назвать «башней славы». Но и эта башня — та же Западня. Эта третья «западня славы» больше похожа на первую, «любовную западню», чем на вторую — «творческую». Круг как бы замыкается, подчеркивая своеобразную замкнутость набора основных смыслов, связанных с образом Башни. Дальнейшее развитие этого образа состоит в более или менее полном повторении этих смыслов в соединении с набором характерных признаков.

Например, первый «маяк» как «реальное» строение упоминается в числе примет места *будущей* встречи в какой-то *иной* «стране»:

И назвал мне четыре приметы страны,
Где мы встретиться снова должны:
Море, круглая бухта, высокий маяк,
А всего непременней — полынь...

*«По неделе ни слова ни с кем не скажу...», 1916*

Примечательно, что в ожидании возлюбленного лирическая героиня находится в подобном же безлюдном, уединенном месте на берегу моря:

По неделе ни слова ни с кем не скажу,
Все на камне у моря сижу...

Можно сказать, что она уже находится на вершине «прибрежной» Башни, но пока еще миниатюрной, «однокаменной».

А последний «маяк» (Башня-маяк) в мире лирической героини — ее творчество:

Я помню все в одно и то же время,
Вселенную перед собой, как бремя
Нетрудное в протянутой руке,
Как дальний свет на дальнем маяке,
Несу...

*Творчество, 1959*

Творчество автора принимает образ Человека немыслимо огромных размеров. В его «протянутой руке» вся Вселенная ощущается как нечто невесомое, «как дальний свет». Тема Башни-маяка замыкается, как круг, но весьма своеобразно. Если в начале этого «круга» мы видели двух сестер, «старшая» из которых напоминала Башню-маяк: «И она как свет маяка...» — и она же олицетворяла во внутритекстовом контексте Музу и Пушкина (символы творчества), то в его конце все это видится «как дальний свет на дальнем маяке». Творческие качества перешли к «младшей сестре», и она выросла за полвека до космических масштабов. Можно сказать, что мы опять видим Башню-маяк, но уже гигантскую.

И последняя Башня-памятник в мире лирической героини — она сама. О размерах этого «памятника» ничего не говорится, но разместиться он должен в ином (будущем) времени. Точно определено только его пространственное положение («эта страна») и материал, из которого он будет изготовлен:

...А если когда-нибудь в этой стране
Воздвигнуть задумают памятник мне,
Согласье на это даю торжество,
Но только с условьем — не ставить его
Ни около моря, где я родилась:
Последняя с морем разорвана связь,

Ни в царском саду у заветного пня,
Где тень безутешная ищет меня,
А здесь, где стояла я триста часов
И где для меня не открыли засов...
<...>
И пусть с неподвижных и бронзовых век,
Как слезы, струится подтаявший снег...

*Реквием. Эпилог, 1940*

Завершая обзор основных вариантов воплощения образа Башни в мире лирической героини, укажем, для полноты картины, еще три наиболее характерные формы.

## 3.6. Горизонтальные Башни-мосты

Что общего между Мостами и Башнями в мире лирической героини? Прежде чем ответить на этот вопрос, составим список упоминаемых ею мостов.

1. Дальний (белый) мост:

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

*«Мне больше ног моих не надо...», 1911*

Первым упоминается «дальний мост». Он находится, по всей видимости, «здесь», на земле. Но для лирической героини, живущей уже «целых три недели» в воде и почти превратившейся в русалку, это — белое иномирное строение, висящее над водой. Можно сказать, что она видит дальнюю белую Башню.

2. Сводчатый мост:

У тебя светло и просто.
Не гони меня туда,
Где под душным сводом моста
Стынет грязная вода.

*«Здравствуй! Легкий шелест слышишь...», 1913*

Мост и Башня «изнутри» выглядят одинаково, как сводчатые строения. Под «сводчатым мостом» еще и «душно», словно в запертой наглухо комнате.

3. Китайский (желтый) мост:

Я вошла вчера в зеленый рай
<...>
И оттуда вижу городок...
<...>
Надо льдом — китайский желтый мост...

*Милому, 1915*

«Китайский мост» находится «здесь», в городе («городке»), но виден, подобно «дальнему», из иного мира. Судя по наименованию, он еще и «пришелец» из далекой страны.

4. Троицкий (гулкий) мост:

И серые пушки гремели
На Троицком гулком мосту...

*«Тот август, как желтое пламя...», 1915*

«Троицкий мост» расположен в неназываемом по имени «городе печали и гнева», куда лирическая героиня приходит «из тихой Корельской земли». Для нее это «иноземный мост», подобный «китайскому».

5. Старый мост:

Как рано я из дома выходила,
И часто по нетронутому снегу,
Свои следы вчерашние напрасно
На бледной, чистой пелене ища...
<...>
Я подходила к старому мосту.

*Эпические мотивы, 1914 — 1916*

«Старый мост» расположен не только в ином (прошлом) времени, подобно Белой башне, но и «окрашен» в тот же цвет свежевыпавшим снегом.

6. Бревенчатый (черный) мост:

Почернел, искривился бревенчатый мост,
И стоят лопухи в человеческий рост,
И крапивы дремучей поют леса,
Что по ним не пройдет, не блеснет коса.

*«Почернел, искривился бревенчатый мост...», 1917*

Этот мост расположен в каком-то безлюдном месте, где и живет в полном уединении лирическая героиня.

7. Крутые (гулкие) мосты:

Как площади эти обширны,
Как гулки и круты мосты!
<...>
И мы, словно смертные люди,
По свежему снегу идем.

*«Как площади эти обширны...», 1917*

«Крутые мосты» она видит в каком-то иномирном городе, будучи уже бессмертным существом. Сходный признак Троицкого и «крутых мостов» — гулкость — позволяет рассматривать их как аналоги «звучащих» Башен.

8. Длинные мосты:

Пускай навсегда заколдованы мы,
Но не было в мире прекрасней зимы,
И не было в небе узорней крестов,
Воздушней цепочек, длиннее мостов...

*Еще тост, 1961 — 1963*

Упоминание «длинных мостов» в одном ряду с «воздушными цепочками» и «узорными крестами» наводит на мысль, что и они видны «на небе», а кроме того, все это расположено в каком-то «заколдованном» месте.

Список показывает, что число прямых упоминаний Мостов и Башен совпадает. Это, скорее всего, случайное совпадение. Но едва ли случайно, что все Мосты, подобно Башням, размещаются в иных временах и странах, окрашены в те же цвета, «сводчаты» и «озвучены». Каждый, кому доводилось смотреть с высокого моста на воду, согласится, что это похоже на ощущение, возникающее на вершине башни. Возможно, это внетекстовое сходство послужило причиной совпадения внутритекстовых признаков Мостов и Башен.

# 3.7. Плоские Башни-острова

Что общего между Башней и Островом? Насильственное или добровольное перемещение на необитаемый остров равнозначно «заключению в башню». Остров можно назвать «плоской» Башней-западней или Башней-островом. Рассмотрим выборочно некоторые подобные «острова» в мире лирической героини.

1. Низкий остров:

Покинув рощи родины священной
И дом, где Муза Плача изнывала,
Я, тихая, веселая жила
На низком острове, который, словно плот,
Остановился в пышной невской дельте.

*Эпические мотивы, 1914 — 1916*

На «низкий остров» лирическая героиня переселилась добровольно. Описывая свою жизнь на этом острове, она вспоминает прогулки, которые начинались «вдоль реки» и завершались почти на небе:

Теперь не знаю, где художник милый,
С которым я из голубой мансарды
Через окно на крышу выходила
И по карнизу шла над смертной бездной...

*Эпические мотивы, 1914 — 1916*

Траектория движения показывает, что «низкий остров» подобен «высокой башне». Сходство усиливает образ «комнаты, похожей на клетку» (отсылка к образу Башни-голубятни), поведение в ней «художника»: «Где он, как чиж, свистал перед мольбертом...» (отсылка к образу Голубя) — и упоминание Муз, сразу двух: «Теперь не знаю, где художник милый <...> / Но чувствую, что Музы наши дружны / Беспечной и пленительною дружбой, / Как девушки, не знавшие любви».

2. Остров Робинзона:

Ни в лодке, ни в телеге
Нельзя попасть сюда.
Стоит на гиблом снеге
Глубокая вода.

Усадьбу осаждает
Уже со всех сторон...
Ах! близко изнывает
Такой же Робинзон.

*«Ни в лодке, ни в телеге...», 1916*

Весеннее половодье превратило Дом («усадьбу») лирической героини в Остров, а ее — в Робинзона.Можно сказать, что на этот «остров» (в Башню-остров), она попала не по своей воле. А «близко изнывает» *такой же* «Робинзон». Вероятно, и Острова в мире лирической героини, подобно Башням, размещаются и поодиночке, и парами, и «архипелагами».

3. Остров Царицы:

Я знала, я снюсь тебе,
Оттого не могла заснуть.
Мутный фонарь голубел
И мне указывал путь.

Ты видел царицын сад,
Затейливый белый дворец
И черный узор оград
У каменных гулких крылец.

Ты шел, не зная пути,
И думал: «Скорей, скорей,
О, только б ее найти,
Не проснуться до встречи с ней».

А сторож у красных ворот
Окликнул тебя: «Куда!»
Хрустел и ломался лед,
Под ногой чернела вода.

«Это озеро, — думал ты, —
На озере есть островок...».
И вдруг из темноты
Поглядел голубой огонек...

*Сон, 1915*

Это хронологически первый «остров» в мире лирической героини. Он еще совсем маленький («островок») и виден только во сне. На нем, судя

по всему, она и живет в «затейливом белом дворце», под охраной «сторожа». А по льду застывшего озера к ней пробирается возлюбленный, но он просыпается раньше, чем достигает цели.

4. Остров Китежанки:

Прямо под ноги пулям,
Расталкивая года,
По январям и июлям
Я проберусь туда...
Никто не увидит ранку,
Крик не услышит мой,
Меня, китежанку,
Позвали домой.
И гнались за мною
Сто тысяч берез,
Стеклянной стеною
Струился мороз.
У давних пожарищ
Обугленный склад.
«Вот пропуск, товарищ,
Пустите назад...»
И воин спокойно
Отводит штык.
Как пышно и знойно
Тот остров возник!
И красная глина,
И яблочный сад...
Из аквамарина
Пылает закат.

*Путем всея земли, 1940*

Это последний «остров» в мире лирической героини. На этот раз на него «пробирается» не «возлюбленный», а она сама. Последний «остров», куда возвращается Китежанка, очень напоминает самый первый, на котором ранее жила Царица. Это своеобразно замыкает тему Башен-островов.

Город Китеж, как известно, погрузился в воды озера Светлояр. Возвращаясь «домой», Китежанка видит не город и не озеро, а «остров». Похоже, это именно тот «островок», о котором думал «возлюбленный», когда «шел, не зная пути», по льду озера. За 25 лет он «вырос» до «острова» (как «башенка» до «башни»), и прочие его характеристики изменились в этом же направлении — заметно усилились.

Недостаточно тихо «заснуть», чтобы попасть на этот «остров» — необходимо незаметно умереть: «Никто не увидит ранку, / Крик не услышит мой...»

Время действия прежнее, но «мороз» заметно усилился: вместо ломающегося под ногой «льда» появляется «стеклянная стена».

Ворота по-прежнему охраняются, но еще более надежно — «сторожа» сменил «вооруженный воин».

В красный цвет окрашены не «ворота», а «глина», покрывающая «остров», т.е. он весь становится новыми гигантскими «красными воротами».

Бледно-голубой цвет «мутного фонаря» превращается в ярко-синий (аквамариновый) цвет закатного неба: «Из аквамарина / Пылает закат...»

«Царицын сад» виден с близкого расстояния как «яблочный». Возможно, намек на «райский» и на то «яблоко», которым Ева угостила Адама.

А «белый дворец» давно сгорел. Остались лишь «складские помещения»: «У давних пожарищ / Обугленный склад...» Не изменилась только смысловая концовка — Китежанка тоже не достигает цели: «Не тот китежанке / Послышался звон».

Башни-острова, как показывают приведенные примеры, не составляют однородной группы, хотя они и «построены» из тех же «камней», что и остальные Башни. Башню-западню больше других напоминает только «низкий остров», а «остров Робинзона» — явный дериват образа «дальней башни». Набор признаков, характеризующих «остров Китежанки», заложен в характеристике самого первого «островка» в мире лирической героини. Развитие условного внутритекстового сюжета, соединяющего «островок» с последним «островом», воплощает один из «башенных» смыслов — вознесение на небо, представленный как «погружение в воду». Это намечает новые, «подводные» формы воплощения образа Башни.

# 3.8. Подземные и подводные Башни: Могилы и Колодцы

## 3.8.1. Башня-могила

Могила — один из очевидных смыслов образа Башни-западни, связанный со способом ее «строительства». Этот смысл проявляется, когда Муза, покидая лирическую героиню, называет ее нынешнее местоположение «могилой»:

Муза ушла по дороге,
Осенней, узкой, крутой,
И были смуглые ноги
Обрызганы крупной росой.

Я долго ее просила
Зимы со мной подождать.
Но сказала: «Ведь здесь могила,
Как ты можешь еще дышать?»

Я голубку ей дать хотела,
Ту, что всех в голубятне белей,
Но птица сама полетела
За стройной гостьей моей.

Я, глядя ей вслед, молчала,
Я любила ее одну,
А в небе заря стояла,
Как ворота в ее страну.

*1915*

Создается полное впечатление, что это Муза из Башни-западни. Лирическая героиня словно переводит взгляд с ее «смуглых рук» на «смуглые ноги». Вместе с Музой улетает и птица из «голубятни», что указывает на еще один аспект Башни-западни или связанный с ней смысл — это Башня-голубятня. «Голубятней» же в мире лирической героини именуется собор св. Марка в Венеции:

Золотая голубятня у воды...

*Венеция, 1912*

«Голубятней», следовательно, именуется Храм (Башня-храм, расположенная «у воды»). А уходит Муза через «красные ворота» зари в свою «небесную страну», еще раз подчеркивая тем самым, что лирическая героиня осталась «на земле» («под землей»), в Башне-могиле.

Спустя еще два года появляется новое описание Башни-могилы:

Уже привыкшая к высоким, чистым звонам,
Уже судимая не по земным законам,
Я, как преступница, еще влекусь туда,
На место казни долгой и стыда.
И вижу дивный град, и слышу голос милый,
Как будто нет еще таинственной могилы,
Где у креста, склонясь, в жары и холода,
Должна я ожидать последнего суда.

*Три стихотворения, 1917*

На этот раз «могила» напоминает, с одной стороны, комнату с письменным столом, «склонясь» над которым, лирическая героиня проводит дни и ночи в жару и холод. А иначе как объяснить склоненное положение в этой «таинственной могиле»? С другой стороны, наполненность «высокими, чистыми звонами» указывает, что это не только Башня-дом, но и Башня-храм (колокольня).

Четвертый год уже лирическая героиня находится в Башне-западне (Башне-могиле), а все еще вспоминает «способ» ее «строительства» — долгую и постыдную «казнь» (побивание камнями блудницы), и «место», где это все происходило. Оказывается, это «место» — «дивный град». (Этот образ, связанный с мотивом «изгнание из рая», будет рассмотрен в главе 5).

Примеры воплощения образа Башни-могилы, связанного с образом Башни-западни, довольно многочисленны: «Сто раз я бывала в могиле, / Где, может быть, я и сейчас...», но и приведенных достаточно, чтобы убедиться в существовании «подземных» Башен в мире лирической героини.

## 3.8.2. Башня-колодец

Спустя два года после «заключения» в Башню-западню в образе Башни-колодца предстает сама лирическая героиня:

Как белый камень в глубине колодца,
Лежит во-мне одно воспоминанье...
<...>
Мне кажется, что тот, кто ближе взглянет
В мои глаза, его увидит сразу...
<...>
Чтоб вечно жили дивные печали.
Ты превращен с мое воспоминанье.

*«Как белый камень...», 1916*

Колодец, по смыслу этого образа, представляет собой как бы «прибрежную башню» наоборот. Вода не окружает, а наполняет его. Кроме того, трансформация признака «высота» в признак «глубина» превращает его в «невидимую башню» или в «башню», которую можно разглядеть только изнутри. Если за основу происхождения образа Башни-колодца выбрать образ Башни-западни, то становится заметна еще одна инверсия: не «живой человек» помещен внутри «каменной башни», а «камень» внутри «живого человека».

Ограничимся этим единичным примером, наглядно показывающим, что предметы, передающие «башенные смыслы», могут разительно отличаться от сходного образа, поскольку в набор операций его преобразования входят инверсии, порождающие сходство по контрасту.

## 3.9. Башня-лирика (Странная башня)

Включение Башен-островов, Башен-мостов, Башен-колодцев и т.п. в число «башенных строений» в мире лирической героини может показаться по меньшей мере странным, если следовать обычной логике. Но если исходить из авторской логики организации этого мира, то число подобного рода «строений» можно значительно увеличить. Более того, спустя 30 лет после заключения в Башню-западню героиня говорит, что вся ее лирика — это одна большая Башня.

От странной лирики, где каждый шаг — секрет,
Где пропасти налево и направо,
Где под ногой, как лист увядший, слава,
По-видимому, мне спасенья нет.

*Осень, 1944*

В своей «странной лирике» Ахматова занимает верхнее положение. Все остальное у нее «под ногой», даже «слава». Можно сказать, что это Башня-лирика или Странная башня. Со всех сторон ее окружают «пропасти», а каждый шаг превращается в «секрет».

«Башня» и «пропасть» выступают как взаимодополнительные приметы положения, что позволяет по упоминанию «пропасти» (или «бездны», «кручи» и т.п.) утверждать, что речь идет о «башне».

Одна из окружающих лирическую героиню «пропастей» — «пылающая бездна» Неба: «А небо — как пылающая бездна...» (Северные элегии, 1942). Примечательно, что даже в эту «бездну» она смотрит не снизу, а как бы сверху:

Непоправимые слова
Я слушала в тот вечер звездный,
И закружилась голова,
Как над пылающею бездной.

*В разбитом зеркале, 1956*

Другая «бездна» — райский сад, на который, опять-таки с высоты, смотрит Солнце:

...Этот сад
Всех садов и всех лесов дремучей,
И над ним, как над бездонной кручей,
Солнца древнего из сизой тучи
Пристален и нежен долгий взгляд.

*Под Коломной, 1943*

Очевидно, чтобы заметить, куда направлен «взгляд Солнца», следует находиться где-то поблизости. Лирическая героиня, как мы видим, устойчиво занимает «верхнее положение», т.е. находится как бы на вершине невидимой Башни.

Пропасти — примета горной страны, поэтому упоминания Гор, «горных склонов», «горных троп» и т.п. также можно рассматривать как приметы «башенной» организации мира лирической героини. Муза, например, уходит от нее по «крутой» дороге: «Муза ушла по дороге, / Осенней, узкой, крутой...» — в «небесную страну»: «А в небе заря стояла, / Как ворота в ее страну». А сама она мечтает войти, хотя бы во сне, в «нагорный храм»:

Только б сон приснился пламенный,
Как войду в нагорный храм,
Пятиглавый, белый, каменный,
По запомненным тропам.

*«Мне не надо счастья малого...», 1914*

По этой же «тропе» на «горном склоне» она идет два года спустя на встречу с возлюбленным:

И я не верить не могла,
Что будет дружен он со мною,
Когда по горным склонам шла
Горячей, каменной тропою.

*«Все обещало мне его...», 1916*

А спустя еще три года этот «сон», похоже, исполняется, но встреча происходит не летом, а зимой, поэтому от «горного склона» остается только «гребень сугроба»:

По твердому гребню сугроба
В твой белый таинственный дом,

Такие притихшие оба,
В молчании нежном идем.
И слаще всех песен пропетых
Мне этот исполненный сон...

*«По твердому гребню сугроба...», 1917*

Символика образа Горы достаточно очевидна. Это земной прообраз той же Башни (Башни-храма и Башни-дома), вершина которой помещается «в небесах», в ином мире. Поэтому подъем на Гору символизирует вознесение на Небо, а встреча с возлюбленным в этом контексте — это встреча с «небесным женихом».

Помимо «жениха», лирическая героиня-беженка встречает «на горе» и Благословителя своего «ребенка»:

Но когда грозовую завесу
Нерешительный месяц рассек,
Мы увидели: на гору, к лесу,
Пробирался хромой человек.

Было страшно, что он обгоняет
Тройку сытых, веселых коней,
Постоит и опять ковыляет
Под тяжелою ношей своей.

Мы заметить почти не успели,
Как он возле кибитки возник.
Словно звезды глаза голубели,
Освещая измученный лик.

Я к нему протянула ребенка,
Поднял руку со следом оков
И промолвил мне благостно-звонко:
«Будет сын твой и жив и здоров!»

*«Город сгинул, последнего дома...», 1916*

Этот Благословитель — явно пришелец из иного мира. На это указывают его необыкновенные способности. «Хромой», с «тяжелой ношей», он поднимается «на гору», постоянно останавливаясь: «Постоит и опять ковыляет...», и при этом «обгоняет тройку сытых веселых коней». Вероятно, он возвращается по этой «горе» на свою «небесную родину». Не случайно и «праведник» Лот уходит из Содома «по горе»: «И праведник шел за посланником Бога, / Огромный и светлый по черной горе...»

(Лотова жена, 1924). Гора, следовательно — это еще и «мост» на Небо (Башня-мост).

Помимо «горного мира», как «глобального» варианта воплощения образа «странной лирики», она получает в мире лирической героини и «камерные» отображения. Одна из Странных башен этого рода — «мир канатоходца»:

Меня покинул в новолунье
Мой друг любимый.
Ну так что ж! Шутил:
«Канатная плясунья!
Как ты до мая доживешь?»

<...>

Пусть страшен путь мой, пусть опасен,
Еще страшнее путь тоски...
Как мой китайский зонтик красен,
Натерты мелом башмачки!

*«Меня покинул в новолунье...», 1911*

«Высоту положения» лирической героини предопределяет «профессия». Каждый вечер она поднимается на вершину невидимой Башни, «где каждый шаг — секрет, где пропасти налево и направо». Она одна под куполом цирка, с «красным» (как закатное Солнце?) «зонтиком» в руке, а буквально «под ногой» — «слава» (возгласы и аплодисменты публики). Не эти ли развернутые для хлопка ладони превратились в «увядшие листья»?

Сходство «положения» лирической героини в начале «артистической карьеры» и на всем ее протяжении показывает, что единственным прообразом всех Башен является «странная лирика» Ахматовой.

Структуру этой «лирики» определяют два относительно независимых признака. Первый из них — «высота положения» лирической героини, (которое может быть как «пространственным», так и социальным), а второй — ощущение «отъединенности» от окружающего мира. В рассмотренных выше «башенных» вариантах одновременно присутствуют оба признака, но ощущение «отъединенности» можно передать и «безбашенно». Что надо сделать, чтобы каждый шаг превратился в «секрет», а налево и направо возникли «пропасти»? Достаточно закрыть глаза. Так и поступает лирическая героиня. В результате возникает еще одна Странная башня в ее мире — «мир слепого человека».

Первый «слепец» в этом «мире» — ее «старый друг»:

Но я другу старому не верю.
Он смешной, незрячий и убогий.

*«Под навесом темной риги жарко...», 1911*

На следующий год «слепнет» ее «старшая сестра»:

И неверно брела, как слепая,
Незнакомой узкой тропой...

*«Я пришла тебя сменить, сестра...», 1912*

Еще через год появляется «слепенький мальчик»:

И, согнувшись, бесслезно молилась
Ей о слепеньком мальчике мать...

*«Плотно сомкнуты губы сухие...», 1913*

В этом же году «смыкаются ресницы» у самой лирической героини:

Коснется ли огонь небесный
Моих сомкнувшихся ресниц...

*«Я так молилась: "Утоли..."», 1913*

Поэтому на будущий год уже не она выступает как поводырь «незрячего» «старого друга», а Муза водит ее «как слепую»:

И печальная Муза моя,
Как слепую, водила меня.

*«Был блаженной моей колыбелью...», 1914*

Судя по датировке этого произведения, совпадающего с датой «постройки» Башни-западни, можно сказать, что эта Муза и привела лирическую героиню в Башню, где вместе с ней и поселилась.

***Заключение***. Разнообразие предметных форм, передающих образ Башни-западни, показывает, что этот образ пронизывает мир лирической героини «на всю глубину» и служит одним из организующих принципов его строения и развития. Это разнообразие создается комбинированным применением таких операций, как «зеркальное отражение», «раскрашивание», «соединение», «расчленение», «мультипликация», «масштабное

преобразование», «выворачивание наизнанку» и т.п. Логика образного мышления опирается, следовательно, на естественные технологии формообразования в предметной сфере человеческой деятельности.

Остается ответить на последний вопрос: почему именно в Башню превратилась «западня», а не в какое-нибудь иное строение? Какие личные смыслы могут быть связаны с образом Башни?

В настоящее время можно уже открыто говорить не только о патриотизме Ахматовой, но и о ее глубокой религиозности. Столь же религиозна ее лирическая героиня. Спасаясь от мира в «пустой» комнате, расположенной, если понимать буквально, «под крышей», т.е. на на самом верху, она проводит время в чтении апостольских посланий:

Под крышей промерзшей пустого жилья
Я мертвенных дней не считаю.
Читаю посланья апостолов я,
Слова псалмопевца читаю.

*«Под крышей промерзшей пустого жилья...», 1915*

А в этих «посланиях» говорится: спасение в том, чтобы «войти камнем в строящуюся башню» [99, с.343]. Не эта ли идея предопределила появление образа Башни в мире лирической героини?

# 4. СЕМАНТИКА ЛЮБВИ

## Ритмика и метрика встреч и разлук

# 4.0. Предварительные замечания

Ритмическая организация — главный отличительный признак поэтических произведений, определяющий не только их форму, но и содержание. Неизбежно возникает вопрос: как связано строение поэтического мира Ахматовой с ритмикой и метрикой ее стиха? Но прежде чем ответить на этот вопрос, следует уточнить, о какой ритмической системе идет речь и почему именно она выбрана для изучения.

Ритмика стиха — это не только ритмика чередования ударных и безударных слогов (силлабо-тонический ритм), но и ритмика чередования клаузул (каталектический ритм), отдельных слов (лексический ритм), пауз (паузальный ритм), созвучий (инструментальный ритм), рифм (рифменный ритм), грамматических конструкций (грамматический ритм), образов и ситуаций (семантический ритм) и др. В настоящее время не существует общепринятой классификации ритмических систем стиха, поэтому выделим, в первом приближении, три основные системы — фонетическую, синтаксическую и семантическую. Поэтический мир — это семантическая конструкция, поэтому логично предположить, что его строение и развитие определяют, в первую очередь, специфические семантические ритмы ахматовского стиха.

Цель нашего исследования — изучение семантической ритмики ахматовского стиха как основы строения и развития ее поэтического мира.

Стиховедение исторически сложилось как учение о звуковой форме стиха. Наибольшее внимание традиционно уделяется изучению тех ритмов, которые можно воспринять непосредственно на слух, т.е. фонетических (в русском стихе — тонических). Синтаксические и особенно семантические ритмы на слух не воспринимаются. Семантические ритмы, кроме того, не столь универсальны. Это сфера индивидуальной, авторской ритмики, но ее выделение и описание концептуально не менее значимо, чем определение стихового размера.

Каковы принципы изучения семантической ритмики? Принимая во внимание известные приемы изучения силлабо-тонической ритмики, можно сказать: требуется предварительная метризация семантического ритма, которая опирается на принципы, лежащие в основе метризации силлабо-тонической ритмики. Процедуру метризации можно представить в виде следующего алгоритма:

1. Выделение реального, повторяющегося фрагмента текста в качестве ритмической единицы (такой единицей может быть элемент любого уровня организации текста — фонологического, синтаксического или семантического).

2. Определение формальной схемы строения этой единицы (построение эталонного метра).

3. Разработка правил преобразования реальных ритмических единиц в эталонную форму (построение формальной схемы реального метра)

4. Сопоставление эталонного и реального метра на уровне схем и отыскание сходств и различий на основе предварительно заданных критериев.

Ни одна из этих задач не является тривиальной, но нет и принципиальных ограничений их решения, связанных с природой объекта исследования. Предлагаемый алгоритм отличает необходимая степень всеобщности, позволяющая метризовать любую ритмическую систему. Руководствуясь указанным алгоритмом, метризуем семантическую ритмику ахматовского стиха.

## 4.1. Семантический метр. Основы теории

Одной из ведущих в ахматовской лирике является тема любви. Произведения, в которых она разрабатывается, часто объединяются автором в короткие циклы, а некоторые исследователи обнаруживают еще и «скрытые циклы», связанные с образом того или иного лирического героя. Назовем совокупность произведений, в которых представлена любовная тема, «любовным романом» лирической героини, никак не разграничивая действующих лиц, а, напротив, рассматривая любую влюбленную пару как конкретный вариант воплощения инвариантной схемы любовных отношений. В общем виде эта схема выражается формулой *Он + Она = Любовь*.

Основным содержанием «любовного романа» являются любовные переживания лирических героев, а его действие сводится к чередованию их встреч и разлук. Будем рассматривать это чередование как его семантический ритм, а соответствующие ситуации — как ритмические элементы.

Семантический контраст ситуаций «встреча» и «разлука» подобен тоническому контрасту ударных и безударных слогов, но для метризации

семантического ритма по образцу силлабо-тонического этого недостаточно. В момент встречи *Он* и *Она* «сходятся», а в момент разлуки — «расходятся», что можно представить как изменение расположения или размещения в пространстве. Поэтому в схеме ситуации должно быть указано и число действующих лиц, и особенности их размещения. Схема ситуации, следовательно, представляет собой «двумерную» систему, один из определяющих параметров которой — набор действующих лиц, а второй — их пространственное размещение.

Основной набор действующих лиц в каждой ситуации один и тот же — Он и Она. Помимо «основных», в каждой конкретной ситуации могут встречаться и «факультативные» персонажи. Факультативными мы называем в данном случае тех действующих лиц, которые хотя и могут быть формально представлены в той же безличной форме Он и Она, но фактически не входят в «формулу любви». Например, таким факультативным персонажем является «муж» лирической героини в ситуации:

Муж хлестал меня узорчатым,
Вдвое сложенным ремнем.
Для тебя в окошке створчатом
Я всю ночь сижу с огнем.

Основными действующими лицами в этой ситуации является лирическая героиня (Она) и тот, кого она ожидает (Он). Именно эта пара составляет «формулу любви», а не «муж» и «жена».

Пространственное размещение лирических героев в ситуации «встреча» можно представить как их соединение в одном месте и в одно время, а в ситуации «разлука» — как разъединение и размещение по двум различным, так или иначе разграниченным областям пространства и/или времени. Признаками разграничения могут служить любые оппозиции, такие, например, как противопоставление открытого пространства — закрытому, ближнего — дальнему, земного — небесному, прошлого времени — настоящему, настоящего — будущему и т.п. В общем случае разграничение сводится к противопоставлению местонахождения «здесь» местонахождению «там».

Обозначим границу знаком равенства (=). Будем считать, что «здесь» всегда находится слева от границы, а «там» — справа, а Он и Она могут встречаться как «здесь», так и «там». Введем дополнительные символы для обозначения позитивного или негативного присутствия действующих лиц в актуальной ситуации. Знаком плюс (+) отмечается позитивное присутствие, а знаком минус (–) — негативное (т.е. отсутствие лирического героя в данном месте). Местоположения «здесь» и «там» также различаются как позитивные и негативные. «Здесь» — это всегда область положительного присутствия, а «там» — отрицательного.

В результате полная схема размещения лирических героев приобретает вид:

$$+ \text{Он} + \text{Она} = - \text{Он} - \text{Она},$$

где (=) — знак условной границы, препятствующей встрече, (+ Он + Она) — схема ситуации встречи «здесь», (– Он – Она) — схема ситуации встречи «там». Знак минус в области отрицательного присутствия указывает, что лирические герои «реально» (т.е. во внутритекстовом пространстве) встречаются именно «там», а «здесь» их нет.

Эта схема и является схемным или эталонным метром семантического ритма. Назовем этот метр, по числу главных действующих лиц, бинарным.

Схема показывает, что семантически контрастны не только «встречи» и «разлуки», но и каждая из этих ситуаций может быть реализована в двух различных по смыслу схемных вариантах.

Для ситуации «встреча» возможны два схемных варианта:

1. Он + Она = 0,
2. 0 = – Он – Она;

а для ситуации «разлука» — четыре, поскольку каждый вариант «встречи» трансформируется в два варианта «разлуки» переходом «отсюда» «туда» либо «его», либо «ее»:

1. Он + Она = 0 → Он = – Она
1. Он + Она = 0 → Она = – Он
2. 0 = – Он – Она → Он = – Она
2. 0 = – Он – Она → Она = – Он

Формально различимы только два схемных варианта «разлуки», но из контекста произведения почти всегда можно реконструировать все четыре, если указаны предшествующая (исходная) или последующая (конечная) ситуации.

Не принимая во внимание эту возможность и ограничиваясь только схемными вариантами, получаем следующую систему ритмических форм семантического метра:

| | | |
|---|---|---|
| Встреча: | Он + Она = 0, | 0 = – Он – Она. |
| Разлука: | Он = – Она, | Она = – Он. |

Система ритмических форм комбинативно замкнута. Любая ситуация, мыслимая как исходная, преобразуется в любую другую, мыслимую как конечная, путем комбинаторного преобразования схемы. Семантический ритм на этом уровне абстракции представляет собой не простое чередование «встреч» и «разлук», а комбинаторику четырех (а с учетом контекста — шести) ритмических форм, различающихся размещением (и происхождением) схемных элементов. Изучение семантической ритмики ставит новые задачи:

а) определение полноты воплощения комбинаторно возможных вариантов строения ритмических форм;

б) выявление доминирующей ритмической формы семантического метра.

