



**Г.П. КОЗУБОВСКАЯ**

**РУБЕЖ  
XIX-XX  
ВЕКОВ:**

**МИФ И  
МИФОПОЭТИКА**



МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ  
Государственное бюджетное образовательное  
учреждение высшего профессионального образования  
“АЛТАЙСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ  
ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ АКАДЕМИЯ”

Г.П. Козубовская

***Рубеж XIX–XX веков:  
миф и мифопоэтика***

Монография

БАРНАУЛ 2011

ББК 83.3 Р5-044+83.3 Р7-044  
УДК 82.0: 7  
К 592

**Козубовская, Г.П.**

**Рубеж XIX–XX веков: миф и мифопоэтика** [Текст]: монография / Г.П. Козубовская. – Барнаул: АлтГПА, 2011. – 318 с.

ISBN 978-5-8810-605-7

Рецензенты:

**Н.Н. Скатов**, член-корр. РАН (Санкт-Петербург, ИРЛИ РАН, Пушкинский Дом)

**С.А. Гончаров**, доктор филологических наук, профессор Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена

Монография Г.П. Козубовской «Рубеж XIX–XX веков: миф и мифопоэтика» продолжает исследование мифопоэтики русской литературы, намеченное в двух предшествующих изданиях – «Русская литература: миф и мифопоэтика» (Барнаул: БГПУ, 2006) и «Середина XIX века: миф и мифопоэтика» (Барнаул: БГПУ, 2008).

В монографии анализируются формирующиеся авторские мифы в прозе и поэзии указанного периода, описаны механизмы трансформации архетипических сюжетов, мотивов, образов и т.д.

Монография адресована специалистам филологического профиля, культурологам, учителям-словесникам школ, гимназий и всем, интересующимся русской культурой.

ISBN 978-5-8810-605-7

© Алтайская государственная педагогическая академия, 2011  
© Г.П. Козубовская, 2011

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
МИФОПОЭТИКА А.П. ЧЕХОВА:	
ТЕКСТ-МОТИВ-АРХЕТИП-КОД.....	15
«Городские» тексты.....	15
Архетипический мотив.....	33
«Черный монах»: архетип баллады.....	51
Архетип еды.....	72
«Сюжет для небольшого рассказа» в «крымском тексте» А.П. Чехова.....	90
РУССКАЯ ПОЭЗИЯ КОНЦА XIX–НАЧАЛА XX ВВ.:	
МИФ И МИФОПОЭТИКА.....	98
Вл. Соловьев: принцип параллелизма как возвращение к мифу.....	101
И. Анненский: между мифом и театром.....	120
Вяч. Иванов: миф о Дионисе и принцип дионисийства.....	150
А.А. Ахматова: миф и обряд в лирике.....	171
А. АХМАТОВА: МИФ. ТЕКСТ. КОД.....	195
Онейрофера: мотив и код.....	195
Мифопоэтика мотива: мертвый жених.....	219
Архетип «чахоточной девы».....	230
«Царскосельский текст».....	246
«Павловский текст».....	259
«Восточный текст».....	275
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	289

## ВВЕДЕНИЕ

Мифопоэтика как метод исследования<sup>1</sup> опирается в своем инструментарии на такие понятия, как «миф», «мифомышление»<sup>2</sup>, «мифологизм»<sup>3</sup>, «мифотворчество»<sup>4</sup>, «мифологизация»<sup>5</sup>, «неомифологизм»<sup>6</sup>, «мифореставрация»<sup>7</sup>, «мифогенная литература»<sup>8</sup>, «мифологема»<sup>1</sup>, «архетип»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Понятие «мифопоэтика» достаточно четко сформулировано Н. Осиповой: «Мифопоэтика – это метод исследования таких явлений литературы, которые ориентированы на мифопоэтические модели, с целью проследить их генезис, развитие и функции в создании целостной картины мира, трансформацию традиционных образов, что позволяет исследовать широкие интертекстуальные связи» [Осипова, 2000: 51]. Исследователь разводит два значения мифопоэтики. Помимо указанного, есть следующее: «Мифопоэтика – творческая, личностная и житнетворческая система художника, основанная на художественно мотивированном обращении к традиционным мифологическим схемам, моделям, сюжетно-образным системам и поэтике мифа и обряда, в том числе и к созданию “неомифологических” текстов”» [Осипова, 2000: 51]. Г.А. Токарева подчеркивает: термин «мифопоэтика» «возник из намерения подчеркнуть различие между мифом, художественность которого бессознательна и потому выпадает из сферы внимания литературоведения; и мифом, органически внедрившимся в структуру литературного произведения, рассуждать о поэтике которого исследователь имеет полное право» [Токарева, 2004: 26].

<sup>2</sup> См. о мифомышлении: «Охранительная функция мифа реализуется и в том, что миф достраивает реальность в сознании человека, компенсируя земное несовершенство идеальностью чудесного», «Миф становится созиданием себя в бытии» [Токарева, 2004. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://yandex.ru/yandsearch?text=%D0%A2%D0%BE%D0%BA%D0%B0%D1%80%D0%B5%D0%B2%D0%B0%2C+%D0%93.%D0%90. +%D0%9C%D0%B8%D1%84%D0%BE%D0%BF%D0%BE%D1%8D%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9+%D0%B0%D1%81%D0%BF%D0%B5%D0%BA%D1%82+&lr=197>].

<sup>3</sup> См. у Ю.М. Лотмана и Б. Успенского: «...мифологизм в той или иной степени может наблюдаться в самых разнообразных культурах и в общем обнаруживать значительную устойчивость в истории культуры. Соответствующие формы могут представлять собой реликтовое явление или результат регенерации; они могут быть бессознательными или осознанными» [Лотман, 2000: 536-537].

<sup>4</sup> См. о мифотворчестве как процессе «продуцирования новых мифов»: Журавлева, А.И. Новое мифотворчество и литературоцентристская эпоха русской культуры // Вестник МГУ. Серия 9. №6. 200. С. 36.

<sup>5</sup> См. о мифологизации как создании автором собственной космогонии: «Процесс мифотворчества императивно должен быть завершен созданием мифологии» [Милюгина, 1997: 31].

<sup>6</sup> См. о мифологизме «как приеме» и как стоящим за этим приемом мироощущением: Лотман Ю., Минц З., Мелетинский Е. Литература и миф // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. М.: Российская энциклопедия, 1997. Т. 2. С. 65.

<sup>7</sup> Метод мифореставрации основывается на лучших достижениях и традициях мифологической школы в анализе художественного произведения, аккумулируя идеи религиозно-философского, этнокультурологического, эволюционистского, сравнительно-лингвистического и других направлений [Телегин, 1994: 115].

<sup>8</sup> См.: Козлов А.С. Мифологическая критика // Краткий словарь литературоведческих терминов зарубежного литературоведения. СПб., 1996. С.238.

В науке нет однозначного определения понятия «миф». Понимая под мифом способ познания действительности, ученые расходятся в осмыслении его формы: для Е.Н. Мелетинского и М.И. Стеблин-Каменского миф – это повествование [Мелетинский, 1976, 1977; Стеблин-Каменский, 1976]<sup>3</sup>, для О.М. Фрейденберг – система метафор [Фрейденберг, 1936, 1997]<sup>4</sup>.

Историческое осмысление содержания мифа колебалось между двумя полюсами: миф как поэтическая условность (см., напр., «Мифы – это «истории, которые в символической форме передают нам структуры, на базе которых строится культура» у Дж. Ричетти) и миф как реальность [Лосев, 1991; Стеблин-Каменский, 1976]<sup>5</sup>. Содержание мифа, таким обра-

---

<sup>1</sup> Мифологема (от др.-греч. μῦθος – сказание, предание и др.-греч. λόγος – мысль, причина) – термин, используемый для обозначения мифологических сюжетов, сцен, образов, характеризующихся глобальностью, универсальностью и имеющих широкое распространение в культурах народов мира. Понятие было введено в научный оборот К.Г. Юнгом и К. Кереньи в монографии «Введение в сущность мифологии» (1941). Электронный ресурс. Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B8%D1%84%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D0%B5%D0%BC%D0%B0>. «Мифологема – составной элемент мифологического сюжета» [Электронный ресурс. Режим доступа <http://www.onlinedics.ru/slovar/ushakov/n/mifologema.html>]. См.: Телегин, С.М. Термин «мифологема» в современном российском литературоведении // Архетипы, мифологема, символы в художественной картине мира писателя. Астрахань, 2010. С. 14-16.

<sup>2</sup> См. об архетипах: Юнг, К.Г. К пониманию архетипа младенца // Самосознание европейской культуры XX века. М., 1991; Юнг К.Г. О психологии бессознательного // Юнг К.Г. Собр. соч. Психология бессознательного. М., 1994; Миф – фольклор – литература. Л., 1978; Лотман, Ю.М., Успенский Б.А. Миф – имя – культура // Успенский, Б.А. Избранные труды. Т.1. Семиотика истории. Семиотика культуры. М., 1994; Евзлин, М. Космогония и ритуал. М., 1993; Мелетинский, Е.М. О литературных архетипах. М., 1994; Гаспаров, Б.М. Литературные лейтмотивы. М., 1994; Элиаде, М. Аспекты мифа. М., 1995; Элиаде, М. Мифы, сновидения, мистерии. М., 1996; Марков, В.А. Литература и миф: проблема архетипов (к постановке вопроса) // Тыняновский сборник. Четвертые тыняновские чтения. Рига, 1990. С.133-145; Мароши, В.В. Архетип Арахны: Мифологема и проблемы текстообразования. Автореферат. дисс... канд. филол. наук. Екатеринбург, 1996; Пятигорский, А.М. Мифологические размышления. Лекции по феноменологии мифа. М., 1996; Топоров, В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995; Доманский, Ю.В. Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте: пособие по спецкурсу. Тверь: Тверской гос. ун-т, 1999 и др.

<sup>3</sup> См., напр., в современном толковании: «Миф – это универсальный нарратив, который описывает взаимоотношения индивидуумов и вселенной на основе первичных верований, отражающих идею о силе (Ира Конигсберг, I. Konigsberg).

<sup>4</sup> По известному определению А.Ф.Лосева, «миф есть развернутое магическое имя» [Лосев, 1994: 196]. См. в современной трактовке: «Mythos есть мифологическое имя, определяющее данную мифологическую сущность и ограничивающее ее от других мифологических сущностей; это и составляет первичное содержание мифа»; «миф» складывается из мифологического имени, мифологического образа и мифологического повествования [Ковалева, 1995. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://screen.ru/vadvad/Litoboz/Myth.htm>; <http://pagan.ru/slowar/0/osloware1.php>].

<sup>5</sup> Миф рассматривается как антропологический феномен (первичная форма и освоения и осознания мира как в онтогенезе, так и в филогенезе человека, миф как объективация

зом, сводится к трем значениям: миф как сон, миф как игра, миф как мировоззрение, миф как принцип бытия, в разграничении которых – принцип дифференциации типов мышления – мифологического и немифологического.

1. Осмысление мифа как сна подчеркивает его ирреальный характер. В этом смысле миф соотносится с творческим актом: сновидная природа творчества была открыта уже в античности<sup>1</sup>. Оживление этих представлений произошло в XX в., когда театр начал ассоциироваться со сновидением (М.Волошин), а трагедия была осмыслена генетически восходящей к дионисийскому опьянению (Ф.Ницше, Вяч. Иванов). Сон у Ницше объявлен «божественной комедией» жизни, игрой теней [Ницше, 1993].

Традиция, сводящая миф к сновидению, берет истоки в философии З.Фрейда [Фрейд, 1991] и К.Юнга [Юнг, 1991].

Обобщая имеющиеся концепции сна, В. Руднев отрицает тождество сна и мифа, сближая их по функции: служить медиатором между текстом и реальностью [Руднев, 1990]<sup>2</sup>. Сон в художественном произведении – иррациональная форма познания человеком мира и самого себя, сон может быть выражен на языке реальности, в логике объективной действительности или в логике сна, в перспективе «обратного времени», перевернутых представлений. Сон становится мотивирующим началом в фантастических описаниях, в видениях, грезах, входящих в художественное произведение. Таким образом, миф, воссозданный в форме сна, где сон – мотивирующее начало, присутствует в творчестве поэтов, обладающих немифологическим типом мышления. Миф, воссозданный в форме сна, воспроизведенный в логике сна и вне мотивировок сном, присутствует в творчестве писателей, с мифологическим типом мышления.

---

мифологического сознания в вербальных или иных знаковых формах в обрядах). См.: Мишурков, А.А. Специфика и функции мифологического сознания // Восток. 2004. № 7 (19). Электронный ресурс. Режим доступа: [http://www.situation.ru/app/j\\_art\\_500.htm](http://www.situation.ru/app/j_art_500.htm). См. также: Пивоев, В.М. Мифологическое сознание как способ освоения мира. Петрозаводск: Карелия, 1991.

<sup>1</sup> См. миф Платона о душах смертных, обитающих на Млечном Пути и спускающихся к людям, в виде снов – вдохновения, творчества [Платон, 1990, 1].

<sup>2</sup> См. о сне: Фрейд, З. Толкование сновидений. Ереван, 1991; Юнг, К.Г. Воспоминания. Размышления. Сновидения. М., 1994; Фромм, Э. Забытый язык // Фромм Э. Психоанализ и этика. М., 1993; Малкольм, Н. Состояние сна. М., 1993; Боснак, Р. В мире сновидений. М., 1992; Руднев, В.П. Сновидение и событие // Сон – семиотическое окно: XXVI Виппер. чтения. М., 1993; Аленов, М.М. Изображение и образ сна в русской живописи: В. Борисов-Мусатов «Водоем» // Сон – семиотическое окно: XXVI Виппер. чтения. М., 1993. Электронный ресурс. Режим доступа: [proceedings.usu.ru/?base=mag/0053\(01\\_14-2007\)&xsln=showArticle.xslt&id=.jsp](http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0053(01_14-2007)&xsln=showArticle.xslt&id=.jsp) – [rudnevslovar.narod.ru/s4.htm](http://rudnevslovar.narod.ru/s4.htm) – 23к; Каменецкая, Т.Я. Сны и сновидения в произведениях И.А. Бунина (1910-1920-е гг.) // Известия Уральского государственного университета. 2007. № 53. Гуманитарные науки. Вып. 14. Электронный ресурс. Режим доступа: [http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0053\(01\\_14-2007\)&xsln=showArticle.xslt&id=a05&doc=/content.jsp](http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0053(01_14-2007)&xsln=showArticle.xslt&id=a05&doc=/content.jsp) и др.

Сон ведет к мифу через логику сна и через снятие мотивировок ирреальности происходящего<sup>1</sup>.

2. Осмысление мифа как игры опирается на концепции художественного творчества как игры<sup>2</sup>.

Понятие игры существует уже в античности. Двойственное понимание игры у Платона (человек – одновременно раб, игрушка в руках богов, их марионетка и господин своей судьбы [Платон, 1972, 3/2: 289]) привело к оформлению двух концепций игры: эстетической и социальной, кантовско-шиллеровской, видящей в игре самоцель, дающую полную власть над реальностью через эстетическую иллюзию [Кант, 1964: 106; Шиллер, 1957, 6: 302], и концепцию игры как исполнения ролей (социальных, возрастных, ситуативных) [Берн, 1988]. Первая сводит искусство к игре воображения, вторая – возводит бытовое поведение человека к театральности, жизнь – к театру. Но та и другая генетически восходят к античным представлениям о жизни как сценической игре, где бытие предстает как космическая мистерия, организованная демиургом – божеством. Космоустроительная функция игры проявляется во всех видах деятельности человека – принцип «жить играя» [Тахо-Годи, 1973]. Понятие игры, которой возвращен универсальный, космический смысл, ведет к осмыслению мифа в параллелизме реального и идеального.

Разграничивая идеальный мир как живое слово, речь самого бога, а реальным, который лишь «изреченное, застывшее слово», Шеллинг наметил два пути осмысления мифа [Шеллинг, 1987, 2]: миф – форма бытия природы, форма нерасчлененного единства человека с природой, творя который, природа творит самое себя, или миф – форма осмысления человеком природы, функция его сознания, игра воображения, поэтическая фантазия. В первом случае для создания мифа необходимо встать на точку зрения природы («не я»), овладеть ее языком. Во втором – языком культуры, – предполагающим наличие посредников между миром природы и миром души.

3. Миф как принцип бытия – явление, выходящее за пределы художественного произведения, в реальность жизни и судьбы художника. Романтическое житнетворчество – форма сотворения своей личности, её пересоздание, усовершенствование, возведение к идеалу. Собственная жизнь осмысляется как фрагмент книги бытия, как художественное произведение, которое творят художник и Судьба. «Бытовой миф» (его механизм рассмотрен в работах В. Турчина [Турчин, 1981: 78-116]), возникающий на стыке внешних обстоятельств и сознательной установки художника, демонстрирует демиургическую роль Судьбы, подчинившую

---

1 См. : Нечаенко, Д.А. «Сон, заветных исполненный знаков...». М.: Юрид. лит., 1991. 304 с.

2 См. об этом: [Голосовкер, 1987], [Эпштейн, 1988].



себе личность. Миф, вырастающий из этической программы художника и реализующийся как поведенческий принцип<sup>1</sup>, становится своеобразной формой «самостоянья человека». Так, принцип бытия реализует концепцию мифа как игры. Требование мифотворчества у символистов связывалось с осмыслением природы искусства как теургической: «Последняя цель искусства – пересоздание жизни. Последняя цель культуры – пересоздание человека» [Белый, 1919: 10]<sup>2</sup>.

Миф, осмысленный как поэтическая условность, бытует в истории культуры в двух разновидностях – собственно миф и театр.

Восходя к одному и тому же архетипу, миф, обращаясь в театр, демонстрирует переход от «Божественной комедии» к «театру жизни». В истории культуры миф и театр образуют оппозицию природы и культуры, естественности и цивилизации<sup>3</sup>.

Проблема театра как восстановления утраченного единства человека и природы, человека в мире, ставшая доминирующей в сознании эстетиков и поэтов начале XX в., получала развитие в концепциях театра как возможности осуществления теургической функции искусства (М.Волошин [Волошин, 1989], Вяч. Иванов [Иванов, 1994]), в концепциях театрализации жизни (Н.Евреинов [Евреинов, 1915, 1]), в возвращении к балагану с явным преодолением трехмерности «Эвклидова разума» и постижения личности до последних глубин (Г.Крыжицкий [Крыжицкий, 1922])<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> См. требование В.А. Жуковского, предъявляемое художнику: «жизнь и поэзия – одно», см. предписание «поэтической диктики» К.Н. Батюшковым всем творцам.

<sup>2</sup> Здесь уместно говорить о биографических мифах. См., напр., о Чехове, у которого, как отмечает Вл. Звизняцкий, «у которого нет и в принципе не может быть автобиографического мифа. Это то, что современное литературоведение определяет как “исходную сюжетную модель, получившую в сознании автора онтологический статус, рассматриваемую им как схема собственной судьбы и постоянно соотносимую со всеми событиями его жизни, а также получающую многообразные трансформации в его художественном творчестве”» [Звизняцкий, 2009]. См. также: Манкевич, И.А. Застолье в литературной жизни А.П. Чехова: мифопоэтика культурологических сюжетов в зеркале эпистолярной и мемуарной чеховианы // Вопросы культурологии. 2008. N 12 (декабрь). С. 72-76.

<sup>3</sup> См. о Петербурге как декорации в цитировании маркиза Кюстина: «Я изумлялся на каждом шагу, видя непрекращающееся смешение двух столь различных искусств: архитектуры и декорации: Пётр Великий и его преемники воспринимали свою столицу как театр» [Лотман, 1984: 16]. И далее: «Потребность в зрительном зале представляет семиотическую параллель тому, что в географическом отношении даёт эксцентрическое пространственное положение. Петербург не имеет точки зрения на себя – он вынужден постоянно конструировать зрителя. В этом смысле и западники, и славянофилы в равной мере – создание петербургской культуры» [Лотман, 1984: 17].

<sup>4</sup> См. о театре: «Театр, так же, как и ритуал, инсценирует некие мифологические события, архетипические сюжеты, общезначимые события и ситуации, использует универсальные метафизические коды. Как и ритуал, театр символическое делает конкретно переживаемым, смыслы наполняет энергией. Катарсис вполне может быть соотнесен с религиозным экстазом и мистическим трансом. Театр отделен от повседневной реальности, противопоставит ей... Задача театра – игра на повышение ценностей, цель – заставить человека вспом-

Кризис театральности привел к концепции театра как «оазиса», которая реализовалась в поисках Художественного театра, поисках основанных на возвращении к естественной природе через восстановление природности человека. В том и другом случае происходило разрушение границ между искусством и жизнью: в первом случае через усиление условности, во втором – через преодоление ее.

Осмысление театральности как принципа бытия вело к мифу. Вл. Ходасевич отмечает специфическую для символистов театральность – «разыгрывание собственной жизни как бы на театре жгучих импровизаций» [Ходасевич, 1991: 11]. Театральность, будучи связующим звеном между культурой и жизнью, обращается в мифотворчество. Таково назначение театра «Башни на Таврической» Вяч. Иванова. Проследивая соотношение театрализации и мифотворчества у символистов, С.В. Стахорский подчеркивает, что театрализации придается онтологический смысл, она наделяется гармонизирующей функцией, способной согласовать порыв к идеальному и чувственную реальность [Стахорский, 1991].

Отмеченные выше значения, определяющие содержание понятия «миф», сохраняет и «театр».

Осмысление сновидной природы театра имеет давнюю традицию. Восприятие театральных постановок как снов отчетливо обозначилось в описаниях балетных постановок. Так, воздушные композиции Дидло сравнивались с мистическими приемами Сведенборга [Стахорский, 1991]<sup>1</sup>. Оживление представлений о театре как сновидении происходит на рубеже XIX-XX вв. В исследованиях В. Стернина художественной жизни этой эпохи собран материал, подтверждающий это [Стернин, 1976].

Принцип игры лежит в основе театрального искусства. Театр начала XIX в., с точки зрения Ю.М.Лотмана, представлял собой не что иное, как трансформацию произведений живописи в динамическое единство спектакля, основанное на последовательной смене «неподвижных картин» [Лотман, 1998: 614]<sup>2</sup>. Язык театра Ю.М.Лотман описывает при помощи

---

нить всё и вернуться в сакральное измерение бытия...Театр – это миф, способ и форма существования мифа. И не только современного мифа (мифов), а мифа вечного и абсолютно-го» [Гурин, электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.topos.ru/article/6668>].

<sup>1</sup> Переживание впечатления от балета А.Плещеев уподобляет погружению в особую ауру, созданную атмосферой театрального спектакля: «Выходя из театра [...], ты забываешь Тальони, ты помнишь одну Сильфиду, чуждую, воздушную, неуловимую мечту, которая будет преследовать тебя долго, будет тесниться в душе твоей, как игривые очаровательные звуки Россиниевой или Веберовой музыки...» [Плещеев, 1886].

<sup>2</sup> В исследовании В.Стернина прослежено обратное воздействие. Так, в абрамцевском кружке, где ставились домашние спектакли, в том числе и «бессловесные» – «живые картины», уделялось внимание пластике, декорациям: «В мамонтовском кружке художника чаще всего брался за именно за те живые картины и пьесы, которые должны были вводить зрителя в прекрасные и загадочные далекие миры, будь то определенные исторические эпо-

языка живописи, тем самым возводя театр в этому виду искусства. Таким образом, театр оказывается формой осуществления «скульптурного» оживления статуй и живописных композиций. Пластика фигур и картин – требование, предъявляемое к антологическому жанру в поэзии и историческому в живописи, к жанрам, воссоздающим «дух древности». Мотив оживших статуй проходит через всю литературу XIX в. и трансформировано присутствует в литературе XX в.

Идея соотношения живописи и театра присутствует в осмыслении пейзажа как декорации. Подобное понимание пейзажа присуще многим художникам слова, что свидетельствует о «культурной» ориентация мироощущения. Декорацией кажется русскому путешественнику Италия (А.Н.Майков, Я.П.Полонский), мифом о рае – Батюшкову и Баратынскому.

В начале XX в. пейзаж как жанр живописи осмыслен с позиций театра. Эта идея последовательно развивается А.Бенуа в его «Истории русского пейзажа» [Бенуа, 1901: 125]. Генезис пейзажа в мифологическом плане обозначен В.Н. Топоровым [Топоров, 1987]. Соотношение поэзии и живописи прослежено в интересной работе Е.Фарыно «Семиотические аспекты поэзии о живописи» [Фарыно, 1979: 65-94]. Игра разнообразными планами, в результате которой размыкаются границы между видами искусства, либо ведёт к мифу, либо оборачивается театром – эстетической игрой.

Сновидная природа театра закреплялась в ритуале – обряде, получающем объяснение в мифологическом тождестве сна-смерти. Театр, как показали искусствоведы, генетически восходит к погребальной обрядности. Удвоение бытия получало в обряд мифологическую окраску: погребальные церемонии ставили целью воскресение умершего [Велишский, 1878: 618].

В обряде просматриваются черты будущего театра: обряд как текст представляет собой сценарий, порядок следования в похоронной процессии, расстановка действующих лиц подчиняются принципам режиссуры и сценографии. Обряд закреплял роль музыки как водительницы в иной мир головным положением в процессии музыкантов (оркестр). Плакальщицы как персонифицированные олицетворений Горя, Плача и Ужаса становились носительницами скорбного состояния мира, переживающего утрату. Наконец, актеры – маски – личины, согласно утверждению О.М. Фрейденберг, олицетворенная метафора смерти/воскресения [Фрейденберг, 1997: 156]. Актёры – мифологические двойники умершего. Й. Хейзинга называет это явление «мистическим тождеством», сущность которого заключается в том, что играющий участник обряда принимал сущность изображенного. Так, устанавливалось мистическое единство личности с Космосом, с миром [Хейзинга, 1992].

---

хи (античность, библейский Восток), или же просто некий плод романтического воображения» [Стернин, 1987: 70].

Актер становился носителем метафоры смерти/воскресения вследствие двойной функции маски: магической смысл ее в вызывании умершего, с которым носитель маски тождествен, к оберегающей – назначению её в обман демонов преследующих умершего<sup>1</sup>.

О театральности как принципе бытия свидетельствуют мемуары, воссоздающие эпоху начала XIX века. В мемуарах А.П.Керн фиксируется «театральность» бытия, характерное для эпохи разыгрывание «литературных» и «театральных» ролей (напр., А.П. Керн – Клеопатра на одном из светских балов). При этом литература и жизнь вступают в сложные отношения, границы между ними снимаются: А.П. Керн в сознании самого Пушкина и его «мужского» окружения [Вульф, 1994], действительно, ассоциировалась с Клеопатрой, что выразилось в использовании античного кода в письмах Пушкина: Анна Петровна именуется им не иначе, как «вавилонская блудница»<sup>2</sup>. Так обозначается тенденция начала века – мышление архетипами: в мемуарах Керн отдельные эпизоды, связанные с М.Глинкой, «повторяют» ситуации «Моцарта и Сальери»<sup>3</sup>.

