

Появление работы с лингвистическим названием в литературоведческом журнале может на первый взгляд показаться несколько странным. Однако исходя из единства объекта филологии – единства, которое в последние годы счастливым образом вновь становится реальностью, – нельзя не признать, что исследование лингвистики художественного текста, решающее сугубо литературоведческую задачу, есть исследование литературоведческое. Если здесь присутствует элемент нетрадиционности, то он только в том, что о русских стихах XX века пишет языковед, привыкший к весьма древним текстам.

В этой заметке будут рассмотрены некоторые стихотворные произведения Анны Ахматовой, затрагивающие тему взаимоотношений поэта и поэзии, может быть, шире – художника и искусства. Однако здесь нас интересуют иные мотивы, чем те, которые звучат в цикле «Тайны ремесла». Если в названном цикле освещается в основном процесс появления поэтических произведений, их «подъём» из небытия (или, точнее, из инобытия) к поэту (который дан, который уже есть, уже, с самого начала, присутствует), их переход в светлое поле сознания, а также – в других стихах этого цикла – отношение поэта и читателя, то в тех стихах, о которых пойдет речь в нашей заметке, свет поэтического знания, те есть такого знания, которое на санскрите называлось бы *vidyā*, а не *jñāna*<sup>\*</sup>,

---

\* Слово *jñāna*, этимологически соответствующее русскому «знание», означает знание, приобретенное в результате опыта, наблюдения, эксперимента и т. п. –

позволяет читателю увидеть процесс (или, если угодно, момент) превращения не-поэта в поэта, не-художника в художника. В нашу задачу не входит создание полного списка таких произведений; по всей вероятности, корпус текстов, на которые мы здесь опираемся, мог бы быть существенно расширен.

Нас интересуют прежде всего поэма «У самого моря» (1914) – своего рода «свод ранней лирики» (Эйхенбаум Б. М. Анна Ахматова: опыт анализа. Пг., 1923), стихотворения «Муза» («Муза-сестра заглянула в лицо...», 1911), «Муза ушла по дороге...» (1915), «Я улыбаться перестала...» (1915), а также произведения, имеющие косвенное отношение к названной теме: «Утешение» («Вестей от него не получишь больше...», сентябрь 1914), «Долго шел через поля и села...» (1915), «Кое-как удалось разлучиться...» (август 1921) и несколько других, которые будут упомянуты ниже. Интересно, что большинство этих произведений написаны Ахматовой в «роковом» возрасте героя русской классической литературы, примерно в 26 лет.

Первые два названных стихотворения объединены общим сюжетным (или как бы сюжетным) ходом: Муза отбирает нечто очень дорогое:

Муза-сестра заглянула в лицо...

.....

И отняла золотое кольцо,  
Первый весенний подарок.

.....

Завтра мне скажут, смеясь, зеркала:  
«Взор твой не ясен, не ярок...»  
Тихо отвечу: «Она отняла  
Божий подарок»\*.

Пока только заметим, что о Музе дважды сказано в одном стихотворении: «отняла». Значит, это не добровольная жертва, приносимая человеком, который просит наделить его неким даром. Примечательно, что Муза отняла *божий* подарок, то есть оказывается в чем-то властительнее божества. Далее:

Я голубку ей дать хотела,  
Ту, что всех в голубятне белей,  
Но птица *сама*\*\* полетела  
За стройной гостьей моей.

---

апостериорное знание; vidyā (одного корня с русскими «ведать», «ведун», «вещий») – априорное знание, вообще говоря, не зависимое от опыта, интуитивное знание, или полученное путем самоуглубления, размышления и т. п. (можно было бы добавить в этот ряд и слово «медитация», теперь, увы, вполне омерцанившееся, но изначально точное). Эти два вида знания *сегодня* – вопреки тому, что писал М.А. Волошин в начале XX века в статье «О теософии», – не враждебны друг другу. Поразительно, что в России начала минувшего века литературная группировка, принципиально противостоявшая русскому символизму (которого идеал, конечно, *видья*), по вещи случайности назвала себя «Знание» (разумеется, не зная и не понимая различия двух названных понятий в языке далеких общих предков нынешних славян и индийцев).

\* Здесь и далее цит. по: Ахматова Анна. Стихотворения и поэмы. Л., 1979.