По аналогии с определением стихового размера в силлаботонике как числа метрических единиц в стиховой строке, число комбинативно возможных семантических метров, реализованных в пределах отдельного произведения, можно назвать семантическим размером. У одного семантического размера могут быть и различные ритмические формы. По стиховедческой классификации, доминирующая метрическая форма ахматовского стиха — дольник. У каждого стихового размера, по мнению М.Л.Гаспарова, имеется свой «семантический ореол» [20]. Выявление доминирующего семантического размера в дополнение к метрическому позволяет, как будет показано ниже, превратить этот расплывчатый «ореол» в четкий контур.

## 4.2. Семантический метр. Основы методики

Излагая теорию метода, мы намеренно упростили ситуацию, чтобы продемонстрировать принципиальную возможность его применения. Реальная ситуация требует уточнения методики.

Неполнота системы ритмических форм семантического метра становится очевидной, стоит только сравнить любую из них с «формулой любви»: Он + Она = Любовь. В этой формуле, если интерпретировать ее по схеме строения формального метра, фигурируют не два, а три «действующих лица». Метрическое чтение этой формулы таково: Он и Она — «здесь», а Любовь — «там». В системе ритмических форм присутствие

«любви» только подразумевается, но никак не зафиксировано, что не позволяет однозначно оценить ситуацию. Для исключения неопределенности введем элемент Любовь в метрическую схему. В результате полная схема формального метра приобретает следующий вид:

Он + Она + Любовь = – Он – Она – Любовь.

Это уже не бинарный, а тернарный метр, поскольку варианты его строения определяет размещение не двух, а трех элементов метрической схемы. Совокупность этих вариантов составит новую систему.

Построим эту систему с помощью формальной комбинаторики, используя новые обозначения элементов метрической схемы:

A — ахматовская лирическая героиня (Она),
B — лирический герой (Он),
C — Любовь или заменяющий ее символ.

Комбинативная система ритмических форм тернарного семантического метра имеет следующий вид:

1. A + B + C = 0
2. A + B = – C
3. A + C = – B
4. A = – B – C
5. 0 = – A – B – C
6. C = – A – B
7. B = – A – C
8. B + C = – A

Формально различимы восемь ритмических форм, но их может быть и больше, если элемент C (Любовь) рассматривать не в качестве абстрактного понятия, а с учетом взаимности или неразделенности этого чувства. Неразделенная любовь, в свою очередь, может быть Любовью только лирической героини (A) или только лирического героя (B). Для обозначения «просто» Любви сохраним символ C, разделенную Любовь будем обозначать символом $C_{AB}$, Любовь лирической героини — символом $C_A$, Любовь лирического героя — символом $C_B$. Итак, добавление третьего элемента в метрическую схему увеличивает число комбинаторно допустимых ритмических форм до восьми, а с учетом «качества» этого элемента общее число различимых ритмических форм может быть увеличено до 32.

В реальной (внутритекстовой) ситуации чувство любви не всегда получает соответствующее лексическое выражение. В качестве маркиру-

ющего это чувство текстового элемента обычно выступает не слово «любовь», а какой-либо знак или образ с тем же символическим содержанием. Общеизвестно сопоставление Любви с Огнем, поэтому символическим воплощением Любви могут выступать различные формы его проявления. Традиционным символом Любви служат Цветы, упоминание которых имеет тот же смысл. Наконец, если влюбленные — поэты, то чувство любви они могут выражать в Стихах.

Выделим Огонь, Цветы и Стихи в качестве основных замещающих символов Любви и будем использовать их как критерии сопоставления реальной метрической схемы с идеальной. Руководствуясь этими критериями, разделим «любовный роман» лирической героини на три самостоятельных «романа» — «Роман с Огнем», «Роман с Цветами» и «Роман со Стихами». Рассмотрим особенности воплощения основных ритмических форм тернарного метра в каждом из этих «романов». Нумерация «глав» совпадает с нумерацией основных ритмических форм в тернарной комбинативной системе.

## 4.3. Роман с Огнем

Формы воплощения Огня в мире лирической героини чрезвычайно разнообразны. Это небесные светила: Солнце, Луна, Звезды, а также Молнии, Зарницы и т.п., «земные» источники света: Лампы, Люстры, Свечи, Фонари, пламя Костра или Камина и просто «пламя», «огни», «огоньки» и вообще любые яркие, сияющие и обжигающие предметы. Огонь не только видим, но и ощущаем как теплое или обжигающее прикосновение. Эти ощущения могут передавать и другие чувства, но в «Романе с Огнем» мы рассматриваем только те, в которых Огонь отображает Любовь или сопутствует ее проявлениям.

Построение схемы ситуации (схемы формального метра) — это всегда реконструкция, т.е. восстановление целого по деталям, часть из которых домысливается. Поэтому процесс реконструкции не лишен субъективизма, а ее результат не всегда однозначен. Для полноты формализации следует описать еще и алгоритм реконструкции, но мы ограничиваемся описанием результатов его применения, исходя из того, что схема формального метра сама по себе ограничивает сферу возможных интерпретаций.

Реконструкция схемы ситуации открывает, как правило, не одну, а две и более метрические схемы, описывающие последовательное ее изменение. Почти всегда можно восстановить предшествующую, текущую и последующую ситуации и соответствующие им схемы. Мы рас-

сматриваем эту последовательность схем как семантический размер по аналогии со стиховым размером, измеряемым числом стоп. Каждый ритмический вариант формального метра трактуется как метрическая единица, общее число которых и составляет семантический размер произведения. Назовем этот размер транзитивным, поскольку ритмические варианты по смыслу ситуации последовательно переходят один в другой. Транзитивный семантический размер — это отображение авторской семантической ритмики.

**1. Схема ситуации: A + B + C = 0 (Он, Она и Огонь — «здесь», а «там» никого и ничего нет).**

Первым примером воплощения этой схемы служит второе произведение из цикла «Два стихотворения»:

2
Тот же голос, тот же взгляд,
Те же волосы льняные.
Все, как год тому назад.
Сквозь стекло лучи дневные
Известь белых стен пестрят...
Свежих лилий аромат,
И слова твои простые.

*Два стихотворения, 1909*

Актуальная ситуация описана как «встреча» и одновременно — как повтор такой же ситуации, имевшей место «год тому назад». Схема актуальной ситуации представлена во внутритекстовом контексте дважды, первый раз как исходная, а второй — как конечная. В интервале «в течение года» сохранялось «промежуточное положение», которое можно описать так: Он ушел, а Она осталась, но не одна, а с Огнем. Это описание отвечает третьей схеме: A + C = – B. Можно сказать, что исходная ситуация отвечала первой схеме, промежуточная — третьей, а конечную вновь описывает первая схема. Полный цикл предполагаемых превращений имеет вид:

1. A + B + C = 0 → 3. A + C = – B → 1. A + B + C = 0.

Запишем наблюдаемое последовательное преобразование ритмических форм сокращенно, указывая только их номера в комбинативной системе:

1 – 3 – 1.

Это и есть схема транзитивного семантического размера данного произведения. Схема отображает семантический ритм как одно из направлений метрической изменчивости в системе ритмических форм, выделенное самим автором.

В комбинативной системе нет никаких направлений изменчивости. Все переходы между различными ритмическими формами равноправны. Появление направлений изменчивости, т.е. выделенных переходов, позволяет рассматривать эту систему не только как набор схемных метров, но и как набор одностопных схемных размеров. Из восьми одностопных размеров можно формально составить 64 вида двухстопных, 512 видов трехстопных, 4096 видов четырехстопных и т.д. В этом потенциальном разнообразии размеров, начиная с двусложных, встречаются как монометрические (составленные из однородных стоп), так и полиметрические (составленные из разнородных стоп). Выделенный нами семантический размер — это полиметрический трехстопник вида 1 3 1.

Оба лирических героя находятся в одной комнате, белые стены которой испещрены солнечными лучами. Можно сказать, что комнату наполняет «белый огонь». На каком основании мы рассматриваем его как «огонь любви» и включаем в схему в качестве третьего «действующего лица»? На том основании, что символика «белого огня» расшифрована самим автором в следующем произведении, воплощающем ту же схему ситуации:

И когда друг друга проклинали
В страсти, раскаленной добела,
Оба мы еще не понимали,
Как земля для двух людей мала,
И что память яростная мучит,
Пытка сильных — огненный недуг! —
И в ночи бездонной сердце учит
Спрашивать: о, где ушедший друг?
А когда, сквозь волны фимиама,
Хор гремит, ликуя и грозя,
Смотрят в душу строго и упрямо
Те же неизбежные глаза.

*1909*

Оказывается, «белый огонь» — это «огонь страсти». В первом примере он уже вспыхнул, но еще не достиг необходимого «накала». Лирические герои только начали сближаться после годичной разлуки. Вероятно, их дальнейшее сближение, как сближение двух электродов, заж-

жет «вольтову дугу» страсти, которая, вопреки обычной логике, не соединит влюбленных, а разъединит их, превратит встречу в разлуку, а любовные клятвы — в проклятия. Можно сказать, что предпосылка комбинаторных преобразований исходной, первой ситуации заложена в ней с самого начала и обусловлена логикой отношений в мире лирической героини. А пока повторяется тот же самый транзитивный размер, но его реализация отличается рядом особенностей.

Во-первых, изменяется «пространственный масштаб» внутритекстовой ситуации. Лирические герои находятся не в «комнате», а на «земле», т.е. «камерное» действие превращается в «глобальное».

Во-вторых, все три схемы воплощаются последовательно, в порядке следования четверостиший. В первом говорится о том, что было, о внешней стороне событий. Прошлая ситуация отвечает первой схеме A + B + C = 0, где A и B — Она и Он, «проклинающие друг друга», а C — Огонь («страсти, раскаленной добела»). Во втором четверостишии — о дальнейшем развитии событий и о том, что за этим последовало во внутреннем плане. Он («друг») ушел, а Она осталась один на один с Огнем («огненным недугом»). Это третья схема ситуации: A + C = – B. В третьем Он возвращается, но не в «комнату» и не на «землю», а в «душу» лирической героини, где и пылает «огонь любви». Последнюю ситуацию можно выразить той же схемой, что и первую: A + B + C = 0, рассматривая знак равенства (=) как границу между внешним и внутренним миром лирической героини.

Итак, оба произведения, с точки зрения семантической ритмики, написаны одним и тем же транзитивным размером вида 1 – 3 – 1. Полученный результат показывает, что семантическую ритмику, подобно силлабо-тонической, можно представить в виде системы метров и размеров, если предварительно формализовать понятие семантического метра.

**2. Схема ситуации: A + B = – C (Он и Она — «здесь», а Огонь — «там»).**

О, жизнь без завтрашнего дня!
Ловлю измену в каждом слове,
И убывающей любови
Звезда восходит для меня.

Так незаметно отлетать,
Почти не узнавать при встрече.
Но снова ночь. И снова плечи
В истоме влажной целовать.

Тебе я милой не была,
Ты мне постыл. А пытка длилась,
И как преступница томилась
Любовь, исполненная зла.

То словно брат. Молчишь, сердит.
Но если встретимся глазами —
Тебе клянусь я небесами,
В огне расплавится гранит.

*1921*

В этом произведении зафиксирован момент преобразования первой схемы ситуации во вторую. Оба лирических героя находятся в одной комнате, в темноте. Огонь способен еще вспыхнуть и «расплавить гранит», но не вспыхивает. Любовь угасает «здесь» и одновременно разгорается «там», принимая облик восходящей звезды. Невидимое внутреннее чувство принимает видимую предметную форму и эта форма — небесное светило.

Принимая во внимание следы первой схемы в этой ситуации и следы второй, семантический размер данного произведения можно определить как полиметрический двухстопник вида 1 – 2.

С гораздо большей определенностью вторая схема представлена в произведении:

Я пришла к поэту в гости.
Ровно полдень. Воскресенье.
Тихо в комнате просторной,
А за окнами мороз

И малиновое солнце
Над лохматым сизым дымом...
Как хозяин молчаливый
Ясно смотрит на меня!

У него глаза такие,
Что запомнить каждый должен;
Мне же лучше, осторожной,
В них и вовсе не глядеть.

Но запомнится беседа,
Дымный полдень, воскресенье
В доме сером и высоком
У морских ворот Невы.

*1914*

Перенос Огня на небо завершен, и он становится виден как «настоящее» небесное светило — «малиновое солнце» за окнами комнаты, в которой находятся Он и Она.

Схема этой ситуации точно отвечает второму ритмическому варианту: А + В = – С. Эту же ситуацию (а значит, и ее схему) лирическая героиня надеется «запомнить», т.е. воспроизвести (повторить) во внутреннем пространстве своего мира. А встрече предшествовало ее ожидание, которое можно представить как одиночное пребывание Его — «здесь» (в комнате), а Ее (и Солнца) — «там» (за ее порогом). Следовательно, предшествующую ситуацию можно формально представить как схему вида В = – А – С (седьмая схема). Полный семантический размер этого произведения — полиметрический трехстопник вида 7 – 2 – 2.

Произведение посвящено Александру Блоку, что дает повод для внетекстовой его интерпретации как эпизода из «романа» Ахматовой и Блока, хотя сама Ахматова неоднократно это отрицала. Внутритекстовый контекст показывает, что в схеме ситуации действительно нет явных следов «огня земной любви». Комнату освещает холодное «зимнее» солнце. Его малиновый цвет — это цвет костра, напоминающего растущую в снегу Розу: «И малиновые костры, / Словно розы, в снегу растут». В этом контексте «малиновое солнце» больше похоже на Цветок, чем на источник тепла и света. Можно сказать, что встречу поэтов освещает «огонь небесной любви», символом которой служит сияющий за окном «небесный цветок» — Солнце-Роза.

**3. Схема ситуации: А + С = – В (Она и Огонь — «здесь», а Он — «там»).**

Эта схема получает наиболее многочисленные воплощения. Привлекает внимание тот факт, что изменение схемы ситуации сопровождается, как правило, изменением цвета Огня. Лирическую героиню, когда она остается в одиночестве, окружает не «белый», а «желтый» Огонь. Приведем, выборочно, отдельные примеры.

1. Круг от лампы желтый...
   Шорохам внимаю.
   Отчего ушел ты?
   Я не понимаю.

   *«Дверь полуоткрыта...», 1911*

2. Солнце комнату наполнило
   Пылью желтой и сквозной.
   Я проснулась и припомнила:
   Милый, нынче праздник твой.

   *8 ноября 1913*

3. Проводила друга до передней,
Постояла в золотой пыли.
<...>
Брошена!..

*«Проводила друга до передней...», 1913*

4. Тот август, как желтое пламя,
Пробившееся сквозь дым...
<...>
И брат мне сказал: «Настали
Для меня великие дни.
Теперь ты наши печали
И радость одна храни».

*«Тот август, как желтое пламя...», 1915*

5. Сводом каменным кажется небо,
Уязвленное желтым огнем,
И нужнее насущного хлеба
Мне единое слово о нем.

*«Эта встреча никем не воспета...», 1916*

Третья схема — это схема ситуации «разлука». Разнообразие конкретных ситуаций создается, во-первых, варьированием «имени» лирического героя. Он именуется «милым», «другом», «братом» или никак не именуется. Во-вторых, изображением момента «ухода» как актуального или уже совершившегося события. В-третьих, его мотивировкой («Настали... великие дни...») либо изображением без объяснения причин («Отчего ушел ты?»).

Варьирует и пространственный масштаб, который чаще всего камерный (действие происходит в комнате), но может быть и глобальным. Лирическая героиня расстается с «братом» в городе, куда она пришла «из тихой Корельской земли». Обычное время разлуки — вечер (конец дня) или осень (конец года). Последнее подчеркивает глобальный и даже космический масштаб события.

Источником «желтого огня» является, как правило, Солнце, а если это искусственные источники освещения, то и они напоминают это небесное светило хотя бы формой («круг от лампы желтый») или и формой и положением: фонари в мире лирической героини тоже круглые («Зажженных рано фонарей / Шары висячие...»).

Это далеко не полный перечень приемов варьирования, но и он наглядно показывает, что признаки Огня более устойчивы, чем приметы лирического героя. Похоже, что в ситуации «разлука» именно Огонь

замещает ушедшего, а поскольку это, судя по всем признакам, «небесный огонь», то можно сказать: Он уходит, а Она остается с огнем небесной любви.

Окрашивание Огня в желтый цвет обусловлено, с одной стороны, естественными причинами (цвет заходящего солнца), а с другой — известной символикой этого цвета (желтый — цвет измены). Совмещая эти качества, Ахматова формирует у признака «желтый цвет» новый семантический ореол: желтый — цвет разлуки, что закрепляется с самого начала рифменной связью: «желтый — ушел ты» (первый пример), и одновременно — знак встречи с небесным огнем.

Эта семантика достаточно устойчива и уже в раннем творчестве заметна как последовательное чередование желтого и белого цвета Огня в рамках одной и той же схемы ситуации.

Муж хлестал меня узорчатым,
Вдвое сложенным ремнем.
Для тебя в окошке створчатом
Я всю ночь сижу с огнем.

Рассветает. И над кузницей
Подымается дымок.
Ах, со мной, печальной узницей,
Ты опять побыть не мог.

Для тебя я долю хмурую,
Долю-муку приняла.
Или любишь белокурую,
Или рыжая мила?

Как мне скрыть вас, стоны звонкие!
В сердце темный, душный хмель,
А лучи ложатся тонкие
На несмятую постель.

*1911*

Схема ситуации, представленная в первом четверостишии, имеет вид

$$A + C = - B,$$

где А — лирическая героиня, С — Огонь, с которым она сидит всю ночь, В — тот, для кого Она сидит с огнем. В последнем четверостишии воспроизводится эта же схема с заменой огня свечи на солнечные лучи. (Цвет горящей свечи в поэтическом мире Ахматовой, как правило, жел-

тый, а цвет солнечного луча — белый.) Повторение в тексте одного произведения одной и той же схемы ситуации позволяет определить его семантический размер как монометрический двухстопник вида 3 – 3.

Помимо текстового повтора схемы ситуации, в произведении присутствует еще и подразумеваемый неоднократный внутритекстовый повтор. Лирическая героиня проводит «с огнем» уже не первую ночь. Возлюбленный «опять» не пришел на свидание. «Желтый огонь» свечи, по-видимому, уже неоднократно превращался в «белый огонь» солнечных лучей. Во внутритекстовом контексте повторяются, следовательно, оба варианта схемы, поэтому соответствующий семантический размер определим как n-кратный монометрический двухстопник вида $(3 – 3)_n$.

Разумно ввести, следовательно, различие текстовых и внутритекстовых семантических размеров, чего мы прежде не делали. Текстовый семантический размер определяется числом проявленных в тексте отдельного произведения схем ситуаций, а внутритекстовый — числом повторов одной и той же схемы или зафиксированной их последовательности во внутритекстовом контексте. На внутритекстовый повтор указывают выражения типа «опять», «снова», «тот же», «все те же», «как всегда» и др.

Текстовые и внутритекстовые семантические размеры составляют две относительно самостоятельные группы. Группа текстовых размеров представлена преимущественно полиметрическими структурами, а внутритекстовых — монометрическими. Внутритекстовый семантический размер, если в нем указано еще и число повторов, ничем формально не отличается от известных силлабо-тонических размеров, измеряемых определенным количеством стоп.

Разделение семантических размеров на текстовые и внутритекстовые позволяет говорить и о двух возможностях реконструкции смежных ситуаций (предшествующей или последующей). Например, текстовая реконструкция прогнозируемого развития вышеописанной ситуации ожидания возлюбленного — это встреча, т.е. преобразование третьей схемы в первую:

$$A + C = – B \rightarrow A + B + C = 0.$$

В текстовом контексте встречи не состоялось. Он «опять побыть не мог» и «постель» осталась «несмятой». Но во внутритекстовом контексте встреча все-таки происходит. Вместо возлюбленного в комнату проникают «тонкие лучи» и «ложатся» на ту же постель. Схема ситуации во внутритекстовом контексте отвечает, следовательно, первому ритмическому варианту. Напрашивается вывод: истинный возлюбленный лирической героини — «небесный огонь».

В этом контексте понятно, почему «раскаленная добела» страсть не соединяет, а разъединяет влюбленных, превращая текстовую ситуацию встречи во внутренне неустойчивую. Во внутритекстовом контексте поэтического мира Ахматовой «огонь земной любви» замещен «огнем любви небесной». Реальный лирический герой всегда оказывается третьим лишним, поэтому должен уйти или быть исключен иным способом. Различные варианты «исключения третьего» определяют логику комбинаторных преобразований первой схемы текстовой ситуации.

В дальнейшем мы ограничимся анализом только текстовых контекстов ситуаций и определением их текстовых семантических размеров.

**4. Схема ситуации: А = – В – С (Она — «здесь», а Он и Огонь — «там»).**

Примером «камерного» варианта реализации этой схемы служит следующее произведение:

БЕЛОЙ НОЧЬЮ

Ах, дверь не запирала я,
Не зажигала свеч,
Не знаешь, как, усталая,
Я не решалась лечь.

Смотреть, как гаснут полосы
В закатном мраке хвой,
Пьянея звуком голоса,
Похожего на твой.

И знать, что все потеряно,
Что жизнь — проклятый ад!
О, я была уверена,
Что ты придешь назад.

*1911*

Она находится одна в комнате, без Огня («не зажигала свеч»), а Он и гаснущий (небесный!) Огонь — за стенами дома. Первоначальный прогноз развития ситуации был связан с надеждой на возвращение лирического героя. Если бы Он вернулся, то не доставил бы большой радости лирической героине. Возвращение в комнату без огня — это преобразование четвертой схемы ситуации во вторую, а вторая схема, если это схема любовной ситуации, переживается лирической героиней как «пытка». Если даже она «зажжет свечи», что формально восстановит первую

схему ситуации, то и в этом случае их желтый цвет превратит встречу в разлуку. Четвертая схема ситуации оказывается, с учетом внутритекстовых смыслов образов, безвыходной для лирической героини. Поэтому она и характеризует свое нынешнее положение как жизнь «в аду», но пока только в переносном смысле.

В «настоящий» ад Она попадает три года спустя, «падая» с неба на землю:

За то, что я грех прославляла,
Отступника жадно хваля,
Я с неба ночного упала
На эти сухие поля.

И встала. И к дому чужому
Пошла, притворилась своей,
И терпкую злую истому
Принесла с июльских полей.

И матерью стала ребенку,
Женою тому, кто пел.
Но гневно и хрипло вдогонку
Мне горный ветер свистел.

*1914*

Это уже «глобальный» или даже «космический» вариант воплощения четвертой схемы ситуации — настоящее «изгнание из рая». В результате Она оказывается одна «на земле», без Огня и без возлюбленного. Исходная ситуация — «первозданный рай», в котором Люцифер, самый светлый ангел, еще только «отступник», а не Дьявол, а лирическая героиня, по всей видимости, такое же гордое и непреклонное небесное существо. Поэтому она не остается лежать на земле, а предпринимает активные усилия по изменению своего положения: «встает», идет в «чужой дом», «притворяется своей», выходит замуж за «певца» (поэта?) и даже становится матерью. Небесное существо вынуждено встать на путь земной женщины. Но высшие силы постоянно напоминают о прошлом гневным свистом «горного ветра». Ветер вершин — это, конечно, горний (небесный) ветер.

В контексте «изгнания из рая» высшего существа «за грех гордыни» (а не за вкушение запретного плода с древа познания) становятся понятны периодические возвращения лирической героини «в нагорный храм» в «пламенном сне»:

Мне не надо счастья малого,
Мужа к милой провожу
И, довольного, усталого,
Спать ребенка уложу.

Снова мне в прохладной горнице
Богородицу молить...
Трудно, трудно жить затворницей,
Да трудней веселой быть.

Только б сон приснился пламенный,
Как войду в нагорный храм,
Пятиглавый, белый, каменный,
По запомненным тропам.

*1914*

Если рассматривать это произведение во внетекстовом контексте, соизмеряя его содержание с известными житейскими ситуациями, то очевидна только глубокая религиозность лирической героини. Имея, казалось, бы все, что составляет счастье земной женщины, — дом, мужа, ребенка, она называет это «малым счастьем» и молит Богородицу о большем.

Но если использовать для сопоставления схемы ситуаций, то данное произведение предстает как продолжение предшествующего. Устремляясь в «пламенном сне» в «нагорный храм», небесное существо всего лишь возвращается на свою «историческую родину». Белый храм в «пламенном сне» — образ того же «белого огня», который наполнял комнату в момент встречи лирических героев. Первые встречи подобного рода происходили «ежегодно», а сейчас уже — «еженощно», в храме. Нельзя сказать, что лирическая героиня изменяет мужу, хотя бы в помыслах. Напротив, высшее существо сохраняет верность своей небесной родине и своему небесному жениху.

Итак, выход из безнадежной ситуации найден. Если четвертую схему нельзя превратить в первую последовательным переносом «сюда» Его и Огня, поскольку на трансформацию вида $A = -B - C \rightarrow A + B = -C \rightarrow A + B + C = 0$ наложен запрет, то нет запрета на перемещение «туда» лирической героини. Это и осуществляется с помощью «пламенного сна»: $A = -B - C \rightarrow 0 = -A - B - C$. В результате ситуация возвращается к исходной, но схема этой ситуации не первая, а зеркально ей симметричная — пятая. В контексте вышеизложенного ее можно назвать «схемой райского сада» (ритмического варианта воплощения темы райского сада на уровне семантической метрики).

**5. Схема ситуации: 0 = – А – В – С (все действующие лица «там», а «здесь» никого нет).**

По смыслу формализации, встреча происходит где-то «там», в каком-то ином месте, не «здесь». Типичным вариантом реализации схемы этой ситуации служит встреча в другом, «не родном» городе и обязательно ночью.

Первым примером реализации этой ситуации служит «странный приезд» лирической героини в «древний город».

Древний город словно вымер,
Странен мой приезд.
Над рекой своей Владимир
Поднял черный крест.

Липы шумные и вязы
По садам темны,
Звезд иглистые алмазы
К Богу взнесены.

Путь мой жертвенный и славный
Здесь окончу я.
И со мной лишь ты, мне равный,
Да любовь моя.

*<Киев>* *(заголовок в первой редакции, в последующих — без названия), 1914*

«Древний», да еще «словно вымерший» город одним только этим напоминает старое кладбище. Это ощущение усиливает вид памятника с «черным крестом» в руке и «темнота» лип и вязов в его садах. Можно сказать, что это «город мертвых», куда приехала лирическая героиня, чтобы окончить свой путь, «жертвенный и славный».

В этом городе вместе с ней лишь Он («лишь ты, мне равный») и Любовь («да любовь моя»). Окончание жизненного пути — это погребение тела и вознесение души. Лирическая героиня еще на земле, а ее глаза уже видят небо: «Звезд иглистые алмазы / К Богу взнесены». Перифразировка известного определения любви (небо в алмазах) с добавлением признака вознесенности этих алмазов к Богу показывает, что речь идет о небесной любви.

Спустя три года схема этой же ситуации повторяется в «зимнем» варианте.

Как площади эти обширны,
Как гулки и круты мосты!
Тяжелый, беззвездный и мирный
Над нами покров темноты.

И мы, словно смертные люди,
По свежему снегу идем.
Не чудо ль, что нынче пробудем
Мы час предразлучный вдвоем?

Безвольно слабеют колени,
И кажется, нечем дышать...
Ты — солнце моих песнопений,
Ты — жизни моей благодать.

Вот черные зданья качнутся,
И на землю я упаду, —
Теперь мне не страшно очнуться
В моем деревенском саду.

*1917*

Ночной город, «падение» в котором сопровождается мгновенным переносом лирической героини в «деревенский сад», показывает, что это иномирный, небесный город. Он такой же безлюдный, как предшествующий. Об этом говорят «обширные площади» и «гулкие мосты». Покров темноты еще более плотный, но огонь небесной любви сияет и здесь: «Ты — солнце моих песнопений».

О «равенстве» лирических героев свидетельствует завуалированное сходство «личного имени» лирической героини (Анна) и характеристики лирического героя: «Ты — жизни моей благодать». Анна в переводе с древнееврейского — Благодать, что неоднократно обыгрывалось Ахматовой и в жизни, и в творчестве: «А тезка мне и лучший друг царицы...» (намек на Анну Вырубову) [62].

В небесном городе живут бессмертные. На это указывает обратное сравнение со «смертными»: «И мы, словно смертные люди...» Бессмертие лирических героев длится всего «час» («час предразлучный»), а затем Она «падает с неба на землю». Пятая схема ситуации превращается в четвертую:

$$0 = -A - B - C \rightarrow A = -B - C.$$

Возможно, это и был тот «пламенный сон», о котором говорилось выше. Во всяком случае, семантические размеры произведений «Мне не надо счастья малого...» и «Как площади эти обширны...» — полиметрические двухстопники, первый из них имеет вид 4 – 5, а второй – 5 – 4. Они симметричны по размещению ритмических форм схемного метра в схеме размера.

Наблюдаемая симметрия семантических размеров указывает на существование еще одного типа разнообразия ритмических вариантов, создаваемого уже не на уровне метрических, а на уровне размерных схем. Не исключено, что в поэтическом мире Анны Ахматовой реализуется не только комбинативно упорядоченное множество семантических метров, но и вполне определенная система семантических размеров, однако исследование этой проблемы выходит за рамки нашей работы.

Спустя еще почти 45 лет пятая схема повторяется в «летнем» варианте.

В ту ночь мы сошли друг от друга с ума,
Светила нам только зловещая тьма...
<...>

И мы проходили сквозь город чужой,
Сквозь дымную песнь и полуночный зной, —
Одни под созвездием Змея,
Взглянуть друг на друга не смея.

То мог быть Стамбул или даже Багдад,
Но увы! не Варшава, не Ленинград...
<...>
Мы были с тобою в таинственной мгле,
Как будто бы шли по ничейной земле,
Но месяц алмазной фелукой
Вдруг выплыл над встречей-разлукой...

И если вернется та ночь и к тебе,
В твоей для меня непонятной судьбе,
Ты знай, что приснилась кому-то
Священная эта минута.

*Из цикла «Ташкентские страницы», 1959*

Город, как и прежде, не называется по имени, хотя и перечисляются некоторые возможные наименования. Влюбленные («сумасшедшие») находятся «в таинственной мгле», а их путь освещает тьма: «Светила нам только зловещая тьма». Взгляд лирической героини, как и в первом случае, устремлен в небо, но на этот раз она видит не «звезд иглистые алмазы», а «алмазную фелуку» месяца. Третий город такой же «древний», как первый: «И чудилось: рядом шагают века...» — и явно «земной», но эта земля — «ничейная».

Концовка произведения показывает, что нынешняя «встреча-разлука» переживается как еще более кратковременная. Она длится даже не «час», а всего лишь «минуту», но минуту «священного времени». Эта

же концовка показывает, что ситуация не только трансформировалась в какое-то неопределенное новое состояние, но и повторилась еще раз в пространстве внутреннего мира лирической героини — «приснилась», и это повтор, возможно, не последний. Семантический текстовый размер произведения – 5 – 5, а внутритекстовый – 5 – х – 5 – х – ..., где х — неопределенная промежуточная ситуация.

Приведенные примеры показывают, что город, в котором происходят встречи лирических героев, в равной степени располагается как в ином — небесном мире, так и во внутреннем мире лирической героини. Тьма (Т), окружающая влюбленных в этом городе, — это, согласно тождеству Т = – С, невидимый свет иного мира. Иной мир, следовательно, открыт взору с внешней стороны как «первозданный мрак». Наполняющий его «белый огонь» виден только внутренним взором.

Почему пятая схема, схема райского сада, воплощается, по преимуществу, в «городских» ситуациях? Во внетекстовом контексте такого вопроса даже не возникает. Первый город — это Киев, в котором Ахматова училась в старших классах гимназии, второй, в описываемый период, — Петербург, а третий — Ташкент и везде у нее были любовные увлечения. Но нас интересует внутритекстовый контекст, а это другая система отношений.

Иной мир во внутритекстовом контексте — это не только райский сад, но и небесный град — священный Иерусалим. В мире лирической героини он первоначально помещался на небе, а затем исчез. На прежнем месте остались только звезды:

Смеркается, и в небе темно-синем,
Где так недавно храм Ерусалимский
Таинственным сиял великолепьем,
Лишь две звезды над путаницей веток...

*Эпические мотивы, 1914 — 1916*

В этот город и попадают влюбленные в момент встречи, где бы она ни происходила.

**6. Схема ситуации: С = – А – В (Огонь остался «здесь», а Он и Она переместились «туда»).**

Шестая схема зеркально симметрична второй, в которой «огонь любви» перемещается «туда», а лирические герои остаются «здесь». Поскольку иное пространство (и/или время) в мире лирической героини — это и

есть «пространство любви», то симметричная ситуация — перенос «туда» только лирических героев — логический абсурд. Если «огонь любви» останется «здесь», то влюбленные перестанут существовать как влюбленная пара «там». Поэтому шестая схема никогда не актуализируется, а лишь намечается как возможное дальнейшее развитие ситуации.

Чернеет дорога приморского сада,
Желты и свежи фонари.
Я очень спокойная. Только не надо
Со мною о нем говорить.
Ты милый и верный, мы будем друзьями...
Гулять, целоваться, стареть...
И легкие месяцы будут над нами,
Как снежные звезды, лететь.