Обильное использование мифологической образности в русской литературе XVIII-XIX вв. во многом объяснялось «мифологическим» окружением частного человека: мифологические сюжеты входили в сознание русского дворянина как отражение внешнего мира и как архетип модели мира, модели поведения, образа жизни. Человек, свободно обращался с этими образами, мыслил ими или аналогиями с ними<sup>4</sup>.

«Переживание мифологии», помимо сознательных установок на «обыгрывание» мифов, трансформацию мифологической образности, мифотворчество, проявляется и в работе культурных механизмов, «памяти культуры» [Лотман, 1971: 25]. В русской поэзии начала XIX в. начинают возникать авторские мифы: поэзия, освободившись от «театрального» мировидения, возвращается к «природному», для которого миф – не культура, а природа. И все это в русле процесса преодоления поэзией рационалистичности, выражающейся в обозначении мотивировок мифологической образности<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> См. об этом: Коропчевский, Д.А. Волшебное значение маски. СПб., 1892; Авдеев, А.Д. Маска (опыт типологической классификации) // Сборник музея антропологии и этнографии. М.; Л., 1957; Авдеев, А.Д. Происхождение театра (элементы театра в первобытно-общинном строе). М.: Л., 1959; Авдеев, А.Д. Маска и ее роль в процессе возникновения театра. М.; 1964.

<sup>2</sup> См. также: [Вольперт, 1998].

<sup>3</sup> См. подробнее: [Шкляева, 2006]. Кроме того, см.: [Козубовская, 2007].

<sup>4</sup> См., напр.: Щукин, В. Миф дворянского гнезда. Краков, 1997; Дмитриева, Е.Е., Купцова, О.Н. Жизнь усадебного мифа. М., 2003.

<sup>5</sup> Согласно обобщениям А.В. Михайлова, на рубеже XVIII-XIX вв. происходил слом традиционно-мифориторической системы «готового слова» [Михайлов, 1997: 502-517]. В русле концепции А.В. Михайлова см. исследования: [Вацуро, 1994], [Козубовская, 2006].

На наш взгляд, логично разграничение мифологического и немифологического типов мышления<sup>1</sup>.

За этим непониманием скрывается различное понимание смысла и функций искусстве, и различное отношение к мифу. Для художников с немифологическим типом мышления искусство остается эстетической игрой, условностью которой обнажается в поэтическом мире. Для художников с мифологическим типом мышления искусство становится формой постижения мира и его сотворения по образу и подобию творчества демиурга-Бога<sup>2</sup>.

Опираясь на нашу типологию, связанную с этапами «перетекания» мифа в литературу («переживание мифа», «мифотворчество», «неомифологизм»<sup>3</sup>), С.Д. Титаренко предложила другую: «подражание – реконструкция – трансформация – переосмысление – переживание – стилизация – теургия» [Титаренко, 1994: 5], оговаривая, что и этим все не исчерпывается. В этом смысле весьма своевременны научные конференции «Универсалии русской литературы», проводимые в Воронеже, и изданные по итогам конференций материалы<sup>4</sup>.

Для нас представляет интерес и формирование авторских мифов, и игра с архетипами. Анализ архетипов<sup>5</sup> как выражения глубинной «памяти культуры» дает возможность выявить многообразие смыслообразующих

---

<sup>1</sup> См. подробнее: [Козубовская, 2005, 2006, 2008]. См. у П.Флоренского, для которого смысл мифологического сознания заключается в ощущении человеком себя как субстанции [Флоренский, 1994: 46].

<sup>2</sup> См. в этом смысле сходные с нашими рассуждения Д. Трунова: «Миф – это неосознаваемые особенности мировосприятия (установки, “координатные сетки”), которые не могут вербализоваться человеком, так как находятся вне сферы его понимания. Отсюда и термин, определяющий миф, – “экстра-концепция”. В отличие от нее “интра-концепции” – это обычные представления о мире, осознаваемые как “взгляды”, “позиции” и т.п. Человек может придерживаться этих взглядов, сравнивать их, отвергать, выбирать более подходящие, – то есть манипулировать ими в своем сознании. Однако, вероятно, четкого разделения между экстраконцепцией и интраконцепциями нет, так как интраконцепции уходят корнями в экстраконцепцию, мотивированны ею: последняя неизбежно влияет на выбор того или иного мировоззрения, осознаваемого как субъективное» – Трунов, Д. Миф как экстраконцепция (формальное определение мифа) // Формирование гуманитарной среды внеучебная работа в вузе, техникуме, школе: Материалы VIII научно-практической конференции. Том I. Пермь: ПГТУ, 2000. С. 119-122. Электронный ресурс. Режим Доступа: <http://trunoff.hotmail.ru/archiv/p025.htm>.

<sup>3</sup> Это не предполагает линейности.

<sup>4</sup> См.: Универсалии русской литературы. Воронеж: ВГУ, 2009; Универсалии русской литературы. 2. Воронеж: ВГУ, 2010.

<sup>5</sup> «Архетипы – это семантические целостности ассоциативного типа, которые могут возникать в сознании человека как следствие трансформации психической энергии» [Куширенко, 2010: 30-32].

«пластов» произведения. Архетип – носитель «памяти культуры»<sup>1</sup>, культура – код, выявление которого обеспечивает постижение смысла.

В понимании архетипа сошлемся на работу Ю. Доманского: «Под архетипом мы будем понимать (опираясь, разумеется, на определения архетипа, данные К.Г. Юнгом и Е.М. Мелетинским) первичные сюжетные схемы, образы или мотивы (в том числе предметные), возникшие в сознании (подсознании) человека на самой ранней стадии развития человечества (и в силу этого общие для всех людей независимо от их национальной принадлежности), наиболее адекватно выразившиеся в мифах и сохранившиеся по сей день в подсознании человека» [Доманский, 1999].

Миф<sup>2</sup> обладает способностью порождать новые тексты. Текст моделирует в себе реальность мифа с его стремлением создания мирового порядка из хаоса. Подчеркивая аллюзийность мифопоэтики («намекы и аналогии – ее хлеб насущный»), Щукин указывает: «отсылают они к важным природным и культурным константам – общеизвестным местам, временам, легендам, для всех очевидным общим понятиям. Важную роль в мифопоэтике играют образы, соотнесенные с четырьмя классическими стихиями, с частями тела или с этапами жизни, от эмбрионального до смертного, потустороннего» [Щукин, 2006: 81].

Проза А.П. Чехова, для которой характерны архетипические модели, обретает онтологическую глубину именно в соотношении с архетипами. Письма Чехова, для которого житнетворчество не принципиально, демонстрируют разрушение границ между литературой и жизнью, «перетекание» литературы в жизнь и обратно. Микросюжет – «сюжет для небольшого рассказа» – не имеет ничего общего с пушкинской игрой по моделям литературы, ни с идеями романтиков построения себя как литературного произведения, ни символистскими житнетворческими концепциями. Скорее это «мышление культурой», идентификация себя с персонажами в мире-тексте. Игра с архетипами в прозе – диалог с «чужими» текстами, своеобразное их пересотворение, переигрывание, вариант рефлексии.

---

<sup>1</sup> Ю.М. Лотман в статье «Память в культурологическом освещении» подчеркивает: «Память не является для культуры пассивным хранилищем, а составляет часть ее текстообразующего механизма» [Лотман, 1992: 201]. См.: Ассман Я. Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М., 2004, Рикер П. Память, история, забвение. М., 2004. См. о «самовозрастающем логосе»: «На такой стадии структурного усложнения текст обнаруживает свойства интеллектуального устройства: он не только передает вложенную в него извне информацию, но и трансформирует сообщения и вырабатывает новые» [Лотман, 1992: 129-132].

<sup>2</sup> См. о разграничении мифа и символа: Ю.В. Шатин, Ю.В. Миф и символ как семиотические категории // Язык и культура. Новосибирск, 2003. С. 7-10.

Поэзия конца XIX – начала XX вв.<sup>1</sup> тяготеет к созданию авторских мифов, в то же время ориентируясь на готовый миф как производное памяти культуры. Миф, понимаемый как принцип, возвращает либо к природе, либо к культуре. Так, для Вл. Соловьёва миф, возникающий из параллелизма человека и природы, развертывается в двуедином образе, сливающим реальность и видение, сон и действительность в нерасторжимое целое. Сновидная, провиденциальная природа пейзажей Соловьёва, прозревающих Душу Мира, исключает их декоративность, театральность.

Принцип «стать природой» реализуется в лирике И.Анненского и раздвоении лирического «я» между мифом и театром. Сон – идеальное состояние, дарующее слияние «я» с «не-я». Аналогичное состояние даёт театр, трактуемый как сновидение. Полюса смыкаются, и сон возвращает к мифу. Миф у Анненского примиряет природу и культуру, превращаясь в театр вне театральности в дурном смысле.

Реализация дионисийского принципа Вяч. Иванова обнажает игровую природу мифа. Играя гранями Диониса, Иванов из осколков творит миф, сопрягая природу и культуру. Миф как игра превращается в миф как принцип бытия, искусство, благодаря теургической природе, освобождает душу, сливая её с Дионисом. Миф – театр души, где мистерия смерти/воскресения, распятия переживается и переигрывается в душе каждого, кто соприкасается с Дионисом.

У Ахматовой миф – театр, в котором проигрываются роли, судьбы, с которыми героиня соотносит себя. Сложность ахматовского мира в том, что театр соотнесён с обрядом, т.е. ему возвращён изначальный смысл (обряд – одна из ранних форм театра). Обряд составляет подтекстовую структуру лирики Ахматовой, в которой он не описывается, а воссоздаётся, «разыгрывается», творится. Миф у Ахматовой – возвращение к природе через культуру, культура здесь первична, предопределяя собой всё прочее.

---

<sup>1</sup> См.: Кребель, И.А. Мифопоэтика Серебряного века. Опыт топологической рефлексии. СПб.: Алетейя, 2010.

# МИФОПОЭТИКА А.П. ЧЕХОВА: ТЕКСТ-МОТИВ-АРХЕТИП-КОД

## «Городские» тексты<sup>1</sup>

Город как эстетический феномен и как «текст» – достаточно популярный предмет изучения в современном литературоведении<sup>2</sup>. «Городские тексты», возникшие по аналогии с «петербургским текстом» – понятием, введенным в научный оборот В.Н. Топоровым<sup>3</sup>, обладая двойной природой (изображение и реальности одновременно) [Флейшман, 1981: 252]) и существуя в парадигматике («город как текст»)<sup>4</sup> и синтагматике («сверхтекст» – «сложная система интегрированных текстов о городе, имеющих общую внетекстовую ориентацию, образующих незамкнутое

---

<sup>1</sup> Первый вариант: Козубовская, Г.П. Мифология Города в прозе А.П. Чехова // Культура и текст: миф и мифопоэтика. СПб.; Самара; Барнаул, 2004. С. 177-191. «Текст» города обретает женские коннотации, и это связано с фольклорно-мифологическими ассоциациями (город-дева и город-блудница [Топоров, 1981]), закрепленными историческими аналогиями. Н.В. Гоголем и Ф.М. Достоевским достаточно тщательно проанализирован такой специфический «пятый элемент» в космогонии города, как слухи и, соответственно с этим, новый вариант мифа о сотворении мира.

См. о «городских текстах»: Афанасьева, Э. М. Семиотика и мифология города Кемеров: к постановке проблемы // Балибаловский чтения. Материалы Пятой научно-практической конференции. Кемерово, 2008. С. 128-131;

<sup>2</sup> Анциферов, Н.П. Быль и миф Петербурга. Пб., 1924; Анциферов Н.П. Душа Петербурга. СПб., 1923; Анциферов Н.П. Пути изучения города как социального организма: Опыт комплексного подхода. Л., 1925. См. также переиздания: Анциферов Н.П. Душа Петербурга. Л.: Агентство «Лира», 1990.

<sup>3</sup> См.: цикл статей «Московский текст русской культуры» // Лотмановский сборник. М., 1997. Вып. 2; Москва и «московский текст» русской культуры. М., 1998; Москва и «Москва» Андрея Белого. М., 1998.

<sup>4</sup> Город стал объектом семиотико-культурологического исследования в работах конца XX века, причем большая часть этих работ посвящена столицам, в частности, Петербургу. Исследуется космогония и эсхатология города, его мифогенность и культурогенность, хронотоп, ассоциативное поле и т.д. Выделяют две сферы городской семиотики: город как пространство и город как имя. Город существует в культурном поле мифов, сказаний и легенд: так, рядом с петербургским мифом существует миф о провалившемся городе (предположительно Китеже), рядом с «именными» городами (Варшава – от «Варшавской сирены») – безымянные, с городами, имеющими своих покровителей (Юрий Долгорукий – Георгий Победоносец – покровители Москвы, Ксения Петербургская – покровительница Петербурга и т.д.) – города без берега и т.д. Генезис городской гендерности («мужское» и «женское» в «облике» города) – в легендах: так, «женское» в Москве связано, с одной стороны, с сюжетом о поединке святого Георгия с Драконом и чудесном спасении царевны [Православные святыне, 1996: 61-80], с другой – со знаменитыми определениями Н.В. Гоголя, процитированными в статье Белинского «Петербург и Москва»: «В Москве все невесты, в Петербурге все женихи» [Белинский, 1981, 7: 161]. См. также: Лотман, Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Труды по знаковым системам. Тарту, 1984. Вып. 18. С.30-45.



единство, отмеченное смысловой и языковой цельностью» [Меднис, 2003: 53]), развертываются в многообразии персональных мифов-текстов<sup>1</sup>.

О многослойности чеховских текстов, об отзвуках в них чужих сюжетов, о цитатности и реминисцентности чеховской прозы в последнее время пишется достаточно много<sup>2</sup>.

Чеховская провинция, как и Москва, формирует свою мифологию, свой текст, развертывающийся в мотивах, реминисценциях, аллюзиях, цитатах<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Ю.М. Лотман говорит о механизме текстопорождения, связанном с мифогенностью города: «реализуя стыковку различных национальных, социальных, стиливых кодов и текстов, город осуществляет разнообразные гибридизации, перекодировки, семиотические переводы, которые превращают его в генератор новой информации. Источником таких семиотических коллизий является не только синхронное соположение разнородных семиотических образований, но и диахрония: архитектурные сооружения, городские обряды и церемонии, самый план города, наименования улиц и тысячи других реликтов прошедших эпох выступают как кодовые программы, постоянно заново генерирующие тексты исторического прошлого. Город – механизм, постоянно заново рождающий свое прошлое, которое получает возможность соположаться с настоящим как бы синхронно» [Лотман, 1984: 30-45]. См., напр., Абашев, В.В. Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века. Пермь, 2000; Константинова, С.Л. «Итальянский текст» В.Ф. Одоевского // Текст в гуманитарном сознании: Материалы межвузовской научной конференции 22-24.04 1997 г. М., 1997; Меднис, Н. Е. Венеция в русской литературе. Новосибирск, 1999; Лебедева, О.Б., Янушкевич, А.С. Германия в зеркале русской словесной культуры XIX – начала XX века. Кельн; Вена, 2000; Давыдов, А.Н. Архангельск: семантика городской среды в свете этнографии международного морского порта // Культура русского севера. Л., 1988; Милокова, Е.В. Челябинск: окно в Азию или край обратной перспективы // Русская провинция: миф-текст-реальность. М.; СПб., 2000; Разумова И.А. «...Как близко от Петербурга, но как далеко». Петрозаводск в литературных и устных текстах XIX – XX вв.) // Там же; Литягин А.А., Тарабукина А.В. К вопросу о центре России (топографические представления жителей Старой Руссы) // Там же; Осипова Н. В. Вятский текст в культурном контексте. <http://www.binokl-VYatka.ru/TITLES/index.htm> Бинокль. Вятский культурный журнал. N 16, февраль 2002. 10. См. также: Петербург как феномен культуры. СПб., 1994; Меднис, Н.Е. Душа города. Рецензия на сборник статей «Moscow and Petersburg. The city in Russian culture». Edited у Ian K. Lilly. Nottingham: Astra Press, 2002 // Сибирский филологический журнал. Новосибирск, 2003. №2; Петербург столица русской культуры: Сборник статей / Под ред. А.Д'Амелия. Салерно, 2004; Лотман, Ю. М., Успенский Б.А. Отзвуки концепции «Москва - третий Рим» в идеологии Петра Первого // Художественный язык Средневековья. М., 1982; Сильвия Бурини «От кабаре к городу как к тексту» // *Euroa Orientalis XVI*: Сборник статей / Под ред. А. Д'Амелии, А. Конечного, Дж.-П. Пиретто. Рим, 1997. №2; Розанна Казари «Московские маргиналии к Петербургскому тексту» // *Euroa Orientalis XVI*: Сборник статей / Под ред. А.Д'Амелии, А. Конечного, Дж.-П. Пиретто. Рим, 1997. №2.

<sup>2</sup> Наиболее значимыми в этом плане, на наш взгляд, являются монографии С. Сендеровича [Сендерович, 1994] и А.В. Кубасова [Кубасов, 1998]. Сендерович исследует имплицитное присутствие мифа о Георгии Победоносце в прозе Чехова; Кубасов – принципы чеховской игры с чужими текстами.

<sup>3</sup> См. о чеховском городе: Гусев, В.А. Провинциальный город в русской литературе конца XIX – начала XX века // Русская литература и провинция: Материалы VII Крымских Пушкинских международных чтений. Симферополь, 1997; Соболевская Н.Н. Город в «духовном пространстве» Чехова // Книга и литература. Новосибирск, 1997; Баханек, С.Н. Проза

В новелле «Анна на шее» отзвуки легенды о городе-деве и о Георгии-Победоносце: молодая девица приносится в жертву Змею<sup>1</sup>. Неравный брак явно приобретают фольклорно-мифологические ассоциации: «усеченный» свадебный обряд тождествен погребальному.

Изначальное упоминание о ненормальности свадебного обряда («...не было даже легкой закуски...» [Чехов, 1977, IX: 161]) впоследствии обрастает «странными деталями» в описании внешности мужа Анны – Модеста<sup>2</sup> Алексеевича: «бритый, круглый, резко очерченный подбородок походил на пятку» [Чехов, 1977, IX: 162]. Подобные метаморфозы телесности имеют явную отсылку к изображению беса; «подбородок как вывернутая пятка» – намек на возможность передвижения в различных направлениях; известно, что бес мог с легкостью пятиться назад. «Голое место» не что иное, как «пустота», которая, как известно, признак нечисти<sup>3</sup>. Таким образом, ситуации свадьбы восходит к архетипу продажи души дьяволу – вполне естественная интерпретация сюжета новеллы.

Для авторской нумерологии характерен уход от числа «три»: это ощущается в обозначении возрастной разницы жениха и невесты (почти в три раза старше: 52 и 18), в указании на срок пребывания в монастыре, куда «молодые» уехали сразу после венчания, – два дня и т.д. «Двойка» – знак мотивов новеллы – зеркала, деления, удвоения, усекновения и т.д.

Город, обладающий признаками оборотня, порождает в своих жителях двойственное ощущение бытия, неподдающееся рациональному объяснению. В контексте новеллы приобретает значение факт передвижения в пространстве: Анна, сразу после свадьбы почувствовавшая себя обманутой, уже по дороге в монастырь, во время остановки на безмянном полустанке, неожиданно ощутила себя счастливой. «Полустанок», несущий семантику «недостаточности», «неполноты», оказывается точкой «обратного» отсчета в нарративе и сигналом счастья на уровне подсознания персонажа. Так, обрамленный лунным светом, музыкой и отражающийся в водном зеркале мир (полный набор признаков романтического пейзажа) – интроспекция внутреннего состояния Анны. Хозяин дачных

---

А.Чехова 1880-х гг.: человек городской в ситуации понимания/непонимания // Город как культурное пространство: Материалы региональной научной конф. Тюмень: Изд.-полигр. центр «Экспресс», 2003 и др.

<sup>1</sup> См. о метафорической связи «города» и «женщины» см.: [Франк-Каменецкий, 2004], о городе как женском существе («мать», «вдова», «блудница»). См. также: Топоров, В.Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Структура текста-81. М., 1981. См. о подтексте, связанном с Георгием Победоносцем у Чехова: [Сендерович, 1994].

<sup>2</sup> Имя «Модест», как указывают источники, всегда было редким в России [<http://knigaimen.narod.ru/imena/modest.html>].

<sup>3</sup> Неслучайно так испугался «голового места» на своем лице гоголевский майор Ковалев.

мест Артынов, который, обладая прозаической фамилией<sup>1</sup>, приобретает в глазах Анны статус «романтического персонажа» («известный дон Жуан и баловник» [Чехов, 1977, IX: 164]): он прогуливается по перрону в черном плаще, в высоких сапогах со шпорами и в сопровождении двух собак. Символика всех этих деталей вкупе с числовой («два»), нагнетая «хтоническое», одновременно предвещает чудеса: рождественские превращения Золушки в принцессу будут подчинены логике пословицы: «не было ни гроша да вдруг алтын». Впоследствии сработает семантика «первого»: именно Артынов будет первым гостем Анны в утро после бала<sup>2</sup>. Известно, что первый гость, явившийся после Нового года, – принесит беду. Логика пословицы порождает двойственное восприятие сюжета: «первый» как «чужой», изменивший жизнь Анны. «Ни гроша» – ненавязчиво выделенная фраза, определяющая поэтическую структуру новеллы. Муж, не дающий денег, но дарящий кольца, браслеты (мотив окольцовывания) на «черный день», прячущий их в комод (мотив сокрытия) и делающий ревизию: «все ли вещи целы» [Чехов, 1977, IX: 167], ассоциируется со сказочным Кошечем или со Скупым. Имя мужа развертывается в сюжете как парадокс: «Модест» – «скромный, неприхотливый» (лат.)<sup>3</sup> в сюжете успешно продвигается по служебной лестнице, переступая через деву. В истории Анны появляются очертания мифа о похищении Персефоны Аидом.

Закон удвоения работает на уровне системы персонажей, превращая мир в сплошное зеркало: город порождает двойников. Так, муж Анны отождествляется ею с директором гимназии, с «его сиятельством», которого Анна боялась с детства, оба они ассоциируются с непонятной силой, получившей вполне конкретное, зооморфное, воплощение, звериную ипостась, – «громадный белый медведь» [Чехов, 1977, IX: 166]. Готовый задавить слабых и виноватых, медведь – очевидный символ хтонического, поглощающего и пожирающего Города.

Символика числа «два» работает и в эпизоде посещения театра, где муж требует мужа от Анны поклониться совершенно незнакомой даме – супруге управляющего казенной палатой, мотивируя это так: «Поклонись же, тебе говорю! – ворчал он настойчиво. – Голова у тебя не отвалится» [Чехов, 1977, IX: 166]. Мотив усекования головы оригинально реализуется уже в следующей, второй главе. Запоздалая инициация – «переодевание» Анны (не в момент венчания, а перед балом) – начало метаморфоз, и настойчивое упоминание зеркала в этом фрагменте указывает на это. Зер-

---

<sup>1</sup> Очевидно, искаженное от национальной денежной меры «алтын».

<sup>2</sup> См.: Байбурин, А.К. Первое в традиционных представлениях восточных славян//Балто-славянские этнографические и археологические древности: погребальный обряд. М.: Наука, 1985.

<sup>3</sup> В Древнем Риме это имя было эпитетом Марса [<http://knigaimen.narod.ru/imena/modest.html>].

кало выхватывает Анну из реальности, возвращая в состояние, когда-то испытанное ею на полустанке, погружает еще глубже в прошлое, в детство, даруя возможность ощущения мистической связи с матерью, подражая которой, она и обрела столь безусловный успех на балу. «Кружение» Анны реализует мотив усежнения головы. «Порхание» и с легким, воздушный наряд, ассоциирующиеся с Психеей, могут интерпретироваться как сбрасывание оболочки, как отлет души от тела<sup>1</sup>. Неожиданный итог кружения – преодоление страха перед страшной силой и обретение «компликса королевы», что находит выражение в последующем изгнании мужа: «*Подите прочь, болван!*» [Чехов, 1977, IX: 172].

Победа над Змеем – полное обезличивание его вследствие усежнения головы, оболванивания, знак чего – повторение мужем анекдота об Анне на шею и «удачная», с его точки зрения, шутка о маленьком Владимире: игра на аналогиях и путаница, создающая комический эффект только с точки зрения человека, мыслящего в «чиновничьих» категориях. Город-оборотень разрешил персонажам обменяться ролями и функциями: слабому существу открылись механизмы власти и рецепты «семейного счастья». Так, раскрывается семантический ореол имени («Анна» – «благодать»): каждый получает свою дозу счастья. Знаком мотива потерянной головы становится «катание на тройках» Анны, которое в контексте чеховской новеллистики – всегда знак особой категории женщин.

Архетипические сюжеты, прорастая один в другом, оказываются перевернутыми в чеховском тексте, формируя иной смысл.

В сюжетах чеховских новелл и повестей «обыгрываются» мотивы «перемещения в город» или, наоборот, «вытеснения из города». Так, история доктора Старцева в новелле «Ионыч»<sup>2</sup> – это история его постепенного перемещения в город, своеобразное завоевание Города.

---

<sup>1</sup> См. об этом: Юрченко, Т.Н. Мифологема бала в русской литературе. Автореферат дисс... канд. наук. Самара, 2001.

<sup>2</sup> Витлинская, Л.Г. Номинация персонажей рассказа А.П.Чехова «Ионыч» // Язык, культура, менталитет: проблемы изучения в иностранной аудитории. СПб., 2003; Иванова, И.Е. «Лучинушка» в контексте рассказа А.П.Чехова «Ионыч» // Чеховские чтения в Твери: Сб. научных трудов. Вып. 3. Тверь: «Золотая буква», 2003; Лукьянова, Л.В. Антропонимический концепт рассказа А.П.Чехова «Ионыч» // Чеховские чтения в Твери: Сб. научных трудов. Вып. 3. Тверь: «Золотая буква», 2003; Лукьянова, Л.В. Антропонимический концепт рассказа А.П.Чехова «Ионыч» // Чеховские чтения в Твери: Сб. научных трудов. Вып. 3. Тверь: «Золотая буква», 2003; Смирнов, А.С. Пространство и время в рассказе А.П. Чехова «Ионыч» // Третьи международные Измайловские чтения, посвященные 170-летию приезда в Оренбург А.С. Пушкина, 9-10 окт. 2003 г. Оренбург, 2003. Ч. 1; Подольская, О.М. Категория персонажа в прозе А.П. Чехова 90-900-х гг.: (На материале повести «Три года») // Русское литературоведение в новом тысячелетии. М., 2003. Т. 1; Лебедев, А.А. «Превращение бабочки в гусеницу»: (Один общий сюжет прозы А.П.Чехова и Н.В.Гоголя) // Соотношение рационального и эмоционального в литературе и фольклоре. Волгоград, 2004. Ч. 1; Смирнов, В.А. Семантика «лунарного мифа» в чеховской прозе («Кривое зеркало»),

В начале новеллы «город» ассоциируется для героя с праздником: после изнурительного труда в больнице Старцев, живущий в девяти верстах от города, попав в город, испытывает пьянящее состояние. Числовая символика «девятки» (девять кругов ада), связанная с удаленностью от города, – намек на будущие «хождения по мукам», знак неудач персонажа. Пребывание в городе для него – перешагивание какого-то порога. В атмосфере дома Туркиных Старцеву открывается «полнота бытия»: он воспринимает мир органично, всеми органами чувств одновременно. В состоянии опьянения для него абсолютно равноценны «романтическое» (соловьи, запах сирени) и «прозаическое» (жареный лук и «*обильный вкусный ужин*») [Чехов, 1977, X: 24]).