\*\* Здесь и далее курсив в цитатах мой. – А. Я.

Я, глядя ей вслед, молчала,  
Я любила ее одну,  
А в небе заря стояла,  
Как ворота в ее страну.

То есть не мы решаем, становиться ли нам поэтами, но Муза сама выбирает нас, отнимая что-то очень нам дорогое и не спрашивая, хотим ли мы принести ей жертву в обмен на «таинственный песенный дар» – это никогда не *сделка*, – и открывает «ворота в свою страну», куда мы вольны войти или не войти: путник может и «свернуть с осиянной дороги своей» («Я смертельна для тех, кто нежен и юн...», 1910).

Грань между *отнятым* и *дарованным* – *воспоминание*. Оно о том, что отнято, но оно же и утешение. Оно и характеризуется двойственно: «Оно – веселье и оно – страданье» («Как белый камень в глубине колодца...», 1916).

Можно доказать, что у всех акмеистов была очень хорошая память, но это тема другого исследования. Ограничимся примером из двадцатилетней Ахматовой: «И что *память* яростная мучит, Пытка сильных – огненный недуг...» («И когда друг друга проклинали...», 1909 ) – и из стихотворения 1959 года «Творчество»: «...говорит оно (Творчество. – А. Я.): “...я *помню* все в одно и то же время...”»

Заметим также, что эллинская богиня памяти Мнемозина считалась и матерью Муз.

Отношение к сделанному выбору у самой Ахматовой неодинаковое, по крайней мере в раннем творчестве. Сравним такие два стихотворения, как «Лучше б мне частушки задорно выкликать...» (1914) и «Ведь где-то есть простая жизнь и свет...» (1915) с его последней строфой:

Но ни на что не променяем пышный  
Гранитный город славы и беды,  
Широких рек сияющие льды,  
Бессолнечные, мрачные сады  
*И голос Музы еле слышный.*

Войдя в «ворота в ее страну», героиня, видимо, оставит что-то очень любимое ею, то, с чем ей жаль было расставаться, когда она просила Музу «зимы со мной подождать».

Более развернутая картина дана двадцатипятилетней Ахматовой в поэме «У самого моря»: «Девушка стала мне часто снится... С дудочкой белой в руках прохладных» – то есть «являться Муза стала мне». Но акмеизм – это реакция слова на мир, где слово обесценено\*, и акмеист\*\* Анна Ахматова «не объясняет, но показывает»\*\*\*.

Что речь идет о Музе – это следует уже хотя бы из сопоставления со стихотворением «Муза» («Когда я ночью жду ее прихода...», 1924): «Что почести, что юность, что свобода Пред милой гостьей *с дудочкой в руке*», но еще более из того, что вскоре героиня смогла сложить

\* Формула из неопубликованного спецкурса «Язык русской поэзии» М. В. Панова, читанного в МГУ в 1984-1985 учебном году.

\*\* Некоторые утверждают, что Ахматова – не акмеист, видимо, им так легче объяснять публике, что она великий поэт. Интересно, для того чтобы объяснить кому-то, что Менделеев – великий ученый, надо ли отрицать, что он химик? Или что Циолковский – инженер?

\*\*\* Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. Пг., 1923.

«песню, Лучше которой нет на свете». И это дано в обрамлении двух Несбывшихся (а *несбывшееся* есть более чем просто утрата) – нежданного и отвергнутого и напряженно и страстно ожидаемого: строки 47–83 – появление и уход «сероглазого высокого мальчика», 219–262 – появление и смерть царевича – того, кто «правил Самой веселой, крылатой яхтой». Первая утрата – это как бы тень, отброшенная в прошлое утратой будущей, гораздо более тяжелой. (Образ Несбывшегося, хотя оно и не названо этим словом, маринизм поэмы, наконец, сам сюжет – все невольно приводит на память гриновские повести «Бегущая по волнам» и «Алые паруса», но «Ахматова и Грин» – тема другой заметки.)

На первый взгляд может показаться, будто поэма «У самого моря» противоречит вы-шеизложенному наблюдению о том, что Муза сама выбирает, к кому прийти: ведь явлению Музы непосредственно предшествуют строки, в которых героиня печалится, что ей не хватает нужной ей песни: «Да только песни такой не знала, Чтобы царевич со мной остался».