*1914*

Схема ситуации, воплощенной в первом четверостишии этого произведения, имеет вид: А + (В) + С = – В, где А — лирическая героиня, (В) — ее теперешний спутник (факультативный персонаж), с которым она прогуливается по саду, С — Огонь желтого цвета (желтые фонари), символизирующий разлуку, – В — «настоящий» возлюбленный (Он), о котором Она не желает говорить. Фактически, это третья схема, осложненная присутствием «сверхсхемного» персонажа.

Во втором четверостишии предполагается изменение схемы ситуации благодаря переводу факультативного персонажа в состав основных действующих лиц. Он уже именуется «милым», а скоро станет «другом», с которым и планируется дальнейшая жизнь. Намеченную схему можно представить в виде: С = – А – В, где С — оставшийся в прошлом «огонь любви», а – А и – В — новая пара, которую можно рассматривать как пару влюбленных только формально.

Во внутритекстовом контексте будущее лирической героини видится как одиночество, поскольку и Он («настоящий» возлюбленный) и Любовь остались в прошлом. Эту ситуацию можно отобразить с помощью четвертой или восьмой схемы:

$$А = – В – С \text{ или } В + С = – А.$$

Текстовый семантический размер данного произведения имеет вид 3 – 6, а внутритекстовый – 3 – 4 или 3 – 8.

**7. Схема ситуации: В = – А – С (Он — «здесь», а Она и Огонь — «там»).**

Поскольку местоположение «там» в мире лирической героини — это иной мир, вечный, а потому и прошлый, и настоящий, и будущий, то и в реализации соответствующих ситуаций обычно совмещаются приметы прошлого и настоящего или прошлого и будущего.

Будешь жить, не зная лиха,
Править и судить,
Со своей подругой тихой
Сыновей растить.

И во всем тебе удача,
Ото всех почет,
Ты не знай, что я от плача
Дням теряю счет.

Много нас таких бездомных,
Сила наша в том,
Что для нас, слепых и темных,
Светел божий дом.

И для нас, склоненных долу,
Алтари горят,
Наши к божьему престолу
Голоса летят.

*1915*

Лирический герой этого произведения, судя по тем обязанностям, которые ему предстоит выполнять, — «править и судить», занимает довольно высокое социальное положение. Возможно, это царь или король. Лирическая героиня заняла бы не менее высокое положение, если бы они поженились. Но Он, по неизвестным причинам, предпочел «тихую подругу». Лирическая героиня уходит из его жизни и переходит в «светлый божий дом», к горящему алтарю. Огонь земной любви гаснет, но взамен еще ярче разгорается огонь любви небесной.

**8. Схема ситуации: В + С = – А (Он и Огонь — «здесь», а Она — «там»).**

Это схема разлуки, которая воплощается в ситуациях и камерного и глобального (космического) масштаба.

Примером камерного воплощения этой схемы служит ситуация «последней встречи»:

Это песня последней встречи.
Я взглянула на темный дом.
Только в спальне горели свечи
Равнодушно-желтым огнем.

*Песня последней встречи, 1911*

Этот «желтый огонь» и освещал, по всей видимости, «последнюю встречу» лирических героев, превращая ее в разлуку. Предшествующая ситуация отвечала первой схеме, а с уходом лирической героини изменилась следующим образом:

$$A + B + C = 0 \longrightarrow B + C = -A.$$

Он остался с Огнем, а Она — ушла (в темноту). Семантический размер этого произведения –1– 8.

Глобальный масштаб эта ситуация приобретает в случае ухода лирической героини не из дома, а из жизни.

Я места ищу для могилы.
Не знаешь ли, где светлей?
Так холодно в поле. Унылы
У моря груды камней.

А она привыкла к покою
И любит солнечный свет.
Я келью над ней построю,
Как дом наш на много лет.

Между окнами будет дверца,
Лампадку внутри зажжем,
Как будто темное сердце
Алым горит огнем...

*Похороны, 1911*

Со слов лирического героя мы узнаем, что она не только любила, но и продолжает любить «солнечный свет», т.е. их совместную жизнь освещал и продолжает освещать небесный огонь. Эту ситуацию Он и намерен увековечить, построив на могиле возлюбленной земной аналог небесного дома — келью и зажечь в ней земной аналог вечного небесного

огня — неугасимую лампаду. Семантический размер этого произведения такой же – 1– 8, хотя обе схемы ситуации только намечены, но не актуализированы.

Инверсия этого размера превращает вечную разлуку в серию периодических встреч. Примечательно, что умершая лирическая героиня возвращается к спящему возлюбленному в виде солнечного луча:

А теперь, усопших бестелесней,
В неутешном странствии моем,
Я к нему влетаю только песней
И ласкаюсь утренним лучом.

*«Первый луч — благословенье Бога...», 1916*

***Предварительные итоги.*** Приведенные примеры показывают, что система семантических метров и размеров изоморфна классической силлабо-тонической метрике. Трехсложный силлабо-тонический метр в абстрактном выражении — это конструкция из трех элементов (одного сильного и двух слабых мест). Теоретически возможны три способа линейного размещения этих элементов, которые и являются его ритмическими вариантами. Дактиль, амфибрахий и анапест — именно ритмические варианты абстрактно мыслимого трехсложного метра. В стиховедческой теории и практике они фигурируют как самостоятельные метрические единицы, с помощью которых определяется стиховой размер. Стиховая строка определенного метрического размера выступает, в свою очередь, как новая метрическая (размерная) единица. Понятие «ритмический вариант» применяется только к этой размерной единице.

Уточнение аксиоматики обнаруживает неполноту концептуальной схемы. Силлабо-тонические метры — это и метрические и размерные единицы. Их силлабический размер измеряется числом слогов. Поэтому вполне допустимо, учитывая различия в тонической маркировке, называть их ритмическими вариантами трехсложного метра. Разнообразие ритмических вариантов создается разнообразием размещений определенного количества разнотипных элементов, составляющих данный метр.

Исходя из этой уточненной и расширенной аксиоматики, по образцу силлабо-тонической метрики построена система семантических метров. Выделяемый нами семантический метр можно назвать трехсложным, понимая под этим его «сложенность» из трех элементов. В отличие от силлабо-тонического трехсложника, в котором имеются только два типа элементов, в семантическом трехсложнике присутствуют элементы трех типов. Это «действующие лица» лирической ситуации.

Семантический трехсложник одновременно сходен и с силлабо-тоническим двухсложником, в котором различают два места — сильное и

слабое. Аналогом этих «мест» в семантическом метре служит различное расположений действующих лиц в поэтическом мире, выражаемое, в общем случае, с помощью пространственных категорий «здесь» и «там».

Итак, по набору действующих лиц (типов элементов) семантический метр сходен с трехсложником, а по «пространственной» структуре — с двухсложником. Формальная комбинация этих качеств порождает восемь ритмических вариантов абстрактно мыслимого семантического метра, которые мы рассматриваем как самостоятельные «схемные» метры, именуя их схемами ситуаций или просто схемами.

Различие силлабо-тонических и семантических метров не сводится к иному «качеству» формальной структуры последних. Выделение элементов этой структуры — далеко не тривиальная процедура. Она не сводится к формальному выделению дискретных элементов ситуации, а требует предварительного вхождения в нее, вживания в образы. Подобно тому, как построение формальных ритмических схем в силлаботонике требует не только зрения, но и чуткого слуха, так и формализация лирических ситуаций до семантических схем требует не только зрения, но и особого «умозрения». Стиховеды даже с тренированным слухом нередко затрудняются в тонической маркировке, поскольку в реальности градация силы ударений не дискретная, а непрерывная функция. Сходные трудности возникают и при выделении элементов семантической схемы.

Если выделение элементов типа Он и Она не вызывает затруднений и возможно непосредственно в тексте, то выделение третьего действующего лица, формы воплощения которого могут быть самыми разнообразными, возможно только в контексте, причем в контексте не отдельного произведения, а всего поэтического мира. Построение семантической метрики, следовательно, всегда «авторо специфично», т.е. определяется не только общими принципами метризации, но и природой конкретного поэтического мира. Это, естественно, лишает семантическую метрику той степени всеобщности, которая свойственна силлаботонической метрике, но зато позволяет вместо расплывчатых «семантических ореолов» увидеть четкие контуры индивидуальных, авторских личностных смыслов.

Приведенные примеры показывают, что в «Романе с Огнем» реализованы все потенциально возможные схемные семантические метры, хотя и с различной частотой. В этом отношении семантическая метрика не отличается от силлабо-тонической. Поэты обычно не ограничиваются какой-либо одной метрической формой, а используют, сознательно или бессознательно, разные. Иногда первоначально конструируется именно метрическая схема, которая получает то или иное словесное наполнение, но чаще поэт даже не знает, каким метром он пишет, решая другие

задачи. Вероятно, и Ахматова не ставила своей целью реализовать ту или иную семантическую схему, а действовала в этом плане совершенно бессознательно. Изучение семантического ритма позволяет в этом случае обнаружить даже те личностные смыслы, которые скрыты и от самого автора.

Все ритмические варианты, как показывает датировка произведений, реализованы уже в раннем творчестве. Это наводит на мысль, что Ахматова, пусть и не явно, но ощущала семантический ритм и бессознательно пыталась его разнообразить. Если наша догадка верна, то полнота воплощения комбинативно допустимых вариантов семантических метров может служить одной их характеристик семантического разнообразия текста.

Наряду с разнообразием семантических метров, в текстах произведений встречаются и разнообразные семантические размеры, что еще более сближает силлабо-тоническую и семантическую метрику. Семантический размер измеряется числом семантических метров. В зависимости от контекста, семантические размеры подразделяются на текстовые и внутритекстовые. Строго говоря, все семантические размеры — внутритекстовые, поскольку один из схемных элементов семантического метра выделяется только во внутритекстовом контексте. Поэтому правильнее говорить о двух ракурсах восприятия семантического размера произведения. В текстовом ракурсе семантические размеры предстают как короткие полиметрические двух- или трехстопники, а во внутритекстовом — как монометрические многостопники.

Термин «стопа» в характеристике семантического размера указывает на сходство принципа определения этого показателя в силлабо-тонике и подчеркивает первичный признак семантического ритма — повтор однотипных или разнотипных семантических стоп (семантических метров), а не вторичный — их чередование.

Обобщенная ритмика «встреч» и «разлук» лирических героев, воспринимаемая через призму семантического метра, предстает как набор стандартных ситуаций, задаваемый набором его ритмических вариантов. Каждая из них воплощает определенную схему и поэтому приобретает соответствующую «семантическую окраску». Сходство «семантической окраски» особенно заметно при сопоставлении произведений, написанных одним и тем же семантическим метром. Избегая тавтологии, автор использует два основных способа повышения смыслового разнообразия.

*Первый способ* — внесение дополнительных оттенков значения в уже имеющуюся схему. Это достигается изменением масштаба действия (переход от камерного к глобальному), места и времени события, его длительности, варьированием формы воплощения Огня (в «Романе с Огнем») и т.п.

*Второй способ* — сохранение или изменение самой семантической схемы, что проявляется как повторение или варьирование семантического размера. Простейший прием — внутритекстовый повтор ситуации с помощью выражений типа «снова», «опять» и т.п. Так создаются монометрические внутритекстовые размеры неопределенной длины. Более сложный (в структурном смысле) прием — повторение в тексте той же или видоизмененной схемы. Так создаются текстовые моно- и полиметрические размеры фиксированной длины. Конкретные виды текстовых и внутритекстовых размеров могут не совпадать, что создает еще один источник семантического разнообразия поэтических произведений.

Анализ семантической метрики и ритмики ахматовского стиха показывает, что он не более тавтологичен, чем тонический метр, а так называемые повторы тем и сюжетов оказываются, при ближайшем рассмотрении, специфическими приемами порождения семантического разнообразия.

Помимо формальной стороны семантической ритмики, остановимся и на ее содержании, точнее, на возможных внетекстовых, текстовых и внутритекстовых ее интерпретациях.

Лирика Ахматовой воспринимается во внетекстовом контексте преимущественно как «любовная лирика». Такому восприятию не противоречит и текстовый контекст. Но с учетом внутритекстового контекста такое восприятие представляется односторонним. Огонь любви, пылающий в «Романе с Огнем», лишь внешне напоминает огонь земной любви. Во всех без исключения ситуациях, как показано выше, подразумевается огонь небесной любви. Автор воспевает, по существу, не земную, а небесную Любовь.

В этом контексте новый смысл приобретает даже такая типичная для любовных отношений ситуация, как разлука влюбленных. Чаще всего реализуется третья (по нашей классификации) схема этой ситуации: Она и Огонь — «здесь», а Он — «там», встречающаяся и в ранних, и в поздних произведениях. Эта ситуация обычно окрашена «в желтый цвет» — цвет разлуки. Но поскольку любое воплощение Огня в мире лирической героини — это видимая форма невидимого небесного огня, то и видимый желтый цвет, вероятно, бледный отблеск золотого цвета иного мира... Высокая частота реализации именно этой ситуации наводит на мысль, что данная схема передает какой-то особый, наиболее значимый для автора смысл, не сводимый к текстовому, и тем более — к внетекстовому контексту.

Дополнительным аргументом в пользу изучения внутритекстовых смыслов как условия полноты понимания ахматовских текстов служит высказывание Н.Я.Мандельштам, одной из ближайших подруг Ахматовой. Затрагивая в своих воспоминаниях эту проблему, она пишет: «...держал речь Вольпин. Он рассуждал о том, что из поэтов ему, Вольпину, интересны Есенин и Маяковский. <...> Ахматову ему читать скучно —

зачем ему Ахматова? Подумаешь тоже: любит — не любит... В своевольной атмосфере двадцатых годов появился своевольный читатель, который желал, чтобы ему чесали пятки. Этот читатель жаждал "новаторства" и, кроме новаторства, не признавал ничего... <...> Этот читатель даже не заметил, что Ахматова поэт не любви, а отказа от любви...» [60, с.306 — 307]; «...Последняя книга не так обглодана, как другие, но и в ней она стилизована под поэта любви, а не отречения. Эта жизнелюбивая женщина смолоду отказалась от всех земных благ» [60, с.310].

Итак, Ахматова, по мнению Надежды Яковлевны, только «стилизована под поэта любви», а главная тема ее творчества — тема «отказа от любви». Разумеется, это не исчерпывающая характеристика ахматовской «любовной лирики», а указание на тот аспект содержания, который обычно игнорируется.

Даже если Ахматова только «стилизована под поэта любви», это не означает, что имеющиеся работы, в которых интерпретируется исключительно текстовый контекст («исповедь женской души» [85]) или текстовый с сочетании с внетекстовым (поиски прототипов [68, 95]), лишены всякого смысла, а их авторы описывают не более чем свои собственные субъективные ощущения, не имеющие отношения к тому, что поэт хотел выразить. Напротив, именно такая «стилизация» и предполагает возможность восприятия только текстового контекста и допускает все разнообразие его трактовок. Но кроме текстового, имеется еще и авторский внутритекстовый контекст, который ощутим только при восприятии всего поэтического мира. А в этом контексте открываются совсем другие значения. В частности, внутритекстовая характеристика ахматовской любовной лирики может звучать так: Ахматова — поэт отказа от земной любви в пользу любви небесной. И это лишь один из внутритекстовых смыслов, раскрываемых в «Романе с Огнем».

## 4.4. Роман с Цветами

Граница, разделяющая мир лирической героини на внешний и внутренний, земной и небесный, может быть не только подразумеваемой, но и вполне реальной. «Материализуется» она обычно в виде зеркала. Актуальная оппозиция двух миров предстает в этом случае как «предзеркалье» и «зазеркалье». Система комбинаторных преобразований схем ситуаций приобретает в результате новый оттенок значения — значение поэлементного переноса схемных элементов из предзеркалья в зазеркалье и наоборот или поэлементного зеркального отражения. Внутритекстовое зеркальное отражение сопровождается, как правило, изменением внешнего облика действующего лица.

Наиболее характерным примером служит одновременный перенос в зазеркалье всех трех действующих лиц.

В ЗАЗЕРКАЛЬЕ

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

*1963*

Начертим «адский круг», в котором находятся лирические герои, и разделим его на две половины. Получаем схему пространственного размещения действующих лиц. «Здесь», в левой части, в предзеркалье, находятся лирическая героиня (Она), лирический герой (Он) и Цветы. Этому размещению отвечает первая схема ситуации (A + B + C = 0).

В зазеркалье виден тот же лирический герой, те же Цветы, и только вместо лирической героини — «красотка». Схема ситуации зеркально повторяет первую. Текстовый размер этого произведения – 1– 5, а внутритекстовый – 1– 5 – 1 – 5... (многократный повтор, создающий «адский круг»).

Очевидно, эта «красотка» — лирическая героиня в молодости. Зеркало не просто повторило ситуацию, но и воскресило в памяти лирической героини ее прежний образ, обратило время вспять, что и замкнуло «адский круг». Можно сказать, что зеркало в мире лирической героини — это «зеркало времени». Отражение в зеркале позволяет совершить «путешествия во времени», в прошлое или будущее.

Тот, кто отражается в зеркале, описан как совершенно незнакомый человек, не похожий на оригинал, но таинственно связанный с ним. Если это общее правило, то и Он и Цветы — лишь символические замещения реальных персонажей, о прототипах которых можно только догадываться. Анализируя «Роман с Цветами», сосредоточим внимание на свойствах Цветов и попытаемся реконструировать исходный прототип этого образа. Сохраним прежнюю последовательность «глав», ограничиваясь указанием их номеров.

**1. А + В + С = 0 (все действующие лица — «здесь»).**

«Роман с Цветами» начинается в том же месте, что и «Роман с Огнем», в комнате, «известь белых стен» которой испещрена солнечными лучами. А во время встречи слышен не только «тот же голос» и виден «тот же взгляд», но и ощущаем «свежих лилий аромат». Можно сказать, что комнату наполняет «ароматный белый огонь».

Присутствие именно Лилии весьма показательно. Лилия в мире лирической героини — это небесный цветок и одна из форм ее будущего воплощения. «Уподобься небесному крину» (крин — небесная лилия) — говорит ей «святитель из кельи» спустя пять лет (Моей сестре, 1914), а еще спустя 25 лет «знакомый голос» напоминает:

Что же ты на земле замешкалась
И венец надеть не торопишься?
Распустился твой крин во полунощи,
И фата до пят тебе соткана.

*«Уложила сыночка кудрявого...», 1940*

В этом контексте упоминания одной только Лилии в момент повторной встречи лирических героев «через год» достаточно, чтобы трактовать ситуацию как встречу «на небесах». Во внутритекстовом контексте эта ситуация ретроспективно предстает как стилизация райского града и райского сада под обычную комнату, наполненную белым Огнем и (предположительно белыми же) Цветами. Эта же схема встречается и в позднем творчестве.

Так уж глаза опускали,
Бросив цветы на кровать,
Так до конца и не знали,
Как нам друг друга назвать.
Так до конца и не смели
Имя произнести,
Словно замедлив у цели
Сказочного пути.

*1965*

Оба лирических героя снова в комнате с Цветами. Огня не видно, но Цветы брошены «на кровать», т.е. занимают то же место на «несмятой постели», которое прежде занимали солнечные лучи. Можно сказать, что небесный огонь материализовался в форме Цветов. Цветы, следовательно, и в этом случае фигурируют в качестве символа небесной любви.

Если сопоставление текстового контекста с внетекстовым позволяет говорить о необычайной свежести чувств автора, то сопоставление текстового и внутритекстового показывает, что последний получает все более явное выражение даже в так называемой любовной лирике. Встреча с небесным огнем уже не подразумевается, а изображается непосредственно, прямым указанием на одну из типичных форм его воплощения.

**2. А + В = – С (Он и Она — «здесь», а Цветы — «там»).**

В «Романе с Огнем» эта ситуация реализована как актуальная. Оба лирических героя находятся в комнате, а убывающий «огонь любви» виден за ее стенами как восходящая звезда. В «Романе с Цветами» реализация этой ситуации планируется в будущем, которое представляется как встреча в комнате без Цветов.

Пока не свалюсь под забором
И ветер меня не добьет,
Мечта о спасении скором
Меня, как проклятие, жжет.

<...>

Войдет он и скажет: «Довольно,
Ты видишь, я тоже простил».
Не будет ни страшно, ни больно...
Ни роз, ни архангельских сил.

Затем и в беспамятстве смуты
Я сердце мое берегу,
Что смерти без этой минуты
Представить себе не могу.

*1921*

Упоминание «роз» и особенно «архангельских сил» наводит на мысль, что лирические герои расстались в райском саду. Возможно, это продолжение все той же темы «изгнания из рая» за «восхваление отступника», которое завершилось «падением» лирической героини с неба на землю. Будучи проклятой, она притворилась обычной земной женщиной, вышла замуж, родила ребенка, а год спустя, в «пламенном сне», начинает периодически возвращаться на свою небесную родину.

На этот раз тема получает новый поворот. Обжигающее ощущение проклятия сменяется такой же обжигающей мечтой, но уже о спасении. Гордое противостояние (бунт против Бога) именуется «беспамятством смуты». Лирическая героиня как бы полностью смиряется со своей ролью «земной женщины» и видит будущее не как возвращение на небо,

а как встречу с любимым на земле, без всяких признаков «небесного огня». Но Огонь присутствует и здесь, только не в видимой форме небесного цветка — Розы, а в невидимой, но не менее ощутимой форме, как «мечта о спасении», жгущая «как проклятие».

Предполагаемую последовательность событий можно представить в виде последовательной трансформации схем ситуаций:

$$5.\ 0 = A - B - C \rightarrow 4.\ A = - B - C \rightarrow 2.\ A + B = - C.$$

С учетом внутритекстового контекста, эти схемы можно обозначить соответственно как «рай», «изгнание из рая», «томление о рае». Текстовые ситуации встреч и разлук переосмысливаются во внутритекстовом контексте как эпизоды священной истории.

**3. A + C = – B (Она и Цветы — «здесь», а Он — «там»).**

Варианты воплощения этой схемы в «Романе с Цветами» столь же многочисленны, как и в «Романе с Огнем». Более того, в Цветах почти всегда виден или ощутим небесный огонь, что позволяет соответствующие ситуации рассматривать как «общую часть» этих «романов».

Я несу букет левкоев белых.
Для того в них тайный скрыт огонь,
Кто, беря цветы из рук несмелых,
Тронет теплую ладонь.

*Обман. «Синий вечер...», 1910*

Цветы в руках лирической героини — источник «тайного огня», который станет явным, если Он прикоснется к ее ладони. При вручении цветов между влюбленными вспыхнет тот самый «белый огонь», который сопутствует всем подобным встречам. Прогнозируемое развитие ситуации: A + C = – B → 0 = – A – B – C, т.е. «возвращение в рай».

Напоминанием о прежней «райской жизни», которая закончилась много «веков» назад, служит встреча с розовым кустом, охваченным «белым пламенем»:

Хорошо здесь: и шелест, и хруст;
С каждым утром сильнее мороз,
В белом пламени клонится куст
Ледяных ослепительных роз.
И на пышных парадных снегах
Лыжный след, словно память о том,
Что в каких-то далеких веках
Здесь с тобою прошли мы вдвоем.

*1922*

«Тайный» (невидимый) Огонь становится видим как «белое пламя».

Схема развития ситуации зеркально-симметрична предшествующей, что позволяет говорить об инверсии семантического размера. Если предшествующий локальный семантический размер имеет вид 3 – 5, то инверсия превращает его в размер вида 5 – 3.

Понятие «локальный семантический размер» применяется в том случае, если речь идет не о размере всего произведения, а только отдельной его части. В данном случае — о размере процитированного отрывка. «Букет левкоев белых» упоминается в последнем четверостишии третьей части цикла «Обман», которая начинается другим размером:

Синий вечер. Ветры кротко стихли,
Яркий свет зовет меня домой.
Я гадаю: кто там? — не жених ли,
Не жених ли это мой?..

*Обман. «Синий вечер...», 1910*

Она — «здесь», а Он (предполагаемый «жених») и Огонь («яркий свет») — «там». Исходную ситуацию описывает четвертая схема: А = – В – С, которая трансформируется по ходу действия в третью. Текстовый размер этой части – 4 – 3, а с учетом внутритекстового контекста – 4 – 3 – 5. Интересно отметить, что элемент С первоначально — Огонь («яркий свет»), а затем — Цветы («букет левкоев белых»).

Еще более сложен семантический размер всего цикла «Обман». Отметим только исходную и конечную ситуации. Исходная ситуация:

Весенним солнцем это утро пьяно,
И на террасе запах роз слышней...
<...>
О, сердце любит сладостно и слепо!

«Здесь» и Она, и Огонь (весеннее солнце), и Цветы (розы, ощутимые по запаху), и Любовь. Можно сказать, что лирическая героиня находится в райском саду.

Конечная ситуация:

О, вы приедете к нам
Завтра по первопутку.

Свечи в гостиной зажгут,
Днем их мерцанье нежнее,
Целый букет принесут
Роз из оранжереи.

Исходная ситуация должна повториться, но уже в «желтом свете» зажженных свечей, что превращает встречу в разлуку.

Огонь постоянно соседствует с Цветами в подобных ситуациях:

Последний луч, и желтый и тяжелый,
Застыл в букете ярких георгин...

*Вечерняя комната, <1912>,*

но их яркость, похоже, вполне самостоятельное свойство. Георгины остаются такими же яркими и без видимой «подсветки»:

А раскрашенные ярко
Прямо стали георгины
Вдоль серебряной дорожки,
Где улитки и полынь.

*«Сколько раз я проклинала...», 1915*

Вероятно, яркость Цветов обусловлена постоянным присутствием в них невидимого (белого) небесного огня. На это указывают, в частности, ситуации, в которых упоминаются одни только Цветы, но эти цветы всегда белые.

Например, расставаясь с возлюбленным, лирическая героиня выходит в сад и видит: «На кустах зацветает крыжовник...» Привлекая внетекстовый контекст, заметим, что цветки крыжовника, как правило, белые и очень редко — розовые.

«Исцеляясь от любви» («Исцелил мне душу царь небесный / Ледяным покоем нелюбви»), она снова выходит в сад и «подстригает сирень»: «Подстригаю на кустах сирени / Ветки те, что нынче отцвели...» Сирень во внетекстовом контексте — «сиреневая», но в мире лирической героини она всегда белая: «И ходить на кладбище в поминальный день, / Да смотреть на белую божию сирень».

Можно предположить поэтому, что если речь идет просто о Цветах, то во внутритекстовом контексте подразумевается их окрашенность в белый или какой-то иной, но непременно яркий цвет. «Ботанический» вид Цветов не имеет, по-видимому, особого значения. Огонь и Цветы предстают в мире лирической героини как взаимозаменяемые образы, поскольку представляют собой различные формы воплощения одной сущности — небесного огня.

Текстовая ситуация:

И на груди моей дрожат
Цветы небывшего свиданья.

*«На шее мелких четок ряд...», 1913,*

во внутритекстовом контексте выглядит не столь драматично. Огонь небесной любви продолжает согревать сердце героини, что подчеркивает и целый ряд «мелких четок».

**4. А = – В – С (Она — «здесь», а Он и Цветы — «там»).**

В тексте эта схема воплощается во внутренне неустойчивых ситуациях. Неустойчивость выражается в том, что один из лирических героев стремится изменить свое положение.

Первую попытку предпринимает лирический герой. Со слов лирической героини мы узнаем, что Он готов оставить окружающие его «цветы»:

Вокруг тебя и воды и цветы,
Зачем же к нищей грешнице стучишься?

*«Высокомерьем дух твой помрачен...», 1917*

Если бы возвращение состоялась, то четвертая схема ситуации превратилась бы во вторую: А = – В – С → А + В = – С, во встречу на земле, без роз и без «архангельских сил». Спустя 30 лет «туда», в зазеркалье, мысленно переносится сама лирическая героиня, что превращает четвертую схему в пятую — схему райского сада:

И время прочь, и пространство прочь,
Я все разглядела сквозь белую ночь:
И нарцисс в хрустале у тебя на столе,
И сигары синий дымок,
И то зеркало, где, как в чистой воде,
Ты сейчас отразиться мог.

*Наяву, 1946*

Это превращение происходит не только во внутритекстовом контексте, но и в текстовом. Если не принимать во внимание разнообразие форм воплощения Огня в мире лирической героини, можно говорить, что в зазеркалье пусто. Лирический герой мог бы «отразиться», но так и не «отразился». На самом деле, виден и Он, но лишь как тающий след былого Огня — «сигары синий дымок».

Дым в мире лирической героини, будучи естественным следом Огня, часто выступает и как его «заместитель». Он сопутствует первой встрече с возлюбленным:

А скорбных скрипок голоса
Поют за стелющимся дымом:

«Благослови же небеса —
Ты первый раз одна с любимым».

*Вечером, 1913,*

а в дальнейшем — жжет, как Огонь:

Тяжела ты, любовная память!
Мне в дыму твоем петь и гореть,
А другим — это только пламя,
Чтоб остывшую душу греть.

*«Тяжела ты, любовная память!», 1914*

Этот же пример показывает, во-первых, что Огонь и Дым соотносятся в мире лирической героини как Любовь и «любовная память», а во-вторых, что «дым» для нее — это «пламя» для «других».

Примечательно в этом плане сопоставление с «дымом» не «любовной памяти», а себя:

Как дым от жертвы, что не мог
Взлететь к престолу сил и славы,
А только стелется у ног,
Молитвенно целуя травы, —

Так я, господь, простерта ниц:
Коснется ли огонь небесный
Моих сомкнувшихся ресниц
И немоты моей чудесной?

*«Я так молилась: "Утоли..."», 1913*

Дым как форма существования лирической героини — это «беспламенное» воплощение Огня. Небесный огонь пылает внутри и виден, как «синее пламя», в ее глазах: «И очей моих синий пожар». Угасая, он превращается в голубой («нежно-голубой») дым:

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

*«Мне больше ног моих не надо...», <1911>*

Добавим к этому, что «дым» — это еще и наименование цветочных ароматов: «...а фиалок дым / Все благовонней», а «цвет» благовоний — синий: «Синий ладан над травою стелется».

Перечисленного достаточно, чтобы убедиться в совпадении внутритекстовых символических значений слов «огонь» и «дым». Внешний облик лирического героя не отразился в «чистой воде зеркала», но его истинные черты лирическая героиня все-таки разглядела и отобразила с предельной четкостью. Встреча с возлюбленным в райском саду состоялась. Семантический размер этого произведения – 4 – 5.

**5. 0 = – A – B – C (все действующие лица — «там»).**

Одним из воплощений этой схемы служит встреча лирических героев «в цветнике»:

И в тайную дружбу с высоким,
Как юный орел темноглазым
Я, словно в цветник предосенний,
Походкою легкой вошла.
Там были последние розы...

*«И в тайную дружбу с высоким...», 1917*

«Цветник», о котором идет речь, — это невидимый, «внутренний цветник», символ и образ «тайной дружбы».

Попутно заметим, что Строения и Растения — две основные формы, в которые воплощаются внутренние состояния лирической героини. Если это позитивные переживания, то появляется «небесный град» и/или «райский сад», а если негативные, то какие-то «слепые стены» и «черный сад»:

Как будто все, с чем я внутри себя
Всю жизнь боролась, получило жизнь
Отдельную и воплотилось в эти
Слепые стены, в этот черный сад...

*Северные элегии. Вторая, 1942*

**6. C = – A – B (Цветы — «здесь», а Он и Она — «там»).**

В «Романе с Огнем» этой схеме отвечали встречи лирических героев в ночном городе — земном прообразе небесного Иерусалима. Одной из предпосылок реализации этой схемы послужило тождество T = – C (Тьма — это невидимый Свет). Аналогом невидимой формы Цветка служит его запах. Цветы в мире лирической героини пахнут другими городами и странами: «Мимоза пахнет Ниццей и теплом...», «И Азией пахли гвоздики...», но этого недостаточно для подобной реализации схемы. Цветы должны пахнуть не другим, а «иным миром». Единственный известный запах иного мира — запах тленья. Кроме того, запах цветка, как

невидимая его форма, не противостоит цветку, как мрак — свету, а сопутствует ему. Все это заставляет искать новые ситуации для воплощения шестой схемы в «Романе с Цветами». И такая ситуация появляется уже в раннем творчестве:

Цветов и неживых вещей
Приятен запах в этом доме.
У грядок груды овощей
Лежат, пестры на черноземе.

Еще струится холодок,
Но с парников снята рогожа.
Там есть прудок, такой прудок,
Где тина на парчу похожа.

А мальчик мне сказал, боясь,
Совсем взволнованно и тихо,
Что там живет большой карась
И с ним большая карасиха.

*1913*

Пространственной разметке «здесь» и «там» отвечает оппозиция «этот дом» и «тот» пруд. Цветы находятся «здесь» («в этом доме»), а лирические герои — «мальчик» и «девочка»(?) — либо у парников, либо на берегу пруда, т.е. «там», за пределами дома. Такое размещение отвечает шестой схеме и передает тот же смысл.

В «Романе с Огнем» смысл этой схемы — счастливое соединение влюбленных в ином мире, «на небесах». В «Романе с Цветами» на это соединение намекает упоминание «супружеской пары» — «большого карася» и «большой карасихи». Это зооморфная проекция «мальчика» и «девочки» в будущее, когда они вырастут и станут «большими». «Прудок», в котором живут «большие» рыбы, — это «дом для рыб». Он как бы продолжает и одновременно замыкает серию из трех «домов», возвращая к первому. Первый — «дом для людей», с Цветами и «неживыми вещами», уже покинут. Второй — «дом для овощей», тоже «нежилой»: «...с парников снята рогожа». И только «прудок» обитаем, но его таинственная жизнь скрыта от глаз парчовым занавесом тины.