Маргинальность Старцева, во многом, объясняет неудачу его любовного романа. Три попытки объяснения с Котиком завершается ее отказом («сказочное» число в «обратной» перспективе). Все объяснения, совершаемые как-то наспех, на ходу, в суматохе (одно в саду Туркиных, второе в коляске по дороге в клуб, и, наконец, третье, самое прозаическое, – уже в клубе), задают ассоциации «спуска по лестнице». Мифологический подтекст ситуации объяснения – намек на обреченность: Старцев приезжает в чужом платье («*одевший в чужой фрак*») [Чехов, 1977, X: 34]), в поисках которого он исколесил «весь город». Такой охват пространства не может остаться без последствий: герой начнет овладевать городом. Так, начинают обозначаться «женские» признаки самого города, который, в соответствии с фольклорно-мифологическим мышлением, осмысляется как «город-дева», «город-блудница». «Город» впоследствии заместит девицу, и подобное замещение вполне устроит героя.

Провалу Старцева предшествует злая шутка – приглашение на свидание, место которого – кладбище. Несостоявшееся объяснение в саду, перенесенное еще в более «романтическую» обстановку – на кладбище, содержит отсылки к культуре начала XIX века. Редукция историко-культурного – элегического – смысла топоса как следствие несовпадения точек зрения (доверчивость Старцева и индифферентность Кати) ведет к следующему: элегия совмещается с анекдотом, а традиционная элегическая модель оборачивается пародией<sup>1</sup>.

Расположенное «на краю города», кладбище – традиционно, с точки зрения фольклорно-мифологического мышления, представляет собой «нечистое место». Именно здесь высшая точка, апогей маргинальности

---

«Ионыч», «Дама с собачкой») // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. М., 2004 и др.

<sup>1</sup> Е. Толстая указала на интерес Чехова к кладбищам: Толстая, Е. Поэтика раздражения: Чехов в конце 1880-начале 1890-х гг. М., 2002. С. 185. Заметим, что «кладбище» становится структурообразующим элементом в новеллах «открытия», в которых именно с ним будет связан душевный переворот героя (См.: «Учитель словесности», «Скудная история» и др.).

героя. «Полночь» – время чудес, и, пожалуй, здесь, на кладбище, может быть, единственный раз в жизни ощутив соприкосновение с иным миром<sup>1</sup>, он почувствует необычайную жажду бытия: «...ему хотелось закричать, что он хочет, что он ждет любви во что бы то ни стало; перед ним белели уже не куски мрамора, а прекрасные женские тела, он видел формы, которые стыдливо прятались в тени деревьев, ощущал тепло, и это томление становилось тягостным...» [Чехов, 1977, X: 32]. Позже, когда эротика совершенно уйдет, воцарение в городе будет выглядеть весьма банально.

«Оживление мертвого» задано словесной игрой – формулой персонажа; в предшествующем объяснении в саду он обронил: «Заклинаю Вас!» [Чехов, 1977, X: 30]. Магическая формула возымела действие в соответствующем хронотопе. Взывая к девушке, остающейся холодной к его чувствам, Старцев невольно «цитирует» Пушкина<sup>2</sup>, в частности, элегию «Заклиание» (1830), и цитата работает в чеховском тексте как обращенная: кладбище – зеркало сада. С кладбищем связан мотив брожения, блуждания («...часа полтора бродил, отыскивая переулочек, где оставил своих лошадей») [Чехов, 1977, X: 32]) как поиска своей потерянной души. Кладбищенский сюжет, таким образом, содержит в себе в свернутом виде развитие будущей судьбы Старцева.

Объяснение, хотя и происходит в полночь, но в далеко не романтическом, а в «чужом пространстве», не располагающем к пониманию, – в гостиной клуба – и сводится, по сути, к одной фразе, которую Старцев спешит выдохнуть: «...будьте моей женой!» [Чехов, 1977, X: 34]. Отказ воспринимается Старцевым как освобождение от удушья: «...он прежде всего сорвал с себя жесткий галстук и вздохнул полной грудью» [Чехов, 1977, X: 34].

Мотив опустившегося занавеса обрамляет любовный роман. Означившийся еще в сцене на кладбище, он получил развитие при окончательном объяснении: «...и не верилось, что все его мечты, томления и надежды привели его к такому глупенькому концу, точно в маленькой пьесе на любительском спектакле» [Чехов, 1977, X: 34]. Ассоциации с театром имеют неоднозначный смысл. Здесь и указание на дилетантство, которого внутренне не приемлет Старцев, здесь и стыд от ощущения пребывания в чужой роли, здесь возможность выхода из игры и т.д. Но, по сути, женским отказом маркируется и окончание жизни героя, т.к. далее она превратится в телесно-растительное существование. Так, утраченная женщина уже приглашением на кладбище невольно задала логику развития жизненного сюжета Старцева: душа его будет скитаться по земле независимо от тела. Будущее утолщение – отсылка к Собакевичу, душа которого находилась где-то далеко, за синими лесами.

---

<sup>1</sup> Намек на пробуждение от «сна жизни» в толстовском смысле.

<sup>2</sup> Пушкинские романсы естественно вписаны в его любовный роман.

Числовая символика новеллы тоже обладает зеркальными смыслами. Число «три», оказавшееся несчастливим для героя, сменяется вариациями: «пара лошадей», «тройка» и «четверкой» («Прошло четыре года» [Чехов, 1977, X: 35]). Езда в город как знак расширяющейся практики замещается приобретением домов в городе; однако, оппозиция «свой»/«чужой» не снята. Посещение чужих домов, редко заканчивающееся ужином, на котором герой неизменно глядит в тарелку, отчего получил прозвище «поляк надутый» (где «поляк» как когда-то «немец» ассоциируется с чужим), демонстрирует чуждость Старцева городу. Нежелание быть в роли (гостя, жениха и т.д.), как когда-то на чаепитиях у Туркиных<sup>1</sup>, связано с боязнью околдовывания и последующего укоренения в городе.

Возобновлению отношений с семейством Туркиных, срежиссированных вернувшейся дочерью, мешает сохранившаяся в подсознании Старцева сцена его блужданий по кладбищу и пережитого тогда зрелища чужих оборванных жизней и страстей. Затаенное, хотя и вылившееся наружу, придает двуплановость ситуации общения: герой переходит на язык, более понятный Кате, напоминая о другом, невольно, может быть, отыскивая то, с чем связаны ее болевые точки – провозжание в клуб и неудачное объяснение. Тягостные чаепития у Туркиных завершаются быстрым отъездом («Вы не имеет никакого римского права уезжать без ужина» – твердит Туркин [Чехов, 1977, X: 39]), потом игнорированием записочек от Туркиных и бесконечными обещаниями заехать через три дня. Старцев как будто нарочно использует «знаковое» число – несчастливое для него прежде.

Преобладанию телесности в герое синхронно «омертвление» – утрата способности воспринимать запахи. В начале новеллы Старцев обонял все: и запах сирени, и запах увядших цветов и осенних листьев на кладбище и т.д. Постепенно запахи свелись к одному – запаху бумажек, вобравших в себя, правда, все запахи мира («...духами, и уксусом, и ладаном, и ворванью...») [Чехов, 1977, X: 36]<sup>2</sup>, еще позже заплывшему жиром и похожему на языческого бога Ионычу уже не дано ощущать никаких запахов вообще<sup>3</sup>. Изменившийся голос – знак не только физиологических

---

<sup>1</sup> См. изменение функции «чаепития», которое в дворянской усадьбе, в соответствие с национальной традицией, ассоциировалось с жениховством.

<sup>2</sup> См. подробнее о запахах: Рогачева, Н. А. Ольфакторное пространство русской поэзии конца XIX – начала XX вв.: проблемы поэтики. Монография. Тюмень: Изд-во Тюменского государственного университета, 2010.

<sup>3</sup> См. трактовку В. Звоняцкого: «Ионыча с “языческим богом”, к которому прибегает автор в финале рассказа, знаменует закономерный итог “обожествления” человеком собственной низменной природы (что, собственно говоря, и делает любая религия, не основанная на искренней вере), сознательного угашения той воистину Божьей искры, которая могла бы осветить падший мир. Кстати, “колесницей” этого “языческого бога” управляет другой “языческий бог”, очень на него похожий, – кучер Пантелеймон, который кричит, как

метаморфоз, но показатель отсутствия души. Появление палки – признак хромоты (костяная нога<sup>1</sup>), также осмысляемой символически.

Заострение мотива дороги в финале – знак возможного разрушения стабильности мира.

Губернский город у Чехова всегда иерархичен: его центр составляет главная улица, на которой живет губернатор. С точки зрения обывателей, семья Туркиных «самая образованная и талантливая», проживание «около» власти придает ей особую значимость: так, с самого начала новеллы авторский намек на «теневое» существование Туркиных обозначает его действительное отношение к их «талантам». В повести «Моя жизнь»<sup>2</sup> на главной улице, традиционно названной Большой Дворянской, также живут наиболее именитые люди. Особенностью провинциального города, как показывает Чехов, является большая уплотненность, сжатость пространства, по сравнению со столичным, поэтому главная улица города замещает функционально и проспект, и сад («райский», т.к. «...по обе стороны ее росли тополи, которые благоухали, особенно после дождя, и из-за заборов и палисадников нависали высокие кусты сирени, черемуха, яблони» [Чехов, 1977, IX: 197]), превращаясь в место гуляния жителей – некое подобие столичного Невского проспекта. Город – средоточие исторических узлов, хранитель традиций. И в то же время в восприятии главного героя-рассказчика, оказывающегося всегда в роли соглядата, стороннего наблюдателя, – это «город мертвых».

Отец Мисаила – городской архитектор («Творец», «Художник», как известно, обозначения Бога) – центральная фигура, подобие Ветхозаветного Бога, Лицо – укоряющее и наказующее, во внешнем облике которого он усматривает мертвенность: «Его лицо, тощее, сухое, с сизым отливом на бритых местах» [Чехов, 1977, IX: 192]. Впечатление усиливает сравнение: «...лицом он походил на старого католического органиста» [Чехов, 1977, IX: 192], где «католическое» осмысляется как «чужое»; этим и

---

в «Тоске» кричали Ионе: «Прррава держи!» Пантелеймон недаром приставлен в рассказе к Ионычу – как тень и пародия: пародия на пророческую миссию, состоящую, как мы помним, в том, чтобы научить людей «отличать правую руку от левой» [Звоняцкий, 2009].

<sup>1</sup> О костяной ноге см.: Степанов Ю. Константы: Словарь русской культуры. М., 2001. С. 830-845.

<sup>2</sup> См.: Живолупова, Н.В. Художественная антропология Ф.М. Достоевского в творчестве А.П. Чехова: Любовный конфликт как проблема греха и прощения // Вестн. Оренбург. гос. пед. ун-та. Оренбург, 2004. № 11; Тихомиров, С.В. Отец и сын в повести Чехова «Моя жизнь» // Тихомиров С.В. Творчество как исповедь бессознательного. Чехов и другие. (Мир художника – мир человека: психология, идеология, метафизика). М.: Изд-во «Ремдер», 2002; Живолупова, Н.В. Концепция святости в сюжете повести А.П. Чехова «Моя жизнь» // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. М., 2004; Линков, В.Я. Парадокс повести А.П. Чехова «Моя жизнь» // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. М., 2004; Смирнов, В.А. Семантика «лунарного мифа» в чеховской прозе («Кривое зеркало», «Ионыч», «Дама с собачкой») // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. М., 2004 и др.



определяется, очевидно, степень расхождения «отцов» и «детей». Статус города мертвых закрепляется и безымянностью отца; его имя упоминается только как отчество сестры – Алексеевна. Отец существует как часть рода Полозневых: и здесь очевидна отсылка к тургеневской повести «Вешние воды», звуковые переключки (Полозовы – Полозневые) закрепляют значимость аристократического и древнего рода<sup>1</sup>.

Аналогия города с миром мертвых усиливается дантовским кодом: *«Итак, за все время, пока я считаюсь взрослым...я переменял девять должностей...но все эти девять должностей были похожи одна на другую, как две капли воды...»* [Чехов, 1977, IX: 192]. Мотив «девяти кругов ада» определяет «хождения по мукам» героя. Персонификация города основана на сходстве. В домах отца – бездарного, с точки зрения сына, архитектора, по планам которого строились эти дома, Мисаил усматривал силуэтный портрет самого отца: они *«...смутно напоминали мне его цилиндр, его затылок, сухой и упрямый»* [Чехов, 1977, IX: 198]. «Однотипность», «похожесть» – своеобразные знаки вырождения, отсутствия того «божьего огня», носителем которого считает себя отец как представитель древнего дворянского рода, огня, якобы утраченного сыном, стремящегося жить своим трудом. Для Мисаила, наоборот, «соперничество с пишущей машинкой» и пр. занятия, связанные с отсутствием воображения и вообще какой-либо креативной энергии, непереносимы. Неслучайно в архитектурных планах отца им усматривается «кривизна»: пристраивание всего прочего к залу и гостиной, узкие коридоры, кривые лестницы, кухня-преисподняя, приплюснутость крыш и т.д. Претензии отца на исключительность, с одной стороны, и жреческое служение культуре, с другой (ассоциации с органистом неслучайны: очевидны отсылки к типу Сальери), находят выражение в именах детей (сын – Мисаил, дочь – Клеопатра). Все вместе обернулось неумелым строительством собственной семьи: мотив блудных детей развернут в повествовании.

Наказание детей, которое должно было завершиться самым страшным – проклятием и лишением наследства, началось с вытеснения их из Дома. Так, Мисаил живет во дворе, в хибарке, построенной для хранения сбруи. Так входит в повесть «лошадиный» мотив, вбирающий в себя аналогии человек – животное: тяжесть физического труда, принятого на себя Мисаилом, выламывающимся из своего рода, «катание на тройках» – занятие избранных – семейства Должиковых<sup>2</sup>, и, наконец, «ямщицкие» ассоциации в облике Должиковых<sup>3</sup>, в роду которых был дед-ямщик. Мотив счастья оформлен сменой «средств передвижения»: «тройка», поезд и вокзал, с которого Мисаил проводит бросившую его Машу.

<sup>1</sup> См.: Кубасов А.В. Проза Чехова. Искусство стилизации. Екатеринбург: УрГУ, 1998.

<sup>2</sup> И связанный с этим мотив упущенного счастья.

<sup>3</sup> «Должиковы» – на наш взгляд, производное от «долг», «должник».

Наказание, начавшееся с поносительства, ругани отца, нанесения им телесных повреждений Мисаилу (удар зонтиком, который оказывается своеобразным заместителем палки как «тяжелого» и «острого»), завершается проклятием, сведшим сестру, решившуюся заявить о своем праве на живую жизнь, в могилу. В реализации мотива блудных детей все средства передвижения обретают особую семантику. Если тройка Должиковых ассоциируется с необъяснимым счастьем («*пахнет счастьем*») у них в доме, и это знак недоступности для Мисаила<sup>1</sup>), то линейка, привозящая и увозящая сестру, – со «скамьей подсудимых», напоминая Клеопатре о забытом долге. Вызов Мисаила (по просьбе отца) к губернатору, вызвавший смех Маши как предел провинциальной дикости, предваренный посещением от нечего делать бойни (место работы Прокофия – сына няни, в доме которой обосновался Мисаил), укрупняет и обобщает мотив вины, что подтверждают следующие «кровавые» ассоциации: «*Пахло трупами и навозом. Таяло, снег уже перемешался с грязью, и мне в потемках казалось, что я хожу по лужам крови*» [Чехов, 1977, IX: 233].

Оппозиция город/деревня у Чехова работает своеобразно. Строящаяся станция, на которую устроился работать Мисаил, – бывшее имение матери его однокашника Ивана Чепракова. Мать – полная, пожилая дама, с «*косыми китайскими глазами*», которые странно подмигивали, вяжущая чулок, – ассоциируется с богинями судьбы – Парками. Впечатление мертвого мира еще более усиливается упоминанием запахов: «*...но во всей ее фигуре уже было что-то мертвенное и даже как будто чувствовался запах трупа*» [Чехов, 1977, IX: 210]. Такое же странное впечатление оставляет заброшенный сад. Пространство возле дома отличается хаотичностью, густотой, теснотой; так возникает мотив помех: уцелевшие пионы и маки «*поднимали из травы свои белые и ярко-красные головы*» [Чехов, 1977, IX: 211], «*...мешая друг другу, росли молодые клены и вязы*» [Чехов, 1977, IX: 211]. Чем дальше от центра, тем больше простора и ощущения чудесного. Наконец, тихий голубой плес, река, с неистово квакающими лягушками, гладкой водой и трогательно вздрагивающими лилиями – естественный рай, в отличие от городского, – искусственного. Сам Иван Чепраков – больной, ежегодно умирающий и воскресающий. «Воскресение» его – очевидное следствие негородского пространства. Знак хтонической природы Ивана – прозвище «Редька», свидетельствующее об укорененности в земном и, следовательно, объясняющее его чудесное возрождение. Редька своим шутовством и юродством вызывает ассоциации с персонажем русских сказок – Петрушкой. Игра на оппозиции мертвого/живого порождает двойственность Редьки: похожий на мертвеца, Редька, тем не менее, обладает виртуозной прыткостью, свободно передвигаясь по крыше (акробат, циркач). Ассоциации персонажа с аистом тоже не

---

<sup>1</sup> См.: Ильюхина, Т. «Запах счастья» у Чехова // Нева. 2010. № 1. С. 204-207.

случайны: он посредник между мирами, звено, соединяющее жизнь и смерть<sup>1</sup>. В сюжете повести Чепраков постепенно превращается в Иуду-Христопродавца (так называют его рабочие), вздыхающего, занимающего деньги у матери и как бы символизирующего принцип «Бога забыли».

Пространство города, при всей его иерархичности у Чехова однородно. Мертвая окраина живет своими забавами: такова, напр., ситуация, когда опоенные водкой собаки и кошки под свист лавочников мчатся из города. Привязанные к хвосту, гремящие жестянки производили впечатление преследования чудовищем. Сошедшие с ума собаки – дрожащие, с поджатыми хвостами, – метафора человеческого бытия в городе<sup>2</sup>. «Воля» неоднозначно осмысливается в повести, сводящая с ума человека, она находит особенно яркое проявление в пьяном поведении Ивана, который *«смеялся, точно ржал: ги-ги-ги! Из озорства раздевался донага и бежал по полю голый. Ел мух и говорил, что они кисленькие»* [Чехов, 1977, IX: 212]<sup>3</sup>.

Перемещение в пространстве для героя имеет значение удаления от города, шире (от цивилизации) и освобождения от его бездарности. Поместье, в котором проживает герой, называется Макариха. Это женский вариант антропонима, сохраняющий те же значения, что и мужской, и его амбивалентность: «удаленность» как «забытый Богом мир» (герой загнан туда, куда, если следовать пословице, «Макар телят не гонял»), и в то же время «блаженный край». Хозяйка – няня Карповна, имя которой имеет рыбий оттенок, *«всегда предчувствовала что-нибудь дурное, боялась всех снов вообще и даже в пчелах и осах, которые залетали к ней в комнату, видела дурные приметы»* [Чехов, 1977, IX: 217], и ее приемный сын Прокофий, работающий мясником, составляют семью, демонстрируя иной тип отношений, по сравнению с городским: вместо изгнания детей, разрушения семьи, – соединение чужих, принятие другого как своего.

Оппозиция умственный /физический труд у Чехова переосмыслена по сравнению с предшествующей литературой: «умственное», «интеллектуальное» здесь трактуется как нетворческое, а «физическое» – как «свободное, творческое». В этом плане профессией маляра, хотя и считается

---

<sup>1</sup> См. об аисте: Клиггер, В. Животное в античном и современном суевии. Киев, 1909-1911; Гура А.В. Аист // Славянская мифология. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://pagan.ru/slowar/a/aist0.php>.

<sup>2</sup> См.: Смирнов, И.П. Место «мифопоэтического» подхода к литературному произведению среди других толкований текста (о стихотворении В. Маяковского «Вот я сделался собакой») // Миф – фольклор – литература. Л.: Наука, 1978.

<sup>3</sup> В легендах и весенних обрядах Аист выступает в роли охранителя и очистителя земли от гадов и прочей нечисти – змей, жаб, насекомых и нечистой силы. Легенда связывает происхождение Аиста с человеком. Бог дал человеку мешок с гадами и велел выбросить его в море, в огонь, закопать в яму или оставить на вершине горы. Человек из любопытства развязал мешок, и вся нечисть расплзлась по земле; в наказание Бог превратил человека в Аиста, чтобы он очищал землю от гадов [Гура, Электронный ресурс. Режим доступа: <http://pagan.ru/slowar/a/aist0.php>].

скучной и грубой, максимально приближена к занятию Бога: окрашивание мира, придание ему праздничного лика есть не что иное, как завершение работы Творца по созиданию мира.

История жизни Мисаила опоясана двумя «пространственными» мотивами: театральным и церковным.

Театральный мотив, поначалу периферийный, связанный с любительскими спектаклями у Ажогиных, постепенно становится структурообразующим, завязывая основные сюжетные узлы: так, жизнь Мисаила осмысливается окружающими как комедия, особенно после его женитьбы на Маше Должиковой. Его несчастная сестра (история сестры удваивает историю Мисаила, и Клеопатра кажется жалким подобием Маши), расправившая крылья от любви, с треском провалившись в спектакле, именно после этого провала делает выбор. Красота Маши и ее необычность (парижанка, петербуржанка, «столичная штучка», названия явно не вяжутся с русским именем) ассоциируются для влюбленного в нее Мисаила с розой (все прочие на ее фоне кажутся диким шиповником) – цветком Бога, растением райского сада, и с красивой птицей, которая «...бродила по городу, лениво перелетая из сада в сад, одинокая, неприютная» [Чехов, 1977, IX: 236].

И лишь некоторые, вскользь брошенные замечания, исподволь указывают на невозможность достижения всей полноты счастья: так, Маша в своих переодеваниях казалась ему актрисой («*Это была превосходная комическая актриса*» [Чехов, IX: 229]), посещение дома рождало странное ощущение приручения («...ласкают меня, как большого несчастного пса, отбившегося от хозяина...и, когда я надоем, меня прогонят, как пса» [Чехов, 1977, IX: 239]), объяснение сопровождалось «уколом булавки» («острое», в сказках связанное с колдовством, – здесь символическое овеществление боли и метафора очарования<sup>1</sup>) и т.д.<sup>2</sup> Даже в том, что поселились они после венчания в большом доме и запирали дверь, ведущую в пустую часть дома, «*точно там жил кто-то, кого мы не знали и боялись...*» [Чехов, 1977, IX: 244], – развитие мотива вытеснения. Мотив вытеснения, обозначенный еще в «добрачный период» в иронических словах Маши, пригласившей Мисаила в гости: «*Кроме кладбища, мне теперь положительно негде бывать. Город прискучил до отвращения...*» [Чехов, 1977, IX: 236], обретает персонифицированное выражение: герой, поджи-

---

<sup>1</sup> «Булавка» не раз обыгрывается в повести: булавки присылает Аня Благое, модными булавками доктора Благое восхищается Клеопатра. Все персонажи увязаны, таким образом, в единый узел: все очарованы. Булавка одновременно и символ боли, которой в избытке хватает всем. Здесь пародийное обыгрывание булавок, которые Клеопатра втыкала в груди своих невольниц, – факт, упоминаемый Достоевским в отзыве о «Египетских ночах» Пушкина.

<sup>2</sup> См. о мотиве превращения: Рафаева, А.В. Превращение в волшебных сказках // Универсалии русской литературы. 2. Воронеж: Наука-Юниперс, 210. С. 38-53.

дающий Машу, чувствовал присутствие в доме домового, которого затем сменил кто-то.

Ассоциации с птицей возникнут еще раз, накануне окончательного разрыва. Маша, исполнившая романс и поправляющая на себе платье, напоминает птицу, «которая вырвалась, наконец, из клетки и на свободе оправляет свои крылья» [Чехов, 1977, IX: 264]. «Птичьи» ассоциации, правда, здесь подправлены и снижены другими – «ямщицкими» («очень похожа на своего деда ямщика») [Чехов, 1977, IX: 264] и гастрономическими («У нее был хороший, сочный, сильный голос, и, пока она пела, мне казалось, что я ем спелую, сладкую, душистую дыню») [Чехов, 1977, IX: 264].

Смысл «комедии» их жизни (такова точка зрения инженера Должикова) раскрылся Мисаилу внезапно, в переживаниях между роскошным серым платьем на картинке модного журнала и ужасом ночи, в которой кого-то убивали: герой осознал свою маленькую роль – роль извозчика, довезшего Машу от одного увлечения до другого: «Теперь уж я не нужен ей, она выпорхнет, и я останусь один» [Чехов, 1977, IX: 262]. Итог размышлений оформляется во взрыве Мисаила, просящего отца о снисхождении к сестре: «Эти ваши дома – проклятые гнезда, в которых сжигают со света матерей, дочерей, мучают детей...беспольный город, о котором не пожалела бы ни одна душа, если б он вдруг провалился сквозь землю» [Чехов, 1977, IX: 278]. Отвращение к городу-душителю выливается в проклятие ему.

Церковный мотив введен кладбищенской церковью, где работал Мисаил, мертвая тишина которой, нарушаемая звуками, напоминающими гудение пчел, и заунывным звоном, дает возможность ощутить прикосновение к мирам иным. В сцене венчания возникает мотив испытания: так безнадежно влюбленная в Мисаила женщина Анюта Благово (в имени – двойное добро: «Анна» – благодать, «Благово» – благо) абсолютно точно определила характер его семейной жизни.

Знаком разрушающейся семьи становятся участвовавшие поездки Маши в город, для которой пространство семейной жизни – «жалкий провинциальный пустырь» [Чехов, 1977, IX: 263]. Наконец, повесть завершается посещением кладбища, на котором обрела покой сестра Мисаила (своеобразная пародия на финал романа И.С. Тургенева «Отцы и дети»). И эти посещения вновь осенены тенью Анюты Благово, которая, правда, резко меняется, когда, возвращаясь с кладбища, они, переступив городскую черту, оказываются в пространстве города<sup>1</sup>. Как показывает Чехов, пространство обладает магической силой. Спасен и счастлив в повести тот, кто сможет вырваться за пределы города, причем достаточно далеко; т.е. доктор Благово, уехавший, наконец, в Петербург, потом за границу;

---

<sup>1</sup> Ср. ситуацию, когда Анюта Благово просила Мисаила не здороваться с ней при встречах, боясь чужих разговоров и сплетен.