Но в самом начале о героине сказано, что она *чует воду* (стало быть, ведунья – носитель априорного знания, санскр. vidyā, veda), чуть ниже – что она, по общему мнению, приносит счастье. Стало быть, если продолжить наши параллели с древнеиндийской культурой – а мы это делаем не столько отдавая дань своей специальности, сколько просто в силу того, что концепция априорного знания лучше развита именно в древнеиндийской культуре, – итак, если продолжить эти параллели, выйдет, что героиня каким-то образом причастна (конечно, не осознавая этого) не миру демонов-асуров, но миру богов-дэвов. Позвав Музу, она просто *исполнила свое назначение*, она рано или поздно должна была это сделать.

Е.С. Добин полагает, что «“У самого моря” – поэма о безыскусственных душах, о простецах, о безвременной гибели юноши, о незаживающих ранах, нанесенных судьбой»\*. Позволю себе добавить, что это также поэма о пробуждении поэта и обо всем, что с человеком творится при таком пробуждении.

То, что проявилось в образном ярусе лирики Анны Ахматовой, осуществилось и в ее судьбе. (Не буду утомлять читателя аналогиями из «дуэльной классики» (Ю.М. Лотман) русской литературы XIX века.) Если бы Ахматова эмигрировала, как многие, «отклонив от себя удары», или, точнее, отклонив себя от ударов, она, вероятно, осталась бы просто *одним из поэтов*; но Ахматова, по-видимому, догадывалась о своем назначении, по-видимому, понимала, что на ней почил русское слово (по свидетельству А.П. Лободанова, выражение В.В. Виноградова). (Не буду говорить здесь о всеведении поэта, писавшего в сороковом году о тринадцатом, то есть вспоминавшего накануне сорок первого года канун четырнадцатого.) И в конце жизни она уже могла произнести в своих стихах о городе Пушкина («Наследница», 1958):

О, кто бы мне тогда сказал,  
Что я наследую все это:

.....

И даже собственную тень...

\* Добин Е. С. Поэзия Анны Ахматовой. Л., 1968.

Возвращаясь к образному и словесному ярусам, уместно вспомнить емкий оксюморон: «Щедро взыскана дивной судьбою...» («Городу Пушкина», 2, 1957).

Утрата у Ахматовой – это почти всегда обретение, одно из очень редких исключений – стихотворение «Белая ночь» («Небо бело страшной белизною...», июнь 1914, – кстати сказать, накануне войны). Впрочем, если рассмотреть звуковой ярус, окажется, что и здесь намечено преодоление возникающей дисгармонии: в третьей строфе восстанавливается ровный ритм. Итак, утрата у Ахматовой – почти всегда обретение – не оборотная ли это сторона заново открытого Блоком Закона Возмездия?

В стихотворении «Долго шел через поля и села...» концовка при внимательном чтении воспринимается однозначно как *гибель* возлюбленной:

А над смуглым золотом престола  
Разгорался божий сад лучей:  
«Здесь она, здесь свет веселый  
Серых звезд – ее очей».

Но звучит эта концовка почему-то радостно. И такой слитности утраты-обретения, пожалуй, нет больше нигде, даже в стихотворении «Утешение» («Вестей от него не получишь больше...»): «Он божьего воинства новый воин, О нем не грусти (! – А. Я.) теперь».

Героиня, теряя возлюбленного, получает то, о чем и не мечтала: «Подумай, ты можешь теперь молиться Заступнику своему». Многое отнято, но и дано *тем самым* многое.

Отголоски мотива, на который мы здесь стремимся обратить внимание, звучат в очень многих ахматовских стихах, например в стихотворении «Кое-как удалось разлучиться...» («Как подарок, приму я разлуку»<sup>\*</sup>); в первом (1940 года) стихотворении цикла «Разрыв» («Не недели, не месяцы – годы...»): «и седой над висками венец», где *венец* – не украшающее сравнение, но слово вполне семантическое (даже под рифмой стоит)<sup>\*\*</sup>; в третьем (1934 года – имеется в виду не хронологическая, а композиционная последовательность) стихотворении того же цикла – «Последний тост» («Я пью за разоренный дом...») – и даже в совсем раннем, 1909 года, диптихе «Читая Гамлета» (1: «У кладбища направо пылил пустырь...»), где о речи, причинившей боль, сказано: «Пусть (! – А. Я.) струится она сто веков подряд Горностаевой мантией с плеч».