Совпадает не только общий смысл, но и направление движения. В «Романе с Огнем» движение начинается из «древнего города», который «словно вымер», и завершается перемещением в иной (небесный) мир. В «Романе с Цветами» движение начинается из дома с «неживыми вещами» и завершается берегом пруда — границей иного (подводного) мира.

Упоминание Цветов в этом произведении, да еще с акцентом на их «приятный запах», выглядит ничем не мотивированным. Но с учетом внутритекстового контекста можно высказать предположение, что автор решал задачу на конструирование ситуации воплощения шестого ритмического варианта семантического метра. Нельзя с уверенностью утверждать, что была поставлена именно эта задача, но нельзя и полностью исключить эту возможность.

Поэтическое творчество — это не только отклик на «злободневные события», но и решение специальных, не всегда явно сформулированных задач — композиционных, ритмических, колористических и т.п. В экспериментальной поэзии такие задачи ставятся в явном виде и предлагаемые решения достаточно очевидны. Но они возникают и без специального экспериментирования, в силу естественного «сопротивления материала».

Семантический ритм, как компонент ритмической организации произведения, если даже и не ощущается автором сознательно, будет предопределять выбор тем и сюжетов (подобно тому, как силлабо-тонический ритм предопределяет выбор слов), создавая свои специфические проблемы. Одна из них — полнота воплощения ритмических вариантов. Реализация редких комбинативно возможных вариантов семантического метра свидетельствует, что Ахматова уже в раннем творчестве, сознательно или бессознательно, создавала и осваивала эту ритмическую систему.

**7. В = – А – С (Он — «здесь», а Она и Цветы — «там»).**

Эта ситуация намечена как будущее событие:

И тогда из грядущего века
Незнакомого человека
Пусть посмотрят дерзко глаза,
И он мне, отлетевшей тени,
Даст охапку мокрой сирени...

*Поэма без героя. Решка, 16, 1940*

Посмертное вручение Цветов можно интерпретировать в текстовом контексте как запоздалое признание в любви. Во внутритекстовом же мы видим, что лирическая героиня не расстается с Цветами и после смерти. Седьмая схема симметрична третьей, а в третьей это «цветы небывшего свиданья». Инверсия схемы превращает «небывшее» в будущее и возвращает Цветы в руки лирической героини.

**8. В + С = – А (Он и Цветы — «здесь», а Она — «там»).**

Намек на реализацию этой схемы присутствует в предыдущем примере. «Незнакомый человек» (Он) с «охапкой сирени» (Цветы) первоначально размещался «здесь», а Она (лирическая героиня в виде «отлетевшей тени») — «там», т.е.подразумеваемая исходная ситуация отвечала восьмой схеме.

Эту же схему находим и в ранних произведениях:

И бледный, с букетом азалий,
Их смехом встречает Пьеро:
«Мой принц! О, не вы ли сломали
На шляпе маркизы перо?»

*Маскарад в парке, <1912>*

Пьеро с букетом азалий до встречи находился «здесь», а «маркиза», в которую он влюблен, — «там» (в беседке). Ситуация, отвечающая восьмой схеме, и в этом случае представлена как предшествующая.

Итак, «Роман с Цветами» структурно подобен «Роману с Огнем». В нем полностью реализованы все комбинаторно допустимые варианты семантического метра, а в ряде случаев совпадают даже оттенки значения. Основные различия конкретных ситуаций связаны с природой границы. В «Романе с Цветами» это чаще всего зеркало или его аналог, разделяющий мир на прошлое и настоящее или настоящее и будущее, а не «поверхность неба», разделяющая мир на «земной» и «небесный».

Особое внимание привлекает третья схема, встречающаяся столь же часто и с тем же контрастом текстовой и внутритекстовой семантики. Подобный контраст присутствует во всех ситуациях, отвечающих определению «разлука», но не везде он бросается в глаза. Чем обусловлен этот контраст?

Прежде чем ответить на этот вопрос, напомним, что нет смысла вне контекста. Смысл — это всегда отношение между означающим и означаемым. Означающим, в нашем случае, является текст, а означаемым — либо внетекстовая, либо внутритекстовая реальность.Соответственно, каждое текстовое высказывание потенциально содержит два смысла — внетекстовый и внутритекстовый. Текстовым контекстом мы называем, следуя сложившейся практике, внетекстовый контекст, поскольку текст обычно интерпретируется на фоне внетекстовой реальности. Понятия текстовый и внетекстовый контекст — синонимы.

Отдельное произведение, воспринимаемое вне поэтического мира автора, может быть интерпретировано только во внетекстовом контексте,

раскрывающем его внетекстовые (текстовые) смыслы. Сопоставление произведений в системе поэтического мира открывает скрытые в них внутритекстовые смыслы, выражающие истинное мироощущение лирической героини.

В текстовых ситуациях, отвечающих третьей схеме, лирическая героиня страдает в разлуке с любимым, а во внутритекстовом контексте оказывается, что она утешена огнем небесной любви. Эту семантическую диссимметрию можно объяснить, принимая во внимание либо текстовый, либо внетекстовый контексты и обе интерпретации будут правильными.

Во внетекстовом (и в текстовом) контексте Ахматова называла своим учителем И.Анненского, который в статье «Символы красоты у русских писателей» писал: «Но с особой охотой поэт *симулирует страдание*. Симулирует, конечно, как поэт, т.е. *творчески*, прекрасно, со страстью, с самозабвением, но все же только симулирует. Из похорон элегии не выкроишь. <...> Поэзия с ее розовыми слезами и нежной жалостью поэта к самому себе, пускай не реальному... поэзия, говорю я, есть в сущности самое яркое отрицание подлинного страдания и жгучего сострадания» [4, с.225]. «Разоблачая» поэта как «симулянта» и подчеркивая, что никакой «правды жизни» в поэзии нет и быть не может, Анненский далее формулирует свою эстетическую концепцию: «*Отрицательная, болезненная сила муки уравновешивается в поэзии* ***силою красоты,*** *в которой заключена возможность счастья*» [4, с.227] (курсив Анненского. — *В.К.*).

Смысл этой концепции в том, что невозможно избежать страданий в жизни, но их можно «уравновесить в поэзии силой красоты». Созидание красоты — вот главное предназначение поэта.

Если допустить, что Ахматова придерживалась этой же эстетической концепции, то причина несовпадения текстового и внутритекстового смысла ее произведений становится очевидной. Первоисточник красоты для религиозного сознания — творческая Любовь Божия, освещающая и согревающая этот мир. О ней и пишет Ахматова, стилизуя тексты своих произведений под «любовную лирику». Огонь небесной любви «просвечивает» в текстовом контексте и ослепительно сияет — во внутритекстовом.

Во внутритекстовом контексте ситуация выглядит иначе. Лирическая героиня — иномирное существо, изгнанное из рая одновременно с Люцифером. Ее нынешнее существование в облике земной женщины доставляет ей невыразимые муки, а огонь земной любви их еще более усиливает, напоминая о небесной родине. Небесный огонь невидим, поэтому может воплотиться в любых внешних формах. Их-то и перебирает лирическая героиня. Ахматовская любовная лирика в этом контексте —

повествование о «земной непоправимой доле» небесного существа, лишенного огня небесной любви, но не оставляющего попыток найти ему эквивалентную замену.

Текстовый и внутритекстовый контексты не совпадают в рамках отдельного произведения, но совмещаются в пространстве поэтического мира. Смыслы, обнаруживаемые в разных контекстах, подобны двум плоским ортогональным проекциям трехмерного тела. Например, конус с торца выглядит как круг, а сбоку — как треугольник. Бессмысленно спорить, какая из этих проекций «точнее».

## 4.5. Роман со Стихами

Стихи — традиционная форма выражения чувства Любви, как разделенной, счастливой, так и неразделенной, несчастной. Какой из этих форм отвечают Стихи в мире лирической героини?

Промолвил, войдя на закате в светлицу:
«Люби меня, смейся, пиши стихи!»

*«Был он ревнивым, тревожным и нежным...», 1914*

Судя по этой цитате, лирический герой полагает, что стихи — выражение чувства счастливой любви.

Как бы продолжая диалог, уже весной следующего года лирическая героиня отвечает:

Я улыбаться перестала,
Морозный ветер губы студит,
Одной надеждой меньше стало,
Одною песней больше будет.

*«Я улыбаться перестала...», 1915*

Лирическая героиня, следовательно, пишет стихи, когда Любовь уже ушла. Другими словами, если Она и Стихи — «здесь», то Он — «там». Это третий ритмический вариант семантического метра.

Во всех ситуациях «Романа со Стихами» отображается почти исключительно третья схема. Можно сказать, что содержание этого «романа» сводится к содержанию одной третьей главы. Поэтому не будем выделять отдельные главы, а рассмотрим разнообразие ситуаций, в которых воплощается третья схема: А + С = – В.

Примером наиболее полного ее воплощения является следующее произведение:

Не будем пить из одного стакана
Ни воду мы, ни сладкое вино,
Не поцелуемся мы утром рано,
А ввечеру не поглядим в окно.
Ты дышишь солнцем, я дышу луною,
Но живы мы любовию одною.

Со мной всегда мой верный, нежный друг,
С тобой твоя веселая подруга,
Но мне понятен серых глаз испуг,
И ты виновник моего недуга.
Коротких мы не учащаем встреч.
Так наш покой нам суждено беречь.
Лишь голос твой поет в моих стихах,
В твоих стихах мое дыханье веет.
О, есть костер, которого не смеет
Коснуться ни забвение, ни страх...
И если б знал ты, как сейчас мне любы
Твои сухие, розовые губы!

*1913*

Лирические герои связаны «одной любовию», но разделены в пространстве и во времени (суток): «Ты дышишь солнцем, я дышу луною...» У каждого из них имеется постоянный спутник жизни. У нее это «верный, нежный друг», а у него — «веселая подруга». Очевидно, «друг» и «подруга» — факультативные персонажи, не разрушающие формулу любви. Напротив, их появление в схеме ситуации придает ей своеобразную ритмичность, подобную ритмике чередования сильных и слабых слогов в силлабо-тоническом метре.

Формальное «семейное положение» каждого лирического героя отвечает схеме A + B + C = 0, т.е. оба вполне счастливы, каждый со своим спутником жизни. Фактически (в текстовом контексте) положение лирического героя описывает формула вида (A) + B + C = – A (где C — Стихи или Солнце), а лирической героини — формула вида B = – A – (B) – C (где C — Стихи или Луна). Главные действующие лица симметрично противостоят друг другу во внутритекстовом пространстве и времени как дневное и ночное небесные светила, а факультативные персонажи поочередно занимают «на земле» освободившиеся позиции.

Текстовый семантический размер этого произведения – 1 – 5 (с учетом факультативных персонажей), т.е. такой же, как «В зазеркалье», а

внутритекстовый – 3 – 7 – (1 или 4) – 3 – 7 – ..., где 1 или 4 — «короткие встречи». Этот пример поясняет также, что «адский круг» возникает в случае превращения факультативного персонажа в главного героя. В «Романе со Стихами» этого никогда не происходит. Лирическая героиня ведет мудрую жизнь с самого начала:

Я научилась просто, мудро жить,
Смотреть на небо и молиться Богу...
<...>

Когда шуршат в овраге лопухи
И никнет гроздь рябины желто-красной,
Слагаю я веселые стихи
О жизни тленной, тленной и прекрасной.
Я возвращаюсь. Лижет мне ладонь
Пушистый кот, мурлыкает умильней,
И яркий загорается огонь
На башенке озерной лесопильни.

<...>
И если в дверь мою ты постучишь,
Мне кажется, я даже не услышу.

*«Я научилась просто, мудро жить...», 1912*

Мудрая жизнь заключается в том, чтобы «смотреть на небо и молиться Богу». В этих условиях и рождаются «веселые стихи». Третья схема воплощается в чистом виде: Она и Стихи — «здесь», а Он — «там». Он еще может вернуться, но это не встретит отклика в душе лирической героини.

Помимо Стихов, ее постоянными спутниками являются еще и Цветы — «гроздь рябины желто-красной» и «яркий» Огонь. Рябина — древесное растение из семейства Розоцветные, мелкие цветки которого собраны в соцветия. Созревая, эти соцветия все больше напоминают, по форме и окраске, цветки Розы. Не надо иметь специального ботанического образования, чтобы увидеть в Рябине — огромный розовый куст размером с дерево. Можно сказать, что мудрая жизнь лирической героини протекает в райском саду, наполненном невидимым небесным огнем. Его видимые формы на земле — «веселые стихи», огромные розы и «яркий огонь».

Возвращение лирического героя в этой ситуации становится совершенно излишним, тем более, что у прежней возлюбленной уже и «руки заняты»: «Лижет мне ладонь / Пушистый кот, мурлыкает умильней...» Прежний любовник вытеснен новым домашним любимцем. По-видимому,

лирический герой из «Романа с Цветами» так и не дотронулся до «теплой ладони», поэтому в «Романе со Стихами» его место занял «пушистый кот».

В этом «романе», как и в предшествующих, встречи лирических героев происходят во сне, а наяву лиричекая героиня в одиночестве пишет стихи:

А мне в ту ночь приснился твой приезд.
<...>
И вот пишу, как прежде, без помарок,
Мои стихи в сожженную тетрадь.

*Сон, 1956*

Этот же пример показывает, что стихи, подобно Цветам, не только постоянно сближаются в тексте с Огнем, но и своеобразно совмещаются с ним. Сожжение тетради со стихами — один из наиболее выразительных примеров такого совмещения. Стихи, тем самым, как бы получают «огненную» форму существования.

В «Романе со Стихами» в ситуациях, отвечающих третьей схеме, привлекает внимание какая-то особая устойчивость положения лирической героини. По смыслу ситуаций в них подразумевается трансформация схемы, но способы ее осуществления лишь подчеркивают нераздельность лирической героини и ее Стихов.

Уже в раннем творчестве сформулирована идея о невозможности раздельного существования «тела» лирической героини и ее «голоса» (ее Стихов, Песен, Молитв). Перейти в иной мир она может только вместе со своим «голосом»:

А люди придут, зароют
Мое тело и голос мой.

*«Умирая, томлюсь о бессмертьи...», 1912*

Исходное, «прижизненное» размещение мыслится как присутствие ее «тела» и ее «голоса» — «здесь», а «людей» — «там». Последующее, «посмертное» — зеркально-симметрично. Люди приходят (перемещаются оттуда — сюда) и погребают лирическую героиню (переносят отсюда — туда, в подземный мир, ее «тело» и «голос»), а сами остаются «здесь». В результате третья схема превращается в седьмую:

$$A + C = - B \rightarrow B = - A - C,$$

где B — люди («множественный» лирический герой).

Инверсия, а не поэлементный перенос — дополнительное свидетельство устойчивости третьей схемы.

Чаще всего подразумевается трансформация вида:

$$A + C = -B \rightarrow A = -C - B \text{ (локальный размер } 3 - 4).$$

Это поэлементный перенос Стихов отсюда — туда, который всегда только намечается, но никогда не осуществляется. Реализация новой схемы намечена на будущее и представляет собой пример бесплодных попыток со стороны лирического героя изменить ситуацию:

Пусть он не хочет глаз моих,
Пророческих и неизменных,
Всю жизнь ловить он будет стих,
Молитву губ моих надменных.

*«О, это был прохладный день...», 1913*

Спустя 50 лет пророчество исполняется:

Ты стихи мои требуешь прямо...
Как-нибудь проживешь и без них.

*Из цикла «Шиповник цветет», 1962*

Он «прямо требует» Стихи, но получает отказ. Создается впечатление, что третья схема ситуации обладает какой-то особой значимостью для лирической героини.

Столь же устойчива третья схема и в гражданской лирике:

Не с теми я, кто бросил землю
На растерзание врагам.
Их грубой лести я не внемлю,
Им песен я своих не дам.

*«Не с теми я, кто бросил землю...», 1922*

Локальный размер отрывка прежний – 3 – 4. Различие только в том, что вместо «единичного» лирического героя появляется «множественный» — Они («те, кто бросил землю»). По набору действующих лиц ситуация напоминает ранний зеркально-симметричный вариант трансформации, когда «в землю» должна была быть «брошена» сама лирическая героиня.

И только 20 лет спустя намеченный локальный размер 3 – 4 наконец реализуется в наиболее патриотичном произведении:

И мы сохраним тебя, русская речь,
Великое русское слово.
Свободным и чистым тебя пронесем
И внукам дадим...

*Мужество, 1942*

Все схемные элементы — «множественные». Актуальная ситуация отвечает третьей схеме. Лирическая героиня («мы») и Стихи («русская речь», «великое русское слово») — «здесь» (в настоящем времени), а Они («внуки») — «там» (в будущем). А затем «слово» будет передано «внукам». Третья схема преобразуется в четвертую.

В этом произведении и содержится ответ на вопрос, почему лирическая героиня неотделима от своих стихов. Она — носитель и хранитель Слова. Вот в чем подлинная причина необыкновенной устойчивости третьей схемы и в любовной и в гражданской лирике, вот почему она доминирует в «Романе со Стихами» и с высокой частотой встречается в «Романе с Огнем» и в «Романе с Цветами».

Общность ритмических схем любовной и гражданской лирики позволяет заметить еще одну особенность семантического метра, на которую мы хотим обратить внимание, — его инвариантность относительно конкретной семантики текста. Ее можно обнаружить и в других «романах». Например, в «Романе с Огнем»:

А во флигеле покойник,
Прям и сед, лежит на лавке,
Как тому назад три года.
Так же мыши книги точат,
Так же влево пламя клонит
Стеариновая свечка.

*«Столько раз я проклинала...», 1915*

Он («покойник»), Она (лирическая героиня) и Огонь (горящая свеча) физически находятся в одном месте, а фактически — в разных мирах. Она и Огонь — «здесь», а Он — «там», и эта ситуация повторяется спустя три года. Текстовый семантический размер этого отрывка – 1 – 1, а внутритекстовый – 3 – 3 (самый распространенный). В текстовом контексте трудно ощутить любовное томление лирической героини, зато во внутритекстовом оно вполне очевидно, если учесть, что единственный ее возлюбленный — небесный огонь.

На это указывает не только любимый размер, но и форма выражения чувств (проклятья) и «первый адрес», по которому они направлены. Проклятия, как мы знаем, звучат во вполне определенных ситуациях («В страсти, раскаленной добела»). В данном случае они направлены, в первую очередь, в адрес «неба»: «Столько раз я проклинала / Это небо...» Проклятия, кроме того — это еще и скрытое признание в любви:

И в дыхании твоих проклятий
Мне иные чудятся слова:
Те, что туже и хмельней объятий,
А нежны, как первая трава.

*Из пьесы «Пролог», 1946*

Нет сомнения, что и на этот раз лирическая героиня ожидает того же, что и всегда: «Коснется ли огонь небесный...»

Строго говоря, инвариантность семантического ритма относительно конкретного содержания текста подразумевалась с самого начала. Уже исходное подразделение «любовного романа» на три части показывает, что формы воплощения Огня варьируют, а семантика метра остается прежней. Более того, у каждой ритмической формы обнаруживается определенный семантический ореол. В данном случае этот ореол прослеживается в сходных по тематике произведениях, но в целом и он оказывается переменной текстовой величиной. Неизменен только внутритекстовый контекст.

***Заключение.*** Основное содержание всех трех романов лирической героини можно выразить следующим образом, если выбрать из каждого по две «главные строки»:

Для тебя в окошке створчатом
Я всю ночь сижу с огнем.

И на груди моей дрожат
Цветы небывшего свиданья.

И вот пишу, как прежде, без помарок,
Мои стихи в сожженную тетрадь.

Размещение текстовых элементов отвечает в каждом случае третьей схеме, текстовый смысл которой такой: я тоскую в ожидании возлюбленного. Когда же ты придешь (или почему не пришел) ко мне?

Внутритекстовый смысл этой схемы иной: я пишу стихи, и ничего другого для меня не существует. Я востребована для «священной жертвы», поэтому vade retro, profani (отойдите, непосвященные).

Постоянное несовпадение текстового и внутритекстового контекста — отличительная особенность поэзии Ахматовой. Эта особенность и придает ее произведениям «странность» и «загадочность» [32], заставляет искать в них «скрытые смыслы» и стимулирует поиски «тайного кода» [98]. Источник «странности» — внутренний мир автора, «райский сад» ее души, воплощенный в поэтическом мире.

Можно сказать, что у семантического метра, как абстрактно мыслимой ритмической конструкции, имеется только один общий смысл — Поэтическое Творчество. Его частные смыслы в комбинативном наборе ритмических вариантов предстают во внутритекстовом контексте как эпизоды «священной истории» (изгнание из рая, томление о рае и т.п.). Разнообразие способов текстового представления этих эпизодов создает разнообразие конкретных ситуаций.

В текстовом контексте это разнообразие можно классифицировать по темам и сюжетам, объединяя соответствующие произведения в группы любовной, гражданской, пейзажной лирики и т.п.

Во внутритекстовом контексте основой классификации служит набор ритмических вариантов. В зависимости от родовой формы воплощения третьего действующего лица (Огонь, Цветы или Стихи), разнообразие произведений подразделяется на три соответствующих «романа». В каждом из них родовая форма получает различные видовые воплощения. Формы воплощения Огня — Свеча, Солнце, Лампа, Луна и т.п., Цветов — «ботанические» виды растений, Стихов — творимые формы Слова (Молитва, Песня, Стих).

Конкретные ситуации в пределах одной ритмической формы различаются по масштабу действия (камерному или глобальному), природе границы, разделяющей внутритекстовое пространство и время, и ряду других подобных признаков. Главным из них, с ритмической точки зрения, является подразумеваемое направление трансформации метрической схемы, позволяющее выделить семантический размер произведения.

Внутритекстовые семантические размеры отдельных произведений представляют собой, как правило, монометрические многостопники, а текстовые — полиметрические двух- и трех-

стопники. Семантические размеры создают еще одно направление ритмической изменчивости, в котором именно повтор служит приемом увеличения семантического разнообразия.

Анализ имеющегося разнообразия ситуаций показывает, что реализуется вся потенциально возможная комбинаторика размещения схемных элементов, но чаще всего встречается одна и та же метрическая схема — третья, передающая наиболее значимый для автора личностный смысл:

Что почести, что юность, что свобода
Пред милой гостьей с дудочкой в руке.

*Муза, 1924*

В свете вышеизложенного основная идея нашей работы — семантическая ритмика ахматовского стиха, одна из порождающих основ ее поэтического мира — кажется тривиальной. К этому выводу можно прийти и без метризации семантического ритма, но предлагаемая формализация позволяет объективировать субъективные ощущения, что закладывает основу для конструктивной критики.

# 5. ПТИЦЫ, ЦВЕТЫ И ЗМЕИ

## Мерономическая изменчивость риторических фигур

# 5.0. Предварительные замечания

Что такое риторическая фигура? «Фигура есть не что иное, как определенное расположение слов, которое мы можем назвать и описать. Если между двумя словами имеет место отношение тождества, налицо фигура *повторение*. Если два слова находятся в отношении противопоставления, это другая фигура — *антитеза*. Если одно слово обозначает некоторое количество, а другое слово — количество, большее или меньшее по сравнению с первым, то мы говорим, что перед нами еще одна фигура — *градация*. Если, однако, отношение между двумя словами не подпадает ни под один из этих терминов, — пишет Ц. Тодоров, — то мы скажем, что в данном тексте нет фигур — и будем так считать до тех пор, пока какой-либо новый специалист по риторике не научит нас описывать это неуловимое отношение» [94, с.56 — 57].

Опираясь на это положение Тодорова, можно сказать, что хотя классическая риторика оставила в наследство богатый и разнообразный набор фигур, но их количество далеко не исчерпано. Более того, число риторических фигур практически бесконечно, поскольку бесконечно разнообразие отношений, связывающих слова. Проблема заключается только в определении этих отношений.

Высказанные положения справедливы не только по отношению к тексту, но и по отношению к поэтическому миру. Различие только в том, что мы имеем дело не с «расположением слов», а с расположением образов. Нашу работу в этом ракурсе можно назвать исследованием по общей риторике и отнести к несуществующему пока разделу «Риторические фигуры поэтических миров».

Повторяющиеся образы в поэтическом мире Ахматовой позволяют говорить о существовании образной риторической фигуры Повторение. Но это Повторение, как показывает рассмотренный выше материал, является фигурой особого рода. Повторяются не отдельные слова, а полиморфные множества признаков, причем эти множества постоянно видоизменяются, претерпевая те или иные трансформации. Теория и методы классической риторики являются не вполне адекватными для описания и наименования фигур этого рода. Требуется более широкий концептуальный базис, позволяющий оперировать не с отдельными единичными элементами, а с полиморфными множествами. Таким базисом в нашей работе является концепция мерона.

Термин «мерон» ввел С.В.Мейен для описания повторяющихся полиморфных множеств признаков, встречающихся у объектов различной таксономической принадлежности [61]. Например, у современных и ископаемых растений встречаются сходные формы листьев.Разнообразие форм создается варьированием глубины и последовательности членения листовой пластинки, а сходство обусловлено тем, что одни и те же модусы расчленения встречаются и у ископаемых глоссоптеридий, и у папоротников, и у современных цветковых растений. В результате у объектов различного филогенетического происхождения и положения обнаруживается одно и то же разнообразие листоорганов.

Это разнообразие и называется мероном. Мерон — это не хаотический набор признаков, а упорядоченное их множество. Основой упорядочения служат параметры формообразования, выявленные на совокупности объединяемых в это множество объектов. Мерономический порядок можно представить либо в виде мерономической системы, либо в виде мерономической коллекции.

Мерономическая система строится как система координат, осями которой служат параметры формообразования. Если имеется только один параметр, то система вырождается до одной оси, а иллюстрирующая ее коллекция принимает вид ряда форм. Монотонная изменчивость значений параметра отображается как закономерное изменение формы в пределах этого ряда. Например, если параметр определяет увеличение размера объекта, то каждый последующий член ряда будет крупнее предшествующего.

Два независимых параметра порождают двумерную мерономическую систему в виде плоской таблицы. Коллекцию форм можно разместить на плоскости этой таблицы. Конкретный вид каждой формы определяет соответствующее пересечение формообразующих параметров. Например, если одновременно с увеличением размера объекта происходит его расчленение, то в одном направлении будет наблюдаться варьирование по размеру, а в другом — по глубине расчленения. Плоскость таблицы заполнят объекты, варьирующие одновременно и по размеру, и по глубине расчленения.

Очевидно, что с увеличением числа формообразующих параметров размерность мерономической системы возрастает. В общем случае она представляет собой многомерное пространство.

Подчеркнем, что параметрическая система задает классификационное пространство или пространство логических возможностей, а не разнообразие реальных форм. Не все возможности реализуются в действительности. Полную коллекцию трудно составить даже для одного ряда, не говоря о таблице. В пределах ряда весьма обычны пропуски отдель-

ных его представителей, в таблице наблюдаются более или менее обширные лакуны, а многомерное пространство в коллекционном представлении выглядит как дырявая сеть.

Поэтому преобладающей до настоящего времени остается традиционная классификация, построенная на признаках сходства и различия, а не мерономическая, предполагающая предварительное выделение формообразующих параметров. Традиционная классификация позволяет успешно решать те задачи, в которых не требуется специально учитывать природу объекта классификации. Но нас интересует именно «природа» образа как повторяющегося полиморфного множества, поэтому для описания этого класса объектов мы опираемся на концепцию мерона.

В свете этой концепции новое значение получают результаты, изложенные в предшествующих главах. Мы описывали, не называя, различные категории мерономических структур («образных риторических фигур») в поэтическом мире Ахматовой. В первой главе описаны варианты воплощения «лексического» мерона, маркерным признаком которого служит слово «роза», а образ Розы и связанные с ним смыслы выступают в качестве формообразующих параметров. Во второй говорится о трансформационном мероне, представленном в виде разнообразия направлений преобразования исходного образа. Эти направления ведут в разные стороны (к предметным формам или «первоэлементам»), но способ преобразования подчиняется одним и тем же правилам. Эти правила (симметрийные преобразования подобия) являются его формообразующими параметрами. Мерономическая структура, рассмотренная в третьей главе, — «ветвящийся» мерон. Каждая его «ветвь» (образы Острова, Моста, Колодца и т.п.) повторяет, в большей или меньшей степени, строение и свойства исходного «ствола» (образа Башни). Преобразования подобия прежние, но применяются они по отношению к одному из центров притяжения, порождая разнообразие форм его воплощения. В четвертой главе проанализировано строение комбинативного мерона. Его формообразующие параметры — комбинаторные преобразования «семантического метра». В данной главе мы исследуем еще три «ветвящихся» мерона, на этот раз уделяя особое внимание строению и развитию их внутренней структуры.

# 5.1. Женщина-Птица

Как спорили тогда — ты ангел или птица!

*А.Ахматова*

Между словами «женщина» и «птица» нет отношений сходства, градации, противопоставления или каких-либо иных связей, позволяющих рассматривать эту пару как «риторическую фигуру», но «женские образы» в поэтическом мире Ахматовой постоянно наделяются теми или иными орнитоморфными признаками. Напомним, что у лирической героини «птичий голос»: «Птичьим голосом кличу любовь...», она «крылата»: «А с детства была крылатой...», и подобными же качествами обладают ее «друзья» и «подруги». Совокупность этих образов составляет типичное полиморфное множество. Назовем эту совокупность мероном Женщина-Птица.

Орнитоморфный образ «женщины» является центральной фигурой в этом мероне. По смыслу фигуры невозможно сказать, Птица перед нами или Женщина. Эти образы слиты воедино и составляют целостную систему. Но формально-логически можно выделить два элемента в структуре этой системы и соединяющее их отношение. Один их этих элементов — образ Женщины, второй — образ Птицы, а соединяющее их отношение — отношение тождества.

Итак, структура мерона, в абстрактном представлении, подразделяется на два компонента — элементы и связи между ними. Эти же компоненты являются формообразующими параметрами мерона. Его параметрическая изменчивость включает изменчивость элементов и изменчивость связей между ними.

*Изменчивость связей*. В общем случае сходство — это варьирующая величина, значение которой может меняться от 0 до 1. Нулевая степень сходства означает, что перед нами два различных образа (например, Женщина и Птица), а сходство, выражаемое значением 1 («один к одному»), указывает на полное тождество объектов. Это пример слитного образа Женщина-птица. Кроме того, возможен целый спектр промежуточных значений, когда Женщина более или менее напоминает Птицу (например, Женщина как Птица). Всего, следовательно, по силе связи в системе элементов «женщина» и «птица» можно выделить три категории мерономических фигур.

Располагая эти фигуры по возрастающей «силе» связи, получаем следующий ряд:

Женщина и Птица (фигура Сближение),
Женщина как Птица (фигура Уподобление),
Женщина-птица (фигура Слияние).

Всего, следовательно, в мерон Женщина-Птица входят три категории мерономических фигур, составляющие один ряд. Этот ряд иллюстрирует то направление мерономической изменчивости, которое обусловлено варьированием силы связи между элементами системы.

Пример реализации этого ряда:

фигура Сближение: «И голубь ест из рук моих пшеницу...»;
фигура Уподобление: «Я живу, как кукушка в часах...»;
фигура Слияние: «Я птица печали. Я — Гамаюн...»

В этот ряд входят не только прямые, но и подразумеваемые упоминания Женщин или Птиц. Например, высказывание «В луче луны летит большая птица...» подразумевает, что один из элементов системы — Женщина (лирическая героиня), а другой — Птица («большая птица»), выражение «Сети уже разостлал птицелов / На берегу реки» подразумевает, что лирическая героиня подобна Птице, а ремарка «Напрасных крыл напрасны трепетанья, / Ведь все равно я с вами до конца...» намекает на то, что лирическая героиня — Птица (или Ангел).

*Изменчивость элементов*. Ограничимся анализом двух направлений параметрической изменчивости системы на уровне элементов. Будем различать *количественную* и *качественную* их изменчивость.

Количественная изменчивость выражается в варьировании числа упоминаемых образов. В каждой фигуре может меняться число «женщин», число «птиц» или тех и других одновременно.

Например, с одной Птицей могут быть связаны две «женщины»:

Я голубку ей дать хотела,
Ту, что всех в голубятне белей,
Но птица сама полетела
За стройной гостьей моей.

*«Муза ушла по дороге...», 1915*

Одна из этих «женщин» — лирическая героиня, а другая — ее «гостья» (Муза). Этот же пример показывает, что с одной «женщиной» связано много «птиц»: у лирической героиня целая «голубятня».

Примером одновременной мультипликации образов Женщин и Птиц служит «Еще одно лирическое отступление»:

Все небо в рыжих голубях,
Решетки в окнах — дух гарема...
Как почка, набухает тема.
Мне не уехать без тебя —
Беглянка, беженка, поэма...

*1943*

«Лирическое отступление» начинается с прямого упоминания множества «рыжих голубей» и косвенно — множества «женщин», как бы скрытых за решетчатыми окнами и различаемых только «по запаху» («дух гарема»).

Приведенные выше примеры показывают количественную изменчивость только одной фигуры — Женщина и Птица, но подобное варьирование числа составляющих элементов наблюдается и в других фигурах. Например, вариантом воплощения во множественном числе фигуры Уподобление (Люди как Птицы) служит высказывание: «Оттого и друзья мои, / Как вечерние грустные птицы...», а фигуры Слияние (Люди-птицы) — упоминание о «вольных друзьях», вылетающих раз в году из «гробовой темницы»: «И слышу плеск широких крыл / Над гладью голубой...»