Маша Должикова, удравшая в Америку, и т.д. Умеющих любить и вкладывающих в это весь смысл бытия, по Чехову, ждет другой удел.

Столица/провинция составляют оппозицию в сознании главного героя повести «Три года»<sup>1</sup> – Лаптева. Фамилия – производное от «лапоть» – знак героя-неудачника. Провинция для него – чужой мир, в котором он никак не может прижиться. Герой находится на распутье: он должен сделать признание в любви Юлии Сергеевне и преодолеть одиночество; поэтому провинциальный город обладает для него судьбоносным значением: все улицы, переулки его несут символику – выбора судьбы.

Как и в предыдущих новеллах и повестях, Чехов фиксирует особенность города, в котором все замещается: «переулок» отождествляется с садом. Эта двойная функциональность влияет на состояние «столичного» человека, переживающего смятение: с одной стороны, пространство создает условия для объяснения («*Переулок был весь в садах, ... росли липы, бросавшие теперь при луне широкую тень, ... заборы и ворота утопали в потомках...*» [Чехов, 1977, IX, 8]), с другой, наоборот, вызывает раздражение, делая человека невольным свидетелем чужой любви и неучастником собственной («... слышался женский шепот..., сдержанный смех, и кто-то тихо играл на балалайке...– это раздражало Лаптева» [Чехов, 1977, IX: 8]). «Запахи», как знаки чувств героя, обнажают полярность внутреннего состояния Лаптева, обретая тем самым амбивалентность: с одной стороны, пьянящий запах липы и сена побуждает к бурному и сиюминутному проявлению чувств, с другой – запах ладана, исходящий от Юлии Сергеевны, означающий недоступность («... от нее шел легкий, едва уловимый запах ладана...» [Чехов, 1977, IX: 8]), останавливает. Имя избранницы, не раз обыгранное в повести (упоминается пьеса Шекспира «Ромео и Джульетта»; кроме того, Юлия переименована в Дульцинею бывшей возлюбленной Лаптева), готовит мотив несостоявшегося счастья.

Чехов «играет» аналогиями; насыщенный культурными ассоциациями текст, формирует неоднозначную картину мира. Так, фиксируя внимание на природе, Чехов подчеркивает резкие переходы в ее восприятии героем, демонстрирующие мгновенную смену его настроений – от влюбленности к несчастью. Чехов как бы сталкивает в одном фрагменте видения двух пушкинских персонажей – Онегина и Ленского, выбирая наиболее узнаваемый в культуре атрибут «романтического» пейзажа – луну. Луна, как часть провинциального пейзажа, предстает в двух ипостасях, и пейзаж на глазах читателя превращается в пошлую картинку («...

---

<sup>1</sup> Виноградова, Е. Тема Ромео и Джульетты в повести Чехова «Три года» // Молодые исследователи Чехова. Вып. 4. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2001; Семина, С.И. «Музыка милосердия и правды» в повести А.П.Чехова «Три года» // XX Чеховские чтения: Материалы лингв. секции. Таганрог, 2001; Подольская, О.М. Категория персонажа в прозе А.П. Чехова 90-900-х гг.: (На материале повести «Три года») // Русское литературоведение в новом тысячелетии. М., 2003. Т. 1 и др.

*наивная, провинциальная луна, тощие облака*» [Чехов, 1977, IX: 10]), подтекст которой предопределяет образ равнодушной природы. Образ «равнодушной природы» – цитата из пушкинской элегии 30-х гг. «Брожу ли я вдоль улиц шумных» – знак состояния героя, возводящего свою чуждость миру, выброшенность из него до философского обобщения. Но глобальный вывод тотчас же разбивается, опровергается. Подчеркивая его относительность, Чехов показывает, как герой невольно попадает под влияние природы, испытывая очарование: природа для него как бы замещает женщину: «... Лаптеву казалось, будто лунный свет ласкает его... голову, точно, кто пухом проводит по волосам. – Я люблю! –... ему захотелось бежать куда-нибудь в поле, в рощу... без оглядки» [Чехов, 1977, IX: 15].

Непонимание персонажей, несовпадение их ритмов во многом обусловлено разницей их жизненных укладов. Пребывание Лаптева в провинциальном пространстве похоже на «двойное бытие»: он постоянно думает о Москве, причем ощущение сиротства, переживаемое им в провинции, порождает неожиданное желание всех обогреть («... ему давно хочется устроить в Москве ночлежный дом, ... у него даже есть смета...») [Чехов, 1977, IX: 10]. Лаптев чувствует внутреннюю близость к Юлии Сергеевне (она, хотя и «провинциалка, но ... училась в Москве, любит... Москву, одевается по-московски, и за это я люблю ее...») [Чехов, 1977, IX: 16]. Лаптев духовен по-купечески, чем и пугает Юлию Сергеевну, она духовна по-провинциальному, и сама замечает разницу столицы и провинции: «... в Москве никогда не играют так весело...» [Чехов, 1977, IX: 18]. Поэтому, неожиданно для Лаптева, его предложение воспринимается неоднозначно, в некотором смысле кажется куплей-продажей и «ненужным делом», и Юлия, стремящаяся вырваться из провинции, чувствует себя жертвой.

Обмен ролями, как обычно у Чехова, обусловлен в этой повести перемещением в пространстве: в Москве, Лаптев, попав в свою среду, чувствует себя свободно, Юлия же, наоборот, скоро понимает, что Москва для нее чужой город. Обмен ролями символически поддержан тем, что запах ладана, сохраняющий свою семантику – недоступности, передоверен теперь другому персонажу: он особенно остро ощущается Юлией в доме Лаптевых перед молебном накануне женитьбы. Запах здесь как медиатор: Лаптев еще в провинции через запах ладана возвращался в детство.

Московское пространство, обладая определенной магией, способствует тому, что персонажи вырабатывают каждый свою версию, объясняющую их несчастную семейную жизнь. Лаптев, измученный ревностью, ищет причину в своих деньгах, ситуацию брака представляя как куплю-продажу, при этом все-таки романтизируя прозаический расчет («О, проклятые деньги!») [Чехов, 1977, IX: 59], «...какой демон толкает тебя в мои объятия...» [Чехов, 1977, IX: 59]. Юлия, мучаясь своей жертвенностью, казнит и его, и себя: «...Мне просто казалось, что если я от-

*кажу тебе, то поступлю дурно... И теперь страдаю за свою ошибку, невыносимо страдаю!»* [Чехов, 1977, IX: 60].

Вынужденное совместное пребывание в общем пространстве осмысляется по-разному. Для Лаптева это «ад» (он сам об этом говорит), для Юлии – «клетка»: автор сравнивает ее с птицей, и в этом сравнении ощущается авторская жалость и сочувствие к героине. Драматизм ситуации, во многом связанный с тем, что самой Юлии не ясны внутренние мотивы согласия на брак, находит выражение в столкновении двух видений героини: в своих собственных глазах она «преступница», в глазах Лаптева – больная птица («... и ему казалось, что она нетвердо ступает на ту ногу, которую он поцеловал...») [Чехов, 1977, IX: 60]). Искусственная хромота Юлии – метафора боли, причем боли в равной степени испытываемой и Юлией, и Лаптевым. Метафора содержит аллюзию на поэму Лермонтова «Демон». Таким образом, «хромота» – синоним гибели, по аналогии с гибелью Тамары от отравленного поцелуя Демона.

Ассоциации с лермонтовской поэмой возникают на основе повторяющихся мотивов – чистоты и страдания, с одной стороны, мотива продажи души дьяволу – с другой. Таков диапазон «семейного счастья» в ракурсе Лаптева: он мучается от того, что сознает необоснованность своих претензий на счастье («...претензии на красоту, молодость, на то самое счастье, которого не может быть и которое, точно в наказание или насмешку, вот уже три месяца держит его в мрачном, угнетенном состоянии?») [Чехов, 1977, IX: 45]). Кроме того, он мучается тем, что, как ему кажется, мучается она, думая, что продает себя («...принимая ее в свои объятия, берет то, за что платит...», «...но ведь тут молодость, религиозность, кротость, невинные глаза...») [Чехов, 1977, IX: 45]). Страшный сон о мертвецах, увиденный ею по возвращении домой, – вновь отсылка к культурной, в частности, балладной, традиции. Так Чехов реализует мотив вины: во сне осуществляется подспудно наказание за предательство, героиня расплачивается за утрату религиозного чувства, чистоты вообще.

Мотив бегства объединяет в повести разных персонажей, не имеющих ничего общего между собой. Так, отец Юлии завидует тому, что она живет в Москве («...тебе в Москве живется очень весело... я за тебя рад...») [Чехов, 1977, IX: 63]), и просит Юлию взять его с собой («...и посади там в сумасшедший дом!...») [Чехов, 1977, IX: 63]), при этом понимая, что Москва не для него. Просьба не вяжется с его внешним видом: пополневший, красный, как кирпич, человек не кажется больным. Мотив сумасшествия отзовется в ситуации брата Лаптева-москвича, которого постигла душевная болезнь.

Панаров, живущий в провинции и остающийся ей чужим («...около серых заборов, жалких трехконных домиков и кустов крапивы его изящная, щегольская фигура, его цилиндр и оранжевые перчатки про-



*изводили всякий раз и странное, и грустное впечатление»* [Чехов, 1977, IX: 15]), мечтает о переводе в другой город, но из этого ничего не получается. Так складывается атмосфера безысходности; страдают все, независимо от пространства, в котором пребывают.

Совместное пребывание в каком-то пространстве не ведет к сближению. Чуждость супругов выражается в том, что их московская жизнь протекает в разных пространствах (ресторан / докторский клуб; дом / езда на тройках; дом / Малый театр и т.д.). Апогей ее – смерть ребенка и упоминание кладбища, которое у Чехова – знак духовного переворота. Кладбище, лишь косвенно входящее в текст, расставляет все по своим местам. Так возникает ощущение замкнутого круга, абсолютной безжизненности, с одной стороны, с другой – возникает потребность что-то изменить в жизни.

Своеобразным подведением итога можно считать исповедь Ярцева, который, хотя и обрел семейный покой, но по его собственному признанию, о чем-то сожалеет: *«...и все кажется мне, что я лежу в долине Дагестана и снится мне бал. Одним словом, никогда человек не бывает доволен тем, что у него есть»* [Чехов, 1977, IX: 77]. Лермонтовская цитата – знак неясного томления, тем более, что все сны в повести доверены таким персонажам, которые способны их видеть.

Наращение неудовлетворенности героев обозначается в смене пространства. Метания между Москвой и дачей для Лаптева сопровождается символическим появлением вокзалов, мечтой о поездке за границу и утратой любви к дому. Появление вокзалов также неслучайно, они являются предвестниками страданий.

Перемещение в пространстве города (переезд на Пятницкую, даже для Лаптева она ассоциируется с тюрьмой, а амбар – со склепом) значимо. Для Лаптева – это конец всего, начало серой полужизни, перечеркивающая даже воспоминания (*«Я тогда был влюблен в тебя и, помню, всю ночь просидел под этим зонтиком и испытывал блаженное состояние»* [Чехов, 1977, IX: 86]). Герой не просто возвращается мысленно в провинцию, он переживает «вечное возвращение»: неожиданно повторившаяся ситуация – подслушивание чужого счастья – порождает противоречивые чувства. С одной стороны, *«...сердце сладко сжалось у него от предчувствия свободы, он радостно смеялся и воображал, какая бы это могла быть чудная, поэтическая, быть может, даже святая жизнь...»* [Чехов, 1977, IX: 90], с другой – появилась досада от сознания, что все это невозможно (*«...привычка к неволе, к рабскому состоянию»* [Чехов, 1977, IX: 90]).

Оппозиция город/дача усиливает контраст судеб. Здесь начало воскресения Юлиия: она ощущает то душевное спокойствие, которого не могла получить ни в Москве, ни в провинциальном городе. Зонтик, извлеченный из комода, где хранились старые ненужные вещи, становится своего рода медиатором; по признаку «остроты» он соотносится с предметами, причиняющими боль. Так, зонтик в финале повести способствует пробуд-

ждению Юлии от сна и погружению в состояние очарования, которое, в отличие от сказок, не есть чудесное, но исконно человеческое. Финал демонстрирует несовпадение человеческих ритмов: Юлия *«объяснялась ему в любви, а у него было такое чувство, как будто он был женат на ней уже лет десять, и хотелось ему завтракать»* [Чехов, 1977, IX: 91]. Это признание происходит на фоне влюбленности Ярцева, новая красота Юлии в котором вызывает восторг. Дачное пространство и сад амбивалентны: это благословенная земля, рай, но это и конец старой жизни.

### Архетипический мотив<sup>1</sup>

Особый интерес представляют те произведения Чехова, в которых ощутимо присутствие так называемого «отражения отражения»<sup>2</sup>. Отдельные сюжетные ситуации, восходящие к архетипам, содержат пучок ассоциаций, выстраивая парадигмы культурных смыслов. Собственно «чеховское» прорастает в них именно через бесконечные отражения чужого текста.

«Рассказ неизвестного человека» (1893)<sup>3</sup> «прокинут» в литературу; персонажи в нем играют разнообразные роли книжных героев, существуя в парадигме различных архетипов<sup>4</sup>. Самый поверхностный и наиболее очевидный слой – это проза И.С. Тургенева. Отсылки к тургеневским романам и повестям неоднократно присутствуют в тексте. Так, в ироническом контексте упоминается повесть «Три встречи» как проявление того «романтизма», от которого, как, впрочем, и от быта, стремится спрятаться главный персонаж – Орлов<sup>5</sup>; присутствует неназванный Инсаров – несо-

---

<sup>1</sup> Первый вариант: Козубовская, Г.П. Мотив мертвого жениха в прозе А.П. Чехова // Культура и текст – 2005. Т. II. СПб.; Самара; Барнаул, 2005. С. 184-200.

<sup>2</sup> Термин «отражение» употребляется здесь в том значении, которое вкладывал в него И. Анненский, – «Книги отражений» [Анненский, 1979].

<sup>3</sup> См. о произведении: Пименова, Е.А. Сюжеты и герои русской литературы XIX века в «Рассказе неизвестного человека» А.П.Чехова // Проблемы поэтики А.П.Чехова: Межвуз. сб. науч. тр. Таганрог, 2003; Головачева, А.Г. «Плывя в таинственной гондоле...» («Сны» о Венеции в русской литературе золотого и серебряного веков) // Вопросы литературы. М., 2004. № 6; Новосельцева, В.А. Об этических концептах в ценностной картине мира А.П. Чехова: (На материале рассказа «Студент» и повести «Рассказ неизвестного человека») // Этика и социология текста. Ставрополь, 2004. Вып. 10; Гребнева, М.П. А.П. Чехов и Флоренция // Художественный текст: варианты интерпретации. Бийск, 2008. Ч. 1 и др.

<sup>4</sup> Чехов, перебирая названия, отвергает первоначальные: «"Рассказ моего пациента" не годится, безусловно: пахнет больницей. "Лакей" – тоже не годится: не отвечает содержанию и грубо. Что же придумать? 1) В Петербурге. 2) Рассказ моего знакомого. ...3) В восьмидесятые годы. 4) Без заглавия. 5) Повесть без заглавия. 6) "Рассказ неизвестного человека" – письмо к В.М. Лаврову от 9 февраля 1893 г. [Чехов, 1977, II, V, 168].

<sup>5</sup> Пытаясь сгладить ситуацию вторжения Зинаиды Федоровны в дом Орлова и снять раздражение хозяина дома, Грузин напоминает эпизод тургеневской повести: «А помните,

стоявшаяся роль и «теневого двойника» Орлова, по его собственному признанию<sup>1</sup>; наконец, современная женщина в сознании как самого Орлова, так и его окружения представляет собой странную смесь тургеневской девушки и мопассановской проститутки: любовные отношения им сведены к взаимному обману<sup>2</sup> и т.д.

Одним из элементов глубинного слоя чеховского текста является, на наш взгляд, мотив мертвого жениха, имеющий мифологический генезис<sup>3</sup>. Исследуя этот мотив в прозе А.С. Пушкина, В. Шмид в своей монографии блестяще показал, с какой виртуозностью этот мотив трансформирован у Пушкина [Шмид, 1994: 1998]. Чеховские трансформации – явление уже третьего порядка.

Итак, в многослойной чеховской прозе выделяется несколько претекстов. Один из них уже названный – «странный Тургенев»<sup>4</sup>. Отношения с тургеневским текстом у Чехова достаточно сложное: это и притяжение, и отталкивание, причем часто заданные и структурой повествования, и семантикой сюжетных элементов.

Уже название, ассоциативно связанное с тургеневским «Дневником лишнего человека», открыто полемично по отношению к нему: вместо дневника – рассказ, письменно сообщение, отодвинутое на определенную дистанцию, истинность которого удостоверена только умирающим от чахотки рассказчиком. В отличие от Тургенева, чеховский рассказчик, даже меняя имена, остается все-таки безымянным, точнее, бесфамильным: фамилия так ни разу и не была названа. Оговариваются его принадлежность к древнему дворянскому роду и таинственные причины, приведшие в дом Орлова. Несоответствие фамилии притязаниям персонажа создает комический эффект в повести Тургенева: незапоминающаяся полутатарская фамилия, этимологически непрозрачная, как-то нелепо закрученная, представляется сопернику-графу непоэтической и, будучи обыгранной фонетически («Штукатурин» вместо «Чулкатурина»), ассоциируется с низким ремеслом, становится формой низведения персонажа с пьедеста-

---

*Жоржинька, как он в "Трех встречах" идет поздно вечером где-то в Италии и вдруг слышит: "Vieno pensando a me segretamente!" – запел Грузин. – Хорошо!»* [Чехов, 1977, VIII: 157].

<sup>1</sup> *«Я не тургеневский герой, и если мне когда-нибудь понадобится освободить Болгарию, то я не понуждаю в дамском обществе»* [Чехов, 1977, VIII: 157].

<sup>2</sup> Орлов подчеркивает следующее: *«Я не поеду к женщине, если заранее не уверен, что она будет красива, увлекательна; и сам я не поеду к ней, если я не в ударе. И лишь при таких условиях нам удастся обмануть друг друга и нам кажется, что мы любим и что мы счастливы»* [Чехов, 1977, VIII: 157]. Обман трактуется им снижено и не имеет ничего общего с обманом онтологическим Вл. Соловьева.

<sup>3</sup> См. об этом: Евзлин М. Мифологические источники сюжета «приход мертвого брата»// Евзлин М. Космогония и ритуал. М., 1993.

<sup>4</sup> Название книги В.Н. Топорова: Топоров, В.Н. Странный Тургенев. М.: РГГУ, 1998. (Серия: Чтения по истории и теории культуры).

ла, им самим воздвигнутого. У Чехова подобная игра с именем оказывается ненужной.

«Неизвестность» у Чехова – не идеологическая категория, как, напр., «лишность» у Тургенева, и не категория романтической поэтики, а всего лишь обозначение места и роли неудачника, обреченного болезнью на смерть и позволяющего себе лишь мечтать о тихом семейном счастье. «Неизвестность» вполне соответствует позиции этого персонажа – «в тени» – и финалу, который сводится к формуле «канул в бездну»: о дальнейшей («посттекстовой») для рассказа как звучащего слова) судьбе «неизвестного человека» ничего не сообщается<sup>1</sup>. Но «неизвестность» все-таки обретает семантику, присущую тургеневской «лишности»: то, от чего отталкивался и уходил Владимир Иванович, прилипло к нему, и он сам произносит то, чего боялся всю жизнь. В финале круг замыкается, прочно связав полярности.

Есть еще одно существенное отличие Чехова от Тургенева: безмолвно страдающий незаметный человек обрел голос. Так, в романах Тургенева стереоскопическое видение принадлежит автору, остающемуся за текстом; сущность персонажа может варьироваться в сознании и оценках другого в направлении от одного полюса к противоположному (напр., Лежнев о Рудине)<sup>2</sup>. У Чехова стереоскопичность становится достоянием видения самого героя, подверженного смене настроения и т.д. Чеховский рассказчик, превращенный из лакея Степана в дворянина<sup>3</sup>, – сюжет в духе новелл эпохи Возрождения – становится носителем подобного видения. Лакея, правда, «выдают» внешность, образованность, манеры поведения и та обостренность, с которой он все воспринимает. Мотивы вынужденного превращения обозначены сразу и не составляют загадки для читателя: Чехов отказался от схемы детектива, сосредоточив внимание на внутренней борьбе рассказчика, сокрушающего «страшный мир». Будучи сначала «теневым» персонажем, он выходит на первый план, но перемещение-возвышение не ведет к благополучному финалу. Именно это перемещение – основа глубинного архетипического сюжета о мертвом женихе, истоки которого в фольклоре, балладах Бюргера и В.А. Жуковского.

**Близнечный миф.** Хозяин и лакей – сюжетные двойники, так обозначаются очертания близнечного мифа: один брат подлец, другой – благородный; причем благородный, хотя и вытесняет первого, но терпит

---

<sup>1</sup> Чехов отказался от замысла первоначальной концовки: «Хотел я дать маленький эпилог от себя, с объяснением, как попала ко мне рукопись неизвестного человека, и написал этот эпилог, но отложил до книжки, т.е. до того времени, когда эта повесть выйдет отдельной книжкой» (письмо А.С. Суворину от 4 марта 1893 г. [Чехов, 1978, II, V, 180]).

<sup>2</sup> Об этом приеме см. в работах Г.А. Бялого, В.М. Марковича и др.

<sup>3</sup> Степан – Стефан – «венец». Даже при переименовании сохраняется семантика «возвышения».

крах<sup>1</sup>. Персонажи имеют имена со сходной семантикой – Георгий (Жорж) и Владимир<sup>2</sup> – и одинаковое отчество – Иванович<sup>3</sup>. Превращение в лакея, переодевание в чужое платье, проживание в чужой шкуре – все это несет мифологическую семантику путешествия в мир иной, в потусторонний мир. Герой, приобщаясь к жизни трудового люда, меняется: отсюда его критичность и неприятие праздности, пустой болтовни, проматывания состояния и т.д. Воинский код обнажает общность персонажей: с одной стороны, лакейский фрак, в котором Владимир Иванович чувствует себя «как в латах» [Чехов, 1977, VIII: 144], с другой – оборонительная ирония Орлова, получившая во вскользь брошенной фразе Владимира Ивановича точное определение (*«точно щит у дикаря»*) [Чехов, 1977, VIII: 140]). Но в дальнейшем броня обернется для каждого из них ахиллесовой пятой.

В наметившейся оппозиции дикость/культура персонажи постоянно будут обмениваться ролями, сводя на нет уже сложившееся представление о них. Так, ирония, которая служит Орлову средством отгораживания от жизни, также как чтение книг и газет, будет бесить переодетого «лакея», не принимающего такой «книжности», которая не прибавляет образованности, а выхолащивает душу, создав кашу в голове. Бездушные Орлова – знак его мертвенности, и в этом смысле персонажи – двойники.

В «портрете» Орлова рассказчик неслучайно подчеркивает его возраст – около 35 лет. В контексте русской литературы указание на возраст – знак перейденного рубежа, после которого начинается вялое существование<sup>4</sup>. Это не тот тридцатилетний возраст, которому посвящены поэтические строки в поэзии Пушкина (*«Ужель мне скоро тридцать лет?»*) [Пушкин, 1957, V: 138]), это не половина земной жизни, как у Данте, но это уже и не возраст Христа. Очевидно, несоответствие Орлова идеалу посредственности (*«...и лишь посредственность одна нам по плечу и не странна»*) [Пушкин, 1957, V: 169)]<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> О близнечном мифе см.: Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. Т. 1. М., 1987, С. 174-178.

<sup>2</sup> «Георгий» – с греч. «земледелец», «Владимир» – слав. – «владеющий миром». Двойничество и близнечность персонажей запрограммировано «земельной» основой имен.

<sup>3</sup> Чехов ушел от отчества «Петрович», которым Достоевским наделял своих персонажей, и, следовательно, от неизбежной семантики – «дети Петра» как жители возведенной им северной столицы. См. об этом: Дилакторская, О.Г. Петербургская повесть Достоевского. СПб., 1999.

<sup>4</sup> О тридцатилетнем возрасте см.: Бочаров С.Г. Поэтическое предание и поэтика Пушкина // Пушкин и литература народов СССР. Ереван, 1979; Строганов М.В. Человек в художественном мире Пушкина: Учеб. пособие. Тверь, 1990.

<sup>5</sup> Классическим выражением чего стали строки Пушкина из романа «Евгений Онегин»: *«...Кто в двадцать лет был франт и хват, / А в тридцать выгодно женат; / Кто в пятьдесят освободился / От частных и других долгов... / О ком твердили целый век: / NN прекрасный человек»* [Пушкин, 1957, V: 169-170].

Отзвуки мифа таятся в ситуации прихода гостей. Значимо в структуре текста число «три»: гостей всегда трое. «Тройственный союз» (Пекарский, Кукушкин и Грузин – все они чиновники, как и Орлов) означает нераздельность и слиянность персонажей, варьирующих петербургский тип: при внешней разности они одинаково равнодушны и циничны по отношению к жизни. Отзвуки столичных антропонимов в именах неслучайны<sup>1</sup>: нагнетание «негативного» готовит имплицитное появление главного символа Петербурга – Медного всадника, топчущего змею. «Тройственный союз», таким образом, восходит к мифологическому архетипу трехглавого змея как символа inferнального начала, зла.

Вдовец Пекарский – фамилия связана с гастрономическим мотивом – образце стереотипного<sup>2</sup> отношения к людям, что является следствием петербургского раздробленного бытия. Кукушкин – орнитологический элемент в имени закрепляется указанием на специфические манеры («*Это был человек с манерами ящерицы. Он не входил, а вползал, мелко семеня ногами, покачиваясь и хихикая, а когда смеялся, то скалил зубы*») [Чехов, 1977, VIII: 146] – соединение «змеиного» с «собачьим») – враль в духе Хлестакова. Грузин – единственный из них обремененный семьей, не лишен чувства поэзии и некоторой утонченности в манерах и переживаниях. Носящий золотые очки и внешне напоминающий музыкальный инструмент, хотя и отнесен к типу играющих роль первой скрипки, но охарактеризован как человек, плывущий по течению. В отличие от своих приятелей – Гамлетов<sup>3</sup>, он менее жесток и более смешон<sup>4</sup>: донкихотское в нем комически обыграно в указании на плед, пахнувший детским, который он носит вместо шубы.