Из представленных здесь наблюдений вытекает один очень важный вывод. Коль скоро утрата у Ахматовой почти всегда означает обретение<sup>\*\*\*</sup>

\* Это пишет ранняя Ахматова, для которой страшнее разлуки вообще ничего нет; перемена наступит позже, когда самым ужасным на свете станет *бег времени* («Что войны, что чума? – конец им виден скорый...», 1962) и когда желания и чувства сами окажутся наделенными способностью чувствовать и желать (см., например, пьесе «Пролог, или Сон во сне»).

\*\* Примером поэтической системы, в которой такое слово без ущерба для *целого* могло бы быть употреблено в качестве украшающего эпитета (и даже просто для *рифмы*), можно назвать, пожалуй, поэтическую систему С. А. Есенина.

\*\*\* Продолжая наши параллели, отметим, что существует традиция доказательства энантиосемии понятий «брать» и «давать» в праиндоевропейском, восходящая к Э. Бенвенисту: *Benveniste E. Le vocabulaire des institutions indo-européennes*. Paris, 1969. V. 1. P. 81–82.

и коль скоро в ахматовской поэзии, как многократно отмечалось исследователями, огромную роль играют «психологические буйки», процессуальная синекдоха, улика (определения М.В. Панова), позволяющая по названному следствию угадать неназванную причину (составляющую тем не менее главный, глубинный смысл поэтического произведения), – коль скоро верно и то и другое, мы по-иному воспринимаем восклицание «Слава тебе, безысходная боль!» («Сероглазый король», 1910) и подобные ему. Ведь те, кто не любит Ахматову, очень часто не любят ее именно за это – за этот, как им видится, уход в страдание, упоение своим страданием как таковым. Обратная сторона названной в поэтическом тексте утраты, выраженного в нем страдания *всегда* есть обретение чего-то очень высокого (пусть даже и неназванного). Это распространяется и на те стихотворения, в каждом из которых по отдельности нет ясных намеков на *обретение высокого*. Это не результат нашего субъективного настроения, это доказывается совокупностью текстов самой Ахматовой, на которые мы опирались в нашей заметке и семантику которых стремились в ней показать. Работа проделана не напрасно, если эта заметка попадет на глаза тем, кому придется бороться с ощущением, будто ахматовские стихи, в которых автор (или лирическая героиня) *идет в глубь страдания*, несут на себе отпечаток, чтобы не сказать по-другому, нездорового отношения к жизни. Лирика Ахматовой не патологична. Лирика Ахматовой чиста, возвышенна и целомудренна.

Здесь уместно вспомнить рассуждение Н.В. Недоброво о «страдальческой лирике»\*. Поскольку источник малодоступен, уместно процитировать это рассуждение почти целиком: «Заметно присутствие в ее (Ахматовой. – А. Я.) творчестве властной над душою силы ... Эта сила в том, до какой степени верно каждому выражению, хотя бы и от слабости возникшему, находится слово, гибкое и полнодышащее, и, как слово закона, крепкое и стойкое. Впечатление крепости и стойкости слов так велико, что, мнится, целая человеческая жизнь может удержаться на них; кажется, не будь на той усталой женщине, которая говорит этими словами, охватывающего ее и сдерживающего крепкого панциря слов, состав личности тотчас разрушится и живая душа распадется в смерть. И надобно сказать, что страдальческая лирика, если она не дает только что описанного чувства, – нытье, лишенное как жизненной правды, так и художественного значения. Если ты все стонешь о смертном страдании и не умираешь, не станет ли презренной слабость твоей дрябло лживой души? – Или пусть будет очевидным, что, в нарушение законов жизни, чудесная сила, не сводя тебя с пути к смерти, каждый раз удерживает у самых ворот. Жестокий целитель Аполлон именно так блюдет Ахматову. “И умерла бы, когда б не писала стихов”, – говорит она каждую страдальческую песней, которая оттого, чего бы ни касалась, является еще и славословием творчеству».

---

\* Недоброво Н. В. Анна Ахматова // Русская мысль. 1915. Кн. VII.