*Качественная изменчивость* выражается в изменении типа элемента («качества» образа). «Качественные изменения», в свою очередь, могут быть самыми различными. Например, место «женщины» может занять «мужчина». В результате появляется «мужской» ряд мерономических фигур, параллельный «женскому»: «Где видел я персидскую сирень и ласточек...» (фигура Сближение: Он и Птицы); «Где он, как чиж, свистал перед мольбертом...» (фигура Уподобление: Он как Птица); «И если птица полевая / Взлетит с колючего снопа, / Я знаю: это ты, убитый...» (фигура Слияние: Он-птица).

Выделение количественной и качественной изменчивости элементов позволяет указать еще одну категорию мерономических фигур, которую назовем *комплексными соединениями*. В приведенном выше примере представлен один из вариантов такого комплекса. «Полевая птица» — это фигура Слияние (Он-птица), а на эту «птицу» смотрит лирическая героиня (фигура Сближение: Она и Птица). Формула данного комплексного соединения имеет вид: Она и (Он-птица).

Примером зеркально-симметричного комплекса является ситуация:

И на медном плече Кифареда
Красногрудая птичка сидит.

*«Все мне видится Павловск холмистый...», 1915*

В сознании современников Ахматовой это произведение перекликалось с «вакхической драмой» И.Анненского «Фамира — Кифаред». Со-

гласно сюжету драмы, слепого певца сопровождает в его странствиях мать, обращенная богами в птичку за кровосмесительную страсть к сыну [6,с.464]. Эта «птичка», следовательно, фигура Слияние, составляющая вместе с Кифаредом комплексное соединение вида: Он и (Она-птица). Большинство фигур из категории Сближение являются комплексными соединениями.

Качественные изменения на уровне Птиц выражаются в «видовой» дифференцировке этого образа. Показателем дифференцировки служит число упоминаемых «видов».

В ахматовских текстах упоминается около 30 «видов» птиц. В это число входят и «обычные», и райские, и сказочные «птицы», а также все предметы и явления, с ними сопоставляемые («ветер лебединый») или на них чем-то похожие (колодезный «журавль»). Мы учитываем только факт упоминания «вида», а не природу его конкретного представителя. К «виду» Орел мы относим и «небесного орла»: «На дом Софокла в ночь слетел с небес орел...» — и двуглавого, который только кажется «птицей»: «Казался летящей птицей / На штандарте черный орел...» В отдельных случаях наименование «вида» реконструировано по известному или характерному признаку. Например, известно, что «Синяя птица» в пьесе М.Метерлинка — это домашний скворец, поэтому мы относим ее к «виду» Скворец, хотя в ахматовском тексте она фигурирует в качестве «птицы счастья». В этот же «вид» включается упоминание «ветхих скворешен».

Кроме того, мы выделяем самостоятельный «вид» Птица, куда относим «полевую», «красногрудую», «хищных птиц» и т.п.

Число упоминаний каждого «вида» варьирует в широких пределах. Чаще всего упоминается просто «птица». Общее количество упоминаний этого «вида» мы указываем в диапазоне от 30 до 36, принимая во внимание спорность отдельных примеров. А такие «виды», как Аист, Воробей, Гусь и т.д. (табл.1), упоминаются только единично. Остальные «виды» упоминаются с промежуточной частотой.

Исходной выборкой для определения частот послужил корпус текстов первого академического издания [6]. В него вошло около 90% известных к настоящему времени произведений Ахматовой (за исключением переводов).

Список «видов» с указанием эмпирически найденных и теоретически возможных частот встречаемости соответствующих «представителей» приведен в табл.1. «Виды» упорядочены по убывающей частоте встречаемости.

*Таблица 1*

**Распределение «видов» Птиц в корпусе текстов лирических произведений А.Ахматовой**

| N | «Вид» | Число упоминаний (У) | | Константа |
|---|---|---|---|---|
| | x | У эмп. | У теор. | $A = N_x У$ |
| 1 | Птица | 30 — 36 | 33 | 33 |
| 2 | Голубь | 16 — 18 | 16 | 32 |
| 3 | Лебедь | 11 — 17 | 11 | 33 |
| 4 | Ворона | 8 | 8 | 32 |
| 5 | Орел | 6 — 7 | 7 | 35 |
| 6 | Ласточка | 6 | 6 | 36 |
| 7 | Журавль | 5 | 5 | 35 |
| 8 | Соловей | 4 — 5 | 4 | 32 |
| 9 | Ворон | 4 | 4 | 36 |
| 10 | Иволга | 4 | 3 | 30 |
| 11 | Сова | 3 — 4 | 3 | 33 |
| 12 | Кукушка | 3 | 3 | 36 |
| 13 | Галка | 2 | 3 | 39 |
| 14 | Коршун | 2 | 2 | 28 |
| 15 | Скворец | 2 | 2 | 30 |
| 16 | Сокол | 2 | 2 | 32 |
| 17 | Чайка | 2 | 2 | 34 |
| 18 | Аист | 1 | 2 | 36 |
| 19 | Воробей | 1 | 2 | 38 |
| 20 | Гусь | 1 | 2 | 40 |
| 21 | Жаворонок | 1 | 2 | 42 |
| 22 | Какаду | 1 | 2 | 44 |
| 23 | Павлин | 1 | 1 | 23 |
| 24 | Синица | 1 | 1 | 24 |
| 25 | Сыч | 1 | 1 | 25 |
| 26 | Утка | 1 | 1 | 26 |
| 27 | Филин | 1 | 1 | 27 |
| 28 | Чиж | 1 | 1 | 28 |
| 29 | Ястреб | 1 | 1 | 29 |
| 30 | Гамаюн | 1 | 1 | 30 |
| 31 | Сирин | 1 | 1 | 31 |
| 32 | Феникс | 1 | 1 | 32 |

Полученные результаты показывают, что распределение «видов» по убывающей частоте встречаемости подчиняется довольно строгой закономерности. Порядковый номер «вида» связан с частотой встречаемости соотношением

$$У = \frac{А}{N_x},$$

где N — порядковый номер «вида» X, У — число представителей этого «вида» (частота упоминания соответствующих представителей), А — константа. Это соотношение — простейшая гиперболическая функция (уравнение прямоугольной гиперболы).

Если в качестве значения этой константы выбрать величину А = 33, то эмпирически найденные значения частот практически совпадут с теоретическими, вычисленными по предложенной формуле.

Наблюдаемое совпадение позволяет сделать вывод, что все «птицы» в поэтическом мире Ахматовой — это одна большая Птица, «размер» которой численно равен константе А. Поэтому и общее число «видов» (в нашем случае — 32), и число упоминаний самого крупного «вида» (30 — 36) практически совпадают с величиной этой константы (А = 33).

Распределение «видов» по частоте свидетельствует, что автор ориентируется, в первую очередь, на «размер» большой Птицы, а «видовые имена» служат лишь средством передачи этого образа. Частота «видовых имен» показывает, что наиболее значимы из них Голубь и Лебедь, затем следуют Ворона, Орел, Ласточка и, возможно, Журавль. Следующие по списку — Соловей, Ворон, Иволга и Сова — составляют переходную группу к «фоновым видам», в число которых входят все остальные, упоминаемые один-два раза.

Если бы распределение по «видам» носило только случайный характер, то упорядоченное по убывающей численности, оно описывалось бы s-образной кривой. В данном случае наблюдается гиперболическая зависимость. Это означает, что случайное распределение сильно поляризовано. Что же послужило причиной поляризации?

Голуби и Лебеди редко встречаются как «настоящие» птицы, а чаще обнаруживаются в фигурах Слияния: «сестра-голубица», «голубка Джульетта», «черная голубка» (Рахиль), «Александр лебедь...» (Александр Блок) и т.п., а «фоновые виды», напротив, входят в основном в фигуру Сближение: Я и Какаду, Он и Павлин и т.д. Можно высказать предположение, что причиной поляризации служит мерономическая изменчивость образных риторических фигур, обусловленная изменением силы связи

между элементами системы. Возрастание силы связи приводит к доминированию фигуры Слияние, что сопровождается смещением центра тяжести распределения в сторону соответствующих образов.

Итак, форму распределения определяют два фактора — случайный процесс и упорядоченная мерономическая система, закономерная изменчивость которой играет решающую роль. Рассмотренный пример показывает, что измерение одних только статистических характеристик при анализе текста не информативно, если текст структурирован, причем на форму распределения влияет не только тип структуры, но и направление ее изменчивости.

# 5.2. Женщина-Цветок

Разве я цветок...

*А.Ахматова*

Структуру рассмотренного выше мерона можно представить как многолучевой веер или как относительно слабо дифференцированное ядро и сильно дифференцированную оболочку. Ядро составляют образы «женщин», в число которых входит лирическая героиня, ее «друзья», «подруги» и Муза, а оболочка представлена десятками различных «видов» Птиц. Подобную структуру имеют оболочки и других меронов этого типа. Рассмотрим в качестве примера строение «цветочной» оболочки образа Женщина.

«Цветочные» черты в образе лирической героини не столь заметны, как «птичьи», поскольку из всех мерономических фигур чаще всего встречается только одна — фигура Сближение. Как правило, она сама и другие персонажи только соседствуют с теми или иными «видами» растений, изредка им уподобляются и почти никогда не сливаются. Но общее число «видов» растений, упоминаемых в том или ином контексте, даже превосходит число «видов» Птиц. Руководствуясь не ботанической, а поэтической таксономией, составим список *цветущих растений* в мире лирической героини.

При составлении списка цветущих растений (далее — Цветов) мы руководствуемся теми же принципами ( и сталкиваемся в теми же трудностями), что и при составлении списка Птиц.

Во-первых, в качестве самостоятельного «вида» выделим Цветок, поскольку представители этого «вида» упоминаются как цветущие рас-

тения: «Цвели как цветы...» — и используются для украшения: «На стенах цветы и птицы...», «Цветы, холодные от рос / И близкой осени дыханья, / Я рву для пышных, жарких кос, / Еще не знавших увяданья...» и т.п.

Во-вторых, мы включаем в список Крыжовник, поскольку от «зацветает»: «На кустах зацветает крыжовник...», Персик: «Персик зацвел...» — и Гранат, поскольку подразумевается, что и он цветет: «И царственный карлик — гранатовый куст». По этой же причине в список попадают Жасмин и Мимоза, но не попадают Слива и Яблоня, упоминаемые как плодовые деревья: «На взбухших ветках лопаются сливы...»

В тексте упоминаются и многие другие деревья, кустарники и травы: «любимые»: «Любила только солнце и деревья...», «Я лопухи любила и крапиву...», «Но мне милей смиренный подорожник...»; различимые по запаху: «мятный запах», «можжевельника запах сладкий...» — или похожие на людей: «И убегало перекати-поле, / Словно паяц горбатый кривляясь...» и т.п., но не говорится, что это цветущие растения, поэтому и они не пополняют список.

В-третьих, синонимичные наименования, такие, например, как Бессмертник и Иммортель, Крин и Лилия, Роза и Шиповник («Одичавшие розы пурпурным шиповником стали»), рассматриваются как самостоятельные «виды».

Полученное распределение представлено в табл.2.

***Таблица 2***

**Распределение «видов» цветущих растений в поэтическом мире Анны Ахматовой**

| N | «Вид» | Число упоминаний | | Константа |
|---|---|---|---|---|
| | x | У эмп. | У теор. | $A = N_x У$ |
| 1 | Роза | 30 | 30 | 30 |
| 2 | Цветок | 15 | 15 | 30 |
| 3 | Мак | 8 | 9 | 27 |
| 4 | Шиповник | 6 | 7 | 28 |
| 5 | Сирень | 5 | 6 | 30 |
| 6 | Нарцисс | 4 | 5 | 30 |
| 7 | Фиалка | 4 | 4 | 28 |
| 8 | Гвоздика | 3 | 4 | 32 |
| 9 | Хризантема | 3 | 3 | 27 |
| 10 | Георгин | 2 | 3 | 30 |
| 11 | Жасмин | 2 | 3 | 33 |
| 12 | Крин | 2 | 3 | 36 |

***Таблица 2 (продолжение)***

| N | «Вид» | Число упоминаний | | Константа |
|---|---|---|---|---|
| | x | У эмп. | У теор. | $A = N_x У$ |
| 13 | Ландыш | 2 | 2 | 26 |
| 14 | Левкой | 2 | 2 | 28 |
| 15 | Одуванчик | 2 | 2 | 30 |
| 16 | Подснежник | 2 | 2 | 32 |
| 17 | Тюльпан | 2 | 2 | 34 |
| 18 | Черемуха | 2 | 2 | 36 |
| 19 | Бессмертник | 1 | 1 | 19 |
| 20 | Василек | 1 | 1 | 20 |
| 21 | Глициния | 1 | 1 | 21 |
| 22 | Гранат | 1 | 1 | 22 |
| 23 | Донник | 1 | 1 | 23 |
| 24 | Иммортель | 1 | 1 | 24 |
| 25 | Крыжовник | 1 | 1 | 25 |
| 26 | Лилия | 1 | 1 | 26 |
| 27 | Маргаритка | 1 | 1 | 27 |
| 28 | Мимоза | 1 | 1 | 28 |
| 29 | Персик | 1 | 1 | 29 |
| 30 | Повилика | 1 | 1 | 30 |

Полученные результаты показывают, что форма распределения Цветов в мире лирической героини практически совпадает с формой распределения Птиц. Совпадают в пределах ошибки и значения константы А. Можно сказать, что в сознании автора текста присутствует некий интегральный образ Цветка, наиболее адекватным выражением которого служит образ Розы. Этот образ как бы расчленяется в своих конкретных проявлениях на самые различные «виды» цветущих растений. Но похоже, что не цвет и не форма являются определяющими признаками этого интегрального образа, а наиболее значим только один — *цветение*. Каков же возможный смысл этого признака?

Можно высказать предположение, что цветение — наглядный пример перевоплощения и воскрешения в новом теле. Это как бы природная модель, убеждающая в реальности центрального догмата христианства. Если нет воскрешения из мертвых, то вера наша — сон, говорили отцы Церкви. Вероятно, многократность упоминания Птиц и Цветов в поэтическом мире Ахматовой обусловлена тем, что первые символизируют бессмертность души, а вторые — будущую бессмертность тела, а это — наиболее значимые для автора личностные смыслы.

# 5.3. Любовь-змея

В этом разделе, на примере фигуры Любовь-змея, мы рассмотрим особенности *развития* мерона, которое можно представить как нарастание и разветвление его структуры.

Фигура Любовь-змея появляется в первом произведении, открывающем первую книгу стихов, и выступает в качестве первой приметы Любви:

То змейкой, свернувшись клубком,
У самого сердца колдует...

*Любовь, 1911*

Выделим в этой примете только предметную форму образа (Змея) и рассмотрим ее эволюцию.

У змеи в обыденном представлении имеется ядовитое жало, укол которого смертелен. Можно предполагать, что в процессе развития образа это «жало» появится и произведет ожидаемое действие («уколет» или «ужалит»), что повлечет за собой смерть пострадавшего.

И действительно, «отравленное жало» появляется в этой же книге, но не у Змеи, а у Осы, которая, как и ожидалось, «колет» лирическую героиню:

Я сошла с ума, о мальчик странный,
В среду, в три часа!
Уколола палец безымянный
Мне звенящая оса.

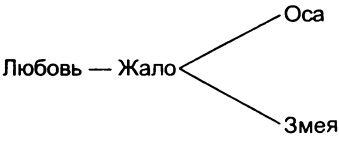
Я ее нечаянно прижала,
И, казалось, умерла она.
Но конец отравленного жала
Был острей веретена.

О тебе ли я заплачу, странном,
Улыбнется ль мне твое лицо?
Посмотри! На пальце безымянном
Так красиво гладкое кольцо.

*1911*

Это произведение написано в том же году, но девятью месяцами ранее, чем «Любовь», поэтому хронологически первым следует считать образ Любовь-оса. Вероятно, из этой Осы, которая уже тогда ка-

залась «умершей», выросла Змея, ассоциативно наделенная тем же главным признаком — «острым» и «отравленным» Жалом. Руководствуясь этим общим признаком, можно сказать, что Любовь, в первую очередь — это Жало, а уже во вторую — Оса или Змея. Итак, исходная структура имеет вид:




где образы Осы и Змеи выступают как взаимозаменяемые, но не равноценные. Оса представляет собой как бы уменьшенную и ослабленную форму Змеи. Даже самая крупная «оса» будет уступать по размерам маленькой «змейке», свернувшейся в «клубок». Да и «укол» в «палец безымянный» не так опасен, как в сердце, поэтому лирическая героиня не умирает, а только «сходит с ума».

Две формы воплощения образа Жала намечают две линии развития образа Любви. Линия Осы ведет к «помешательству» и, возможно, замужеству. На это указывает «гладкое (обручальное) кольцо» на безымянном пальце — своеобразная целительная «повязка» на «любовной ране». Линия Змеи ведет к смерти.

Второй и последний раз Оса появляется во второй книге:

Любо мне от глаз твоих зеленых
Ос веселых отгонять.

*«Каждый день по-новому тревожен...», 1913*

Больше «веселых ос» не встречается. Более того, похоже, Оса все-таки «умерла» еще в первой книге, причем довольно своеобразно:

Над засохшей повиликою
Мягко плавает пчела;
У пруда русалку кликаю,
А русалка умерла.

*«Я пришла сюда, бездельница...», 1911*

Речь идет о смерти русалки, но «рифменно умирает» именно Пчела («пчела-умерла»), которая «функционально подобна» Осе.

А Змея («змейка») во второй и последний раз упоминается только 30 лет спустя в шестой книге:

А завтра детей закуют. О, как мало осталось
Ей дела на свете — еще с мужиком пошутить
И черную змейку, как будто прощальную жалость,
На смуглую грудь равнодушной рукой положить.

*Клеопатра, 1940*

«Черная змейка», как и первая, появляется «у самого сердца» уже в прямом смысле. Почти прямо говорится и о выпущенном «жале» (общий рифмо-паронимический корень в слове ЖАЛОсть). Линия Змеи близка к завершению — Клеопатра готовится умереть.

Примером промежуточного воплощения той и другой линии является «Отрывок»:

Словно тронуты черной, густою тушью
Тяжелые веки твои.
Он предал тебя тоске и удушью
Отравительницы любви.

Ты давно перестала считать уколы —
Грудь мертва под острой иглой.
И напрасно стараешься быть веселой —
Легче в гроб тебе лечь живой.

*Отрывок, 1912*

Лирическая ситуация сильно напоминает последний день Клеопатры. Веки лирической героини словно подведены «черной, густой тушью», а веки египетской царицы были реально покрыты густой тушью, только не черной, а красной, по моде того времени. Лирическая героиня «старается быть веселой», а Клеопатра собирается «пошутить». Клеопатра исполняет то, что советует лирической героини «обидчик», — ложится заживо в гроб, но еще только готовится к уколу змеиным жалом, а грудь лирической героини уже исколота и давно «мертва под острой иглой». Не этот ли «Отрывок» получил завершение в «Клеопатре»?

Возвращаясь к змеиному жалу как наиболее существенному атрибуту Змеи, заметим, что и оно появляется уже в первой книге:

Ты поверь, не змеиное острое жало,
А тоска мою выпила кровь.
В белом поле я тихою девушкой стала,
Птичьим голосом кличу любовь.

*«Ты поверь, не змеиное острое жало...», 1912*

Но это «жало» уже не подобно швейной игле или острому концу веретена, а больше напоминает полую иглу шприца, с помощью которой можно не только впрыскивать, но и отсасывать. На эту возможность указывает сравнение змеиного жала с «тоской», *выпивающей кровь*.

Итак, змеиное жало такое же «острое», как осиное, но действует другим образом: оно не впрыскивает в тело отраву, а «выпивает кровь». Руководствуясь этим отличием, можно проследить дальнейшее развитие линий Осы и Змеи даже в тех случаях, где эти образы не упомянуты. Например, явным продолжением линии Змеи является следующая ситуация:

Как соломинкой, пьешь мою душу.
Знаю, вкус ее горек и хмелен.
Но я пытку мольбой не нарушу.
О, покой мой многонеделен.

*«Как соломинкой, пьешь мою душу...», 1911*

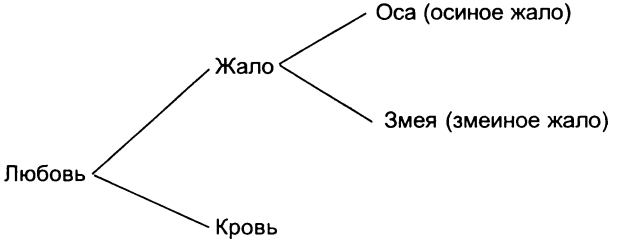
А ее завершением можно считать «Последнее стихотворение», написанное почти полвека спустя:

Но это!.. по капельке выпило кровь,
Как в юности злая девчонка — любовь.

*Последнее стихотворение, 1959*

Примечательно, что повторяется не только мотив «выпивания», но и рифма «кровь-любовь», впервые использованная в ситуации с «тоской» и «острым змеиным жалом». Эта рифма, на которую мы первоначально не обратили внимания, указывает, по существу, на еще одну линию развития образа, на линию Крови.

Исходную структуру следует представить в виде:




Самую первую развилку маркируют образы Жала и Крови, а образами Осы и Змеи отмечена уже вторая развилка.

Развитие структуры происходит не только в направлении дальнейшего ветвления намеченных линий, но и путем их соединения. Первой соединительной линией служит образ Тоски. Можно сказать, что первоначально в тело лирической героини погружено «жало тоски», с помощью которого Некто «выпивает» из нее «кровь». Затем появляется вторая «полая игла» — «жало соломинки», через которую Некто «пьет» ее «душу». Больше о нем не вспоминается: «Кто ты: брат мой или любовник, / Я не помню, и помнить не надо». Третье «жало» — некая «злая девчонка» — вполне узнаваемый образ. Это лирическая героиня в юности: «А я была дерзкой, злой и веселой...»

Линия Крови получает дальнейшее развитие как линия Вина, «опьянения». Естественной предпосылкой для этого служит «вкус души» лирической героини, «горький» и «хмельной».

Иногда она сама выступает в роли «виночерпия»:

— Оттого, что я терпкой печалью
Напоила его допьяна...

*«Сжала руки под темной вуалью...», 1911*

Иногда на состояние опьянения только намекается:

Был светел ты, взятый ею
И пивший ее отравы...

*«Любовь покоряет обманно...», 1911*

А иногда влюбленный сразу предстает «пьяным»:

Мне с тобою пьяным весело —
Смысла нет в твоих рассказах...

*«Мне с тобою пьяным весело...», 1911*

Обобщая эти примеры, можно сказать, что лирическая героиня подобна бокалу с вином. Это подобие становится еще более явным пять лет спустя:

Ведь капелька новогородской крови
Во мне — как льдинка в пенистом вине.

*«Приду туда, и отлетит томленье...», 1916*

Вино в мире лирической героини — это «любовный напиток», а винопитие — символ любовного соединения. Поэтому слова «вино» и «поцелуй» постоянно соседствуют в тексте, поскольку выражают один и тот же смысл. Отказываясь «пить вино», она отказывается «целоваться»:

Я с тобой не стану пить вино,
Оттого что ты мальчишка озорной.
Знаю я — у вас заведено
С кем попало целоваться под луной.

*«Я с тобой не стану пить вино...», 1913*

А невозможность «пить вино» «из одного стакана» свидетельствует о невозможности любовных свиданий:

Не будем пить из одного стакана
Ни воду мы, ни сладкое вино,
Не поцелуемся мы утром рано...

*«Не будем пить из одного стакана...», 1913*

В этом контексте «бражники» в соседстве с «блудницами»: «Все мы бражники здесь, блудницы...» — сходные по смыслу образы. Все они жертвы Купидона, но одни выбрали своим покровителем Бахуса, а другие — Венеру.

Своеобразным продолжением и одновременно — ответвлением (боковым побегом) на линии Любовь — Кровь — Вино является Хмель.

Хмель — это одно из качеств Вина и одно из состояний души (и сердца) лирической героини. Ее сердце становится вместилищем хмеля, если возлюбленный *не приходит* на свидание:

Как мне скрыть вас, стоны звонкие!
В сердце темный, душный хмель,
А лучи ложатся тонкие
На несмятую постель.

*«Муж хлестал меня узорчатым...», 1911*

Заметим, что и «пьянеет» она *в ожидании* возлюбленного, а не во время встречи с ним:

Смотреть, как гаснут полосы
В закатном мраке хвой,
Пьянея звуком голоса,
Похожего на твой.

*Белой ночью, 1911*

Но Хмель — это еще и растение, придающее Вину соответствующее качество. Это вьющееся (добавим — как змея) растение используется не только в пищевых (виноделие, пивоварение), но и в деко-

ративных целях. В южных широтах его высаживают у садовых беседок, на стены которых оно заползает, по мере роста укрывая их крупными, резными листьями. Для этих же целей, и более часто, используется другое вьющееся растение — плющ. Неспециалисты их не различают.

Первый и единственный раз как декоративное растение хмель упоминается в первой книге стихов:

Вход скрыл серебрящийся тополь
И низко спадающий хмель.

*«Маскарад в парке», <1912>*

Он укрывает вход в беседку, которая служит местом *любовного свиданья*. Но это свидание лирической героини не с тем, кто ее действительно любит.

Во второй книге стихов и далее упоминается только плющ:

И густо плющ темно-зеленый
Завил широкое окно.

*«Протертый коврик под иконой...», 1912*

Он укрывает окно комнаты, которая тоже служит местом любовного свидания. И на этот раз лирическая героиня встречается не с тем, кто в нее влюблен: «Ты зацелованные пальцы / Брезгливо прячешь под платок...»

Этот же плющ служит «вечной приметой» дома, в котором неоднократно происходили подобные встречи. Дом исчез, и она пытается отыскать его по этой примете: «А я мой дом отыщу <...> / По вечному плющу».

Приведенные примеры показывают, что Плющ в мире лирической героини выполняет ту же функцию, что и Хмель (как растение). Он укрывает места любовных встреч, еще более горестных, чем разлуки. Эти растения можно назвать «зелеными змеями» Любви, принимая во внимание не только цвет и форму, но и те ощущения, которые лирическая героиня испытывает в их окружении. Линия Любовь — Кровь пересекается, как мы видим, с линией Любовь — (змеиное) Жало.

И последняя Змея, упоминаемая в «Седьмой книге», — это огромный Огненный змей, повисающий над головами влюбленных в виде созвездия:

В ту ночь мы сошли друг от друга с ума,
Светила нам только зловещая тьма...
<...>

И мы проходили сквозь город чужой...
<...>
Одни под созвездием Змея,
Взглянуть друг на друга не смея.

*Из цикла «Ташкентские страницы», 1959*

Таких «змеев» еще не было. Прототипом всех рассмотренных выше образов являлась «земная» змея, а на этот раз говорится о «небесной». Очевидно, этот «небесный змей» символизирует огонь небесной любви, а не «отравность» любви земной. Можно сказать, ядовитая «змея любви» переместилась, в конечном итоге, на небо и превратилась в светоносного («звездного») Змея.

Перенос Змеи с «земли» на «небо» не является неожиданным. Напомним, что в лирической героине смешаны две «крови»:

Спокойной и уверенной любови
Не превозмочь мне к этой стороне:
Ведь капелька новогородской крови
Во мне — как льдинка в пенистом вине.
И этого никак нельзя поправить,
Не растопил ее великий зной,
И что бы я ни начинала славить —
Ты, тихая, сияешь предо мной.

*«Приду туда, и отлетит томленье...», 1916*

Одна из них подобна «пенистому вину» в бокале, а вторая — «льдинке» в этом «вине». Второй, «новогородской крови» всего «капелька», но она обладает необычными, чудесными свойствами. Во-первых, она «холодная» («как льдинка»), во-вторых, она сохраняет это свойство даже в «великий зной», т.е. чрезвычайно устойчива, в-третьих, она не «пенистая», а «тихая», в-четвертых, она «сияющая», в-пятых, она помещается и «внутри» и «снаружи» («в вине» и «предо мной»).

А кроме того, слово «любовь» рифменно связано именно с этой «капелькой крови». Другими словами, еще в 1916 году явно намечено разделение линии Любовь — Кровь на «кровь земную» и «кровь небесную» и обозначен переход на линию «небесной крови». В этом контексте «сияющая льдинка» — зародыш того «огненного змея», который появился 43 года спустя.

Но и этот «змей» еще не самая последняя Змея в мире лирической героини. Самая последняя появляется в той же «Седьмой книге» в произведении, озаглавленном «И последнее»:

И ПОСЛЕДНЕЕ

Была над нами, как звезда над морем,
Ища лучом девятый смертный вал,
Ты называл ее бедой и горем,
А радостью ни разу не назвал.

Днем перед нами ласточкой кружила,
Улыбкой расцветала на губах,
А ночью ледяной рукой душила
Обоих разом. В разных городах.

И никаким не внемля славословьям,
Перезабыв все прежние грехи,
К бессоннейшим припавши изголовьям,
Бормочет окаянные стихи.

*1963*

В этом произведении говорится, конечно, о Любви, но где же здесь Змея? Для отыскания этого образа обратимся к перечню примет любви, указанных в произведении «Любовь». Рассматривая «И последнее» через призму самого первого, легко заметить, что в нем перечислены те же самые приметы, но в развернутом и трансформированном виде. Для удобства сопоставления воспользуемся первым списком, начиная с последнего пункта.

Любовь уже не «страшно угадать в еще незнакомой улыбке». Она «улыбкой расцветала на губах».

Молитва, подразумеваемый смысл которой — «спасительные стихи», превратилась в свою противоположность — «окаянные стихи».

Любовь-поводырь, которая «ведет от радости и от покоя», привела, по словам лирического героя, к «беде и горю».

Вместо Сна (образ «дремлющего левкоя») появляется противоположный образ — Бессонница («бессоннейшие изголовья»).

Иней (ледяной покров деревьев) превращается в «ледяную руку», а подразумеваемое Солнце и солнечный луч, заставляющий его «блестеть», становятся Звездой и ее «лучом», отблески которого, как можно догадаться, видны на поверхности воды.

Сидящий на окошке Голубь превращается в летящую Ласточку, и «воркование» сейчас слышится как «бормотанье».

А «змейка», свернувшаяся «клубком у самого сердца», разворачивается в «девятый смертный вал», вызывающий прежнее ощущение смертельной опасности. Можно сказать, что «змейка», в конечном итоге, выросла до огромной «морской змеи» (точнее — «морского змея», поскольку это не волна, а «вал»).

Систематизируя вышеизложенное, выявленную структуру можно представить как сложно сплетенную сеть. Но если исключить из нее замыкающие образы, то открывается вполне обозримое ветвящееся «дерево», «корень» которого — Любовь, а «крона» — набор предметных форм ее воплощения.

Это «дерево» и является графической схемой строения мерона Любовь-змея.

Схема показывает, что развитие структуры мерона осуществляется путем дихотомического ветвления (и замыкания, которое мы здесь не учитываем). Формально-логически можно выделить три шага ветвления. На первом шаге Любовь подразделяется на Жало и Кровь, а на втором каждый из этих образов подразделяется на Осу и Змею и «Льдинку» и Вино соответственно. В третьем шаге ветвления участвуют только Змея и Вино (Хмель), поэтому в результате возникают еще четыре новые предметные формы воплощения образа Любви (два «змея» и два «растения»).

Помимо ветвления, развитие структуры происходит и за счет «линейного нарастания», примером которого служит синонимичный ряд Вино — Хмель.

Ветвление структуры подчиняется двум основным принципам, первый из которых можно назвать принципом противопоставления (оппозиция «земное — небесное»), а второй — принципом омонимического переосмысления. Оппозиция «земное — небесное» наиболее наглядно проявляется в противопоставлении «земной» («пенистой») и «небесной» («тихой», «сияющей») Крови, а также в образах «небесного» («огненного») Змея и «земного» («морского»). Эту же оппозицию можно заметить в образах Осы и

Змеи как противопоставление тех, кто «летает», тем, кто «ползает». Омонимическое переосмысление превращает Хмель (состояние) в Хмель (растение). Появление Плюща — это уже синонимическая замена, подобная замене «опьянел» — «захмелел».

Развитие структуры мерона происходит в тех же направлениях, что и единичных образов, и направлено к тем же центрам притяжения. В тех рамках, которые очерчивает мерон Любовь-змея, реализуются, помимо зооморфного направления, фитоморфное (Плющ и Хмель), пирроморфное («огненный змей») и аквaморфное («морской змей»). Заметим также, что развитие структуры сопровождается увеличением «размеров» предметных форм, происходит их грандизация.

Все вышеизложенное лишний раз подчеркивает, что поэтический мир Анны Ахматовой представляет собой единое целое и развивается по одним и тем же законам, а наиболее адекватным способом выявления этих законов является анализ мерономических структур.

И последнее, что особенно заметно на уровне мерономических структур, — фрактальность организации поэтического мира: каждая его часть воспроизводит в миниатюре строение целого.

# 6. РАЙСКИЕ КУЩИ

## Внутритекстовые контексты сквозных тем и сюжетов

## 6.0. Предварительные замечания

Контекстом восприятия чего бы то ни было является совокупность известных нам законов окружающей действительности. «Действительным миром» литературного произведения является его поэтический мир, построенный по своим законам. Любое литературное произведение, следовательно, можно воспринимать и интерпретировать в двух контекстах — внетекстовом и внутритекстовом. Интерпретация во внетекстовом контексте предполагает восприятие и оценку текста по модели окружающей действительности, а во внутритекстовом — по законам поэтической реальности.