Для раздраженного Владимира Ивановича разговоры гостей – «*препротивная музыка*» [Чехов, 1977, VIII: 148]. Негативное определение

---

<sup>1</sup> В чеховских фамилиях появились «низкие» семы, очевидно, Чехов придерживается тенденции, характерной для города: в названиях расположенных поблизости петербургских улиц парадоксально сочетание «высокого» и «низкого». Так, родители А.С. Пушкина жили на углу Шестилавочной улицы и Графского переулка (См.: Здесь жил Пушкин. Л., 1963. С. 319). Сам поэт часто проживал в Демутовом трактире. Ср.: Кухонный пруд в Александровском парке в Царском селе. Фамилии гостей обрастают ассоциациями: так, «Кукушкин», помимо орнитологической семантики, созвучен Кокушкину – известному домовладельцу, у которого часто снимали квартиры родители Пушкина. Наконец, «Грузино» – село в Новгородской обл., принадлежащее графу А.Аракчееву. См.: Путеводитель по Пушкину. СПб., 1997. С. 115.

<sup>2</sup> Имеется в виду табель о рангах.

<sup>3</sup> Вновь отсылка к Тургеневу.

<sup>4</sup> Обманутое ожидание рассказчика: имеющий музыкальную душу Грузин не только не отказал себе в удовольствии посмеяться над незадачливым семьянином Орловым, но предложил «...для полноты семейного счастья» завести «*черешневый чубук и гитару*» [Чехов, 1977, VIII: 156]. Парадоксально, но самый романтический (с точки зрения немецких романтиков) и «цыганский» инструмент превращается здесь в символ одомашнивания.

музыки связано с неприятием исходящего от гостей цинизма, обладающего разрушительной силой. Именно в этом эпизоде раскрывается мифологический смысл музыки как водительницы в иные миры: переодетый слуга содрогается от неприязни к господам – людям его круга. Отрицание всех ценностей, осмеяние высокого, превращение драматичных ситуаций в анекдот – все это придает петербургский миру очертания призрачного, инобытийного, потустороннего<sup>1</sup>.

Имя центрального персонажа метафорически обыграно в сюжете. Вместо поединка со змеем (миф о Георгии Победоносце) приятельские отношения Орлова с гостями-сослуживцами, мирное сосуществование с ними, вполне объясняемое тем, что сам Орлов несет в себе те же пороки. При этом дружба чиновников укладывается в те формулы, которыми когда-то Пушкин обобщил подобные отношения<sup>2</sup>. Отсюда ирония и удовольствие, которое они получают от подхихикивания над незадачливым любовником, неожиданно для себя попавшего в женские сети.

«Незаметность» – лейтмотив, который содержит ключ к психологии отношений двойников-близнецов – хозяина и слуги. «Незаметность» в контексте повести приобретает несколько семантических планов. В социуме это знак принадлежности к низким рангам: слуга – не человек. *«Обыкновенно он не замечал моего присутствия»* [Чехов, 1977, VIII: 141] – так определяет Владимир Иванович отношение к нему Орлова. Для Зинаиды Федоровны, великолепной, по его определению, женщины, он также лишен человеческого статуса: что-то вроде вещи, мебели, части интерьера, низшего существа или бессловесного животного – собаки, которую *«можно гладить и не замечать»* [Чехов, 1977, VIII: 169]. Предел «незамеченности» – отсутствие иронии Орлова: *«...и когда говорил со мной, на лице его не было иронического выражения, – очевидно, не считал меня человеком»* [Чехов, 1977, VIII: 141]. Апогей незамеченности – ситуация обеда, где Степан-Владимир Иванович должен *«...быть внимательным и не сметь ни говорить, ни кашлять, ни улыбаться...»* [Чехов, 1977, VIII: 148]: слушая циничные речи, он, по сути, становится глухим, немым и бездыханным. Присутствие-отсутствие превращает его в тень, живого мертвеца, что подкрепляется постоянным напоминанием о чахотке.

Мотив незаметности пронизывает отношения Владимира Ивановича со служанкой Полиной. Ее имя, отсылающее к роману Достоевского

---

<sup>1</sup> Повесть входит в «петербургский текст» русской культуры.

<sup>2</sup> Имеется в виду XIX строфа IV главы романа «Евгений Онегин»: *«...Я только в скобках замечаю, / Что нет презренной клеветы, / На чердаке вралем рожденной / и светской чернью ободренной, / Что нет нелепы такой, / Ни эпиграммы площадной, / Которой бы ваш друг с улыбкой, / В кругу порядочных людей, / Без всякой злобы и затей, / Не повторил стократ ошибкой...»* [Пушкин, 1957, V: 84]. См. блестящий разбор этого фрагмента: Грехнев, В.А. Диалог с читателем в романе «Евгений Онегин»// Пушкин. Исследования и материалы. Т. IX. Л., 1979.

«Игрок», подчеркивает карикатурность служанки<sup>1</sup>. Указание на сходство служанки с Полиной из романа Достоевского, тонко вводится через оригинальный прием – неназывания Клеопатры: Клеопатра – их общий архетип. В пренебрежении служанки к Степану-Владимиру Ивановичу – повторении позиции хозяина, также, как и учиненная ею Зинаиде Федоровне травля, условно говоря, разрешенная Орловым «кровь по совести». «Хамский запах помады» [Чехов, 1977, VIII: 143] – образная формула, неоднозначно выражающая отношение Степана-Владимира Ивановича к этой, по его определению, «избалованной твари». Подобно Полине Достоевского, доводящей до бешенства домашнего учителя Алексея Ивановича тем, что не стесняется его присутствия, служанка Полина «...так искренно верила, что я не человек, а нечто, стоящее неизмеримо ниже ее, что, подобно римским матронам, которые не стыдились купаться в присутствии рабов, при мне иногда ходила в одной сорочке» [Чехов, 1977, VIII: 144]. Однако чеховская Полина – это Клеопатра наоборот; беды Владимира Ивановича имеют психологическую подоснову: ее прелести не оказали должного воздействия, и он не стал ее любовником; отсюда угасание интереса и мелкие гадости. «Хамский запах помады» – разграничивает персонажей: в ситуации с хозяином, требующим устранить «вонь», лакей Степан ведет себя не по-лакейски, сохраняя достоинство, а Полина, знающая нрав хозяина, как умная служанка. Ситуация, прочитанная через Достоевского, обнажает внутренний драматизм Владимира Ивановича.

Но «незаметность» имеет и мифологический смысл: выброшенный из жизни вследствие каких-то обстоятельств, переживший мифологическую смерть, герой оказывается мертвецом в мире живых, «живым трупом»<sup>2</sup>. Оппозиция живого/мертвого обозначается в парадигме запахов. Так, для страдающего чахоткой и потому болезненно реагирующего на запахи Владимира Ивановича особенно раздражающим становится запах духов, исходящий от хозяина по утрам. Именно болезнью порождены сложные чувства, в которых он, может быть, боится признаться самому себе и потому остающиеся неназванными (напр., зависть). И, как следствие сознания недоступности счастья, – растущая ненависть к человеку,

---

<sup>1</sup> См. подробнее об имени Полина в романе Достоевского «Игрок»: Козубовская, Г.П. Имя в романе Ф.М. Достоевского «Игрок»// Филология: XXI век (теория и методика). Барнаул, 2004. Комизм усугубляется несоответствия имени личности: «Полина» – «Аполли-нария» – с греч. «посвященная Аполлону». Вместо солнечной семантики – хтоническая, «змеиность».

<sup>2</sup> Ситуация «живого трупа» обыгрывается в русской литературе: А.С. Пушкин «Как с древа сорвался предатель-ученик...»; М.Ю. Лермонтов «В полдневный жар в долине Дагестана...», Л.Н. Толстой «Живой труп» и т.д. См. аналогичное – «Мертвая душа». Мертвенность Орлова «обыгрывается» буквально с первых страниц. См. в описании утра: «...сидел неподвижно в постели...и глядел в одну точку, не выказывая по поводу своего пробуждения никакого удовольствия» [Чехов, 1977, VIII: 139]. Явная отсылка к описанию утра Обломова.



имеющему все, но потерявшему вкус к жизни. «Дурной запах», за который Орлов раздраженно выговаривает Степану, – точка соприкосновения персонажей, принадлежащих к разным мирам, и неслучайно устранением запаха занимается служанка Полина, косвенно принадлежащая к хтоническому миру: *«Она заахала, засуетилась и пошла ходить по всем комнатам, шурша юбками и шипя пульверизатором»* [Чехов, 1977, VIII: 142]. «Змеиное» в Полине и в тех вещах, которые ее окружают, – знак ее принадлежности к призрачному, петербургскому миру.

Тургеневский романский элемент – «испытание любовью» – входит в чеховский сюжет также в перевернутом виде. Имя центрального персонажа метафорически обыграно в сюжете. Георгий Орлов, хотя и носит «героическое имя», сам подчеркивает свою негероичность при всякой попытке «вогнать» его в рамки тургеневского персонажа. Неслучайно в циничной фразе *«...а я вот теперь за него (Тургенева – Г.К.) кашу расхлебывай»* [Чехов, 1977, VIII: 157] – кулинарная формула, предопределяющая снижение высокого. Итак, не-герой Орлов не совершает в повести никаких подвигов: не похищает любимую женщину, не выгоняет воровку-служанку, наконец, не удерживает Зинаиду Федоровну от разрыва с ним.

Неслучайно для брошенной Орловым и претерпевшей страдания Зинаиды Федоровны смысл жизни овеществляется в пластической метафоре, развертывающей семантику имени и миф, с ним связанный, – Георгий Победоносец: *«Смысл жизни только в одном – в борьбе. Наступить каблуком на подлую змеиную голову и чтобы она – крак! Вот в чем смысл. В этом одном, или же вовсе нет смысла»* [Чехов, 1977, VIII: 200].

Оппозиция дикость/культура отчетливо обозначится в ситуации бунта Степана-Владимира Ивановича. В письме, адресованном Орлову, содержится жест умывания его *«великолепной физиономии»* лакеем Степаном – единственной «живой душой» – и сознание своего превосходства над ним, что обозначается в оппозиции лед/пламень, опять восходящей к Пушкину: с одной стороны, *«проклятая холодная кровь»*, с другой – болезненный жар. Желая разбудить падшего, *«фальшивого человека»*, напомним о должном облике, созданном по образу и подобию Бога (*«...но ведь на то мы и люди, чтобы побеждать в себе зверя»*) [Чехов, 1977, VIII: 190], он рисует его во всей неприглядности как живого мертвеца, усматривая в этом превращении какие-то дьявольские причины. Бросая вызов Орлову (письмо здесь нарратологический заместитель дуэли), Владимир Иванович низводит бывшего хозяина, прикрепляя к нему различные ярлыки. *«Трусливое животное, которое лает и этим лаем пугает других оттого, что само боится»* [Чехов, 1977, VIII: 189] – первое в этом ряду определение – связывает в единый узел всех участников драмы (Орлова, Зинаиду Федоровну и самого Владимира Ивановича), так или иначе обнаруживающих в себе зооморфное, «собачье».

Ленивый «азиат», душа которого от боли и беспокойства прячется в халат, – литературная параллель, намек на Обломова и в то же время на отраженное восприятие этого типа революционно-демократической критикой, в частности, Н. Добролюбовым. Одним из пунктов обвинения в письме, как и в статье Добролюбова, становится отношение к женщине. Бывший лакей видит в этом отношении желание «*пригнуть ее низко к грязи ...*» [Чехов, 1977, VIII: 190], чтобы она стояла с ними на одном уровне. Завершая письмо горячим призывом к признанию правды, очищению и возрождению к новой жизни, Владимир Иванович, проецируя свои собственные переживания на своего двойника, «брата-близнеца», использует две формулы. С одной стороны, это сравнение с разбойником, висящим на кресте, который за час до смерти почувствовал в себе радость и надежду, с другой – тривиальное «*жизнь дается не дважды*» [Чехов, 1977, VIII: 191]. Нарисованная утопия – плод большого воображения, и в нагнетении слов с огненной семантикой («...*Но голова и сердце горят*» [Чехов, 1977, VIII: 188]; «...*от жара мысли не вяжутся в голове и перо как-то бессмысленно скрипит по бумаге*» [Чехов, 1977, VIII: 189]; «...*вопрос, который я хочу задать вам, стоит передо мной ясно, как огненный...*» [Чехов, 1977, VIII: 189]; «*сладкие мечты жгут меня...*» [Чехов, 1977, VIII: 191]) – косвенное выражение авторской позиции. «Рассказ неизвестного человека», таким образом, превращается в «записки сумасшедшего».

Несвершенное Орловым берет на себя Владимир Иванович. Замешение Орлова мотивировано смешанными чувствами, не только ненавистью, желанием мести или искренним стремлением очиститься, возродиться к новой жизни, но и сознанием собственного превосходства, жадной торжества справедливости и, в конечном счете, надрывом.

В истории превращения дворянина в лакея и наоборот – лакея в дворянина – ощущается «пушкинский» слой. Мечь врагу (отцу Орлова) – цель, ради которой Владимир Иванович предпринял это превращение, постепенно вытесняется другой, неожиданно для него самого обнаруживая ненужность и бессмысленность первоначальной. В этой внутренней метаморфозе просматривается сюжетная схема пушкинского «Выстрела» («Повести Белкина»). Но у Чехова, в отличие от Пушкина, отказ от цели становится выражением драмы человека, стоящего «бездны на краю» и жаждущего полноты бытия. Бунт против удачливого героя-любownika Орлова при всей искренности содержит элементы книжности: обозначается сходство ситуации чеховской прозы с романом Достоевского «Идиот». Рассказчик напоминает умирающего от чахотки Ипполита Терентьева, который, чувствуя себя гостем на чужом пиру, не может никому простить своего несчастья<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> См. подробный анализ: Скафтымов, А.П. Тематическая композиция романа «Идиот» // Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. М.: Художественная литература, 1972.

**«Невеста в черном»:** русалка и потерянная душа<sup>1</sup>. Зинаида Федоровна<sup>2</sup> существует в нескольких ипостасях, сущность которых обусловлена видением Владимира Ивановича. В первой встрече с рассказчиком она – «дама в черном платье» [Чехов, 1977, VIII: 142], обладательница колец с бриллиантами, у которой «белое лицо с мягкими линиями», «тонкие длинные ресницы» [Чехов, 1977, VIII: 142]. Черный цвет платья, помимо семантики изящества, изысканности, несет другую – семантику гибельности. «Запах тонких духов» [Чехов, 1977, VIII: 143], ее сопровождающий, особенно притягательный для чахоточного, – знак недосыгаемой для него женщины из высшего круга.

«Аромат духов» – аура Зинаиды Федоровны – наполняет квартиру и в тот момент, когда Зинаида Федоровна переступает порог дома Орлова, намереваясь, как позже выразится Степан-Владимир Иванович, «засесть у нас крепко, по-хозяйски» [Чехов, 1977, VIII: 153]. Именно «аромат духов» обозначит полярность представлений о жизни – освобождение Зинаиды Федоровны, для которой уход от мужа кажется завершением ада, и пленение Орлова, попавшего в женские сети. Именно «аромат духов» содержит предчувствие дурного запаха: «Зинаида Федоровна в простоте сердца хочет заставить меня полюбить то, от чего я прятался всю свою жизнь. Она хочет, чтобы у меня в квартире пахло кухней и судомойками... она хочет неотлучно находиться при мне и в купе, и в отелях, а между тем в дороге я люблю читать и терпеть не могу разговаривать» [Чехов, 1977, VIII: 158]. Философствуя о свалившемся на него странном супружестве, Орлов использовал образ пушкинских лирики в обычном для себя ироническом контексте: «Но она перевернула телегу моей жизни» [Чехов, 1977, VIII: 159]. Снижение высокого реализуется в актуализации семантики устойчивого фразеологизма, метафоризм которого снят возвращением прямого значения: «перевернуть все вверх дном». Перевернутость жизни – в заполнении пространства ненужными вещами, вытесняющими человека из холостой жизни («...чем больше в квартире лишних вещей, тем меньше воздуха» [Чехов, 1977, VIII: 163]), в ограничении сибаритских привычек, свидетельствующих о гедонизме хозяина, говорившего своим приятелям, «что в квартире порядочного, чисто-плотного человека, как на военном корабле, не должно быть ничего лишнего – ни женщин, ни детей, ни тряпок, ни кухонной посуды» [Чехов,

---

<sup>1</sup> «Невеста в черном» – обряд, подробно проанализированный В.И. Ереминой. См.: Еремина В.И. К вопросу об истоках и общности представлений о свадебной и погребальной обрядности: «Невеста в черном» // Русский фольклор. Л., 1987. Т. XXIV. Зинаида Федоровна обмолвилась: «...я точно заржавела» [Чехов, 1977, VIII: 152]. Это тоже формула мертвенности.

<sup>2</sup> Имя «Зинаида» в пер. с греч. означает «божественная». «Божественность» создает ассоциативное поле: Зинаида сближается с Евой. Мотив первой женщины обыгрывается в связи с библейским яблоком. Отчество «Федоровна» – от «Феодор» – «дар божий». Удвоенное «божественного» в имени – знак особой отмеченности.

1977, VIII: 154-155]. Позже, отказывая новоявленной супруге в поваре, он мотивирует это своим всегдашним нежеланием «заводить нечистоту» [Чехов, 1977, VIII: 154]. А неожиданное супружество, принесшее значительные неудобства, в том числе и одомашнивания холостяцкого быта, он цинично сводит к купле-продаже, отождествляя любовь Зинаиды Федоровны с любовью проституток: «...за любовь я отдаю уже не су, а часть своего покоя и своих нервов» [Чехов, 1977, VIII: 154-159]. Поэтому в поведении Орлова преобладают жесты, в которых овеществлено стремление сохранить свою свободу от посягательств. Сначала это газета за утренним кофе, потом ирония, которой поначалу не замечает Зинаида Федоровна, пока еще не умеющая читать между строк, наконец, семантически нагруженный жест заслонения глаз, как от солнца, в котором стремление скрыть смущение и досаду от неудобного присутствия Зинаиды Федоровны. Неслучайно Владимир Иванович замечает по поводу одного эпизода ежедневной борьбы супругов: «Мне казалось, что он оставался дома для того только, чтобы чувствовать себя несчастным» [Чехов, 1977, VIII: 154-163]. Жест символичен: это проявление слепоты, восходящей к архетипу – мифу об ослеплении дерзнувшего увидеть красоту богини. Но слепота присуща и Зинаиде Федоровне, упивающейся новой жизнью и не замечающей ничего.

Роман Зинаиды Федоровны и Орлова, пересказанный Владимиром Ивановичем, существует в своеобразных трансформациях. Так, первоначальная таинственность, присущая Зинаиде Федоровне (явная отсылка к повести Тургенева «Три встречи», кстати, упоминаемой в повести Чехова в пересказе музыкального Грузина), сменяется ощущением ее незащитности. Причем, с одной стороны, героиня подвержена зооморфизации, с другой – «олитературиванию». Так, в бесконечных ссорах с Орловым подчеркивается поза Зинаиды Федоровны: «...и некстати, и решительно опустилась на ковер у ног Орлова...» [Чехов, 1977, VIII: 164], «Она льстила Орлову и, чтобы добиться от него неискренней улыбки или поцелуя, стояла перед ним на коленях, ласкалась, как собачонка» [Чехов, 1977, VIII: 169]<sup>1</sup>. Позже ей самой будет эта смешна любовь, которая «только туманит совесть и сбивают с толку» [Чехов, 1977, VIII: 200].

В отдельные минуты, когда отступает «рациональное» и все заслоняется красотой и женским очарованием, рассказчик сливается со своим персонажем: «...забормотал он, трогая ее за волосы и плечи...» [Чехов, 1977, VIII: 166], «А Орлов играл ее каштановыми волосами и целовал ее руки, беззвучно прикасаясь к ним губами» [Чехов, 1977, VIII: 167]<sup>2</sup>. В ис-

---

<sup>1</sup> «Собака» неоднозначна: это ласковое название жены писателя – О.Л. Книппер-Чеховой – в письмах к ней.

<sup>2</sup> «Волосы» входят в фетовский код. См. об этом подробнее: Козубовская, Г.П.; Фадеева, Е.Н. Мифологема запаха в романе И.С. Тургенева «Дым»: фетовский код // Филологи-

кренних жестах Зинаиды Федоровны Владимир Иванович не замечает и тени театральности, только присущее ей природное изящество: «...потом грациозно обвила его шею руками и положила голову ему на грудь» [Чехов, 1977, VIII: 171]. Таким же завораживающим кажется и ее голос («...речь ее звучала как ручей» [Чехов, 1977, VIII: 176])<sup>1</sup>. Однако, зооморфное, инфернальное, «кошачье», имплицитно присутствует и здесь.

Смена ролей сопровождается усилением мотива беззащитности: роль девочки-шалуньи в сцене утреннего кофе получает продолжение в другой – обиды на Орлова: «Во всякий раз Вы отвечаете мне шуточками или холодно или длинно, как учитель...» [Чехов, 1977, VIII: 164]. Чувствующая обман Зинаида Федоровна напоминает наказанную за провинность ученицу: «Она сидела у себя в комнате, в углу, с таким выражением, как будто ее посадили в угол в наказание» [Чехов, 1977, VIII: 175]<sup>2</sup>. Ассоциации закрепляются упоминанием короткого дивана, похожего на букву Э, на котором Зинаида Федоровна спит во время своего добровольного заточения, прячась от наглой Полины. Этот мотив включает портретную деталь – маленькую ножку – образ, генетически восходящий к Пушкину, Тургеневу и самому Чехову<sup>3</sup>. Но «детским» («самодурским», по определению Степана) наделяется и Орлов, проявляющий упрямство и оказывающий упорное сопротивление Зинаиде Федоровне в мелочах. Так, абсурдным выглядит его объяснение пор поводу отказа от путешествия за границу: «...нельзя ехать раньше, чем у него отрастут длинные волосы, так как таскаться по отелям и служить идее нельзя без длинных волос» [Чехов, 1977, VIII: 170]. И «мужская точка зрения», объясняющая, почему «у нас и благородная, и красивая страсть зарождается и потом вымирает как бессилие, никуда не направленная, не понятая или опошленная»

---

ческий анализ текста. Вып. 4. Барнаул, 2003; Козубовская, Г.П. Поэзия А. Фета и мифология: Учеб. пособие. Барнаул, 2005.

<sup>1</sup> См. о женщине: Рябов, О.В. Русская философия женственности (XI – XX в.). Иваново, 1999.

<sup>2</sup> Чеховские учителя – чаще всего несимпатичные люди: они, регламентируя поведение человека, ставят ему оценки, как, напр., Кулигин из «Трех сестер», наказывают провинившихся, посадив их в угол; дрожат от разоблачения, что чего-то они не знают («Лессинга не читал»), как, напр., Никитин из «Учителя словесности» и т.д.

<sup>3</sup> «Маленькая ножка», появившись в лицейской поэзии Пушкина, затем в романе «Евгений Онегин» в лирическом экскурсе, становится знаком эротической поэзии, закрепляясь в проекции на трагедию «Каменный гость»: Дон Гуан, заметив только «узенькую пятку», досоздает образ в воображении. Обыгранная в романе Тургенева «Дворянское гнездо» в связи с изменой Варвары Павловны, она превратит пораженного Лаврецкого в Отелло; и, наконец, превращаясь в автоцитату, отзовется в прозе Чехова («Супруга»): «маленькая ножка», вызовет грустные размышления Николая Евграфовича: «...как это он, сын деревенского попа, по воспитанию – бурсак, простой, грубый и прямой человек, мог так беспомощно отдаться в руки этого ничтожного, лживого, пошлого, мелкого, по натуре совершенно чуждого ему существа» [Чехов, 1977, IX: 99].

[Чехов, 1977, VIII: 172]<sup>1</sup> – женщина, заботясь о проявлении своей сущности, «служит сатане»<sup>2</sup> [Чехов, 1977, VIII: 178]<sup>3</sup>. Мотивируя отказ представить новоявленную супругу отцу, и таким образом отлучая ее от семьи, Орлов упрекает ее в непоследовательности и парадоксальности, присущим женскому мышлению и поведению: «...я достойный отпрыск того самого гнилого света, из которого Вы бежали, возмущенная его пустотой и пошлостью» [Чехов, 1977, VIII: 179].

Роль Маргариты запрограммирована Зинаиде Федоровне окружением Орлова<sup>4</sup>, но где-то на периферии сюжета мерцает и роль Дездемоны – этот вариант не исключается, тем более, что Кукушкин грозит отбить ее<sup>5</sup>.

Любовный роман, сводящийся к бесконечным ожиданиям, получает оформление в нескольких метафорах. Любимое занятие Зинаиды Федоровны – «лежание на софе» – приобретает мифологический подтекст – это своеобразное умирание: «...Зинаида Федоровна лежала в гостиной на софе и ела грушу» [Чехов, 1977, VIII: 173]. Акт поедания получает перевернутый смысл: в нем фигурирует не яблоко, а груша, и потому познание оказывается несостоявшимся, а героиня продолжает оставаться в неведении. Эта семантика закрепляется указанием на несостоявшуюся совместную трапезу, или несъеденную еду («Суп и рябчики остыли» [Чехов, 1977, VIII: 175]). Несостоявшаяся роль хозяйки (в беспредельном отчаянии героиня стучит по тарелке ножом) сменяется ролью жертвы. Переживаемое отчаяние получает завершение в зооморфном сравнении: «...но она гляде-

---

<sup>1</sup> Точка зрения Владимира Ивановича.

<sup>2</sup> Орлову.

<sup>3</sup> Здесь очевидны отзвуки идей сумасшедшего Поприщина – героя повести Н.В. Гоголя «Записки сумасшедшего»: «Я только теперь постигнул, что такое женщина. До сих пор никто еще не знал, в кого она влюблена: я первый открыл это. Женщина влюблена в черта...» [Гоголь, 1938, III: 209].

<sup>4</sup> См. в тексте остроты гостей после посещения спальни.

<sup>5</sup> См. в письмах родным о посещении Венеции: «Я теперь в Венеции... Одно могу сказать: замечательнее Венеции я в своей жизни городов не видел. Это сплошное очарование...и нет ни одного местечка, которое не возбуждало бы исторического или художественного интереса. Плынешь в гондоле и видишь дворцы дождей, дом, где жила Дездемона...А в храмах скульптура и живопись, какие нам и во сне не снились. Одним словом, очарование» (от 24 марта 1891 г. [Чехов, 1976, П., IV, 201]. И в продолжение этого: «Одним словом, дурак тот, кто не едет в Венецию...В десять раз дешевле Крыма, а ведь Крым перед Венецией – это каракица и кит» (от 25 марта 1891 г.) [Чехов, 1976, П., IV, 201] П., IV, 204); «Дом, где жила Дездемона, отдается внаймы» (от 26 марта 1891 г.) [Чехов, 1976, П., IV, 206]. Ср. в письме к М.В. Киселевой: «Венеция меня очаровала и свела с ума...» (от 1 апреля 1891 г.) [Чехов, 1976, П., IV, 201]. П., IV, 208); «Завтра поеду в Неаполь. Пожелайте, чтобы я встретился там с красивой русской дамой, по возможности вдовой или разведенной женой. В путеводителях сказано, что в путешествии по Италии роман непременно условие. Что ж, черт с ним, я на все согласен. Роман так роман» (от 1 апреля 1891 г.) [Чехов, 1976, П., IV, 201]. П., IV, 209].