У каждого человека в силу особенностей воспитания, образования и личного опыта формируется своя картина мира, своя модель реальности. В этом одна из причин разнообразия читательских оценок творчества одного и того же автора и смысла отдельных произведений. Казалось бы, разнообразие толкований можно существенно сократить, если исходить из авторской картины мира как единственной объективной реальности, отображаемой в его текстах. Но в любой реконструкции авторской картины мира присутствует тот же неустранимый субъективизм, поэтому внутритекстовые интерпретации не более объективны, чем внетекстовые. Однако в совокупности, как нам представляется, они позволяют лучше понять, что хотел сказать автор.

В данной главе приведены примеры осмысления отдельных произведений А.Ахматовой во внетекстовом и внутритекстовом контексте. Внетекстовые интерпретации почерпнуты из воспоминаний современников, а внутритекстовые являются нашими реконструкциями. Мы ограничились воспоминаниями только тех современников, которым довелось быть свидетелями отдельных эпизодов ее жизни, а затем — читателями специально посвященных им произведений. Примечательно, что одни, сопоставляя известную внетекстовую ситуацию с ее отображением в тексте, обнаружили сходство и испытали радость узнавания, а у других вопиющее несходство вызвало чувство недоумения. Интерпретация этих же ситуаций во внутритекстовом контексте позволяет заметить, что Ахматова остается верна своим темам, а то, что представляется написанным «по поводу», является их продолжением и развитием.

# 6.1. Географическая серия

Но прежде приведем, в качестве своеобразного эпиграфа, слова Н.Ильиной: «...Ахматова видела вещи под каким-то иным, и непривычным углом ...» [39, с.573].

ПОД КОЛОМНОЙ

*Шервинским*

... Где на четырех высоких лапах
Колокольни звонкие бока
Поднялись, где в поле мятный запах,
И гуляют маки в красных шляпах,
И течет московская река, —
Все бревенчато, дощато, гнуто...
Полноценно цедится минута
На часах песочных. Этот сад
Всех садов и всех лесов дремучей,
И над ним, как над бездонной кручей,
Солнца древнего из сизой тучи
Пристален и нежен долгий взгляд.

*Ташкент, 1 сентября 1943*

В.С.Шервинский, не скрывая своего удивления, пишет: «Не могу не остановиться на одном недоумении. Среди стихов тех лет у Ахматовой есть одно, посвященное нашей семье и говорящее о Старках — "Под Коломной". Все стихотворение ставит акцент на "деревянность" усадьбы — "Все бревенчато, дощато, гнуто...". Образ деревянной стройки мог возникнуть у Ахматовой только от некоторых побочных впечатлений: у нас во дворе имелся второй, маленький деревянный домик о двух комнатах. <...>

Кстати, и сени, вводящие в каменный дом, были действительно деревянными, так же как и вторая крытая, заплетенная виноградом деревянная терраса на другой стороне дома. Так или иначе, меня удивляет, что Ахматова прошла мимо той каменной стихии, которой отмечены многие, если не все, строения Коломенского района, обильного белым песчаником. Не менее удивительно, но и показательно, насколько Ахматова не принимала во внимание непосредственно окружающую обстановку» [104, с.282 — 283].

Очевидно, что Шервинский воспринял это произведение как описание своей каменной усадьбы. А каково место этого произведения в ахматовской лирике? Прежде чем ответить на этот вопрос, остановимся на проблеме композиции ее текстов.

Многие исследователи различают в ахматовской лирике не только явные, выделенные самим автором, но и «скрытые циклы», «повести» и даже «романы». Ярче всего об этом говорит Б.Эйхенбаум. В статье «Роман-лирика» он, в частности, утверждает: «Поэзия Ахматовой — сложный лирический роман. Мы можем проследить разработку образующих его повествовательных линий, можем говорить о его композиции, вплоть до соотношения отдельных персонажей. При переходе от одного сборника к другому, мы испытываем характерное чувство интереса к сюжету — к тому, как разовьется этот роман» [108, с.247].

Сходные мысли высказывает И.А.Бернштейн в работе «Скрытые поэтические циклы в творчестве Ахматовой» [13]. Циклом он называет серию отдельных произведений, в которых описываются взаимоотношения лирических героев. Предполагается, что лирический герой в каждом произведении — вполне определенная, реальная личность со своим набором признаков, что и отличает один цикл от другого.

Но имеется и другое мнение. В.В.Виноградов ставит в центр поэзии Ахматовой только ее лирическую героиню: «Ведь Ахматовой-то и не надо никого описывать, кроме героини. А эпитеты, собирающиеся вокруг других лиц, эпизодически входящих в мир ее души, характеризуют не столько лиц этих, сколько отношение к ним героини» [19, с.397]. Далее он доказывает, что за кажущимся разнообразием отдельных «повестей» стоит та же самая повторяющаяся лирическая тема, а иллюзия существования сюжетных линий создается с помощью разнообразия предметных символов [19, с.406]. Аналогичных взглядов придерживается Н.Коржавин [47].

Каждая из этих точек зрения, взятая по отдельности, представляется вполне разумной, но совместить их невозможно, поскольку авторы придерживаются различной методологической ориентации. Эйхенбаум и Бернштейн опираются на систему внетекстовых «литературных» и «биографических» связей, а Виноградов и Коржавин — на систему внутритекстовых, через призму которых можно увидеть только лирическую героиню. Мы рассматриваем внутритекстовый контекст, поэтому позиция Виноградова нам ближе, но и тематическое структурирование не лишено смысла, если использовать для этого признаки текста.

Один из таких признаков — озаглавленность или неозаглавленность отдельных произведений. Произведение «Под Коломной» — озаглавлено, причем в заглавии указано место действия. Руководствуясь этим признаком, обнаруживаем, что это довольно распространенный тип заголовка. Одно из первых произведений в первой книге стихов озаглавлено «В Царском Селе» (1911), а одно из последних в последней, «Седьмой книге» — «В Выборге» (1964). В промежутке встречаются произведения под заголовками: «Венеция» (1912), «Стихи о Петер-

бурге» (1913), «Киев»(1914), «Бежецк» (1921), «Кавказское» (1927) и др. Более полувека автор использует один и тот же тип заголовка, указывая «географическое» место действия. Все произведения, отмеченные таким образом, составляют как бы «географическую серию». Произведение «Под Коломной» вписывается в эту же «серию», занимая в ней почти центральное (по хронологии) положение.

Возникает вопрос: является ли «географическая серия» одним из «скрытых циклов» или это хаотичный набор ничем не связанных «путевых заметок»? Если это «скрытый цикл» в смысле Бернштейна, то «лирическим героем» будет каждый раз «новое место», с которым сговаривается» или «не сговаривается» лирическая героиня:

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

*Северные элегии. Первая, 1945*

Возможно, что таких «мест» не так уж много, или даже только одно, которое и описывается под разными именами. Какие же приметы «места действия» автор особенно подчеркивает «под Коломной»? Для наглядности изменим графическую форму произведения и пронумеруем эти приметы:

| | |
|---|---|
| ... Где | 1) на четырех высоких лапах / Колокольни звонкие бока / Поднялись |
| Где | 2) в поле мятный запах |
| И (где) | 3) гуляют маки в красных шляпах |
| И (где) | 4) течет московская река |
| (где) | 5) все бревенчато, дощато, гнуто |
| (где) | 6) полноценно цедится минута / На часах песочных |
| (Там) | 7) Этот сад |
| (который) | а) Всех садов и всех лесов дремучей |
| (который как) | б) «бездонная круча» |
| (над которым) | в) И над ним ... / Солнца древнего из сизой тучи / Пристален и нежен долгий взгляд. |

Место действия — Сад, на что указано самыми различными способами — синтаксическими, семантическими, метрическими и т.п. «Этот сад» превосходит по «дремучести» все известные сады и леса. Он располагается в каком-то странном месте — «на круче» и одновременно — в «бездне». Оксюморонность исчезает, если допустить, что крутизна может быть характеристикой не только подъема, но и спуска. Автор смот-

рит на «этот сад» с высоты Солнца. Он видит перед собой и «бездонную кручу», на дне которой находится сад, и со стороны — направленный на него солнечный «взгляд».

Солнце, пристально наблюдающее за садом, именуется «древним» (очень старым). Эта характеристика перекликается с главным признаком сада — «дремучестью». Дремучим становится «старый», запущенный сад. «Этот сад», следовательно, так же древен, как Солнце, т.е. вечен.

Слово «древность» имеет общий паронимический корень со словом «древесность» (или «деревянность») — ДРВН. Выше было показано, как широко распространены паронимические сближения в текстах Ахматовой. Возможно, и в данном случае указанием на «бревенчатость, дощатость, гнутость» автор подчеркивает не столько «деревянность» построек, сколько «древесность» Сада.

«Дремучесть», создающая трудности для передвижения, превращает место в закрытое, недоступное. Нет никаких сомнений, что это — райский сад.

Автор увидел «Под Коломной» не каменную усадьбу, а райский сад, который больше напоминает поле и поселение. В этом поле ощущается «мятный запах», по нему «гуляют маки в красных шляпах» и «течет московская река». Из строений, указывающих на поселение, упоминается только одно, но самое выразительное — Колокольня.

В.Срезневская, подруга Ахматовой с детства, пишет в своих воспоминаниях: «У Ахматовой под строками всегда вполне конкретный образ, вполне конкретный факт, хотя и не называемый по имени» [88, с.9]. В данном случае все «факты» названы по имени: река — «московская», а полевая мята, как известно, растет по низким, сырым местам, обычно вдоль берега. Описываемое «райское место» — это низкий берег реки, заросший мятой. Почему же этот пейзаж вызывает такие чувства? Потому что именно так лирическая героиня Анны Ахматовой представляет себе рай:

Степь трогательно зелена.
Сияет солнце. Лижет берег гладкий
Как будто теплая волна.
<...>
И вот таким себе я представляла
Посмертное блуждание души.

*«Судьба ли так моя переменилась...», 1916*

Как могло сформироваться подобное представление? Возможно, это переосмысленные крымские впечатления детства. Рай для «приморской девчонки» — это солнце, теплое море и низкий берег, удобный для выхода из воды.

Отличительные признаки «приморского рая» перечислены в поэме «У самого моря» (1914). Это и низкий берег: «Бухты изрезали низкий берег...», и определенные растения, среди которых — мята: «Дворик зарос лебедой и мятой...», и маки: «И сделалась красной земля от маков...», и характерное строение: «И несказанным светом сияла / Круглая церковь».

Спустя почти 30 лет она обнаруживает подобное место «под Коломной» и перечисляет его приметы в слегка трансформированном виде. «Низкий берег» превращается в «поле у реки», от Мяты остается ее «запах», Маки приобретают сходство с прогуливающимся человеком в шляпе, а Церковь (колокольня) напоминает какое-то животное «на четырех высоких лапах».

Поэма «У самого моря» является одной из первых в «географической серии». Лирическая героиня еще не понимает, что живет в раю: «И вовсе не знала, что это — счастье...» Но приметы «райского места» — остепненного берега моря «у ворот Херсонеса» — она запомнила на всю жизнь. Они и становятся приметами мест, напоминающих утерянный рай. Формальный критерий «географической серии» — упоминание места действия, можно дополнить неформальным — упоминанием примет ахматовского рая. С учетом этих критериев можно сказать: у Шервинских, под Коломной, Ахматова жила как в раю, о чем она с благодарностью и поведала.

Неформальные критерии даже более значимы для составления «географической серии», чем формальные. В нашу задачу не входит систематизация всех примеров, поэтому ограничимся одним, показывающим связь наименования места действия и его «смысла».

Вновь подарен мне дремотой
Наш последний звездный рай —
Город чистых водометов,
Золотой Бахчисарай.

*«Вновь подарен мне дремотой...», 1916*

Слово «Бахчисарай» рифменно связано со словом «рай». Тема «райского сада» — одна из основных не только в «географической серии», но и во многих других «скрытых циклах» в поэзии Ахматовой. Она передает основное мироощущение автора и проявляется с различной степенью отчетливости в самых различных произведениях. В данном случае речь идет не о приморском городе на южном берегу Крыма (что само по себе — «райское место»), а о «звездном рае». Это образ небесной любви, а не земной неги.

Если Шервинского удивляло различие, то Г.Л.Козловскую — сходство реалий в жизни и в поэзии Ахматовой. В своих воспоминаниях она пишет: «Приблизительно через полгода после знакомства я успела

присмотреться к тайне возникновения ее стихов. И хотя тайна всегда оставалась тайной, но были приметы жизни, которые чудесным законом поэзии вписывались, включались в стихи. Было удивительно наблюдать, как реалии жизни преображались в ее поэзии» [45, с.393].

В качестве иллюстрации она рассказывает о таком эпизоде: «Привел он (Алексей Федорович. — *В.К.*) ее (Ахматову) однажды в тот "рай", где мы прожили три года до войны. Два дома, два сада с черешнями и персиками, которые то цвели, то плодоносили. У стены серебристая джида, у которой одно из самых благоуханных цветений на земле. Урючина и огромный тополь укрывали половину сада и мангал в углу, где почти всегда тлел огонек. Там было все — и виноградная лоза, и розовый куст, и арык, бегущий вдоль дорожек, где притаилась душистая мята всех оттенков и ароматов. Все чисто, все полито. С приходом гостя — сразу вскипающий самовар и на подносе — дастархан — угощение, сушеный урюк и изюм. Все солнечно, все приветливо. И добрая тень в жаркий день, и добрые руки для приветствия. <...>

... через три дня она принесла мне листочек со стихами, которые я бережно храню. Подарила и поцеловала. На листочке написано — Галине Герус (девичья фамилия Козловской. — *В.К.*):

Заснуть огорченной,
Проснуться влюбленной,
Увидеть, как красен мак.
Какая-то сила
Сегодня входила
В твое святилище, мрак.
Мангалочий дворик,
Как дым твой горек
И как твой тополь высок.
Шехерезада
Идет из сада...
Так вот ты какой, Восток.

*Апрель 1942 (авторская датировка в первой публикации)*

<...> Так, прогулка в Старый город, в сад, где дымился мангал и рос большой тополь, и моя фотография с кувшином в этом саду — вдруг собрались в стихотворение "Заснуть огорченной, проснуться влюбленной..."» [45, с. 393].

Козловская уверена, что Ахматова описала в этом произведении то самое место, которое они с мужем называли «раем». А появление сказочного персонажа — Шехерезады объясняет следующим образом: «За глаза, другим, Анна Андреевна называла меня "моя Шехерезада..."» [45, 394]. Но если не знать этих бытовых реалий и ориентироваться только на

внутритекстовый контекст, то становится очевидно — Ахматова продолжает «географическую серию». Место действия на этот раз — «Восток», страна сказочной «восточной неги».

Примечательно, что из множества любовно перечисляемых Козловской цветущих или выделяющихся ароматом растений не упомянуто ни одного. Не ощущается и запаха «душистой мяты всех оттенков и ароматов». Все заглушает запах дыма. В стране «восточной неги» лирическая героиня ощущает одно — горечь. А единственный цветок, который она видит, — красный мак. Почему в «райских местах» встречаются именно Маки? Что означает упоминание этого образа?

Обратим внимание на то, что слово «мак» рифменно связано со словом «мрак». Это не первое сближение образов Мака и Мрака. Первый раз оно встречается в произведении:

Сразу стало тихо в доме,
Облетел последний мак,
Замерла я в долгой дреме
И встречаю ранний мрак.

Плотно заперты ворота,
Вечер черен, ветер тих.
Где веселье, где забота,
Где ты, ласковый жених?

*«Сразу стало тихо в доме...», 1917*

Назовем эту ситуацию исходной. Синтаксический и семантический параллелизм позволяет достроить диаду Мак — Мрак до триады Мак — Мрак — Жених. Наблюдаемое сближение трех этих образов не случайность, а закономерность, намеченная еще в поэме «У самого моря». Появлению Жениха (царевича) там предшествует появление красных маков:

И сделалась красной земля от маков...
<...>
Через неделю настанет Пасха...
<...>
Верно, царевич уже в дороге,
Морем за мной он сюда приедет...

*1914*

Образ Мака, оказывается, связан с образом Жениха в самом начале «географической серии», но эта связь не рифменная, а как бы причинно-следственная: сначала виден Мак, а следом появляется Жених. В

этой же последовательности указанные образы появляются в «исходной» ситуации. Различие только в том, что Мак уже «облетел», а Жених так и не появился.

В 1943 году вышеупомянутая триада образов появляется вновь и в той же системе связей:

До середины мне видна
Моя поэма. В ней прохладно,
Как в доме, где душистый мрак
И окна заперты от зноя,
И где пока что нет героя,
Но кровлю кровью залил мак.

*Еще одно лирическое отступление, 1943*

Мак и Мрак и здесь связаны рифменно, а Мак и Жених (в данном случае — «герой») — причинно-следственно: «кроваво-красный» Мак уже виден, а Герой еще не появился.

Заметим попутно, что Мрак и Жених тоже связаны между собой и эту связь можно условно назвать «пространственной». Жених, образно выражаясь, помещается «в пространстве Мрака». Это «пространство» именуется либо «недрами темноты»: «Голос твой из недр темноты...», либо «святилищем тьмы». Весьма показательно поведение Жениха в этом «святилище»: «Но грустен, тревожен и нежен / Ты только в святилище тьмы...» Можно сказать, что это уже не «ласковый жених», а «ласковый муж» лирической героини.

Более того, спустя почти полвека выясняется, что «пространственное» соединение Жениха, Мрака и лирической героини является «первозданным»:

Оттого, что я делил с тобою
Первозданный мрак,
Чьей бы ты ни сделалась женою,
Продолжался (я теперь не скрою)
Наш преступный брак...

*Из пьесы «Пролог», 1963*

Итак, все элементы триады Мак — Мрак — Жених связаны не только между собой, но и с лирической героиней. Фактически, речь идет лишь об одной связи — брачных узах, соединяющих Жениха и Невесту. Этот «брак» преступен, поскольку соединение произошло еще в «первозданном мраке». Мрак с этого момента становится символом Брака, что и выражает рифменная связь «мрак — брак». А причинно-следственная связь Мак —

Жених показывает, что этот цветок — замещающий символ возлюбленного. Возлюбленный в этом образе включается в ту же рифменную связь («мак — мрак»). Так отношения внутренней жизни автора переводятся в элементы поэтического мира и создают его образную систему.

Сопоставление первой половины произведения «Заснуть огорченной...» и произведения «Сразу стало тихо в доме...» позволяет заметить повторение и развитие исходной ситуации. В 1917 году действие остановилось на том, что Мак «облетел», лирическая героиня «замерла в долгой дреме», а Жених так и не появился. Спустя четверть вка она «проснулась влюбленной», увидела, что Мак снова «красен» и ощутила присутствие Жениха: «Какая-то сила / Сегодня входила / В твое святилище, мрак».

Кто же этот таинственный Жених? Напомним, что в самом начале «географической серии» лирическая героиня мечтала «стать царицей» и намеревалась выйти замуж за «царевича». Появление «царевича» за неделю до Пасхи высвечивает в его образе черты не только земного, но и «небесного царя» — Христа. Эти черты становятся еще более заметны два года спустя:

Ждала его напрасно много лет.
Похоже это время на дремоту.
Но воссиял неугасимый свет
Тому три года в Вербную субботу.
Мой голос оборвался и затих —
С улыбкой предо мной стоял жених.

*«Ждала его напрасно много лет...», 1916*

Нет оснований считать, что и на этот раз, «проснувшись влюбленной», лирическая героиня увидела во сне какого-то другого Жениха.

Итак, произведение «Заснуть огорченной...» представляет собой составную структуру, первая половина которой повторяет и развивает в новом направлении давнюю исходную ситуацию и только во второй появляются приметы нового места действия. Это «мангалочий дворик», в котором Козловская увидела двор своего дома, «Шехерезада» и «тополь». Прообразом Шехерезады она также считает себя, а в «высоком тополе» видит «огромный тополь, затенявший половину сада».

Но высокий Тополь, подобно красному Маку, мог проникнуть в ахматовский текст из ахматовского, а не из козловского «рая». Тополь в мире лирической героини — особое дерево. Он появляется в переломные, критические моменты жизни. Сначала он сообщает о смерти возлюбленного, причем прямой речью, как реальный собеседник:

А за окном шелестят тополя:
«Нет на земле твоего короля...»

*Сероглазый король, 1910*

А спустя 35 лет с ликованием приветствует ее собственную смерть:

СМЕРТЬ

И комната, в которой я болею,
В последний раз болею на земле,
Как будто упирается в аллею
Высоких белоствольных тополей.
А этот первый — этот самый главный,
В величии своем самодержавный,
Но как заплещет, возликует он,
Когда, минуя тусклое оконце,
Моя душа взлетит, чтоб встретить солнце,
И смертный уничтожит сон.

*1944*

Это произведение написано там же, в Ташкенте, два года спустя после посещения «козловского рая». В обоих случаях упоминается одно и то же дерево и в сходных ситуациях. «Высокий тополь» лирическая героиня видит, «просыпаясь влюбленной», а целую аллею «высоких белоствольных тополей» — пробуждаясь от «смертного сна». Другими словами, Тополь виден и в «раю», и в его преддверии. Почему же именно Тополь?

Потому что Тополь — не просто райское дерево, а еще и наиболее наглядный знак повсеместного присутствия Бога. В мире лирической героини «В каждом древе — распятый Господь», а в Тополе это особенно заметно: «И сожженный луной тополек / Тянет к небу распятые руки».

Белый цвет Тополя сближает его с Березой, которая, как говорилось выше, «древесное» воплощение Белой розы — цветка из райского сада. Тополь — «древесное» воплощение той же Розы, но в ее «мужской» ипостаси, подобно тому, как Красный мак — это «мужская» ипостась Красной розы.

Тополь — это еще и дерево-птица в мире лирической героини. «Первый, самый главный» «плещет» (ветвями), как птица крыльями. Этот звук прежде слышала лирическая героиня, когда Птицы (ее умершие друзья) вылетали из «гробовой темницы»: «И слышу плеск широких крыл / Над гладью голубой...», а сейчас в роли ангела смерти выступает Тополь.

Тополя не только разговаривают, как люди, но еще и «звенят»:

И тополя, как сдвинутые чаши,
Над нами сразу зазвенят сильней,
Как будто пьют за ликованье наше
На брачном пире тысячи гостей.

*Воронеж, 1936*

Звенящая чаша размером с дерево напоминает огромный колокол, а само дерево, его белый ствол — белую звонницу. Можно сказать, что Тополь — это еще и Дерево-храм в мире лирической героини.

Козловская, безусловно, права, когда утверждает: «...но были приметы жизни, которые чудесным законом поэзии вписывались, включались в стихи. <...> ...реалии жизни преображались в ее поэзии». Следует только добавить, что это были, в значительной мере, реалии внутренней жизни автора.

Итак, посещение «козловского рая» воскресило в сознании Ахматовой устойчивые и давние сцепления образов, которые получили новое выражение благодаря заботливому участию Галины-Шехерезады.

## 6.2. Портретный ряд

В воспоминаниях Козловской приводится еще один пример того, как «приметы жизни» проникали в ахматовские тексты. «Когда вечерами Анна Андреевна обычно сидела на своем любимом месте, ее профиль необычайно четко возникал на белой стене. Однажды Алексей Федорович обвел, сначала карандашом, а затем углем, ее великолепный профиль. Мы с ней шутили, что когда она уходит, то профиль ее живет своей странной ночной жизнью.

И вот однажды она принесла довольно большое стихотворение, начинавшееся словами:

А в книгах я последнюю страницу
Всегда любила больше всех других...

В жизни двух домов не было. Был только наш. Потом, после ее отъезда, когда профиль начал исчезать, я завесила это место куском старой парчи. При встрече в Ленинграде я об этом рассказала ей. И она воскликнула: "Боже, какая роскошь, и всего-то для бедной тени!"» [45, с.395].

Процитируем вторую половину этого «довольно большого» произведения, в котором упоминается, по мнению Козловской, тот самый «профиль».

... И только в двух домах
В том городе (название неясно)
Остался профиль (кем-то обведенный
На белоснежной извести стены),
Не женский, не мужской, но полный тайны.
И, говорят, когда лучи луны —
Зеленой, низкой, среднеазиатской —
По этим стенам в полночь пробегают,
В особенности в новогодний вечер,
То слышится какой-то легкий звук,
Причем одни его считают плачем,
Другие разбирают в нем слова.
Но это чудо всем поднадоело,
Приезжих мало, местные привыкли,
И, говорят, в одном из тех домов
Уже ковром закрыт проклятый профиль.

*25 ноября 1943, Ташкент*

Прежде чем перейти к комментарию этого отрывка, определим его место в серии подобных произведений. Выделение «скрытых циклов», как отмечалось выше, — субъективная процедура, и неизвестно, понижают ли меру субъективизма заранее заданные критерии выделения, поскольку и они достаточно субъективны. С этой оговоркой составим серию «портретный ряд», включая в нее те произведения, в которых упоминаются портретные изображения. Данный отрывок явно входит в этот ряд, если исходить из внетекстовой ситуации. С этим согласны и многие ахматоведы [63], трактующие вышеупомянутый «профиль» как один из «портретов» самой Ахматовой.

Но во внутритекстовом контексте история происхождения «портрета» выглядит иначе. За две недели до завершения этого «довольно большого» стихотворения было закончено другое, не столь объемное, но чрезычайно сходное по содержанию. Это произведение «Гости» из цикла «Новоселье»:

«...ты пьян,
И все равно пора нах хауз...»
Состарившийся Дон Жуан
И вновь помолодевший Фауст
Столкнулись у моих дверей —

Из кабака и со свиданья!..
Иль это было лишь ветвей
Под черным ветром колыханье,
Зеленой магией лучей,
Как ядом, залитых, и все же —
На двух знакомых мне людей
До отвращения похожих?

*Гости, 11 ноября 1943*

Возможно, очертания этих «гостей» и превратились две недели спустя в два «профиля». На это указывают следующие признаки. Первоначально лирическая героиня различает только голоса, а не «гостей», вполне допуская, что «это было лишь ветвей / Под черным ветром колыханье, / Зеленой магией лучей, / Как ядом залитых...» Другими словами, если она что-то и видит, то это какие-то колеблющиеся контурные изображения, создаваемые переплетением ветвей. Можно сказать, что это два подвижных зеленых профиля на черном фоне.

Затем ситуация изменяется на противоположную. Отчетливо видны два (черных?) профиля на белом фоне, неподвижные и безмолвные. Иногда они способны «оживать», но в определенное время (в полночь) и при особых условиях (в лучах «зеленой» луны), т.е. в тех же, при которых были видны «ночные гости».

Воссоздание первоначальных условий частично возвращает ситуацию к исходному состоянию. «Профили» не говорят, а издают «какой-то легкий звук». Если кто-то и «разбирает в нем слова», то это уже не лирическая героиня. Одновременно с приглушением звучания увеличивается межличностная дистанция: «гости» еще похожи на «знакомых», а «профили» — неизвестно чьи. О них и сообщается с чужих слов («И, говорят...»). Сохраняется неизменным только негативное отношение автора-повествователя к контурным изображениям: «гости» вызывают своим видом чувство «отвращения», а «профиль» именуется «проклятым», т.е. тоже не радует.

Наблюдаемая система сходств и различий позволяет говорить о внутритекстовой эволюции образов. Эта эволюция выражается в том, что первоначально подвижное, окрашенное и озвученное изображение превращается в неподвижное, черно-белое и беззвучное. Прежние цветозвуковые характеристики если и появляются, то эпизодически, в ослабленном виде и в особых условиях, сходных с первоначальными.

В свете вышеизложенного можно сделать вывод, что исходными прототипами «профилей» послужили профильные изображения двух «гостей». Более того, эти изображения уже почти превращены в неузнаваемые и неразличимые между собой «настенные портреты». Во-первых, они пока-

заны под «литературными масками» — именами известных литературных персонажей, что не позволяет увидеть их истинного лица. Во-вторых, между ними стерты возрастные различия (Дон Жуан «постарел», а Фауст «помолодел»), что превращает их в «возрастных двойников». (А «профили» утрачивают и «половые различия»: «Не женский, не мужской...»)

Но «ночные гости» — это только ближайшие внутритекстовые прототипы «двух профилей». Напомним, что отрывок произведения, в котором они появляются, характеризуется как «пышная концовка» какой-то очень длинной «повести». Руководствуясь этим указанием, открываем первую книгу стихов и сразу попадаем в «город», название которого тоже «неясно»: «О пленительный город загадок...» (цикл «В Царском Селе»), и обнаруживаем в нем «два профиля»: «...А там мой мраморный двойник, / Поверженный под старым кленом, / Озерным водам отдал лик, / Внимает шорохам зеленым...» Чтобы увидеть одновременно «двойника» и его отраженный в воде «лик», надо смотреть на него в профиль. Не это ли начало длинной «повести»?

В самом начале мы видим трех «двойников», один из которых — лирическая героиня, второй — белый мраморный Памятник и третий — его Лик. Согласно намеченному сюжету: «Холодный, белый, подожди, / Я тоже мраморною стану...», в конце этой «повести» должны появиться два мраморных Памятника. Не эскизным ли наброском этих Памятников служат два «профиля»?

Итак, вполне возможно, что появление «двух профилей» связано и с тем «реальным фактом», который описан Козловской, но не менее значим для понимания смысла этих образов ближний и дальний внутритекстовый контекст. Вне этого контекста непонятно, почему «профилей» все-таки два и почему они так мало похожи на «оригинал».

А что стало с «оригиналом», обведенным рукой Козловского? Похоже, он еще долго продолжал жить «своей странной ночной жизнью», пока не превратился в «рисунок»:

РИСУНОК НА КНИГЕ СТИХОВ

Он не траурный, он не мрачный,
Он почти как сквозной дымок,
Полуброшенной новобрачной
Черно-белый легкий венок.
А под ним тот профиль горбатый,
И парижской челки атлас,
И зеленый, продолговатый,
Очень зорко видящий глаз.

*1958*

Создается впечатление, что это и есть пересозданный козловский «оригинал», от которого остался ракурс («профиль горбатый») и цвет («черно-белый»), а в остальном использованы прежние приемы «портретирования». Во-первых, лирическая героиня «помолодела» (как Фауст): она носит «челку». Можно сказать, что это «автопортрет», написанный с помощью «зеркала времени». Во-вторых, она запечатлена в переломный момент жизни — в момент венчания («легкий венок») и разлуки (новобрачная «полуброшена»). В-третьих, это «оживший» портрет. Изображение оживляет «зеленая магия лучей» — *зеленый глаз*. Итак, спустя 15 лет Ахматова сама превратила «профиль» в «рисунок» и переместила его со «стены» на свою первую «книгу» (это произведение публиковалось под заголовками «Портрет автора в молодости» и «Рисунок на первой книге стихов»).

## 6.3. Из чего и как «растут стихи»

Сложилась уже своеобразная традиция обсуждения ахматовской лирики, опирающаяся на цитирование следующего отрывка:

Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда...

Предполагается, что смысл авторского высказывания вполне очевиден: стихи «растут» из житейского «сора», из каких-то случайных отрывочных впечатлений, преображаемых творческим сознанием автора в волшебной красоты образы.

Не будем и мы отступать от этой традиции, но попытаемся реконструировать их смысл исходя из внутритекстового контекста. Источник этих строк — второе произведение из цикла «Тайны ремесла»:

2

Мне ни к чему одические рати
И прелесть элегических затей.
По мне, в стихах все быть должно некстати,
Не так, как у людей.

Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда,
Как желтый одуванчик у забора,
Как лопухи и лебеда.

Сердитый окрик, дегтя запах свежий,
Таинственная плесень на стене...
И стих уже звучит, задорен, нежен,
На радость вам и мне.

*1940*

Цитируют обычно только второе четверостишие из этого произведения, составляющее его семанический центр. А «ударным словом» в первой строке принято считать слово «сор», поскольку смысловое ударение стиха обычно совпадает с последним тоническим. Это ощущение поддерживает рифменная связь «сор — забор», создающая новый рифменный образ, который можно назвать «сор у забора». Это же ощущение усиливает перечень «сорных» (в обычном понимании) растений — одуванчика, лопухов, лебеды. Ритмическое выделение семантического центра и его двойная поддержка — рифмо-семантическая и ассоциативная — не оставляют, казалось бы, других возможностей интерпретации.

Но если допустить, что первым четверостишием Ахматова пытается предостеречь читателя от традиционного подхода: «По мне, в стихах все быть должно некстати...», то можно усомниться и в постановке смыслового ударения. Например, перенос его на первую половину строки позволяет предположить, что именно мы не знаем и не узнаем, «из какого сора растут стихи», а перенос на вторую половину, на слово «из какого», заставляет задуматься: действительно, из какого? Ответа на этот вопрос нет. Автор только сравнивает рост стихов с ростом растений, причем неизвестно, считает ли он эти растения «сорными».

Если же смысловое ударение поставлено правильно, то почему произрастание из «сора» так постыдно? Почему стихи «не ведают стыда» и при каком условии они могла бы его «ведать»? Если это «сор», какие-то малозначащие пустяки, то почему они способны вызвать такое сильное и глубоко интимное чувство? Напрашивается мысль, что «сор» в авторском смысле — это не «мусор», а «сором», «срам». Ахматовские стихи растут не из «мусора», а из «срама», из того, что автор считает для себя постыдным. Но стихи не знают своих истоков и потому «не ведают стыда». И читателю, к счастью, не дано узнать, из *какого* «сора» они «растут».

Но мы можем, по крайней мере, присмотреться к тем растениям, на которые похожи растущие стихи. Напомним, что сборникам своих поэтических произведений Ахматова часто давала «зоологические» («Белая стая») или «ботанические» («Тростник», «Подорожник») наименования, а Цветы и Птицы в ее поэтическом мире — это земные воплощения небесных Цветов и Птиц.

К этой же категории относятся «сорные» растения, как бы совмещающие в себе качества тех и других. «Желтый одуванчик», подобно птенчику, превращается, по мере роста, в белую, взмывающую в небо птицу.

Листья лопуха напоминают по форме и размеру крылья какой-то крупной птицы, слетевшей на землю. А у «растения» Лебеда и «птицы» Лебедь имеется общий паронимический корень ЛБД.

Кроме того, рифменная связь «стихи — лопухи» была установлена гораздо раньше, в период «простой, мудрой жизни»:

Когда шуршат в овраге лопухи
И никнет гроздь рябины желто-красной,
Слагаю я веселые стихи
О жизни тленной, тленной и прекрасной.

*«Я научилась просто, мудро жить...», 1912*

Это своего рода причинно-следственная связь: «Когда шуршат ... лопухи, [Тогда] Слагаю я... стихи». Повторение этой же рифмы как внутренней («растут стихи... как лопухи») напоминает во внутритекстовом контексте о «мудрой жизни».

Случайный на первый взгляд перечень «сорных» растений далеко не случаен. Во внутритекстовом контексте этот перечень передает личный авторский смысл — присутствие небесного в земном, даже самом невзрачном.

Не случаен и «житейский сор» — «сердитый окрик, дегтя запах свежий, таинственная плесень на стене...», перечисляемый в третьем четверостишии. В этом перечне отчетливо заметны признаки, указывающие на функциональное предназначение соответствующих «предметов». «Сердитый окрик» — это громкий звук, издаваемый с целью преднамеренного привлечения внимания. На «запах дегтя» тоже трудно не отреагировать. В мире лирической героини он еще и «резкий», «душный», «острый» и «обжигающий». Вероятно, и «плесень» была замечена благодаря какому-то особому качеству, потому и получила наименование «таинственная». Перечисленные «предметы» объединяет то, что все они представляют собой сильные воздействия на основные органы чувств — зрение (плесень), слух (окрик), обоняние (запах).

Функциональное назначение этих воздействий одно — они заставляют «звучать» стих, подобно шлепку, заставляющему новорожденного издать первый крик и начать дышать. Это неспецифические стимулы, провоцирующие начало «родовых схва́ток» стихосложения, а не «сор», из которого они «растут».

Внутритекстовый контекст известной цитаты, как мы видим, существенно отличается от внетекстового. Но это не значит, что внетекстовая интерпретация ошибочна. Автор пишет для читателя и часто не только учитывает его позицию, но и специально создает ее.

***Заключение.*** В ахматовской лирике присутствуют не только «явные», обозначенные автором последовательности произведений, но и «скрытые циклы», создаваемые варьирующим повторением одной и той же темы или сюжета. Эти «циклы» можно выделять различными способами, используя как внетекстовые, так и внутритекстовые контексты. На основе внутритекстовых критериев нами выделены «географическая серия» и «портретный ряд». Оба «цикла» восходят к первой книге стихов и пронизывают все творчество Ахматовой, развивая намеченные в первом издании смысловые линии.

# 7. ВИДЕНИЕ МАНДАЛЫ

## Архетипические структуры сознания

## 7.0. Предварительные замечания

В этой главе исследована повторяемость образов и операций, обусловленная архетипическими структурами сознания. Архетипами (архетипическими структурами) мы называем, вслед за К.Г.Юнгом [109], врожденные структуры сознания, свойственные всем людям независимо от пола, возраста, этнической принадлежности, уровня культуры и т.п. Эти структуры отображают самые общие связи и отношения окружающего мира, наиболее существенные черты его организации. Они проявляются в творчестве А.Ахматовой в виде образов-символов, понятных любому человеку на интуитивном уровне.

Общепринятой классификации архетипических структур не существует, и не все они выделены к настоящему времени. Мы условно разделяем выявленные структуры на «врожденные» и «благоприобретенные», а категорию «врожденных» дополнительно подразделяем на операционные и конструкционные архетипы.

Операционными называются архетипические структуры, определяющие не форму и строение образа, а механизм его порождения. Это некий набор операций преобразования, применяемых автором бессознательно по отношению к самым различным элементам. Выше было показано, что Ахматова широко использует группу операций под общим наименованием симметрийные преобразования подобия. Эти преобразования рассматриваются в данном случае в другом ракурсе, как отображение архетипа зеркального отражения. Обсуждаются причины появления данного архетипа и основные следствия, вытекающие из его реализации. В этом же ракурсе рассмотрен другой, прежде не упоминаемый операционный архетип — архетип редукции.

Конструкционными называются архетипические структуры, которые можно представить в предметной форме, в виде той или иной конструкции. В эту группы входят такие многозначные образы-символы, как Дом, Сад, Круг, Крест и некоторые другие.

«Благоприобретенными» мы называем те структуры сознания, которые сформировались в процессе образования и воспитания человека. Эти структуры не являются, строго говоря, архетипическими, но именно они предопределяют форму воплощения образов. Их можно назвать

«культурными архетипами». Они действуют подобно цветным стеклам или фильтрам, выделяющим определенные «спектральные линии» в окружающей действительности или «окрашивающим» ее в тот или иной «цвет». Мы ограничиваемся анализом только одного «культурного архетипа» — образа Пушкина в поэзии Ахматовой.

# 7.1. Операционные архетипы

## 7.1.1. Архетип редукции

Архетип редукции выражается в стремлении свести сложное к простому, непонятное — к понятному и проявляется в поисках единственной действующей причины, порождающей видимое разнообразие явлений и событий.

Происхождение мира и развитие его разнообразных форм мыслится во многих мифологических сюжетах как результат распада единого начала, а в немецкой классической философии — как следствие единства и борьбы противоположностей. В современной теории биологической эволюции происхождение видов объясняется действием ограниченного числа факторов.

Философы Древней Греции сводили разнообразие форм к четырем «первоэлементам», средневековые алхимики искали «пятую сущность» (квинтэссенцию), а согласно современным представлениям, все органические и неорганические тела построены из ста с небольшим химических элементов. Периодическая система Д.И.Менделеева — наглядное свидетельство плодотворности редукционистского подхода. Архетип редукции, следовательно, является одной из основных структур научного сознания.

В поэтическом мире Ахматовой этот архетип проявляется в многочисленных вопросах, которые задает ее лирическая героиня, пытаясь отыскать причины своих бед и несчастий:

Отчего же бог меня наказывал
Каждый день и каждый час?
Или это ангел мне указывал
Свет, невидимый для нас?

*«Помолись о нищей, о потерянной...», 1912,*

или причину «зловещего стука», чтобы побороть страх:

Страх, во тьме перебирая вещи,
Лунный луч наводит на топор.
За стеною слышен стук зловещий —
Что там, крысы, призрак или вор?

*«Страх, во тьме перебирая вещи...», 1921*

Каждодневные и ежечасные «наказания», которым подвергается лирическая героиня, имеют, по-видимому, одну причину, подобно единственной причине «зловещего стука», хотя последняя и остается неизвестной.

Помимо действующих причин, ограничено и число «первоэлементов» мира лирической героини, составляющих каноническую четверку — Огонь, Вода, Воздух, Земля.

Поиски единственной причины — это первый шаг реализации архетипа редукции. Вторым шагом на этом пути является отождествление разнокачественных причин (или элементов) благодаря их взаимопревращению. Аналитическая химия, например, изучает химический состав природных тел, а ядерная физика исследует превращения химических элементов, которые происходят не в системе химических реакций, а в реакциях ядерного синтеза и распада. Превращение предметных форм в мире лирической героини указывает, следовательно, на выполнение второго шага редукции.

Многочисленные примеры подобных превращений были рассмотрены ранее, причем один и тот же «предмет» принимает, как правило, различные формы. «Зачем притворяешься ты / То ветром, то камнем, то птицей...», — говорит лирическая героиня, обращаясь к Музе. Не только «готовые формы», но и составляющие их «первоэлементы» часто проявляют качества других элементов. Огонь (свет) «капает», как Вода: «Сквозь инея белую сетку / Малиновый каплет свет...»; Ветер опаляет, как Огонь: «Уже душистым раскаленным ветром / Сознание мое опалено...», льется, как Вода: «И ветер в круглое окно / Вливался влажною струею...», и стучит, как Камень: «Лишь ветер каменного века / В ворота черные стучит...» Эти превращения показывают, что архетип редукции проявляется в творчестве Ахматовой во всей полноте, создавая в мире ее лирической героини замкнутую систему сходств.

Но это не единственное следствие реализации указанного архетипа. В отличие от научного творчества, направленного на формальное снижение видимого разнообразия, в художественном происходит обратный процесс. Из ограниченного набора авторских «первоэлементов» создается новый (поэтический) мир. Можно сказать, используя выражение В.В.Налимова, что поэт не «упаковывает», а «распаковывает семанти-

ческий континуум». Поэтическое творчество отличается от научного не типом операций преобразования, а направлением их применения. Разнообразие новых форм создается путем инверсии операций редукции.

## 7.1.2. Архетип зеркального отражения

Архетип зеркального отражения, т.е. ментальные структуры, обеспечивающие выполнение этой группы преобразований, сформировались задолго до появления первых «настоящих» зеркал. А примерами вещественной реализации этих преобразований могли служить и отражения в спокойной воде, и билатеральная симметрия человеческого тела. Водную поверхность можно назвать «видимым» зеркалом, а плоскость симметрии, разделяющую тело на правую и левую половины, — «невидимым».

С архетипом зеркального отражения связан целый комплекс идей, таких, например, как существование двойников, прозрачность границ, возможность мгновенного переноса в пространстве и времени и т.п., а главное — разделение мира на «этот и тот». Все эти идеи воплощены в мире лирической героини по отдельности или в различных сочетаниях.

В число Двойников входят не только ее «зеркальные» двойники: «А в зеркале двойник бурбонский профиль прячет...» — или отражения: «Я тебя одарю... / Отраженьем моим на воде...», но и Духи, Лики, Привидения, Призраки, Пришельцы, Портреты и Тени.

Зеркальное отражение отличает «отделенность» от оригинала и связанная с этим «самостоятельность» поведения. Вышеперечисленные Двойники существуют в мире лирической героини как бы сами по себе и в полной мере проявляют вышеуказанные свойства. Ее Тень, например, движется ей «навстречу»: «Из прошлого восставши, молчаливо / Ко мне навстречу тень моя идет...» Так и должно двигаться зеркальное отражение по мере приближения оригинала к зеркалу. Ее зеркальный Двойник проявляет своеволие: «А в зеркале двойник не хочет мне помочь...» На «самостоятельность» Портретов указывает их способность изменяться независимо от оригинала: «Исподтишка меняются портреты...» Холст, на котором они написаны, напоминает зеркало: «Как в зеркало глядела я тревожно / На серый холст...»

Границы в мире лирической героини не только прозрачные, но и «твердые», т.е. обладают теми же свойствами, что и поверхность зеркала. Одна из таких границ — поверхность неба, отделяющая земной мир от небесного. Постоянно подчеркивается «прозрачность» Неба: «И когда прозрачно небо...» — и его «твердость»: «Пустых небес прозрачное стекло...», «Надо мною свод воздушный / Словно синее стекло...», «Но безжалостна эта твердь...» и т.п.

Твердость и прозрачность границы означает, что она проницаема для взгляда, но непроницаема для тела. Сочетание указанных свойств отличает и другие границы мира лирической героини. Ограда сада обычно «чугунная», что позволяет видеть происходящее за ней, но не позволяет присоединиться к наблюдаемому действию. Окна, прозрачные по определению, оказываются «слишком узкими», т.е. проницаемыми для взгляда, но непроницаемыми для тела (человека). А для птиц эти окна всегда закрыты: «Да вернулся голубь сизый, / Бьется крыльями в стекло...» или «Так птица о прозрачное стекло / Крылами бьется в зимнее ненастье...»

Переход через прочные и прозрачные границы сопровождается изменением состояния того, кто их пересекает. Лирический герой, попадая в небесный мир, превращается в райскую птицу: «И когда прозрачно небо, / Видит, крыльями звеня...», а лирическая героиня, пересекая границу Сада, преображается «телесно» и «душевно»: «Как в ворота чугунные въедешь, / Тронет тело блаженная дрожь, / Не живешь, а ликуешь и бредишь / Иль совсем по-иному живешь...» Пересечение любой границы в мире лирической героини равнозначно переходу в иной мир.

О мгновенном переносе из одной точки пространства в другую говорит такое ожидаемое событие, как перенос из «горницы» в «храм»: «Снова мне в прохладной горнице / Богородицу молить... <...> / Только б сон приснился пламенный, / Как войду в нагорный храм...» или уже осуществившийся перенос из «города» в «деревню»: «Вот черные зданья качнутся / И на землю я упаду, — / Теперь мне не страшно очнуться / В моем деревенском саду».

Приведенные примеры не исчерпывают всех особенностей реализации архетипа зеркального отражения, а лишь показывают, несколько разнообразные отображения он может получать. В число этих отображений входят не только симметрии разного рода, подробно исследованные ранее, но и физические свойства зеркала как прочной и прозрачной границы и функциональные его особенности как механизма мгновенного переноса.

# 7.2. Конструкционные архетипы

## 7.2.1. Дом

Одна из основных потребностей человека — потребность в укрытии, убежище. Первобытные люди удовлетворяли эту потребность, используя готовые норы, гроты, пещеры. Крупные пещеры, как показывают археологические исследования, служили не только жилищами, но и места-

ми отправления культа. Образ Дома, следовательно, исходно совмещен в сознании с образом Храма, но в процессе филетической эволюции человека эти образы (и воплощающие их строения) получили относительную самостоятельность.

В мире лирической героини Анны Ахматовой упоминаются все типы жилищ. В их числе и «архаические» и «современные». Ее возлюбленный живет в «норе»: «На условный крик / Выйдет из норы...», а цыганка — в «пещере»: «Вышла цыганка из пещеры...»

Но чаще всего речь идет о Доме или Храме, образы которых как бы совмещаются. Это совмещение выражается в наименовании комнаты «храминой» или «кельей», а «келья», в свою очередь, сопоставляется с «домом»: «Я келью над ней построю, / Как дом наш на много лет...» Комната лирической героини часто служит местом молитвы: «Снова мне в прохладной горнице / Богородицу молить...» — и соответственно «оборудована» для этой цели: «Протертый коврик под иконой...»

Совмещенным образом Дома-Храма может выступать не только отдельная комната, но и целый город:

Был блаженной моей колыбелью
Темный город у грозной реки
И торжественной брачной постелью...
<...>
Солеею молений моих
Был ты, строгий, спокойный, туманный...

*«Был блаженной моей колыбелью...» , 1914*

Этот город воплощает в себе и «отчий дом» (колыбель), и «дом мужа» (брачная постель), и Храм (солея — ступенька перед иконостасом).

Особой формой совмещения указанных образов служит тесное сближение «земного» и «небесного» Дома. Луна, например, помещается не на небе, а «в окне»: «...окно / С огромною серебряной луною...» или на подоконнике («на краешке окна»): «Когда лежит луна ломтем чарджуйской дыни / На краешке окна...» Луна, кроме того, «кажется» окном: «За озером луна остановилась / И кажется отворенным окном...», а Солнце прямо им именуется: «И солнца бледный тусклый лик — / Лишь круглое окно...» Можно сделать вывод, что у «земного» и «небесного» Дома в мире лирической героини одна общая стена. Поэтому часто невозможно сказать, где она находится в данный момент, «на земле» или «на небе», в Доме или в Храме.

Наблюдаемое совмещение образов Дома и Храма можно рассматривать и как известное в христианстве восприятие Храма в качестве Дома Бога, но правильнее сказать, что перед нами христианизированная форма воплощения архетипического образа Дома.

## 7.2.2. Сад

Сад — это идеальный образ мира во многих религиях и социальных утопиях. Истоком этих представлений является, вероятно, тот сдвиг сознания первобытного человека, который произошел в неолите и выразился в изменении типа взаимодействия с природой (переход от охоты и собирательства к культивированию растений и разведению животных).

Садоводство, подобно домоводству, исходно совмещает в себе хозяйственную и ритуальную деятельность, что особенно заметно, когда эти функции выполняются раздельно. В монастырях, например, для хозяйственной деятельности существует монастырский огород, а отдельно от него создается монастырский сад. Функция монастырского сада заключается в том, чтобы символизировать райский . С этой целью он расчерчивается крестообразно дорожками, на пересечении которых высаживается розовый куст (символ Христа) или строится фонтан (символ вечной жизни). Эту символическую функцию подчеркивает насыщенность монастырского сада редкими растениями, животными и птицами [55].

Сады и парки являются доминирующей формой ландшафта в мире лирической героини Анны Ахматовой. Хорошо известны их «природные прототипы», обычно прямо упоминаемые в тексте произведений («царскосельские сады», Павловск, Летний сад и т.п.) [50]. Но упоминание прототипа не исчерпывает авторского содержания образа Сада. Этот образ, подобно образу Дома, является христианизированной формой воплощения соответствующей архетипической структуры.

«Я к розам хочу, в тот единственный сад...», — говорит лирическая героиня в произведении «Летний сад», а Роза, как было показано выше, это в ее мире цветок райского сада. В райскую Розу надеется (не надеется) превратиться со временем и сама героиня: «Ни розою, ни былинкою / Не буду в садах Отца». А пересечение границ Павловского парка, как говорилось выше, сопровождается преображением ее души и тела.

Итак, обилие образов Дома и Сада в творчестве Ахматовой отображает, вероятно, не только личный опыт автора, но и указывает на активацию соответствующих архетипических структур сознания.

## 7.2.3. Крест

Особая выразительность крестообразных фигур связана с тем, что они отображают в своем строении схему той структуры, которая внутренне присуща любому телу на поверхности Земли. Эта структура

возникает благодаря действию силы тяжести, направленной вертикально вниз. Под действием этой силы все покоящиеся тела приобретают ось симметрии, а движущиеся — еще и плоскость симметрии (принцип П.Кюри [106]).

Крестообразную фигуру можно трактовать, с естественно-научной точки зрения, как символ «победы над тяготением», причем не только «в стоянии» (на что указывает ось симметрии), но и «в движении» (горизонтальная черта — знак плоскости симметрии). Сходными смыслами наделяется эта фигура в религиозных и мистических системах.

В поэтическом мире Анны Ахматовой фигура Креста встречается в самых разных видах. Это могут быть «И две в лесу скрестившихся тропинки...», и условный знак, отделяющий прошлое от настоящего: «На прошлом я черный поставила крест...», и метка смерти: «А здесь уж белая дома крестами метит...»

Но чаще всего крест упоминается как религиозный символ. Его видит лирическая героиня: «Над рекой своей Владимир / Поднял черный крест...», ее «сын» — на могиле матери: «Издалека, мальчик зоркий, / Будешь крест мой узнавать...», и даже «русалка»: «Болотная русалка, хозяйка этих мест, / Глядит, вздыхая жалко, на колокольный крест...»

Крест не только виден, но и ощущаем в прикосновении: «Медный крестик дал мне в руки...», «Прижимаю к сердцу крестик гладкий...», «Я только крест с собой взяла, / Тобою данный в день измены...», «Я отдала цыганке цепочку / И золотой крестильный крестик...», «Я руками обеими сжала / На груди цепочку креста...»

Особую группу составляют «прикосновения к кресту» не рукой, а «всем телом». Эти прикосновения подразделяются на едва ощущаемые, «благословляющие»: «Прикосновение сквозь ткань / Руки, рассеянно крестящей...» — и предельно болезненные, «мучительные»: «Но скажи, а на крестную муку / Ты другую посмеешь послать?»

Приведенные примеры не позволяют ответить на вопрос, являются ли упоминания образа Креста в творчестве Ахматовой христианизированной формой воплощения соответствующей архетипической структуры или простым отображением известной христианской символики.

## 7.2.4: Круг

Особая привлекательность формы круга обусловлена, вероятно, тем, что его природные прототипы (солнечный диск, круги на воде) доступны только в модельном воспроизведении. Фигуры круглой формы встречаются в поэтическом мире Ахматовой даже чаще, чем крестовидные.

Круглую форму имеют культовые строения: «И несказанным светом сияла / Круглая церковь». Признаки этой же формы отмечаются во внутреннем устройстве других помещений: «И пахнет спиртом в полукруглой зале...», «Это Павловского вокзала / Раскаленный музыкой купол...»

Окно комнаты, в которой живет лирическая героиня, тоже круглое: «Весь день гляжу из круглого окошка...», «И ветер в круглое окно / Вливался влажною струею...» Эту же форму, как отмечалось выше, имеет Солнце — одно из «окон» небесного Дома: «И солнца бледный тусклый лик — / Лишь круглое окно...» Возможно, круглая форма окон в «земном» доме лирической героини обусловлена тем, что он имеет «общую стену» с «небесным», а значит, и общие «окна». Возможно и другое объяснение. Сходство формы всех окон в мире лирической героини обусловлено сходством их функций: окно — источник света для комнаты, подобно тому, как Солнце — источник света для всего мира. Свет лампы, во всяком случае, виден как круг: «Круг от лампы желтый...» Возможно и третье объяснение. Окно — это не источник, а «вход» для света, а все «входы» в мире лирической героини — круглые. Круглую форму имеет крыльцо (вход в дом): «И дома круглое крыльцо...», колодец (вход в подземный мир): «И я закопала веселую птицу / За круглым колодцем...», бухта («выход» из моря на сушу): «Море, круглая бухта, высокий маяк...»

Помимо строений, иногда отмечается круглая форма отдельных элементов пейзажа: «Круглый луг, неживая вода...», «Сухого снега круглые холмы...», «...розы с площадки круглой...»

Примером модельного воспроизведения солнечного диска являются венки или венцы, используемые в ритуальных целях. Венки сплетаются из ярко окрашенных цветков, а венцы выковываются из золота, напоминающего Солнце цветом и блеском. Обе эти формы фигурируют в мире лирической героини под названием «венцы»: «Венцом червонным заплетутся розы...» и «Видел я тот венец златокованный...»

Помимо «венцов», упоминаются и «венки», один из которых — «цветочный»: «И голову в веночке темном клонит...», а другой — «ржавый»: «Тот ржавый колючий веночек...» Приведенные примеры показывают, что Ахматова использует свою собственную кодировку для обозначения «цветочных» и «металлических» моделей Солнца. «Венцами» она называет яркие, сияющие его отображения, по отношению к которым «венки» выступают как их «теневые подобия»

Круг не только виден в различных формах, но и «осязательно» ощущаем: «Сколько раз рукой помертвелой / Я держала звонок-кольцо...», «И черное мое опять ношу кольцо...», «И он перстень таинственный мне подарил...», «И перстень сняв с моей руки...»

К ощущаемым образам круга можно отнести и прогулки по одному и тому же маршруту: «И навсегда затверженных прогулок / Соленый привкус...», и ощущаемый образ исторических событий: «В кругу кровавом день и ночь...», и события личной жизни: «Мы в адском круге...» и «творческие» ощущения: «Сжимается какой-то тайный круг...»

Если обилие Крестов в мире ахматовской лирической героини еще можно объяснить особой религиозностью автора, то обилие Кругов заставляет искать другие причины. Мы полагаем, что образы Креста и Круга восходят к одной и той же архетипической структуре — Мандале и представляют собой различные аспекты ее проявления.

## 7.2.5. Мандала

В «Словаре символов» [42] говорится, что знак Мандалы не имеет общепринятой графической формы. Этот знак можно изобразить одним только кругом или системой концентрических кругов, представить в виде орнамента из закругленных элементов или в виде круга, расчерченного на две, три или четыре части. В последнем случае можно сказать, что в Круг вписан Крест. Эта форма является наиболее универсальной в том смысле, что из нее можно вывести все прочие варианты графического изображения Мандалы.

Сколь ни разнообразны графические формы выражения этого знака, но поистине необозримы интерпретации его смысла, поскольку этот знак — символ [86]. Мы придерживаемся той трактовки этого символа, которую дал Юнг.

Анализируя сны своих пациентов, среди которых были и нормальные люди, не получившие глубокого образования и не связанные в своей деятельности с какой-либо религией или философией, он выделил особую категорию сходных сновидений, которые назвал «видениями Мандалы». Сновидение выражается в том, что человек видит круг, расчерченный на четыре сектора, окрашенные в четыре цвета — белый, черный, красный и синий, слышит прекрасную музыку, а главное, испытывает ощущение, что он приобщился к какой-то тайне, и это ощущение потом уже не покидает его.

Пациент не может сказать, какую именно мировую загадку он разрешил, но его отношение к действительности меняется. Он чувствует себя едва ли не главным действующим лицом текущей жизни, на долю которого выпала какая-то исключительно важная, хотя и не вполне понятная миссия.

Оставаясь на естественно-научных позициях, «видениям Мандалы» можно дать следующее объяснение. Графическая форма знака показывает, что в сновидении символически проявилась архетипическая структура, отображающая основные связи и отношения окружающего мира. Крест, как было показано выше, схематично отображает пространственную структуру мира, а Круг — особенности его временной организации (форму Солнца и циклическую траекторию его перемещения по небосводу). В текучке жизни человек не задумывается об этих определяющих связях и не осознает их. Во время сна они проникают в сферу сознания и порождают у самых различных людей сходные образы и ощущения. Человек открывает для себя «мировой закон», ему становится понятно устройство мира, которое он видит как бы из центра, и существующий порядок вещей. Центральное положение вызывает у одних чувство радости, а у других — еще и огромной ответственности за все свои действия.

Нам не известно, посещали ли Ахматову «видения Мандалы», но ряд высказываний ее лирической героини весьма симптоматичен: «Я вижу все в одно и то же время...», «Мне ведомы начала и концы / И жизнь после конца...» Возможно, это не обычные для поэта метафоры, а выражение какого-то «личного опыта». А внетекстовых свидетельств особой «царственности» ее поведения более чем достаточно [24, 65, 91]. Не связана ли такая манера поведения с перестройкой сознания под влиянием «видений Мандалы»?

## 7.2.6. Анима

Этим словом мы обозначаем не «душу», а архетипическую структуру, «одушевляющую» предметы и явления окружающего мира. Возникновение этой архетипической структуры связано с возникновением человеческого сознания, точнее — с осознанием себя как существа, наделенного «телом» и «душой» или подразделяемого на указанные компоненты. В рамках этой структуры и все окружающее мыслится как одушевленное. Эталоном «души» служит душа человека, связанная с его телом, поэтому одушевленные предметы наделяются антропоморфными признаками, в число которых входят и признаки строения человека, и особенности его поведения. Одушевление природы выражается в художественном творчестве в фигурах олицетворения.

В ахматовской лирике олицетворяется все — и чувства («Прикинувшись солдаткой, выло горе...»), и явления природы («Заплаканная осень, как вдова...»), и отдельные предметы («Солнца древнего из сизой тучи / Пристален и нежен долгий взгляд...») и т.п. Многочисленность и разнообразие олицетворений, которыми буквально насыщен поэтический мир Ахматовой, позволяет сделать вывод, что архетипическая структура Анима входит в число основных механизмов его порождения.

# 7.3. Культурный архетип — образ Пушкина

У Анны Андреевны было
до странности личное
отношение к Пушкину...

*Л.Н. Гинзбург*

У Анны Андреевны теория,
что все мы влюблены в Пушкина,
от этого нам все про него интересно...

*Н.Роскина*

Анна Ахматова известна не только как поэт, но и как своеобразный пушкинист. «Примерно с середины 20-х годов, — пишет она, — я начала очень усердно и с большим интересом заниматься... изучением жизни и творчества Пушкина» [6, с. 21]. Свое понимание затронутых проблем она выразила в серии специальных исследований — «Золотой петушок», «"Адольф" Бенжамена Констана», «Каменный гость», «Александрина», «Пушкин и Невское взморье», «Пушкин в 1828 году» и даже планировала выпустить книгу «Гибель Пушкина», над которой много работала в послевоенные годы.

Тем удивительнее на фоне этих свидетельств исключительная редкость прямых упоминаний имени Пушкина или каких-либо связанных с ним реалий в ахматовской лирике. Только в первой книге стихов, написанной до начала «пушкинских штудий», говорится, как можно догадаться, о Пушкине-лицеисте и в последней, «Седьмой книге», встречается одно произведение под заголовком «Пушкин» и короткий цикл из двух стихов под общим названием «Городу Пушкина». Принимая во внимание «до странности личное отношение» Ахматовой к Пушкину, невозможно усомниться в постоянном присутствии его образа в ахматовском поэтическом мире. Почему же он так редко наблюдаем непосредственно?

Поэтический мир — это не зеркальное отражение окружающей действительности, а ее волшебное преображение. Подобное преображение претерпел и образ Пушкина. Он как бы распался на фрагменты, рассеялся, растворился, получил новые формы воплощения. Поэтому его специфические черты можно увидеть, если изменить угол зрения, если взглянуть на этот мир «изнутри».

Попытаемся выделить фрагменты образа Пушкина в ахматовской лирике. В нашу задачу не входит систематическое описание всех

фрагментов. Нас интересует только разнообразие форм воплощения этого образа как разнообразие вариантов отображения одной и той же инвариантной (архетипической) структуры.

Ахматова, как известно, придавала большое значение композиции своих книг. Формируя собрания стихотворений, она располагала тексты по их внутренней взаимосвязи. Первую книгу стихов «Вечер» открывает произведение «Любовь», а сразу вслед за ним располагается цикл «В Царском Селе». В третьей части этого цикла появляется персонаж, в котором легко узнать юного Пушкина:

3

Смуглый отрок бродил по аллеям,
У озерных грустил берегов,
И столетие мы лелеем
Еле слышный шелест шагов.

Иглы сосен густо и колко
Устилают низкие пни...
Здесь лежала его треуголка
И растрепанный том Парни.

*1911*

Ахматовский Пушкин описан очень реалистично. Можно сказать, что перед нами портрет художника в юности. Мы видим темнокожего («смуглого») мальчика («отрока») в форменной одежде («треуголка») за чтением книги фривольного содержания. Какие личностные смыслы передает этот образ? Отметим два, наиболее очевидных.

Во-первых, «Еле слышный шелест шагов» свидетельствует, что движение прошлой жизни не прекращается, а лишь заглушается толщей времени. Прошлое продолжает жить в настоящем, предопределяя будущее. Во-вторых, в жизни поэта значимо все, а не только его творчество. Жизнь и творчество неразделимы. Невозможно восхищаться творениями поэта и не любить («лелеять») самого творца.

Но первый раз Пушкин появляется уже во второй части этого же цикла, хотя и в ином облике:

2

...А там мой мраморный двойник,
Поверженный под старым кленом,
Озерным водам отдал лик,
Внимает шорохам зеленым.

И моют светлые дожди
Его запекшуюся рану...
Холодный, белый, подожди,
Я тоже мраморною стану.

*1911*

Первое изображение не столь реалистично. Мы видим белый мраморный памятник, единственная черта сходства которого с Пушкиным — «запекшаяся рана». Однако в пространстве поэтического мира он располагается в том же месте, где прежде стоял «смуглый отрок» — на берегу озера. Здесь же находится лирическая героиня, «двойником» которой является этот памятник. Появление «двойника» выражает, вероятно, следующий личностный смысл: Пушкин — это воплощенная поэзия, а поэтическое творчество — способ перевоплощения в Пушкина. Судьба лирической героини предопределена ее пространственным положением. «Смуглый отрок» превратился в белый Памятник, поэтому и она, указывая эту же форму будущего воплощения, предстает в настоящем как «смуглая отроковица».

Вторая и третья части цикла представляют собой как бы маленькую пушкиниану, события в которой своеобразно пересекаются с событиями жизни и судьбы лирической героини. Первоначально Пушкин виден как Памятник, рядом с которым подразумевается присутствие «смуглой отроковицы», а столетие спустя он же виден как «смуглый отрок», рядом с которым, в обратной перспективе, незримо соседствует памятник его «двойнику».

На возможность подобной интерпретации указывает, во-первых, обратная хронология описываемых событий, а во-вторых — двойное «зеркальное» отражение образа лирической героини. Первоначально упоминается ее «мраморный двойник» (первое «зеркальное» отражение), а затем — его перевернутое изображение в воде: «Озерным водам отдал лик» (второе «зеркальное» отражение). Если Памятник — это «двойник» лирической героини, то и его «лик» — ее же собственное лицо. Все три персонажа второй части цикла — двойники, но первые два (лирическая героиня и Памятник) подобны только «внутренне», а Памятник и Лик еще и «внешне».

Сходные отношения связывают действующих лиц в третьей части цикла. Описывая «смуглого отрока», погруженного в чтение, лирическая героиня выступает от группы «мы». Эту группу можно подразделить на две подгруппы — «я» и «вы», члены которых связаны общим отношением к Пушкину, т.е. «внутренне» подобны между собой и представляют в этом смысле группу «двойников». Один из них (лирическая героиня) еще и «внешне» подобен Пушкину.

В этом контексте и первую часть цикла «В Царском Селе» можно рассматривать как составную часть этой же «пушкинианы»:

1

По аллее проводят лошадок,
Длинны волны расчесанных грив.
О пленительный город загадок,
Я печальна, тебя полюбив.

Странно вспомнить: душа тосковала,
Задыхалась в предсмертном бреду.
А теперь я игрушечной стала,
Как мой розовый друг какаду.

Грудь предчувствием боли не сжата,
Если хочешь, в глаза погляди.
Не люблю только час пред закатом,
Ветер с моря и слово «уйди».