ла, как коза, плечи у нее были опущены, губы шевелились...» [Чехов, 1977, VIII: 178], где «коза» подобие жертвенного агнца.

Мотив непринятой души – Психеи (Орлов, сводя их отношения к обыкновенной физиологической потребности, цинично оценивает женщину, начитавшуюся романов Тургенева, точно подмечает суть Зинаиды Федоровны: *«отдает любви не су, а всю свою душу»*) [Чехов, 1977, VIII: 158]) реализуется в мистерии смерти-воскресения сначала полушутливо (*«Жалею, что нельзя послать по телеграфу тысячу поцелуев и самое сердце»*) [Чехов, 1977, VIII: 173]), затем серьезно (*«...она назло себе и всему на свете по целым дням лежала неподвижно на софе, желая себе только одного дурного и ожидая только дурное»*) [Чехов, 1977, VIII: 184]). Страдание, деформируя образ прекрасной женщины в глазах Владимира Ивановича, в то же время одухотворяет его и делает близким ему: *«Она, слабая, беспомощная, с прекрасными волосами, казавшимися мне образцом нежности и изящества, мучилась, как больная...»* [Чехов, 1977, VIII: 179]. Неслучайно, удвоение одной формулы обнаруживает сходство персонажей: *«Вырвать больной зуб сразу – и конец»* [Чехов, 1977, VIII: 151] – говорит Зинаида Федоровна, подводя итог своему освобождению; *«...разрезать поскорее этот тяжелый нарыв, сделать поскорее так, чтобы она узнала все то, что говорилось здесь в четверги за ужином...»* [Чехов, 1977, VIII: 169] – мечтает Владимир Иванович.

«Детский мотив», пронизывая собой всю историю, втягивает в свою орбиту других персонажей. Так, случайно зашедший в гости Грузин, выполняя непростую роль, раздваивает смысл ситуации. Поедая рябчика, он испытывает чувство вины за Орлова: *«...он с жадностью ел и, ...виновато поглядывал то на Зинаиду Федоровну, то на меня, как мальчик. Казалось, что если я не дал ему рябчика или желе, то он заплакал бы»* [Чехов, 1977, VIII: 184]. Рябчик, ассоциируясь с библейским яблоком, становится ироническим заместителем символа познания.

С другой стороны, полупризнания, недоговоренность, недомолвки, формулы-намёки, формирующие подтекст, готовят акт познания. Музыка отводится роль высказать затаенное: оборванная музыкальная фраза из арии Ленского в опере «Евгений Онегин» *«Что день грядущий мне готовит?»*), которой начат разговор, сменяется двумя пьесами из Чайковского, затем «Лебединой песнью» Сен-Санса, вызывая Зинаиду Федоровну на откровенность. Музыка приготавливает красивый финал затянувшегося любовного романа, перетекая в слово – совет, данный Гамлетом – Грузиным Офелии – Зинаиде Федоровне: *«Ступайте, кума в монастырь»* [Чехов, 1977, VIII: 186]<sup>1</sup>, скрывает за грустной иронией горькую правду. Но

---

<sup>1</sup> «Офелия, иди в монастырь» – один из выходов для русской женщины, обыгрываемый в литературе, от А.Н. Островского до А.Ахматовой.

уход в монастырь как одна из возможностей для героини уже возникал и был отброшен более удачным, как ей казалось, выходом. Судьбоносность рояля очевидна: возле него совершаются признания и вершатся судьбы. Так, лакей Степан, открывающий глаза Зинаиде Федоровне на Орлова, сам превращается в дворянина. Неслучайно наибольшую симпатию из всех гостей вызывал у переодетого лакея музыкальный Грузин: гипотетическое бегство, присутствующее в словах Грузина и Владимира Ивановича, в какой-то степени уравнивает их. Отсутствие музыки в петербургской жизни будет впоследствии восполнено музыкальной Венецией. Разноуровневность обмана (обман Орлова и мнимого лакея) будет снята в дальнейшем развитии сюжета.

**Мотив подмены жениха.** Мотив мертвого жениха формируется указанием на профессию переодетого лакея: он в прошлом лейтенант флота. Морской код придает ситуации мифологический смысл: исчезновение человека, его превращение в другого естественны. Кроме того, профессии моряка свойственны авантюризм и романтика – достаточно привлекательные для женщин. Переодевание (эпизод появления перед Зинаидой Федоровной в новом костюме) как элемент морского кода программирует будущее развитие сюжета. Переодевание несет семантику гибели: известно, что моряки надевают чистое белье, приуговорясь к смерти во время крушения.

В полном соответствии со сказочным каноном Степан – Владимир Иванович – как герой – совершает три подвига. Во-первых, бьет Кукушкина по лицу свертком с документами (пощечина), расплачиваясь с ним и за «море зла», разлитое в мире, и за несостоявшуюся возможность отбить Зинаиду Федоровну. Во-вторых, пишет гневное письмо Орлову, разоблачая его и мстя тем, что раскрывает свой обман. В-третьих, наконец, открывает глаза Зинаиде Федоровне и увозит ее за границу. «*Фальшивый человек*» – формула из письма, обозначающая разницу персонажей, как видит ее Владимир Иванович. В организации сюжета постижение этой истины совпадает с замещением персонажей.

Бегство – сниженный вариант похищения – ассоциируется с путешествием в мир иной в сопровождении мертвого жениха: «*Под впечатлением черной лестницы, холода, ночных потемок и дворника в тулупе, который опросил нас, прежде чем выпустить за ворота, Зинаида Федоровна совсем ослабела и пала духом*» [Чехов, 1977, VIII: 194]. Путешествие по полужимнему Петербургу, когда «*снег валит на нас хлопьями, и ветер, особенно на Неве, пронизывал до костей*» [Чехов, 1977, VIII: 195], а небо пророчило безвозвратную гибель, завершается решением ехать за границу – в иной мир. Зинаида Федоровна, существуя в парадигме архетипов (с одной стороны, великодушная женщина – сирена, о которой можно только мечтать, в то же время – подобие Пенелопы, терпеливо ожидающей возвращения мужа, с другой – кающаяся Магдалина, страдающая от мужского обмана), сама осознает «книжность» ситуации, прячась за



чужую мудрость. Решение ехать за границу приобретает характер цитаты («*Теперь мы разделяемся*» [Чехов, 1977, VIII: 197]), причем источник цитирования указан ею самой: «*Вы читали Бальзака?*» [Чехов, 1977, VIII: 197]. В то же время есть здесь и неназванный источник – Тургенев и его роман «Накануне»: «*Вербуйте меня*» [Чехов, 1977, VIII: 197]. Неудачная шутка звучит двояко, принимая метафорический образ сбрасывания тела и освобождения души: «*вздрогнувшее тело*» [Чехов, 1977, VIII: 197] – знак отторжения души.

Оппозиция чистый/грязный возникает в ситуации появления перед Зинаидой Федоровной уже не лакея Степана, а Владимира Ивановича, переодетого теперь в новую, дорогую пару; причем сам он замечает, что его костюм она осматривает прежде лица. Ситуация явно восходит к роману Достоевского «Идиот», когда на отчаявшуюся Настасью Филипповну, мечущуюся в безвыходной ситуации между Рогожиным и Ганей, неожиданно сваливается богатый жених – князь Мышкин. Оппозиция чистый /грязный опирается на другую – живой /мертвый. «Умирание» равноценно здесь «загрязнению»: «*бледная как мертвец*» Зинаида Федоровна решается на бегство, потому что Орлов и другие оскверняют и осмеивают «*Тургенева, которого Вы будто бы начитались*» [Чехов, 1977, VIII: 193], низводя все до анекдота: «*Они сочинят смешной анекдот и будут рассказывать его на панихиде*» [Чехов, 1977, VIII: 193].

Образ Венеции в повести не однозначен, он как подсознательное отражение недостижимой мечты был когда-то навеян Грузиным, предопределив маршрут путешествия. Но Венеция в повести претерпевает метаморфозы: обещанный рай оборачивается адом. Тургеневская ситуация приобретает противоположную семантику: Елена, последовав за Инсаровым на чужбину, после его смерти продолжает его дело; у Чехова Зинаида Федоровна умирает раньше «жениха», сознательно принимая наказание. Жест отчаяния и признания жизненной ошибки: оказалась слабой. Приобретает особый смысл недосказанность в пожелании встречи с мачехой – «*грубой, наглой, бездушной, фальшивой, развратной и к тому же морфинисткой*» [Чехов, 1977, VIII: 201], которую «*страстно и без памяти*» любил отец, вогнав мать в чахотку. Воспоминания о мачехе (сказочный архетип) – эпизод в жизни-травле: «*Так вот все, говорю я, сливается в один образ...*» [Чехов, 1977, VIII: 201]. Мачеха, Полина, Орлов и др. – воплощение той змеиной головы, которую надо было раздавить. Закономерен ее ревнивый вопрос: «*Как Вы думаете, Поля все еще живет у него?*» [Чехов, 1977, VIII: 201].

Оппозиция живого/мертвого охватывает заграничную жизнь героев. Пребывая между жизнью и смертью, Владимир Иванович удержан в жизни милым добрым голосом, читающим ему знакомые книги (узнавание, возвращение в детство и т.д.). Печать женственности лежит на всем: для него еще в Петербурге «*часы нежно пробили час ночи*» [Чехов, 1977, VIII: 191], «*... я смотрю вниз на давно знакомые гондолы, которые плывут с женственной*

грацией, плавно и величаво, как будто чувствуют всю роскошь этой оригинальной, обаятельной культуры» [Чехов, 1977, VIII: 201]<sup>1</sup>, «...по целым часам смотреть на домик, где, говорят, жила Дездемона, – наивный, грустный домик с девственным выражением, легкий, как кружево...» [Чехов, 1977, VIII: 199]. Оживлению Владимира Ивановича противостоит окаменение Зинаиды Федоровны: «...мне представлялось, что оба мы участвуем в каком-то романе, в старинном вкусе, под названием “Злосчастливая”, “Покинутая” или что-нибудь вроде» [Чехов, 1977, VIII: 199]. Музыка, запах моря и присутствие дорогого существа («Даже болеть приятно, когда знаешь, что есть люди, которые ждот твоего выздоровления как праздника» [Чехов, 1977, VIII: 198]) окрыляют героя.

Перемещение в пространстве – Венеция, Ницца – логично завершает тайная поездка Зинаиды Федоровны в Монте-Карло и игра на рулетке. Упоминание рулетки отсылает к роману Достоевского «Игрок». Непредсказуемость поведения Зинаиды Федоровны сближает ее с Полиной из романа Достоевского, мечущейся в поисках выхода между несколькими мужчинами-спасителями. Монте Карло здесь – знак падения, игра на рулетке – попытка уйти от ненавистной роли любовницы. Зинаида Федоровна, понимая, какая участь ей уготована, отстаивает свою честь, раскрывая Владимиру Ивановичу глаза на него самого, упрекая в обмане, прикрытом идеями: «...но тот, хоть идей не прикреплял к обману, а Вы...» [Чехов, 1977, VIII: 207]. «Мертвенность» героя максимально обнаруживается именно здесь. Теряя ее, он, как за соломинку, хватается, за мысль, вдруг неясно блеснувшую в его голове, которая, «казалось, могла еще спасти нас обоих» [Чехов, 1977, VIII: 207]: «...и я теперь крепко понял мозгом и своей изболевшей душой, что назначение человека или ни в чем, или только в одном – в самоотверженной любви в ближнему» [Чехов, 1977, VIII: 207]. Но, ловя самого себя на неискренности, проговаривается: «Мне жить хочется!...Я хочу мира, тишины, хочу тепла, вот этого моря, вашей близости. О, как бы я хотел внушить Вам эту страстную жажду жизни!...» [Чехов, 1977, VIII: 207-208]. Отказываясь от продолжения «этой нудной комедии» [Чехов, 1977, VIII: 207], Зинаида Федоровна принимает яд. Родство с ней выразилось в ощущении героем чужой боли как своей: «Едва я переступил порог, как из комнаты, где лежала она,

---

<sup>1</sup> «Вода» – стихия морского офицера, в ней он оживает, но в то же время «вода» сохраняет значение потусторонности. Пересечение границы миров, хотя бы на птицеподобных гондолах, предвещает трагический финал. «Птицеподобные» – эпитет, которым сам Чехов наделил их. См. письмо к И.Л. Леонтьеву-Шеглову от 30 марта 1891 г. [Чехов, 1976, П., IV, 207]. В гондолах – овеществление метафоры птица-душа. В романе И.С. Тургенева «Накануне» Елена в Венеции видит чайку – вестницу смерти Инсарова. См.: Козубовская, Г.П. Система символики в романе И.С. Тургенева «Накануне» // Интерпретация текста. Вып. 8. Бийск, 2003. С. 113-115

послышался тихий, жалобный стон, и точно это ветер донес мне его из России, я вспомнил Орлова, его иронию, Полю, Неву, снег с холодными хлопьями, ... пророчество...» [Чехов, 1977, VIII: 208]. «Детскость» и «беспомощность» во внешности накануне смерти замыкают женский образ в безысходный круг. Но круг замыкается и для героя: «Возвращалось проклятое петербургское настроение...» [Чехов, 1977, VIII: 203]<sup>1</sup>.

Перечисляя свои роли (слуга, сторож, друг, мечтатель<sup>2</sup>, лишний человек, неудачник и т.д.), Владимир Иванович, по сути, и самого себя причисляет к известному в русской литературе типу, признавая свою слабость и – как это ни парадоксально – сходство с Орловым: «...а я – верный, преданный друг, мечтатель и, если угодно, лишний человек, неудачник, не способный ни на что, как только кашлять и мечтать, да, пожалуй, еще жертвовать собой...но кому и на что нужны теперь мои жертвы? Да и чем жертвовать, спрашивается?» [Чехов, 1977, VIII: 199].

Дочь Зинаиды Федоровны Соня, связывающая всех (Орлова, Владимира Ивановича, мужа), как сознающих участь, уготованную их поколению, принесшему себя в жертву (опять тургеневский мотив)<sup>3</sup>, или живущих неосознанно, единым узлом, – единственная оптимистическая нотка в финале. Отсюда повышенная значимость ее имени – София – и ее функция – примирения высоких идей и эмпирической реальности. Философские размышления о смене поколений проецируются на конкретную ситуацию: «В ней я видел продолжение своей жизни, ... чувствовал, почти веровал, что, когда, наконец, я сброшу с себя длинное, костлявое бордатое тело, то буду жить в этих голубых глазах<sup>4</sup>, и белокурых шелковых волосиках и в этих пухлых, розовых ручонках, которые так любовно гладят меня по лицу и обнимают мою шею» [Чехов, 1977, VIII: 209].

---

<sup>1</sup> Ср. у Пушкина: «Хандра ждала его на страже, / И бегала за ним она, / Как тень или верная жена» [Пушкин, 1957, V: 33].

<sup>2</sup> Обозначение «мечтатель» отсылает к роману Достоевского «Белые ночи». Трансформированный образ паутины: «... Я для нее то же, что вот для этой пальмы паутина, которая повисла над ней случайно и которую сорвет и унесет ветер» [Чехов, 1977, VIII: 203]. Чеховская пальма имеет отдаленное сходство с пальмой М.Ю. Лермонтова, о которой грезит одинокий утес («На севере диком...»).

<sup>3</sup> Объединяясь в принадлежности к одному поколению, персонажи расходятся в понимании смысла жизни. Упрекая Владимира Ивановича письмом, Орлов подчеркивает, что не видит смысла в брошенном им когда-то вызове. Тогда как оправданием для оппонента является стремление как-то означиться, не прослыть в веках ничтожеством.

<sup>4</sup> В цвете глаз Сони отголоски образа Венеции. См. в письме к родным от 25 марта 1981 г.: «Восхитительная, голубоглазая Венеция шлет всем вам привет» [Чехов, 1976, II, IV, 203]. См. оригинальное исследование Н.Е. Меднис «Венеция в русской литературе» (Новосибирск, 1999).

## «Черный монах»: Архетип баллады<sup>1</sup>

«Черный монах» достаточно часто становился предметом изучения в чеховедении<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Первый вариант: Козубовская, Г.П. Архетип баллады в прозе А.П. Чехова: «Черный монах» // Антрополекст-1. Томск, 2006. С. 201-209.

<sup>2</sup> См.: Бялый Г.А. Русский реализм. От Тургенева до Чехова. Л., 1990; Гурвич И.А. Проза Чехова. М., 1970; Полоцкая, Э.А. Человек в художественном мире Достоевского и Чехова // Достоевский и русские писатели. М., 1971; Громов, М.П. Чехов и Достоевский (скрытые цитаты) // Чехов и его время. М., 1977; Катаев, В.В. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979; Линков, В.Я. Художественный мир прозы Чехова. М., 1982; Сухих, И.Н. Проблемы поэтики А.П.Чехова. Л., 1987; Камянов, В.И. Время против безвременья: Чехов и современность. М., 1989; Собенников, А. Между «есть Бог» и «нет Бога»... (о религиозно-философских традициях в творчестве А.П.Чехова). Иркутск 1997; Бурно, М.Е. О психастеническом мироощущении А.П.Чехова (в связи с рассказом «Черный монах») // Целебное творчество А.П.Чехова: Размышляют медики и филологи. М.: изд-во Российского об-ва медиков-литераторов, 1996; Разумова, Н.Е. «Черный монах» А.П.Чехова: строение художественного пространства // Мотивы и сюжеты русской литературы. От Жуковского до Чехова: К 50-летию науч.-пед. Деятельности Ф.З.Кануновой. Сб. статей. Томск: Знамя Мира, 1997. С. 149-161; Ранева-Иванова, М., Родионова, В.М., Шувалов, А.В. Проблема гениальности и помешательства в рассказе А.П.Чехова «Черный монах» // Целебное творчество А.П.Чехова: Размышляют медики и филологи. М.: изд-во Российского об-ва медиков-литераторов, 1996; Воскресенский, Б.А., Воскресенская А.Б.Болезнь или искушение? (читая «Черного монаха») // Целебное творчество А.П.Чехова: Размышляют медики и филологи. М.: изд-во Российского об-ва медиков-литераторов, 1996; Старушенко, Г.П., Трунин А. «Черный монах»: сто лет спустя // Литература в школе. М., 1997. № 2; Крупышев, А.М. О возможных истоках «ожившей легенды» в повести А.П.Чехова «Черный монах» // Вестник Костромского пед. ун-та им. Некрасова. Кострома, 1997. Вып. 3; Кубасов, А.В. Проза А.П. Чехова: искусство стилизации. Екатеринбург, 1998; Гиривенко, А. Литературные прообразы монаха в чеховской прозе// Молодые исследователи Чехова. М., 1998; Питерсон, К. «У него было такое же ангелоподобное лицо...» (символика подтекста рассказа Чехова «Черный монах») // Молодые исследователи Чехова. М., 1998; Смирнов, Игорь Философ и безумец в литературном освещении // Смирнов Игорь. Человек человеку – философ. СПб.: Алетейя, 1999; Камчатнов, А.М., Смирнов А.А. А.П. Чехов: проблемы поэтики. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.textology.ru/kamch/chehov\\_zakl.html](http://www.textology.ru/kamch/chehov_zakl.html); Корниенко, О.А.Роль пейзажа в формировании чеховского подтекста (на материале рассказа «Черный монах») // Русский язык и литература в учебных заведениях. Киев, 2000. № 1; Шалогин, Г.А. «Меня влечет неведомая сила...» Пушкинские мотивы в «Черном монахе» А.П.Чехова // От Пушкина до Чехова. Симферополь, 2001 (Чеховские чтения в Ялте; Вып. 10); Лулудова, Елена Баллады Жуковского и «Черный монах» Чехова: (Материалы к текстологическому комментарию) // Молодые исследователи Чехова. Вып. 4. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2001; Кудинова, Е.П. Жанр легенды в творчестве А.П.Чехова // Литературное произведение и культурный контекст. Балашов, 2002; Тихомиров, С.В. «Черный монах»: опыт самопознания мелиховского отшельника // Тихомиров, С.В. Творчество как исповедь бессознательного. Чехов и другие. (Мир художника – мир человека: психология, идеология, метафизика). М.: Изд-во «Ремдер», 2002; Кошемчук, Т.А.«Черный монах» А.П.Чехова: история прельщения и гибели души // Чеховские чтения в Твери: Сб. научных трудов. Вып. 3. Тверь: «Золотая буква», 2003; Гусихина, Н.П. В.А.Жуковский и А.П.Чехов: к проблеме творческой преемственности // Мир романтизма: Материалы международной научной конф. «Мир романтизма» (XI Гуляевские чтения). (Тверь, 16-17 мая 2003 г.). Вып 8 (32). Тверь: ТГУ, 2003; Секачева, С.Б. Кинетический язык как средство поэтики в рассказе А.П.Чехова «Черный монах» // Проблемы поэтики

Жанровые модели, сохраненные в художественных текстах «памятью культуры»<sup>1</sup>, достаточно оригинально «обыграны» в прозе Чехова. Так, балладный архетип в «Черном монахе» задан самим главным персонажем. Возвратившегося в имение Песецких<sup>2</sup> Коврина настолько поразили «царство нежных красок» и роскошь природы, что «...хоть садись и балладу пиши»<sup>3</sup> [Чехов, 1977, VIII: 225]. Упоминание баллады не случайно: жанрообразующий признак баллады – встреча миров – здешнего и потустороннего<sup>4</sup>. Это вскользь брошенное замечание самого Коврина и является предчувствием его встречи с Черным монахом – встречи, имеющей роковые последствия. Мотив возвращения задает элегическую тональность и тем самым порождает подтекст.

Двоемирие в «Черном монахе» специфично. Перемещение из города в деревню нервного, страдающего от бессонницы Коврина, в мифопоэтической традиции уже есть пересечение границы.

---

А.П.Чехова: Межвуз. сб. науч. тр. Таганрог, 2003; Секачева, С.Б.Фольклорные мотивы в рассказе А.П.Чехова «Черный монах» // Фольклор: традиции и современность. Вып. 2. Таганрог, 2003; Горячева, М.О. Черный монах А.Чехова и Б.Акунина // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. М., 2004; Грудина, Т.В. Двойничество как организующий фактор поэтики повести А.П.Чехова «Черный монах» // Наш Чехов. Сб. ст. и материалов. Иваново: Изд-во ИВГУ, 2004; Азов, А.В.«Черный монах» А.П.Чехова в истории смерти художника Арчила Горки // 100 лет после Чехова: Материалы науч.-практ. конф. (Ярославль, май 2004) и интернет-конференции (портал Auditorium.ru, апр.-июнь 2004). Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2004; Зайцева, Т.Б. Библиейские мотивы в повести А.П.Чехова «Черный монах» // Социолингвистические и культурологические проблемы изучения русского языка и русской литературы в контексте диалога культур. Магнитогорск, 2004; Ибатуллина, Г.М.Мистериальный мир в повести А.П.Чехова «Черный монах»: (Углубленное изучение в творчестве писателя в гуманитарных классах) // Анализ литературного произведения в системе филологического образования. Екатеринбург, 2004; Габдуллина, В.И., Коноплева, А.А. «Черный монах» А.П.Чехова: диалог с Достоевским// Вестник БГПУ. Серия гуманитарных наук. Вып. 5. Барнаул, 2005 и др. Кроме того, см.: Тамарченко, Н.Д. Отражение структур классического романа в русской повести рубежа веков (1890 – 1910 гг.)// На пути к произведению. Самара, 2005; Айзикова, И.А. Мотив привидения в русской литературе XIX века: К вопросу об эволюции мотива (В.А. Жуковский – А.П. Чехов) // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Новосибирск, 2006. Вып. 7 и др. Наша идея (основа ее – рецензия на дипломную работу В. Лониной «Природный код в “Черном монахе” А.П.Чехова, защищенной в БГПУ в 2005 г.) возникла независимо от статьи Н.Д. Тамарченко, с которой мы познакомились, к сожалению, только в 2006 г.

<sup>1</sup> См. методологию исследования: Сурков, Е.А. «Русская повесть в историко-литературном процессе XVIII – первой трети XIX века: становление, художественная система, поэтика. Автореферат дисс. докт. филол. наук. Кемерово, 2007. См. о динамике жанров: Полонский, В.В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века: Монография. М.: Наука, 2008.

<sup>2</sup> Это возвращение в «родные пенаты» идентично возвращению блудного сына: Егор Семенович – опекун Коврина, оставшегося еще в раннем детстве сиротой.

<sup>3</sup> Заметим: прежде чем появиться у Песецких в Борисовке (имя – славный боец), он заезжает в свое имение – Ковринку, где проводит в уединении три недели (как и в волшебных сказках, у Чехова значимо число «три»).

<sup>4</sup> См. о балладе: [Сильман, 1977]; [Магомедова, 2001].

Возвращение в родные пенаты сопряжено с особым мироощущением: «детское» накладывается на «взрослое». Сохранившееся от детства ощущение сказочности усадьбы, во многом связанное со стариной (старинный – лейтмотив восприятия усадьбы Ковриным: старинный дом, старинные чашки и т.д.), придает земному раю-муравейнику таинственность. Так, сад, перерастающий в лес, неразрывен с домом, вход в который венчает лестница со скульптурами львов. Своеобразное продолжение львов – сосны с мохнатыми лапами, приветствующие его шумом-шепотом. Границы живого/мертвого легко преодолимы: вечный мир оживлен, постоянно пребывая в метаморфозах.

Но возвращение дает и новый взгляд на усадьбу: повзрослевший и умудренный жизнью, занимающийся философией Коврин и, соответственно, воспринимающий мир как текст, в садоводстве Песочкого видит изысканные уродства и издевательство над природой. Раздражает его, хотя он и не выражает этого откровенно и прямо, порядок, доведенный до геометричности: деревья в саду, расположенные в шашечном порядке, напоминают шеренги солдат<sup>1</sup>. Для владельца сада, Песочкого, граница между естественным и искусственным почти стерта: свои пасеки называет «чудом нашего столетия».

Лейтмотив в картине сада – дым («Во дворе уже сильно пахло гарью») [Чехов, 1977, VIII: 227]; «...стлался по земле черный, густой, едкий дым...», [Чехов, 1977, VIII: 227]; «...весь сад утонул в дыму» [Чехов, 1977, VIII: 228]), причем характерно, что и воспоминания Коврина о детстве связаны, в первую очередь, с дымом. Именно обволакивающий дым, спасающий деревья от мороза, придает саду потусторонний облик: по саду бродят работники, как тени; в облаках дыма неожиданно исчезает Песочкий, и откуда-то, как из небытия, доносится его «отчаянный, душу раздирающий крик: – Кто это привязал лошадь к яблоне?» [Чехов, 1977, VIII: 231]. Так, сад, принадлежащий одновременно двум мирам, воспринимается как царство теней – земной Аид. Знаково упоминание лошади в этой картине: в балладах конь, согласно логике фольклорно-мифологического мышления, – проводник в иной мир.

Важно и то, что Коврин – единственный во всей повести персонаж, ощущающий запахи<sup>2</sup>. С этим связано и проявление способности персонажа ощущать природный мир как одухотворенно-живой, ожидая, узнает или не узнает его этот мир. Коврин – гость, чужой в этом мире: согласно фольклорно-мифологической логике, либо мертвый в мире живых, либо

---

<sup>1</sup> См. трактовку В.Г. Шукиным пространства сада как концентрического: внешнее, «оссиановский локус», среднее, коммерческий сад, и, наконец, изуродованная природа около дома [Шукин, 2005: 452].

<sup>2</sup> Как правило, способностью ощущать запахи наделены у Чехова персонажи, способные переживать духовный переворот.

наоборот. Во время свидания в саду с Таней он чувствует запах гари, запах прошлого, и вспоминает, что *«еще в детстве чихал здесь от дыма»* [Чехов, 1977, VIII: 228].

Логика баллады ведет к тому, что герой должен погибнуть: это запрограммировано жанровой моделью. Гибель Коврина дважды предсказывается в тексте: он, дважды оказываясь в усадьбе Песоцких, пересекает границу миров, переходя реку и уходя на другой берег. Третьему возвращению в сад не суждено сбыться. Но в чеховском повествовании срабатывает прием ретардации – торможения, и гибель откладывается на неопределенный срок.

Очевидна библейская параллель: сад – рай. Автор ненавязчиво подчеркивает: цветут вишни, сливы и поют соловьи – почти по-фетовски обставленная ситуация ночного свидания<sup>1</sup>. Поэзия и проза сосуществуют в единстве мироздания; однако, «материальное», «муравьиное», не уничтожает потребности в духовном. Библейский архетип очерчивает границы любовного романа: Коврин когда-то ушел из сада, не вкусив от древа познания; теперь, спасаясь от городской суеты, он приобщается к этому дереву<sup>2</sup>. Черный монах, таким образом, может быть интерпретирован как порождение разрыва между естественным и искусственным, своеобразное сгущение сущностных сил человека, проявление потребности в полноте бытия. Так чеховская проза уклоняется от заданного жанра, обыгрывая различные смыслы архетипа, вводя множественные мотивировки, выходящие далеко за границы жанровой модели. Позже, уйдя от Татьяны, Коврин будет считать их брак ошибкой и, вспоминая о нем, испытывать досаду, подспудно переживая неотпущенную вину.

Воспоминания Коврина о детстве двоятся: «таинственное» сосуществует в них с «безоглядно-радостным». Для героя органично ощущение, что мир подсматривает за ним (*«И кажется, весь мир смотрит на меня, притаился и ждет, чтобы я понял его...»*) [Чехов, 1977, VIII: 234]. «Просторно», «свободно», «тихо» – в этом своеобразное ощущение растворения себя в природе, подобное романтическому, получившее обозначение как расширение субъекта, или неразличение границ между душой и миром. «Сказочное» ощущение как непровольная реакция души Коврина на его «научность» обнажает в нем «детское», таящееся в глубинах подсознания, и готовность к чуду: *«...и кажется, если пойти по ней (по тропинке – Г.К.), приведет в то самое неизвестное загадочное место, куда только что опустилось солнце и где так широко и величаво пламенеет вечерняя заря»* [Чехов, 1977, VIII: 234]. Впоследствии, при встрече с Черным монахом это обозначится в тезисе оппонента, метафизически истол-

---

<sup>1</sup> См. «Люди спят. Мой друг, пойдём в тенистый сад» и др. стихотворения А. Фета.

<sup>2</sup> Традиционная для русской литературы начала XIX века оппозиция цивилизация/дикость.

ковывающего свое происхождение: он – игра воображения Коврина, которое, в свою очередь, есть не что иное, как часть природы.

Появлению Черного монаха способствует предрасположенность души Коврина к необычному, неординарному, чрезмерному. «Дымное исчадие» – Черный монах, – возникнув из глубины памяти, разбуженной ностальгией по прошлому, поначалу называется Ковриным «*оптической несообразностью*» [Чехов, 1977, VIII: 241]. Неслучайно Коврин никак не может вспомнить, откуда к нему пришла эта легенда («... Или, может, черный монах снился мне?») [Чехов, 1977, VIII: 233]). Упоминание сна также не случайно: балладный мир предполагал и такой исход, в жанровой модели использовались онейрическое пространство и онейрический код<sup>1</sup>.

Появлению Черного монаха предшествуют указание на закат солнца и на запахи: «*Уже садилось солнце. Цветы, оттого, что их только что полили, издавали влажный, раздражающий запах*» [Чехов, 1977, VIII: 234]. Первое появление Черного монаха, вполне органичное, обставлено материально: тактильные ощущения («...легкий вечерний ветерок нежно коснулся его непокрытой головы») [Чехов, 1977, VIII: 234]) сменяются акустическими («...зашумела рожь, и послышался сзади глухой ропот сосен») [Чехов, 1977, VIII: 234]) и, наконец, визуальными («*На горизонте, точно вихрь или смерч, поднимался от земли до неба высокий черный столб*») [Чехов, 1977, VIII: 234]). Ненавязчивое работает повтор<sup>2</sup>, ассоциативно увязывая разноплановое: черный, как сажа, тюльпан в саду Песоцких, которым любитесь Коврин, черный обволакивающий дым, тонкие черные брови Татьяны и, наконец, Черный монах. «Черное», наслаиваясь, материализуется в призраке-видении, являясь в свою очередь зеркальным отражением вполне реального.

Уже при первом появлении подчеркиваются черная одежда монаха, черные брови, «*бледное, страшно бледное, худое лицо*» [Чехов, 1977, VIII: 234]. Бледность – обязательная портретная деталь балладного мертвеца, приходящего за своей жертвой, а также и лицо самой смерти<sup>3</sup>. «Черные брови» – явная отсылка к гоголевскому Вию и, следовательно, еще один авторский сигнал – предвестие гибели. Заметим, что, как и гоголевский Хома Брут, Коврин – сирота. Повторение одних и тех же деталей во втором посещении Коврина Черным монахом конкретизируется в следующем замечании: «*этот нищий или странник*» [Чехов, 1977, VIII: 241]. Известно, что нищий осмысливается в похоронном обряде как заместитель

---

<sup>1</sup> Имеется в виду не только сон как композиционный прием, как рама сюжета (баллада В.А. Жуковского «Светлана»), но и как обозначение онтологической природы жанра (см. предисловия в поэме «Двенадцать спящих дев» В.А. Жуковского, состоящей из двух баллад).

<sup>2</sup> См. о повторе: [Фарино, 2004].

<sup>3</sup> См.: [Евзлин, 1993].



покойного<sup>1</sup>. Так, с точки зрения ритуально-мифологической поэтики, мотивируется двойничество Коврина и Черного монаха.

Предшествует появлению Черного монаха и музыка<sup>2</sup>. Обратим внимание на то, что эмоциональное воздействие музыки таково, что у Коврина, наслаждающегося ею, клонится голова, слипаются глаза – он не может преодолеть состояния сна. Вновь ненавязчиво работает повтор: ощущение сладости и неземного блаженства дают музыка и шепот Черного монаха. Известно, что в мифопоэтической традиции музыка – водительница в иные миры.

Мотив сна объединяет персонажей, обнаруживая их иерархию. Так, с одной стороны, погружение Коврина, слушающего музыку, в сладостный сон, и как следствие этого – встреча с Черным монахом, с другой – ироническое замечание Егора Семеновича о своих научных статьях – «*прекрасное снотворное средство*» [Чехов, 1977, VIII: 235]; в этом параллелизме столкнулись поэзия и проза. Эмпирические научные описания «*известного в России садовода*» Егора Семеновича не что иное, как пародия на высокую науку Коврина. Отложенной Ковриным книге противопоставлены разучиваемая гостями Песочных серенада Брага о безумной девушке, именно в безумии постигшей гармонию природы, и рассказанная самим Ковриным легенда о Черном монахе как мираже Вселенной.

Жажда сильных страстей, того, что оторвет от скуки и серости эмпирического бытия, ведет к опьянению: необычное видение реального мира – следствие нашептывания Черного монаха. Делая предложение Татьяне, Коврин, воодушевленный, не видит, как она «*согнулась, съежилась и точно состарилась сразу на десять лет*» [Чехов, 1977, VIII: 244]: «*Он находил ее прекрасной*» [Чехов, 1977, VIII: 244]<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> См. подробнее: Топоров В.Н. Конные состязания на похоронах // Исследования в области балто-славянской духовной культуры: погребальный обряд. М.: Наука, 1990.

<sup>2</sup> И в дальнейшем, появлению монаха будут предшествовать («вечерние тени», «звучи скрипки», «неясные голоса» [Чехов, 1977, VIII: 241]. См. о музыке и музыкальности интересные наблюдения Н.Деревянко: Деревянко (Ободяк), Н. Повесть А.П.Чехова «Черный монах» и сонатная форма. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://lamp.semiotics.ru/chernmon.htm>.

<sup>3</sup> Ср. в финале: «...был доволен, что окончательно разошелся с ней, и воспоминание об этой женщине, которая в конце концов обратилась в ходячие живые мощи, и в которой, как кажется, все уже умерло, кроме больших, пристально глядящихся, умных глаз...» [Чехов, 1977, VII: 254]. Цитирование персонажами пушкинских строк обозначает «швы мироздания». Пушкин появляется в самые «острые» моменты, когда персонажи стоят перед выбором. Так, Коврин, еще не отдавая себе отчета в чувствах, охвативших его, тихо запоет, склонившись к лицу Татьяны, арию из оперы «Евгений Онегин» (либретто оперы – перелицованный Пушкин). Жалующийся Коврину на непонимание Егор Семенович сравнивает себя с Кочубеем, чем и навлекает беду: безумие грозит не его дочери, а Коврину; пушкинский сюжет, таким образом, зеркально обращен. Обратим внимание на то, что каждый из персонажей несет в себе нечто от «художника». Татьяна обладает голосом, поет; образ поющей женщины достаточно часто встречается в литературе начала XIX века, и, очевидно,

Число «два» играет существенную роль в прозе Чехова: всевозможные раздвоения, удвоения пронизывают структуру повести, предлагая разноплановые интерпретации одного и того же эпизода. Сам Егор Семенович превращается в пародийного двойника Коврина. Чужая речь, проскальзывающая в речи повествователя, хотя и звучит несколько водовильно, но открывает иные, «запредельные» возможности персонажа: *«он кричал, что его разрывают на части...»* [Чехов, 1977, VIII: 245] (зеркальное отражение раздвоения Коврина) *«и что он пустит себе пулю в лоб»* [Чехов, 1977, VIII: 245] (несостоявшийся финал ковринского сюжета). Егор Семенович, страшющийся замужества дочери и жаждущий его, в предсвадебной суете раздваивается: *«...и другой, ненастоящий, точно полупьяный, который вдруг на послушье прерывал деловой разговор... и начинал бормотать...»* [Чехов, 1977, VIII: 246]. Весь эпизод драматизирован и строится как диалог настоящего Егора Семеновича с ненастоящим, по сути, дублируя на эмпирическом уровне диалоги Коврина с Черным монахом. Мотив удвоения пронизывает и воспоминания Песоцкого: мать Коврина – ангел, и Коврин в детстве, очень похожий на нее, – тоже имел ангельскую внешность. В этом и предчувствие, и трансцендентальный порыв, и устремленность за пределы реального мира и т.д.

Чахотка, от которой сгорела мать, грозящая сыну, болезнь – одна из мотивировок безумия<sup>1</sup>. Чахотка – здесь также пушкинский знак. В эпоху романтизма она воспринималась как «высокая болезнь», которой наделены лишь избранные. Черный монах – оборотная сторона, духовное выражение «телесной» болезни. Чахотка упоминается в пушкинском романе и в связи с Онегиным как несостоявшийся вариант его судьбы<sup>2</sup>. В целом, реализованный роман героев – зеркало пушкинского: Татьяна *«с четырнадцати лет была уверена почему-то, что Коврин женится именно на ней»* [Чехов, 1977, VIII: 245].

---

это имеет какой-то смысл для Чехова. Татьяна и Коврин играют на рояле, и сам, охваченный любовным томлением, Коврин напевает арию из оперы «Евгений Онегин» (созвучие имен; не оно ли подтолкнуло Коврина к Татьяне – «верному идеалу?»). В гости приходит сосед скрипач (*«ездит ферт со скрипкой и тилкает»*), за которого Егору Семеновичу не хочется отдавать замуж дочь. Но именно Татьяна проклинает Коврина, желая ему гибели, т.к. ее душу жжет боль. «Художническое» сложно уживается с «человеческим»; это сопряжение дает разнообразные варианты человеческой судьбы. Так, Чехов продолжая разработку проблематики русской прозы 20-30-х гг. XIX века, предлагает свой – достаточно трагический вариант. См.: Кошелев, В.А. Онегинский «миф» в прозе Чехова // Чеховиана: Чехов и Пушкин. М.: Наука, 1998. С. 147–154.

<sup>1</sup> См.: Козубовская, Г.П. О «чахоточной деве» в русской литературе (Пушкин – Ахматова) // Studia Literaria Polono-Slavica, № 6; Morbus, medicamentum et sanus – Choroba, lek i zdrowie. Warszawa, 2001. С. 271-293.

<sup>2</sup> Так, в романе «Евгений Онегин» «болезнь любви» Онегина подается автором с иронической окраской: *«Онегин сохнет – и едва ль уж не чахоткою страдает, Все шлют Онегина к врачам, те хором шлют его к водам»* [Пушкин, 1957, V: 179].

«Кружились головы», «как в тумане» – лейтмотив предсвадебной кутерьмы, вновь возвращающий к мотиву дыма.

Второе посещение деревни, куда был отправлен Коврин на лечение, описано лаконично: «пил много молока, работал по два часа в сутки, не пил вина и не курил» [Чехов, 1977, VIII: 250]. Ощущение мертвенности мира выражается в том, что «в старом громадном зале запахло точно кладбищем...» [Чехов, 1977, VIII: 250]. Во втором приезде мир уже не узнает его: «Угрюмые сосны с мохнатыми корнями, которые в прошлом году видели его таким молодым, радостным и бодрым, теперь не шептались, а стояли неподвижные и немые, точно не узнавали его» [Чехов, 1977, VIII: 250]. В портрете Коврина («голова у него острижена...лицо...пополнело и побледнело...» [Чехов, 1977, VIII: 251]) «полнота» – признак недуховности, «бледность» – мертвенности. Да и Татьяна замечает, что «на его лице уже чего-то недостает» [Чехов, 1977, VIII: 253].

Желая вырваться за пределы серости, Коврин повторяет тот же путь, что и в первый раз, пересекая границу миров. Но настоящий мир утратил для него поэзию, существуя в рамках здешней реальности. При этом в самом пейзаже наблюдается усиление интенсивности цвета, хотя пылающее зарево теперь читается весьма прозаически – всего лишь как предвестие ветреной погоды. Искусственное приведение себя в состояние, необходимое для встречи с Черным монахом (услышав аромат табака и ялаппы<sup>1</sup>, несущихся из сада, Коврин пьет вино<sup>2</sup>, курит), завершается плачевно, превращая балладу в пародию. Заметим, что все это вершится при лунном свете (луна – обязательный атрибут балладного мира, но здесь вновь снижение: «В громадном темном зале на полу и на рояле зелеными пятнами лежал лунный свет» [Чехов, 1977, VIII: 252]), в котором для Коврина, как ему кажется, таится разгадка: в прошлом году «также пахло ялаппой и в окнах светилась луна» [Чехов, 1977, VIII: 252]. Усиление дьявольского в Коврине (раздражение против близких, неподчинение им, стремление выпрыгнуть за пределы отпущенного и т.д.) – несогласие с ролью всего лишь посредственности, что и выражается в агрессивных действиях: рвет диссертацию, все свои статьи, потом письма Татьяны. Разрыв с Татьяной спровоцировал болезнь: чахоточный Коврин живет уже с другой женщиной, «которая ухаживала за ним, как за ребенком» [Чехов, 1977, VIII: 253]. Замещение Татьяны Варварой Николаевной знаменательно: она дает ему то, чего не могла дать Татьяна, – материнскую заботу.

---

<sup>1</sup> Ялаппа – слабительный корень [Даль, 1980, IV: 676]. И вновь зеркальность, пародирование.

<sup>2</sup> См. о вине: Шехватова А.Н. Амбивалентность мотива вина в прозе А.П.Чехова// Литературный текст: проблемы и методы исследования. Вып. 8. Вино в литературе. Тверь, 2002; Шейкина М.А. «Давно я не пил шампанского...»// Целебность творчества Чехова (размышляют медики и филологи). М., 1996.

Крымский эпизод<sup>1</sup> в финале повести также связан с луной: «*Чудесная бухта отражала в себе луну*» [Чехов, 1977, VIII: 255]. Здесь скрещенье многого: несмотря на то, что «*вода походила цветом на синий купорос...*» [Чехов, 1977, VIII: 255], в ней в то же время было «*нежное и мягкое сочетание синего с зеленым*» [Чехов, 1977, VIII: 255], «*казалось, лунный свет сгустился и вместо воды наполнял бухту*» [Чехов, 1977, VIII: 255], было ощущение покоя<sup>2</sup>: «*...пахло морем*» [Чехов, 1977, VIII: 255]. Очевидно, что к Коврину вернулось поэтическое зрение, и он вновь переживает ощущение гармонии бытия. Услышанная музыка, возвращая к прошлому (повтор: романс о безумной девушке, постигшей, как ей казалось гармонию природы), дает утраченное ощущение «сладкой радости», обещающее встречу с Черным монахом<sup>3</sup>. Этому вторит и мир, удваивая содержание серенады: «*Бухта, как живая, глядела на него множеством голубых, синих, бирюзовых и огненных глаз и манила к себе*» [Чехов, 1977, VIII: 256]. На фоне этого проклятие, посланное ему в письме Татьяны, логично ведет к появлению двойника, Черного монаха.

Мотив погибающего сада увязывает всех персонажей, в том числе и увядающую Татьяну, для которой сад – проклятие. Скрытая аналогия Татьяны с розой опирается на мифологический генезис розы: боль и кровь (роза произошла из крови Афродиты [МНМ, 1989, I: 47]). Неслучайно в последнем письме Татьяны, где она сообщает о смерти отца, появится такая фраза: «*Мою душу жжет невыносимая боль*» [Чехов, 1977, VIII: 255]<sup>4</sup>. Тайнопись сада для всех остается неразгаданной. Но умирающий Коврин, хотя перед этим и разорвал письмо от нее, вспоминает именно сад и зовет Татьяну, понимая, что в ней его спасение.

Растительный код «объясняет» неудачу «любовного романа» Коврина и Татьяны: воспитывавшиеся в детстве вместе, они почти как брат и сестра. Здесь обыгран купальский миф, в частности, легенда о происхождении цветка Иван-да-Марья, выросшего, как известно, на могиле нару-

---

<sup>1</sup> Крым – место смерти. См. подробнее: Козубовская, Г.П. «Сюжет для небольшого рассказа» в «крымском тексте» А.П. Чехова: письма 1899 года // Мир науки, культуры, образования: экология, культурология, филология, искусствоведение, педагогика, психология. Международный научный журнал. Горно-Алтайск, 2010. С. 36-41.

<sup>2</sup> Запах моря отмечен здесь амбивалентностью. Необычность цвета (сравнение с купоросом вводит мотив отравления) находит отражение в трактовке Н.Е. Разумовой: она говорит о бескрасочности конструируемого Ковриным мира [Разумова, 2001: 269].

<sup>3</sup> См. замечание Н.Е. Разумовой о лейтмотиве музыки: «Серенада, адресованная миру, «перехватывается им и интерпретируется в субъективном ключе как повесть о его избрannичестве» [Разумова, 2001: 268].

<sup>4</sup> Имеет место и христианская символика – жертвенность.

шивших запрет и отдавшихся любви брата и сестры<sup>1</sup>. Неслучайно когда-то Татьяна, разглядывая старые фотографии, с обидой говорит, что отец любит Коврина больше, чем ее.

Амбивалентный финал почти пародийен: Коврин умирает в луже крови и под звуки серенады, но с блаженной улыбкой на устах: «...Черный монах шептал ему, что он гений и что он умирает потому только, что его слабое человеческое тело уже утерало равновесие и не может больше служить оболочкой для гения» [Чехов, 1977, VIII: 257].

Встреча миров по законам балладного жанра завершается гибелью персонажа, вина которого в нарушении законов мира, его целесообразности. Введение неоднозначных мотивировок и игра с жанром трансформировали архетип.

## Фетовский код<sup>2</sup>

Сближение двух имен – А.А.Фета и А.П.Чехова – принадлежит к «странным». Несмотря на то, что попытки обозначить проблему уже существуют в отечественном литературоведении<sup>3</sup>, тем не менее, она остается неизученной. Интерпретируя одну лишь чеховскую запись, В.А.Кошелев показал, как «образ Фета» преломился в сознании Чехова, что в свою очередь позволило исследователю объяснить некоторые «выпады» против Фета в произведениях Чехова<sup>4</sup>. Однако именно фетовские поэтические открытия, на наш взгляд, предопределили чеховскую поэтику.

«*Дерзкий локон...*». Стихотворение Фета «Щечки рдеют алым жаром...», датированное 1841 г., первоначально было напечатано в журнале «Москвитянин» (1842 № 1) в составе цикла «Снега»<sup>5</sup>. В дальнейшем поэт не вклю-

---

<sup>1</sup> О купальской обрядности см.: Иванов, В.В., Топоров, В.Н. Инвариант и трансформация в фольклорных и мифологических текстах // Типологические исследования по фольклору. М.: Наука, 1975.

<sup>2</sup> Первый вариант: Козубовская, Г.П. Фетовский код в прозе А.П. Чехова // XXII Фетовские чтения: Афанасий Фет и русская литература. Курск: изд-во КГУ, 2008. С. 148-162.

<sup>3</sup> См.: Голле, Г.Е. Фет и Чехов//175-летию со дня рождения А.А. Фета: сб. научных трудов. Курск, 1996; Францова, Н.В. Поэтика сада в творчестве А.А. Фета и А.П. Чехова //А.А. Фет: проблемы изучения жизни и творчества. Курск, 1998; Кошелев, В. Об одной дневниковой записи А.П.Чехова: к проблеме «Чехов и Фет» // Литература. М., 2004. 16-31 июля (№ 27-28) (Приложение к газете «Первое сентября»); Бушканец, Л.Е.Ночь и день в художественной картине мира А.П.Чехова // Природа в художественной литературе: материальное и духовное. СПб., 2004; Черемисинова, Л.И. Еще раз о проблеме «Фет и Чехов» // Изучение литературы в вузе. Саратов, 2007. Вып. 6.

<sup>4</sup> Кошелев, В.А. Об одной дневниковой записи А.П.Чехова: (К проблеме: Чехов и Фет) // Чеховские чтения в Твери. С. 32-38. Тверь, 2000; [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://lit.lseptember.ru/articlef.php?ID=200402815>.

<sup>5</sup> См.: Фет А.А. Стихотворения и поэмы. М.: Советский писатель (Ленингр. отд.), 1986. С. 687.

чал его в цикл (см. сборник 1850 г. и выпуски «Вечерних огней»), хотя тематическая и поэтическая близость другим стихотворениям цикла очевидна<sup>1</sup>.

В фетовском стихотворении развиваются традиционные для цикла «Снега» мотивы дороги, катания на тройках, зимнего преобразования мира и т.д. Линейное движение, сопровождаемое метаморфозами, в структуре целого оборачивается «возвратным», а единое пространство начинает двойиться: чужое, внешнее, таящее чудеса и потому не очень понятное и пугающее, и внутреннее, привычное, домашнее («*дома ждет тепло и свет*») [Фет, 1986: 368]). Зимнее путешествие в контексте целого приобретает двойной смысл – бытовой и бытийный.

Эскизный набросок портретных деталей – рдеющие на морозе щеки и поседевший дерзкий локон – отсылает к зимней сказке, существующей в линейной бесконечности зимнего пути. Возвращение в усадьбные будни, которым именно зима придает праздничность, хотя и несет семантику обрыва сказки, в то же время обозначает границу миров, которая так и остается непересеченной. «Дерзкий локон» («*Дерзкий локон в наказание поседел в шестнадцать лет...*») [Фет, 1986: 368]), таким образом, амбивалентен: с одной стороны, в нем семантика обретения тайного знания от соприкосновения с чудесами Зимы<sup>2</sup>, с другой – семантика запрета на пересечение границы, на оглядку.

Разведение мира до полюсов, однако, не есть разрешение ситуации. Возвращение домой к привычным разговорам о любви как естественное продолжение зимней прогулки (в этом своеобразная вербализация любовного романа) не становится событием: главное так и остается недосказанным.

Как обычно у Фета, в любовном романе есть посредник, словно договаривающий за персонажей нечто, о чем они молчат<sup>3</sup>. Зимний мороз оказывается здесь стихией-посредником, намекающим на смысл отношений между людьми. Узоры мороза для влюбленных («*А мороз свои узоры на стекле напишет вновь*») [Фет, 1986: 368]) – тайные знаки и предвестие чего-то, пока еще не свершившегося.

Ситуация фетовского стихотворения своеобразно преломилась в чеховской «Шуточке» (1886)<sup>4</sup>. Существуют два варианта этого рассказа, один из них – более ранний – опубликован в «Осколках»<sup>5</sup>. Первый вари-

---

<sup>1</sup> Обратим внимание на то, что Фет сохранил в цикле те стихотворения, в которых нет даже намека на счастливую развязку: «Ночь светла, мороз сияет» (1847), «На двойном стекле узоры...» (1847), «У окна» (1871) и т.д.

<sup>2</sup> О Зиме как рукодельнице, архитекторе см.: [Козубовская, 2005: 183-186].

<sup>3</sup> О посредничестве у Фета см.: [Козубовская, 2005: 69-79].

<sup>4</sup> См. о рассказе: Магомедова, Д.М. Парадоксы повествования от первого лица в рассказе А.П. Чехова «Шуточка» // Жанр и проблема диалога. Махачкала, 1982. С. 76-83.

<sup>5</sup> Текст этого варианта помещен в издании: Чехов, А.П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Т. V. М., 1976. С. 489-492.

ант сводит фетовскую сюжетную ситуацию к бытовому анекдоту<sup>1</sup>, значительно снижая высокий смысл фетовского лирического фрагмента.

Снижение смысла связано в первую очередь с персонажами: вместо фетовского природного человека – современный незначительный молодой человек, который, презирая женщин, не прочь пожить за чужой счет. Анекдотичность сюжета целиком предопределяется сознанием рассказчика, от лица которого ведется повествование: он моделирует ситуацию именно в анекдотическом ключе; в рассказе преобладает его точка зрения и его видение мира.