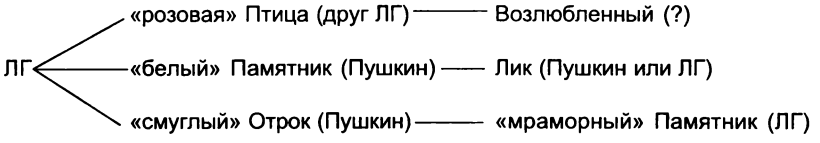
*1911*

О Пушкине прямо не говорится ни слова. Речь идет только о «городе Пушкина»: «О пленительный город загадок», в любви к которому признается лирическая героиня: «Я печальна, тебя полюбив». Одновременно можно понять, что прежде она была «смертельно» влюблена в кого-то еще: «Задыхалась в предсмертном бреду», а сейчас ее сознание прояснилось и тело уже не чувствует боли: «Грудь предчувствием боли не сжата».

В первой части цикла действуют три персонажа: лирическая героиня, ее Возлюбленный, который может, «если захочет», поглядеть ей в глаза, и ее «розовый друг» — игрушечная Птица (какаду). Подчеркнуто внутреннее сходство именно с этой Птицей: «А теперь я игрушечной стала, / Как мой розовый друг какаду». Редкая, экзотическая птица какаду — это не только ее «друг», но и первый «двойник». Превращаясь в «игрушечную» Птицу, лирическая героиня как бы окаменевает, т.е. делает первый шаг на пути превращения в Памятник.

Итак, сквозными персонажами «маленькой пушкинианы» являются лирическая героиня (ЛГ) и ее «телесные» двойники, первый из которых — розовая Птица, второй — белый Памятник и третий — смуглый Отрок (Юноша). Помимо «телесных», имеется параллельная им группа «бестелесных» парных персонажей, также связанных с лирической героиней. В первой части это Возлюбленный, во второй — Лик, в третьей — подразумеваемый второй «мраморный» Памятник.

Сильно схематизируя, исходную систему образов можно представить в следующем виде:




Строение схемы позволяет сделать три вывода.

Первый: образ ахматовского Пушкина неотделим от образа ее лирической героини. В частности, невозможно сказать, в кого так безнадежно и безответно влюблена лирическая героиня, кто ее таинственный Возлюбленный. Либо она влюбляется в себя, любуется, как Нарцисс, своим отражением в воде, а затем вспоминает свое детство, либо речь идет все-таки о Пушкине, на что намекает объединение всех трех произведений в один цикл «по месту действия».

Второй: пушкинские отображения рождаются парами, члены которых связаны с лирической героиней любовными или дружескими отношениями и напоминают один из исходных образов. Например:

Любовникам всем моим
Я счастие приносила.
Один и сейчас живой,
В свою подругу влюбленный,
И бронзовым стал другой
На площади оснеженной.

*«Земная слава как дым...», 1914*

Упомянутых персонажей связывали с лирической героиней любовные отношения. Первый из них и сейчас влюблен, но в другую (тема безответной любви со стороны ЛГ), а второй превратился в «бронзовый» (смуглый!) Памятник.

Или:

Настигнут смертною стрелой,
Один из вас упал,
И черным вороном другой,
Меня целуя, стал.

*«И вот одна осталась я...», 1917*

Речь идет на этот раз о «друзьях»: «О вольные мои друзья...», один из которых погиб, а второй превратился в «черную» (смуглую!) Птицу.

Третий: фрагментация образа Пушкина сопровождается трансформацией составляющих его элементов (признаков) по трем основным направлениям — орнитоморфному (превращение в Птицу), петроморфному (превращение в Памятник) и антропоморфному (превращение в человека).

Поэтому Пушкин-лицеист за тем же занятием — чтением, еще раз появляется только в незаконченной поэме «Русский Трианон»:

Внимательные северные звезды
(Совсем не те, что будут через год),
Прищурившись, глядят в окно Лицея,
Где тень Его над томом Апулея...

Зато в поэтическом мире Ахматовой встречается множество Птиц и статуарных изображений.

На «птиц» разных «видов» похожи друзья и подруги лирической героини: «Только ты, соловей безголосый...», «Художник милый... свистал как чиж...», «А иволга, подруга / Моих безгрешных дней...». Но чаще других упоминаются Лебеди. Ее первая любовь — «серый лебеденок», друзья-поэты — «лебединая стая», а Александр Блок именуется «лебедем чистым». Косвенно сближается с этой птицей и Александр Пушкин. Он из тех, «кто знает, что такое слава», а «слава» в поэтическом мире Ахматовой «плывет как лебедь»: «И слава лебедью плыла...»

На Птицу похожа и сама лирическая героиня. «Любимый» прикасается к ней, как к птице: «Так гладят кошек или птиц...»; птицей она представляется умирающему «царевичу»:

Он застонал и невнятно крикнул:
«Ласточка, ласточка, как мне больно!»
Верно, я птицей ему показалась.

*У самого моря, 1914*

В птицу же (Лебедя!) превращается лирическая героиня после смерти:

Лебедью тебя я стану звать,
Чтоб не страшно было жениху
В голубом кружащемся снегу
Мертвую невесту поджидать.

*Милому, 1915*

Примечательно, что «двойники» в виде отражений в воде имеются только у самой лирической героини: «Я тебя одарю... Отраженьем моим на воде...», у Памятника и у Лебедя: «И лебедь, как прежде, плывет сквозь века, / Любуясь красой своего двойника». Это позволяет включить и Лебедя в число орнитоморфных отображений образа Пушкина в ахматовской лирике. Возможно, «черный» Ворон — трансформированная ипостась «смуглого отрока», а «белый» Лебедь — беломраморного Памятника.

Статуарность образа лирического героя проявляется в подчеркнутой неподвижности его лица, в «неживой», «застывшей» улыбке: «Под лампою зеленой, / С улыбкой неживой, / Друг шепчет...», «Так зачем улыбкой странною / И застывшей улыбаемся...», «Озарила тень улыбки / Милые черты...» Столь же малозаметна улыбка на лице лирической героини: «У меня есть улыбка одна: / Так, движенье чуть видное губ. / Для тебя я ее берегу — / Ведь она мне любовью дана». Так могут улыбаться статуи.

Дом, в котором живет лирическая героиня с мужем, посещает таинственный ночной гость, «Под чьими тяжеленными шагами / Стонали темной лестницы ступени, / Как о пощаде жалостно моля». Не Командор ли это вернулся к донне Анне? Напомним, что имя лирической героини в поэтическом мире Ахматовой — Анна: «Мне дали при крещеньи имя Анна...» Во внетекстовом контексте этот эпизод можно интерпретировать как перекличку с пушкинским Дон Жуаном, а во внутритекстовом — как напоминание об одной из форм воплощения Пушкина.

Постоянно «каменеет» и сама лирическая героиня. Это выражается либо в «странном онемении тела»: «Тупо болит голова, / Странно немеет тело», либо в прямом признании: «Но и сама я стала как гранит...» Как статую видит ее лирический герой: «Подошла. Я волненья не выдал, / Равнодушно глядя в окно. / Села, словно фарфоровый идол, / В позе, выбранной ею давно». Статуарность внешнего облика прототипа лирической героини Анны Ахматовой отмечали многие ее современники.

Одно из «зеркальных» отражений Памятника — его Лик, который виден как бы сам по себе. Первоначально он виден как отражение в водах

озера, а затем перемещается на небо, на место Солнца, но остается в прежней рифменной связи со словом «двойник»:

И солнца бледный тусклый лик —
Лишь круглое окно;
Я тайно знаю, чей двойник
Приник к нему давно.

*Сад, 1911*

Затем он повисает над эстрадой во время выступления и как бы участвует в обсуждении жизни и творчества:

Но в путаных словах вопрос зажжен,
Зачем не стала я звездой любовной,
И стыдной болью был преображен
Над нами лик жестокий и бескровный.

*«Косноязычно славивший меня...», 1913*

Отмечаемая «бледность» этого Лика и его «бескровность» свидетельствует, что перед нами все то же отражение «белого» и «мраморного» Памятника.

Похоже, именно этот Лик появился еще в 1910-е годы и с тех пор неотступно сопровождал автора:

И через все и каждый миг,
Через дела, через безделье
Сквозит, как тайное веселье,
Один непостижимый лик.
О боже! Для чего возник
Он в одинокой этой келье.

*1910-е*

Если это не описание «видения Мандалы», то что?

Рискнем высказать предположение, что Ахматова пережила не обычное, а «анимизированное» видение Мандалы, «одушевленное» образом Пушкина. Это и предопределило ее мироощущение и наложило специфический отпечаток на ее творчество с самого начала. Этим объясняется и необычайно смелое, для начинающего поэта, упоминание Пушкина как своего «мраморного двойника», что «зеркально» означало: я — это юный Пушкин сегодня.

Следуя открытому «мировому закону», лирическая героиня «повторяет» судьбу своего «двойника» в такой же обратной, «зеркальной» последовательности. На теле Памятника имеется «запекшаяся рана». Запекшаяся кровь на белом фоне выглядит как черное пятно. Из внетекстового контекста нам известно, что Пушкин умер от огнестрельного ранения. И на теле лирической героини появляется черное пятно — цель для выстрела: «Углем наметил на левом боку / Место, куда стрелять...», а затем и «черная рана»:

Видишь, ветер, мой труп холодный,
И некому руки сложить.

Закрой эту черную рану
Покровом вечерней тьмы
И вели голубому туману
Надо мною читать псалмы.

*«Хорони, хорони меня, ветер!», 1909*

Описываемые события, как и в «маленькой пушкиниане», выстроены в обратной хронологической и текстуальной последовательности. Первоначально мы видим «холодный труп» и только в следующей книге говорится об «угольной метке».

Особенно примечательна трансформация образа Пушкина в ахматовскую Музу. У Музы «смуглые руки»:

А не дописанную мной страницу,
Божественно спокойна и легка,
Допишет Музы смуглая рука.

*Уединение, 1914*

и «смуглые ноги»:

Муза ушла по дороге,
Осенней, узкой, крутой,
И были смуглые ноги
Обрызганы крупной росой.

*«Муза ушла по дороге...», 1915*

Сходство со «смуглым отроком» очевидно. Смущает только то, что Муза — не «отрок», а «отроковица». Но подобные превращения «мужчин» в «женщин» и наоборот — не редкость в поэтическом мире Ахматовой.

Достаточно вспомнить того самого «любимого», который «гладил» лирическую героиню «как птицу», не испытывая к ней глубоких чувств. Судя по цвету его ресниц, он был рыжим:

Лишь смех в глазах его спокойных,
Под легким золотом ресниц.

*Вечером, 1913*

А спустя почти полвека он возвращается, как Онегин к Татьяне, к лирической героине, будучи страстно в нее влюбленным, но уже в облике юной рыжеволосой женщины:

Он строен был, и юн, и рыж,
Он женщиною был,
Шептал про Рим, манил в Париж,
Как плакальщица выл...

*«Всем обещаньям вопреки...», 1961*

Подобную трансформацию претерпел и «смуглый отрок», видоизмененная форма которого — ахматовская Муза — является, в свою очередь, и «близким родственником» («сестрой») и «зеркальным отражением» лирической героини:

Муза-сестра заглянула в лицо,
Взгляд ее ясен и ярок.
<...>
Завтра мне скажут, смеясь, зеркала:
«Взор твой не ясен, не ярок...»

*Музе, 1911*

Примеры можно множить и далее, но приведенные показывают: образ Пушкина — центральный в ахматовской лирике, а не наблюдаем только потому, что занимает то же самое место, что и ее лирическая героиня. Но стоит лирической героине Анны Ахматовой взглянуть в зеркало, как тут же появляется одно из орнитоморфных, петроморфных или антропоморфных отображений образа Пушкина.

***Заключение.*** Архетипические структуры сознания, как мы пытались показать, определяют не только повторяемость одних и тех же образов и ситуаций поэтического мира, но и задают вполне определенный набор основных форм их воплощения и направлений дальнейшего развития.

# SUMMARY

## The poetry of Anna Akhmatova: auto-iteration poetics

A distinguishing feature of Akhmatova's poetry is a constant reiteration of same subjects, plots, images and situations. In the given work we consider this repetition not et lexico-grammatical level but in the context of poetical world, we view it as a repetition of semanticly similar but formally different images. In this context every image is considered to be a structure having a variable form and a constant content. Juxtaposition of such structures allows to study the form transformation and to define the main operations used by the author in these transformations. As the result of this, apart from the traditional task of poetical world study, which consists in reconstruction of author's personal philosophy, we simultaneously try to fulfill a new task — to reconstruct the personal technology of poetiic form generation. The technique of this reconstruction includes, on the one hand, morphological method of I.W.Goethe, but not in the variant, in which it was applied by V.Propp in his work «Morphology of a folk tale», but in a more up-to-date one, which takes into consideration those new results of its usage by S.V.Meyen and Y.V.Chaikovskiy; on the other hand, we employ Z.Freud's psychoanalysis though only for identification of operations of poetic image transformation, without interpretation of these images.

*Text guide*. The work consists of introduction and of seven basic chapters, each of them presenting an analysis of one of the seven iteration types and of its realization peculiarities. The examples demonstrating different aspects of auto-iteration are sometimes repeated though being viewed in a new context. Division of auto-iteration into various types is not their classification and is nesessary only for the goals and tasks of the given work.

The introduction shows by the examples of creative biographies of M.Bakhtin, A.Beliy, R.Jackobson and a series of other researchers that the development of conceptual basis of poetics occurs not only due to its inner resources but also by means of adoption of the metodological apparatus of other sciences. Besides that it briefly comments on metodological principles considered in our research and enumerates the traditional procedures of structural analysis.

The first chapter illustrates, with a word «rose» being the example, the application of a specially developed method of intra-textual links analysis.

Different variants of formation of alike images were studied with help of this method and their semantic component was explicated.

The second chapter gives a system of symmetrical transformations of similarity which are used by Akhmatova for the generation of new images. It is shown that this system can be presented as Klein's group of the forth order.

In the third chapter the author continues the systematization of similarity transformations using the example of Tower image, but the attention is drawn mostly to the logic of imaginative intellection.

The fourth chapter raises the problem of semantic rhythm study and offers a method of its metre sequencing. It is proved that one and the same semantic rhythm measured by one and the same set of semantic metres is present in different romances of Akhmatova's lyric character.

The fifth chapter shows that all the before-mentioned types of iteration are rhetoric figures of a specific character, the definition area of which is not the text itself but the poetic world. The constituent images are viewed as polymorphous multitudes of features, the development of which is determined by their own intrinsic parameters.

The sixth chapter shows by separate examples the distinctive peculiarities of Akhmatova's lyrics perception in intratextual and extratextual contexts.

The sevenths chapter dwells on those most frequently appearing images which point at archetypical structures of consciousness. A hypothesis is made that activation of these structures is one of the basic stimuli of poetic creative work.

This study deals mainly with the problems of poetics, not with the ones of poetry. We are interested in the textual structure and mechanisms of text and poetic world generation, the poetic merit of separate works not being important. That is why we abstain from any aesthetic estimations, so that the reader will find in this work more surgery than poetry.

# ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Отличительной особенностью поэтических произведений Анны Ахматовой является многократная повторяемость одних и тех же тем и сюжетов, образов и ситуаций. В данной работе мы рассматриваем эту повторяемость не на лексико-грамматическом уровне, а в контексте поэтического мира, как повторяемость сходных по смыслу, но различающихся по форме образов. В этом контексте каждый образ предстает как структура, у которой изменяется форма (shape), но сохраняется содержание (pattern). Сопоставление структур этого рода позволяет исследовать превращения формы и выделить основные операции ее преобразования, применяемые автором текста. В результате, помимо традиционной задачи изучения поэтического мира, которая состоит в реконструкции личной философии автора, одновременно мы решаем новую задачу — реконструируем личную технологию поэтического формообразования.

Методика этой реконструкции включает в себя, с одной стороны, морфологический метод И.В.Гете, но не в том его варианте, который применил В.Я.Пропп в работе «Морфология сказки», а в более современном, учитывающем те новые результаты, которые изложены в работах С.В.Мейена и Ю.В.Чайковского; с другой стороны, мы используем психоаналитическую методику З.Фрейда, но только для выделения операций преобразования художественных образов, подобных образам сновидений, а не для их интерпретации.

В нашем исследовании рассматриваются преимущественно проблемы поэтики, а не поэзии. Нас интересуют вопросы строения и механизмы порождения текста и поэтического мира, а не художественные достоинства отдельных произведений. Поэтому мы сознательно избегаем каких-либо эстетических оценок, ибо открываем перед читателем двери не драматического театра, а анатомического.

# ЛИТЕРАТУРА


**1. Абрамович С.Д.** Лирическая монументализация трагедии эпохи в стихотворении А.Ахматовой «Я приснюсь тебе черной овцой...» // Проблемы творчества и биографии А.Ахматовой: Тез. докл. обл. науч. конф., посвящ. 100-летию со дня рождения поэта. Одесса, 1989. С. 38 — 40.

**2. Аверинцев С.С.** Поэтика ранневизантийской литературы. М.: Наука, 1977. 320 с.

**3. Альми И.Л.** О лирических сюжетах Пушкина в стихотворениях Анны Ахматовой // Ахматовские чтения: Тайны ремесла. М., 1992. Вып.2. С. 5 — 19.

**4. Анненский И.Ф.** Стихотворения. М.: Сов. Россия, 1987. 272 с.

**5. Арутюнова Н.Д.** Образ: (Опыт концептуального анализа) // Референция и проблемы текстообразования: Сб. науч. тр. М., 1988. С. 117 — 129.

**6. Ахматова А.А.** Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1977. 560 с.

**7. Ахматова А.А.** Соч.: В 2т. М.: Панорама, 1990.

**8. Барт Р.** S/Z. М., 1994. 303 с.

**9. Беер В.А.** Листки из далеких воспоминаний // Воспоминания об Анне Ахматовой: Сб. М., 1991. С. 28 — 32.

**10. Белодед И.К.** Символика контраста в поэтическом языке А.Ахматовой // Поэтика и стилистика русской литературы. Л., 1971. С. 269 — 279.

**11. Белый А.** Письма Д.М.Пинесу (публ. Дж. Малмстада) // НЛО. 1995. № 12. С. 85 — 100.

**12. Берг Л.С.** Труды по теории эволюции. Л.: Наука, 1977. 387 с.

**13. Бернштейн И.А.** Скрытые поэтические циклы в творчестве Ахматовой // Ахматовские чтения: Царственное слово. М., 1992. Вып.1. С. 89 — 102.

**14. Бирюков Б.В.** Жар холодных чисел и пафос бесстрастной логики: Формализация мышления от античных времен до эпохи кибернетики. М.: Знание, 1985. 192 с.

**15. Борухов Б.Л.** «Зеркальная» метафора в истории культуры // Логический анализ языка. Культурные концепты. М., 1991. С.109 — 117.

**16. Бочаров С.Г.** Об одном разговоре и вокруг него // НЛО. 1993. № 2. С. 70 — 89.

**17. Брюсов В.** Среди стихов // Печать и революция. 1922. № 2 (5). 144 с. (цит. по: [28]).

**18. Виленкин В.И.** В сто первом зеркале. Л.: Сов. писатель, 1987. 316 с.

**19. Виноградов В.В.** О поэзии Анны Ахматовой // Поэтика русской литературы: Избр. тр. М., 1976. С. 369 — 459.

**20. Гаспаров М.Л.** «Тучки небесные, вечные странницы...»: Семантический ореол неудачливого стихотворного размера // Литература и искусство в системе культуры. Л., 1988. С. 117 — 129.

**21. Гаспаров М.Л.** Предисловие // Ю.М.Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 11 — 16.

**22. Гаспаров М.Л.** Предисловие // Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты — Приемы — Тема — Текст. М., 1996. С. 5 — 19.

**23. Гете И.В.** Избранные сочинения по естествознанию. М.: Изд-во АН СССР, 1957. 559 с.

**24. Гинзбург Л.** Ахматова (несколько страниц воспоминаний) // Воспоминания об Анне Ахматовой: Сб. С. 126 — 141.

**25. Голосовкер Я.Э.** Логика мифа. М.: Наука, 1987. 218 с.

**26. Григорьев В.П.** Поэтика слова: На материале рус. сов. поэзии. М.: Наука, 1979. 343 с.

**27. Добин Е.Ф.** Поэзия Анны Ахматовой. Л.: Сов. писатель, 1968. 250 с.

**28. Жирмунский В.М.** Творчество Анны Ахматовой. Л.: Наука, 1973. 184 с.

**29. Жолковский А.К.** Биография, структура, цитация: еще несколько пушкинских подтекстов // Ахматовские чтения: Тайны ремесла. С. 20 — 29.

**30. Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.** Работы по поэтике выразительности: Инварианты — Приемы — Тема — Текст. М., 1996. 344 с.

**31. Зайцев Н.И.** Система «поэтических зеркал» в художественном мире А.Ахматовой // Ахматовские чтения: Сб. науч. тр. Тверь, 1991. С. 85 — 95.

**32. Захарова А.М.** Модальность странного и ее воплощение в лирике А.Ахматовой: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 1997.

**33. Звягинцев Л.** Черные камни Ахматовой // Наука и религия. 1994. № 3. С. 40 — 44.

**34. Земинский А.Э.** Образ дома в поэтическом мире Ахматовой // Проблемы творчества и биографии А.Ахматовой. Одесса, 1989. С. 21 — 23.

**35. Золян С.Т.** «Свет мой, зеркальце, скажи...» (к семиотике волшебного зеркала) // Труды по знаковым системам. Тарту, 1988. Т. 22, вып. 831. С. 32 — 44.

**36. Золян С.Т.** Семантические структуры поэтического текста. Ереван: Изд-во Ереван. ун-та, 1991. 316 с.

**37. Зубова Л.В.** Семантика художественного образа и звука в стихотворении М.Цветаевой из цикла «Стихи к Блоку» // Вестн. ЛГУ. История, литература, язык. 1980. Вып.1, № 2. С. 55 — 61.

**38. Иванов Вяч. Вс.** Предисловие // 100 лет Р.О.Якобсону: Материалы Международного конгресса. М., 1996. С. 9 — 14.

**39. Ильина Н.** Анна Ахматова, какой я ее видела // Воспоминания об Анне Ахматовой: Сб. С. 569 — 594.

**40. История** русской литературы конца XIX начала XX века: библиогр. указатель. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1963.

**41. Кац. Б., Тименчик Р.** Анна Ахматова и музыка. Л.: Наука, 1989. 124с.

**42. Керлот Х.Э.** Словарь символов. М.: REFL-book, 1994. 608 с.

**43. Ковтунова И.И.** Образ пространства в поэтическом языке XX века // Язык русской поэзии XX века: Сб. науч. тр. М., 1989. С. 36 — 52.

**44. Кожевникова Н.А.** Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. М.: Наука, 1986. 251 с.

**45. Козловская Г.Л.** «Мангалочий дворик...» // Воспоминания об Анне Ахматовой: Сб. С. 378 — 400.

**46. Кондаков Б.В.** Художественный мир русской литературы 1880-х годов. Ч.1: Художественный мир литературного произведения. Пермь, 1996. 59 с.

**47. Коржавин Н.** Анна Ахматова и «серебряный век» // Новый мир. 1989. № 7. С. 240 — 261.

**48. Корона В.В.** Основы структурного анализа в морфологии растений. Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1987. 272 с.

**49. Крайнева Н.И., Песоцкий Э.В.** Поэтические переводы Анны Ахматовой // Звезда. 1989. № 6. 39 с.

**50. Кудасова В.В.** Сады и парки А.Ахматовой. // Истоки, традиция, контекст в литературе. Владимир, 1992. С. 87 — 95.

**51. Купина Н.А.** Структурно-смысловой анализ художественного произведения. Свердловск, 1981. 92 с.

**52. Левин Ю.И.** Зеркало как потенциальный семиотический объект // Труды по знаковым системам. С. 6 — 24.

**53. Левин Ю.И., Сегал Д.М., Тименчик Р.Д. и др.** Русская семиотическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russ.Lit. The Hague. Paris, 1974. V.5, № 7/8. P. 47 — 82.

**54. Лихачев Д.С.** Внутренний мир художественного произведения // Вопр. литературы. 1968. № 8. С. 74 — 87.

**55. Лихачев Д.С.** Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей. Л.: Наука, 1982. 343 с.

**56. Лотман Ю.М.** Избранные статьи: В 3т. Таллинн, 1993. Т.3. С.145 — 171.

**57. Лотман Ю.М.** Лекции по структуральной поэтике // Ю.М.Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. С.17 — 263.

**58. Лукницкий П.Л.** Из дневников // Об Анне Ахматовой: Стихи, эссе, воспоминания, письма. Л., 1990. С. 128 — 169.

**59. Лупандин В.И., Сурнина О.Е.** Основы сенсорной физиологии: Учеб. пособие / УрГУ. Екатеринбург, 1994. 238 с.

**60. Мандельштам Н.Я.** Из воспоминаний // Воспоминания об Анне Ахматовой: Сб. С. 306 — 310.

**61. Мейен С.В.** Основные аспекты типологии организмов // Журн. общей биологии. 1978. Т.39, № 4. С. 495 — 508.

**62. Мейлах М.Б.** Об именах Ахматовой: 1. Анна // Russ. Lit. The Hague. Paris, 1975. V.6, № 10/11. P. 33 — 58.

**63. Молок Ю.** «Как в зеркало, глядела я тревожно...»: (Этюд к первой главе иконографии Ахматовой) // Ахматовский сборник: К 100-летию со дня рождения. Париж, 1989. С. 43 — 52.

**64. Мусатов В.В.** К проблеме анализа лирической системы А.Ахматовой // Ахматовские чтения: Царственное слово.С.103 — 110.

**65. Найман А.Г.** Рассказы об Анне Ахматовой: Конец первой половины XX века. М.: Худож. лит., 1989. 300 с.

**66. Небольсин С.А.** О жанре «Памятника» в наследии Ахматовой // Ахматовские чтения: Тайны ремесла. С.30 — 38.

**67. Немировская А.Ф.** Синтез контрастов и параллелей в поэзии А.А.Ахматовой // Проблемы творчества и биографии А.Ахматовой. С. 93 — 95.

**68. Новикова Н.В.** А.Блок и любовная лирика А.Ахматовой 40 — 60-х годов // Ахматовские чтения: Сб. науч. тр. С.17 — 28.

**69. Обухова О.Я.** Метаморфозы лирического «я» в поэзии А.Ахматовой // Russ. Lit. The Hague. Paris, 1991. V.30, № 3. P. 391 — 404.

**70. Очерки** истории языка русской поэзии XX века: Грамматические категории. Синтаксис текста. М.: Наука, 1993. 240 с.

**71. Потебня А.А.** Слово и миф. М.: Правда, 1989. 624 с.

**72. Прибрам К.** Языки мозга. М.: Прогресс, 1975. 464 с.

**73. Пропп В.Я.** Морфология сказки. 2-е. изд. М.: Наука, 1969. 168 с.

**74. Пьяных М.** «Меня, как реку, суровая эпоха повернула»: (О поэзии А.Ахматовой второй половины 1930-х — первой половины 1940-х годов) // Звезда. 1989. № 6. С.195 — 201.

**75. Раушенбах Б.В.** Пространственные построения в живописи: Очерк основных методов. М., 1980. 288 с.

**76. Ревзин И.И.** Современная структурная лингвистика: Проблемы и методы. М., 1977. 263 с.

**77. Редькин В.А.** Поиски форм организации времени и пространства в поэмах А.Ахматовой // Ахматовские чтения: Сб. науч. тр. С. 95 — 107.

**78. Рейн Е.** Сотое зеркало: Запоздалые воспоминания // Звезда. 1991. № 12. С. 188 — 194.

**79. Розанов В.В.** Соч. . М., 1990. С.121 — 172.

**80. Роскина Н.** «Как будто прощаюсь снова...» // Воспоминания об Анне Ахматовой: Сб. С.520 — 541.

**81. Рыбаков Б.А.** Язычество Древней Руси. М.: Наука, 1988. 784 с.

**82. Рыбин И.А.** Психофизика: поиск новых подходов. // Природа. 1990. № 2. С.19 — 25.

**83. Сергиевский И.** Об антинародной поэзии А.Ахматовой // Звезда. 1946. № 9. С. 192 — 194.

**84. Сильченко О.В.** Тема памяти в творчестве Анны Ахматовой // Изв. АН СССР. Сер. лит. и язык. 1985. Т. 44, № 6. С. 506 — 517.

**85. Скатов Н.Н.** Книга женской души // Скатов Н.Н. Далекое и близкое. М., 1981. С. 280 — 292.

**86. Созина Е.К.** Теория символа и практика художественного анализа: Учеб. пособие / УрГУ. Екатеринбург, 1998. 128 с.

**87. Соловьев В.С.** Философия искусства и литературная критика. М.: Наука, 1991. С. 233 — 243, 401 — 493.

**88. Срезневская В.С.** Дафнис и Хлоя // Воспоминания об Анне Ахматовой: Сб. С. 5 — 19.

**89. Структура** // БСЭ. 3-е изд. М., 1976. Т.24, кн.1. С.601.

**90. Сурков Ал.** Поэзия Анны Ахматовой // Ахматова.А.А. Стихотворения и поэмы. Л., 1977. С. 5 — 18.

**91. Тагер Е.** «Синеглазая женщина входит походкой царицы...» // Об Анне Ахматовой: Стихи, эссе, воспоминания, письма. С. 260.

**92. Тименчик Р.Д.** Ахматова и Пушкин: Заметки к теме // Пушкинский сборник. Рига, 1974. С. 32 — 55.

**93. Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В.** Ахматова и Кузьмин // Russ.Lit. The Hague. Paris, 1978. V.4, № 3. P. 213 — 305.

**94. Тодоров Ц.** Поэтика // Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С. 37 — 113.

**95. Топоров В.Н.** Ахматова и Блок: к проблеме построения поэтического диалога // «Блоковский текст» Ахматовой. Berkely, 1981.

**96. Умников С.Д.** Краткая ахматовская энциклопедия. Л., 1991.

**97. Урманцев Ю.А.** Симметрия природы и природа симметрии. М.: Мысль, 1974. 229 с.

**98. Фарино Ежи.** Код Ахматовой // Russ. Lit. The Hague. Paris, 1974. V.5, № 7/8. P. 83 — 102.

**99. Флоренский П.** Столп и утверждение истины: Опыт православной теодицеи в 12-ти письмах. М.: Путь, 1914. 814 с.

**100. Фрейд З.** Введение в психоанализ. М.: Наука, 1991. 455 с.

**101. Цивьян Т.В.** Античные герои — зеркала Ахматовой // Russ.Lit.

The Hague. Paris, 1974. V.5, № 7/8. P. 103 — 119.

**102. Чайковский Ю.В.** Элементы эволюционной диатропики. М.: Наука, 1990. 272 с.

**103. Человеческий** фактор в языке: Язык и порождение речи. М.: Наука, 1991. 240 с.

**104. Шервинский С.В.** Анна Ахматова в ракурсе быта // Воспоминания об Анне Ахматовой: Сб. С. 281 — 298.

**105. Шрейдер Ю.А., Шаров А.А.** Системы и модели. М.: Радио и связь, 1982. 152 с.

**106. Шубников А.В., Копцик В.А.** Симметрия в науке и искусстве. М.: Наука, 1972. 339 с.

**107. Щеглов Ю.К.** Черты поэтического мира Ахматовой // Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности. С. 261 — 289.

**108. Эйхенбаум Б.М.** Роман-лирика // Анна Ахматова. Десятые годы. М., 1989. 214 с.

**109. Юнг К.Г.** Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991. 304 с.

**110. Якобсон Р.О.** Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Якобсон Р. Работы по поэтике: Переводы. М., 1987. С. 145 — 180.

**111. Godel K.** Uber formal unentscheidbare Satze der Principia Mathematica und vervandter Systeme.1 // Monatshefte fur Mathematik und Physik. 1931. Bd.38. S. 173 — 198 (цит. по: [14]).

**112. Ketchian S.** The Poetry of Anna Akhmatova. Munchen, 1986.

**113. Meyen S.V.** Plant morphology in its nomothetical aspects // Bot.Rev. 1973. V.39, № 3. P. 205 — 260.

# ОГЛАВЛЕНИЕ

**Предисловие**. ..... 3

**0. ВВЕДЕНИЕ**. ..... 9

**1. ПОСЛЕДНЯЯ РОЗА**
Методика анализа внутритекстовых связей ..... 23

**2. ВОЛШЕБНОЕ ЗЕРКАЛО**
Симметрийные преобразования подобия ..... 79

**3. БЕЛАЯ БАШНЯ**
Логика образного мышления ..... 108

**4. СЕМАНТИКА ЛЮБВИ**
Ритмика и метрика встреч и разлук ..... 140

**5. ПТИЦЫ, ЦВЕТЫ И ЗМЕИ**
Мерономическая изменчивость риторических фигур ..... 192

**6. РАЙСКИЕ КУЩИ**
Внутритекстовые контексты сквозных тем и сюжетов ..... 215

**7. ВИДЕНИЕ МАНДАЛЫ**
Архетипические структуры сознания ..... 234

**Summary**. ..... 255

**Заключение**. ..... 257

**Литература**. ..... 258

Научное издание

**Корона Валентин Ванифатьевич**

Поэзия Анны Ахматовой:
поэтика автовариаций

Редактор Н.В. Чапаева
Верстка Арсений Ли

Изд. лиц. № 020257 от 22.11.96
Подписано в печать 04.11.99. Бумага офсетная.
Формат 60x80 1/16 . Уч.-изд. 14 л.
Гарнитура Arial Cyr. Печать офсетная.
Тираж 600 экз. Заказ 777

Издательство Уральского университета.
620083 Екатеринбург, ул. Тургенева, 4.