Поначалу не совсем ясно, зачем герой срежиссировал эту «шуточку»: его планы не прозрачны, и смысл «шуточки» остается завуалированным. По сути, затеяв игру с молодой девицей, он спровоцировал ее на активные действия. Мучаясь догадками, кому же принадлежит голос, произнесший во время спуска с горы «сладкие слова» любви, она во время обеда, приглашение на который последовало после столь ужасающих спусков, буквально пожирает его глазами, стараясь выпытать тайну. Комизм заключается в том, что, моделируя ситуацию, которая реализуется в двойном ключе (для него – анекдот, для нее – «детективный сюжет», в котором *«подозреваются двое: я и ветер...»*) [Чехов, 1977, V: 492]), молодой человек сам, в конечном счете, неожиданно оказывается «съеденным»: последняя фраза, завершающая рассказ, – *«Но тут позвольте мне жениться»* [Чехов, 1977, V: 492]).

Неожиданность финала – в духе жанра анекдота<sup>2</sup>. Рассказчик тщательно выстраивает в сюжете линию холостяка, презирающего женщин.

---

<sup>1</sup> Об интертекстуальности у Чехова см.: Кубасов, А.В. Проза А.П. Чехова: искусство стилизации. Екатеринбург, 1998; Капустин, Н.В. «Чужое слово» в прозе А.П. Чехова: жанровые трансформации. Иваново, 2003.

<sup>2</sup> Об анекдоте как жанре см.: Турбин, В.Н. К феноменологии литературных и риторических жанров у А.П. Чехова // Проблемы поэтики и истории литературы. Сборник статей. Саранск: Мордовский гос. ун-т. 1973; Тюпа, В.И. Художественность чеховского рассказа. М., 1983; Учебный материал по теории литературы. Жанры словесного творчества. Анекдот. Таллин, 1989; Русский литературный анекдот конца XVIII – начала XIX века / Вступ. ст. Е.Курганова; сост. и примеч. Е. Курганова и Н. Охотина. М.: Худож. лит., 1990; Антимир русской культуры. Язык, фольклор, литература. Сб. статей / Сост. Н. Богомолов. М.: Ладомир, 1996; Курганов, Е. Анекдот как жанр. СПб., 1997; Карасик, В. И. Анекдот как предмет лингвистического изучения // Жанры речи. Саратов, 1997. Вып. 1; Санников, В.З. Русский язык в зеркале языковой игры. М.: «Языки русской культуры», 1999; Иссерс, О.С., Кузьмина, Н.А. Анекдот и когнитивные операции рефреймирования: лингводидактические аспекты // Miscellanea: Памяти А.Б. Мордвинова. Омск: Омский гос. ун-т, 2000; Тюпа, В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса. Тверь, 2001 (электронная версия); Курганов, Е. Похвальное слово анекдоту. СПб.: Изд. журнала «Звезда». 2001; Шмелева, Е.Я., Шмелев, А.Д. Русский анекдот: Текст и речевой жанр. М., Языки славянской культуры, 2002; Химик В.В. Анекдот как уникальное явление русской языковой культуры (Анекдот как феномен культуры. Материалы круглого стола 16 ноября 2002 г. СПб., 2002); Шмелева, Е.Я., Шмелев, А.Д. Русский анекдот: текст и речевой жанр. М., 2002 и др.

События рассказа происходят в календарном времени, где природные стихии, изначально персонифицированные, несут отпечаток человеческих эмоций. Так, в персонификации солнца (солнце-кокетка, глядящееся в зеркало ледяной горы) – проявление женской ипостаси мира. Описание спуска с горы, достаточно приземленное, остается в рамках рационалистического видения: стихии, хватающие за фалды, ассоциируются с чертом. Упоминание черта («...кажется, что черт обхватил нас обеих своими лапами и с ревом тащит в ад...» [Чехов, 1977, V: 489]) – явная отсылка к гоголевскому Поприщину из «Записок сумасшедшего», в частности, к мотиву связи женщины с чертом<sup>1</sup>. Именно обозначение этого гоголевского мотива провоцирует героя на размышления о женской природе вообще (напр., о готовности женщины на любые жертвы ради сладких слов и т.д.) и о Наденьке, в частности<sup>2</sup>. Описывая переживание Наденьки, рискнувшей испытать судьбу, съехав с горы без сопровождающего, чтоб проверить, «будут ли слышны те ядовитые, сладкие слова, когда меня нет?» [Чехов, 1977, V: 492], Чехов меняет эпитет: в первом варианте она завершила это предприятие «изнеможенная, красная» [Чехов, 1977, V: 492], в другом – «слабая» [Чехов, 1977, V: 24]. «Краснота», присутствующая в зимних картинах, – несет семантику агрессии и негатива.

У Чехова прямое цитирование Фета приходится на момент противостояния персонажей. «Чужое слово» («*Не пойти ли нам домой?*»)<sup>3</sup> – [Чехов, 1977, V: 492; V, 22]), закрепленное за героем (оно должно продемонстрировать его скуку, выражающуюся в принужденном зевании), – становится для него защитной броней, скрывающей игру. Равнодушие героя контрастно нервозности героини: в первом варианте она «*хмурится и нервно топает ножкой*» [Чехов, 1977, V: 490], во втором – «*готова заплакать*» [Чехов, 1977, V: 22].

Нарастание комизма – в некоторой «некультурности» выражений героя (напр., во время состояние быстрого спуска замирание духа выражено в «разговорном», почти жаргонном словечке – «сковырнемся»), в алогизмах (подробное описание обеденного меню, в котором блюда иронически сосуществуют с черными глазами, сторожащими его), наконец, в прямой аналогии между собой и Бисмарком. Ледяной герой – убежденный холостяк – доводит игру до логического конца, однако, по косвенным намекам можно догадаться, что он стал в семье Наденьки почти своим.

---

<sup>1</sup> См. подробнее об этом мотиве: Кривонос, В.Ш. Мотивы художественной прозы Гоголя. СПб.: изд-во РГПУ им. Герцена, 1999; Кривонос, В.Ш. Мотив связи женщины с чертом // Поэтика русской литературы. М.: изд-во РГГУ, 2001.

<sup>2</sup> См., напр., ироническое замечание о Наденьке: «...готова теперь лететь хоть во сто пропастей» [Чехов, 1977, V: 491]; «...отнимите у Наденьки санки, и она спустится вниз на коленях» [Чехов, 1977, V: 492].

<sup>3</sup> Ср. у Фета: «*Не пора ли нам домой?*» [Фет, 1986: 368].



Сюжеты (детективный для Наденьки и психологический для героя), наконец, смыкаются в определенной точке. В упоминании наступающей весны, когда земля становится серее и угрюмее, содержится своеобразный ключ к завершению сюжета. *«Киснущая от солнца гора»* – двойная метафора: с одной стороны, здесь намек на конец прекрасной сказки о Снегурочке, мечтающей о любви<sup>1</sup>, с другой – обозначение настроения самого героя, томящегося, как и Наденька, в повседневной серости.

Финал, претендующий на неожиданность, – пародия на мифологическую ситуацию материализации суженого: перенесшая испытания героиня, подобно Психее, наконец, обретает жениха<sup>2</sup>. Устремляясь навстречу весеннему ветру, принесшему, как и зимой, долгожданные слова любовного признания (герой в это время прячется в кустах и, подглядывая за ней, произносит те же слова), Наденька попадает в объятия рассказчика, ждавшего, как выясняется, удобного для объяснения момента. Многоотчие, обозначая неожиданность финала, превращается в точку, сводящую сюжет к анекдоту<sup>3</sup>. Случай в саду, разрешающий ситуацию, опрокидывает рассказываемое в реальность настоящего.

Только в ретроспективном перечитывании выясняются истинные причины «шуточки».

Именно этот вариант, явно перегруженный упоминанием некоторых деталей женского зимнего туалета (они оказались изъятыми как ненужные в более позднем варианте), вводит подспудно развертывающийся мотив любования молодой девушкой. Вполне нейтральная деталь *«маленькие калоши»* (кстати, именно она отсылает к фетовскому мотиву женщины-малютки<sup>4</sup>) дополняется сначала *«мерлушиковой опушкой»*, потом муфтой и башлыком. Скрытый намек на его планы содержится в прямом сравнении саней, на которых он предлагает съехать Наденьке с *«льдяной горы»*, с *«утлой ладьей»*: таково, очевидно, с точки зрения героя, видение этих саней героиней. Так, бытовой эпизод обнаруживает свой истинный

---

<sup>1</sup> См. об архетипических сюжетах: Шатин, Ю.В. Архетипические мотивы и их трансформация в новой русской литературе // «Вечные» сюжеты русской литературы. Новосибирск, 1996.

<sup>2</sup> См. о пародийности: Хворостьянов, Е.В. Поэтика пародийного текста // От Пушкина до Белого. СПб., 1992.

<sup>3</sup> См. о финалах в эпистолярной прозе А.П. Чехова, в частности, о точке и многоотчии: Козицына, А. Финал в эпистолярной прозе А.П. Чехова // Культура и текст-2005: сборник трудов международной конференции. Т.2. Барнаул: изд-во БГПУ, 2005.

<sup>4</sup> См. в цикле «Снега»: *«Знаю я, что ты, малютка, лунной ночью не робка»* [Фет, 1986: 135], а также в других циклах: *«Элегии и думы: «...маленькой ножки носок»* [Фет, 1986: 67], *«Ее е знает свет, – она еще ребенок»* [Фет, 1986: 68], *«Мелодии»: «Я видел твой млечный, младенческий волос...»* [Фет, 1986: 175], *«...лучистый детски задумчивый взор...»* [Фет, 1986: 175], *«Вечера и ночи»: «...чтобы искра с треском прыгну, не сожгла ножки-малютки твоей?»* [Фет, 1986: 190], *«...по откровенности младенческой улыбки»* [Фет, 1986: 211] и т.д.

смысл: игра, предпринятая героем, должна придать романтичность самой ситуации, вывести ее за пределы серой повседневности и подвести ее под архетипические аналоги – испытания чувств.

Красный цвет сукна, которым обиты санки, – слабый отзвук цвета щек из фетовского стихотворения. В указании на цвет сукна вещи-посредника – оставшийся неразвернутым мотив inferнального мира, обозначившийся в момент спуска. Таким образом, «счастливый» финал вполне закономерен: он складывается в нарративном повествовании из деталей-намеков, его реализующих.

Второй вариант чеховского рассказа более свободен от излишних подробностей, от анекдотичности; он более «бытиен». К тому же, этот вариант гораздо тоньше реализует то, что осталось в подтексте фетовской лирики.

Эксперимент молодого человека, шутившего всю зиму с молодой девушкой от нечего делать, и оставшийся незавершенным сюжет – в этом смысл чеховского нарратива.

Описательные ремарки в начале рассказа сразу отсылают к фетовскому коду, но без намека на смысл метаморфоз: «...у *Наденьки... покрываются серебристым инеем кудри на висках и пушок над верхней губой*» [Чехов, 1977, V: 21]. Обратим внимание: в первом варианте были «*кудряшки*», смысл оценочности которых не очень ясен. «*Кудряшки*» как уменьшительно-ласкательное задают фетовскую тему женщины-малютки, как уничижительное – несут семантику некоторого превосходства мужчины над женщиной.

Как и в первом варианте, сюжет моделируется сознанием рассказчика, который не столь примитивен, более образован и литературен<sup>1</sup>. Сюжет в большей степени реализуется в непредсказуемости жестов и поступков рассказчика. Исчезают прямые сравнения и аналогии, анекдотичность, присущие первому варианту, появляется недосказанность. Сознание молодого человека предстает двоящимся: с одной стороны, остается, игра, которая, как предполагается ничем не завершится (он сам признается в финале: «*А мне теперь, когда я стал старше, уже непонятно, зачем я говорил те слова, для чего шутил...*» [Чехов, 1977, V: 24]), с другой – психологический анализ чужих переживаний, наблюдение и предвидение, моделирование ситуации с учетом собственных наблюдений. Так намечается усложнение нарратива – за счет подключения другой точки зрения – молодой девушки. Моделируемое сознание героини тоньше, чем в первом варианте, поэтичнее и лишено прямолинейного устремления к результату. Из рассуждений героя исчезла упрощенность в представлениях о женской природе.

Архетипическая ситуация испытания женщины восходит к разнообразным жанрам. Шуточка, срежиссированная и разыгранная героем,

---

<sup>1</sup> О см. подробнее о нарратологии: Тюпа, В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса. Тверь, 2001 (электронная версия); Шмид, В. Нарратология. М., 2003.

неожиданно соприкасается с балладной – встречей миров<sup>1</sup>. Совмещение точек зрения в описании спуска с горы – удачно найденный Чеховым ход: в последовательном нарастании ассоциаций – от физических – к метафизическим – совместное переживания ужаса полета в пропасть («*Кажется, сам дьявол обхватил нас лапами и с ревом хочет тащить в ад*» [Чехов, 1977, V: 21]). Природа ощущается как персонифицированная в тактильных ощущениях («*Рассекаемый воздух бьет в лицо, ревет, свистит в ушах, ревет, больно щиплет от злости, хочет сорвать с плеч голову...*» [Чехов, 1977, V: 21]) после пережитой инициации – своеобразной смерти: «*От напора ветра нет сил дышать*» [Чехов, 1977, V: 21]. В первом варианте было больше иронии над самой ситуацией и над героиней. Во втором – ирония растворяется в поэтичности метафизической ситуации: переживаемый героиней ужас приобретает черты балладного. Отказ в авторской правке от «черта» в пользу «дьявола», очевидно, связан с необходимостью точнее передать этот бытийный ужас: сам рассказчик невольно поддается этому ужасу.

Испытание любовью вполне укладывается в архетипический сюжет, базирующийся на мотиве мертвого жениха, популярном в балладах начала XIX века<sup>2</sup>. Семантика мотива в рассказе Чехова неоднозначна. Пародируемая ситуация «раздваивает» жениха: реальный, сопровождающий Наденьку, прозаичен, равнодушен, внутренне мертв, лишен слова и не способен ни на какие серьезные поступки; его двойник – ветер – нежен, понимающ, способен произнести «сладкие слова». Жених-призрак существует как фантом, но испытание реально: не случайно в кульминации совмещение полярно переживаемых состояний – ужаса и сладости.

Ситуация напоминает древний театр, где роль стихий поначалу выполняли люди: изображающий ветер, надувал щеки и т.д.<sup>3</sup> Режиссирова-

---

<sup>1</sup> См. о балладе: Сильман, Т. Заметки о лирике. Л.: Советский писатель, 1977; Магомедова, Д.Н. К специфике сюжета романтической баллады // Поэтика русской литературы. М.: РГГУ, 2001. О балладном слое в других произведениях А.П. Чехова см.: Тамарченко, Н.Д. Отражение структур классического романа в русской повести рубежа веков (1890-1910 гг.) // На пути к произведению. Самара: изд-во СГУ, 2005; Козубовская, Г.П. Архетип баллады в прозе А.П. Чехова: «Черный монах»// Антропотекст-1. Томск: изд-во ТГУ, 2006.

<sup>2</sup> См.: Евзлин, М. Космогония и ритуал. М.: Радикс, 1993; Канунова, Ф.З. Трансформация сюжетного мотива возвращения мертвого жениха за своей невестой в балладах // Интерпретация текста: сюжет и мотив. Новосибирск: Сибирский хронограф, 2001. См. также о мотиве мертвого жениха и его пародировании у Пушкина см.: Шмид, В. Проза как поэзия. СПб., 1998; Ермакова, Н.А. Трансформация мотива мертвого жениха в «Метели» Пушкина // сюжеты и мотивы русской литературы. Новосибирск: изд-во Института филологии СО РАН, 2002; Козубовская, Г.П. Мотив мертвого жениха в поэзии А.Ахматовой (поэма «У самого моря») // Культура и текст: Славянский мир: прошлое и настоящее. СПб.; Самара; Барнаул, 2005; Козубовская, Г.П. Мотив мертвого жениха в прозе А.П. Чехова // Культура и текст-2005. СПб.; Самара; Барнаул, 2005.

<sup>3</sup> См. подробнее: Фрейденберг, О.М. Миф и театр. М., 1994.

ние оказалось связанным с обретением власти над стихией, которая самому обретенному не нужна. Соккрытие себя, растворение в стихии есть не что иное, как снятие ответственности за произнесенные слова.

Материализации жениха во втором варианте не произошло: тайна так и осталась тайной. Герой обронил фразу о том, что должен ехать в Петербург. Оппозиция провинция / столица (рассказчик подчеркивает, что уезжает в Петербург) формирует подтекст отношений. Снегурочка вышла замуж: таков финал романтической истории, не имеющей ни продолжения, ни конца.

«Шуточка» – эксперимент в духе Печорина – приобретает двойной смысл: счастье пережитого мига для Наденьки (для нее – любовь растворена во всей природе, поэтому услышанное – лишь знак приближающейся любви) и полная опустошенность экспериментатора.

«...и веткою все просится пахучей...». Чеховский рассказ «После театра» (1892), представляющий собой один из фрагментов ненаписанного романа<sup>1</sup>, восходит к пушкинскому роману в стихах «Евгений Онегин»<sup>2</sup>.

«*Душа ждала кого-нибудь...*» – общая точка в обоих сюжетах. Но в отличие от Татьяны, чеховская героиня – Надя Зеленина<sup>3</sup>, сочиняющая, подобно Татьяне, письмо, перебирая окружающих ее мужчин – потенциальных женихов, ориентируясь на реальных людей, как-то по-детски их воспринимает: нет здесь того духовного, книжного контекста, который придает значительность ожиданию души. Примеривая на себя роль Татьяны, Надя опять-таки по-книжному, видит «поэтическое» в «разминовении», в принятии на себя страдания от безответной любви.

Чеховский сюжет раздваивается совсем не в пушкинском направлении. На поверхности – видимый мир во всей его пластике и даже осязаемости, в котором разлита любовь (этого пока не понимает героиня), получающая персонифицированные очертания в мужчинах (несколько комична полярность женихов: Горный и Груздев как выражение оппозиции небесное / земное). Поворот сюжета – в неожиданно нахлынувшей как волна радости, необъяснимо-прекрасной и заполняющей душу. Рифмующиеся созвучные понятия «радуга» («*Сквозь слезы нельзя было разобрать написанного; на столе, на полу и на потолке дрожали короткие радуги, как будто Надя смотрела сквозь призму*», [Чехов, 1977, VIII: 33]) – «радость» выводят тему из подтекста: мешающая осуществлению

---

<sup>1</sup> См. об этом: [Чехов, 1977, VIII: 437].

<sup>2</sup> Пушкинский пласт рассказа достаточно подробно исследован в диссертации М.В.Литовченко: Литовченко, М.В. Пушкинская традиция в прозе А.П. Чехова: Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. Кемерово, 2007. Говоря о женских типах Чехова, автор диссертации вполне убедительно доказывает, что они не что иное, как вариации Татьяны Лариной.

<sup>3</sup> Обратим внимание на то, что чеховские «невесты», по большей части носят имя «Надежда».

«книжной» ситуации радуга, спутавшая все мысли Нади, становится символическим выражением состояния ее души.

Пушкинская ситуация обрамлена у Чехова двумя фетовскими лирическими «фрагментами». Так, в подтексте рассказа осталась «антологическая» миниатюра, в которой созерцание женской головки в раме окна превращается в почти мистический акт постижения мира: «... *следил я легкую кудрей ее игру: дыханьем полночи их тихо волновало и с милото чела красиво отдувало*» [Фет, 1986: 213]. Соприкосновение миров – в радостной открытости Нади навстречу миру: «... *а радость все росла и росла, из груди она пошла в руки и в ноги, и казалось, будто прохладный ветерок подул на голову и зашевелил волосами*»<sup>1</sup> [Чехов, 1977, VIII: 34]).

И далее посттеатральной реальности, завершающейся «детским» жестом перебирания женихов, противопоставляется естественная жизнь природы: «*Ей страстно захотелось сада, темноты, чистого неба, звезд*» [Чехов, 1977, VIII: 34]). Здесь «работают» ольфакторный и визуальный коды: «... *и показалось ей, что в комнате запахло полынью и будто в окно ударила ветка*» [Чехов, 1977, VIII: 34]). Запах полыни – знак горечи уже в книжной, а в реальной жизни, и ветка, ударяющая в окно (совершенно фетовский образ<sup>2</sup>), – знаки настоящего, символизирующие предчувствие любви. У Фета сила страсти сосредоточена в запахе, пьянящем и уводящем за пределы возможного. «Акустическое» и «ольфакторное» у Чехова оказались несведенными, но в этой несведенности – смысл переживаемого, пока не ясного героине. Единый фетовский образ оказался разложенным у Чехова на составляющие, и именно в этом удачно найденный ход: передать радость, разлитую в мире и перетекающую в душу героини<sup>3</sup>.

«*Сияла ночь. Луной был полон сад...*». Рассказ «У знакомых» (1898), включаясь в «усадебный текст», представляет собой нарратив, формирование которого обнажает скорее отталкивание от фетовского текста, чем цитирование его.

---

<sup>1</sup> О мифологеме волос у Фета см.: Козубовская, Г.П. Поэзия А.А. Фета и мифология. Барнаул: изд-во БГПУ, 2005. С. 159-160.

<sup>2</sup> См. в стихотворении «Знакомке с юга» (1854): «*И грудь дрожит от страсти неминуей, и веткою все просится пахучей акация в раскрытое окно*» [Фет, 1986: 254].

<sup>3</sup> Обратим внимание на то, что вариант, опубликованный в «Петербургской газете», имеет разночтения, несколько распрямляющие, на наш взгляд, смысл рассказа. Так, в письме Нади упоминается роман И.С. Тургенева «Накануне» и фраза Горного о том, что любое произведение должно иметь идею. Сюжет, таким образом, вращается вокруг ненаходимости идеи, чем и мучается молодая девушка, невольно вовлекаемая в живую жизнь. В то же время в этом варианте по касательной возникает остающийся неразвернутым сюжет о вырезываемых из модных журналов для детской елки фигурках и оказавшихся ненужными балеринах. Пожалевший балерин студент Груздев, кладет их себе в карман [Чехов, 1977, VIII: 353-354]. Так, «мерцающий» сюжет сказки Андерсена о стойком оловянном солдатике подсвечивает чеховский нарратив.

Подгорин (в черновых вариант его фамилия варьируется – Подгорский [Чехов, 1977, X: 251]), получив письмо от женщин, с которыми весело проводил время своей молодости, обучая их различным наукам, решается посетить Кузьминки – имение, где он когда-то был счастлив, будучи окруженным цветником девушек, музыкой, длинными разговорами и т.д. Возвращение в Кузьминки, мыслится им как трехдневное отбывание повинности, наказание, на которое обрел сам себя Подгорин.

Отношение к хозяевам усадьбы («Он любил их очень, но больше, кажется, любил в своих воспоминаниях, чем так» [Чехов, 1977, X: 7]) включает чувство вины, камнем лежащее на совести адвоката, моделируя сюжет. Метафорика камня, тянущего ко дну, разрастаясь, втягивает в свое ассоциативное поле весь окружающий мир, формируя особую оптику: мир будет ощущаться Подгориним в его материальной утяжеленности. Так, Лосев, получивший Кузьминки в приданое и ставший теперь хозяином имения, обладает крупными чертами, толстым носом, упитанным телом, волосами, зачесанными набок, по-купечески, производя впечатление сытого человека, избалованного женщинами и постоянно изменяющего жене, воспользовавшись ситуацией, просто просит у Подгорина денег взаймы. Но и женщины, зазывающие Подгорина в усадьбу, производят на него странное впечатление: в них также избыток телесности. Так, Надежда, когда-то считавшаяся невестой Подгорина, существует для него в настоящем в неопределенности оценок: красива или нет. Подгорин отмечает, что кажется она воздушной только на фоне плотного Лосева. Неприятно поразила Подгорина ее открытая шея; в чеховском нарративе это впечатление создается так: нейтральное авторское замещается субъективным, персонажным. Нейтральные детали портрета («белое платье» и «открытая шея»), объединившись в сознании героя, порождают «негативное», близкое к карикатурному: «белая, длинная, голая шея» [Чехов, 1977, X: 9]<sup>1</sup>. «Телесное» отзовется и в Татьяне, хозяйке имения: «...красивая, видная, ... в широком пеньюаре, в полных белыми руками...» [Чехов, 1977, X: 10]. Именно с Татьяной в новеллу входит мотив гнезда: страдая от необходимости продать Кузьминки, она несколько раз произносит одну и ту же фразу: «Без Кузьминок я не могу. И не могу и не хочу. Не хочу!» – крикнула она и топнула ногой» [Чехов, 1977, X: 11].

Оппозиция дом/бездомность оформляет сюжет. Холостому Подгорину выпадает жребий, спасая имение, жениться на Надежде. Так, возвращение оказывается связанным с искушением. Ситуация искушения включает в себя эпизоды, складывающиеся в линейный сюжет. Это и поза

---

<sup>1</sup> Обратим внимание на то, что длинная шея не вызывает привычных ассоциаций с «лебяжьим».

Надежды, сидящей у его ног, на низкой скамеечке<sup>1</sup>, и совместные прогулки по полю; железная дорога, навевающая стихи Некрасова, намеки Вари, поучающей его как мальчика («...не бегите от своего счастья. Берите его, пока оно само дается вам в руки, а потом и сами побежите за ним, да будет уже поздно, не догоните...») [Чехов, 1977, X: 18]), наконец, белое платье Надежды, которое надувалось во время танца и «маленькие красивые ноги в чулках телесного цвета» [Чехов, 1977, X: 18]).

Искушение приобретает характер уловления; неслучайно свидание наедине с Надеждой в саду оставляет ощущение смущения, «...как будто его посадили с ней в одну клетку» [Чехов, 1977, X: 16]<sup>2</sup>. Отзвуки этих ощущений в размышлениях о Татьяне, которая «все силы жизни расходует на такую несложную, мелкую работу, как устройство этого гнезда...» [Чехов, 1977, X: 14].

Ощущение неловкости, сопровождающее эпизоды наедине с Надеждой, снимает сад. В «дневном» хронотопе сад только упоминается: он присутствует за окном комнаты Татьяны, куда сквозь опущенные шторы не проникали солнечные лучи. Одноплановые реплики персонажей передают чувство неловкости: «темнота» и «луна» – традиционные атрибуты усадебного романа – здесь формальный фон, осколки «усадебного текста», оставшегося только в памяти. Гуляющий с Надеждой по одной аллее, Подгорин не хочет идти в глубь сада, в темноту, и в этом жесте прочитывается желание убежать от навязывания ему решения, от искусственно накладываемых на него обязательств, от подчинения чужой воле. Во время прогулки по саду остается ощущение какого-то порога, перешагнуть который невозможно: «Отчего бы не жениться на ней, в самом деле?» – подумал Подгорин, но тотчас же почему-то испугался этой мысли и пошел к дому» [Чехов, 1977, X: 17]<sup>3</sup>. Сад незримо присутствует за открытыми окнами во время веселого ужина с танцами до глубокой ночи. Расширение описаний сада синхронно «одомашниванию» Подгорина, сменившего сжавшие ногу туфли на чужие домашние тапочки: «"Точно зять..." – мелькнуло у него в мыслях...» [Чехов, 1977, X: 17]. Поза сидящего в углу с поджатыми ногами – вновь отсылает к метафорике птицы,

---

<sup>1</sup> Подобная «собачья» поза весьма характерна для женщин этого типа в прозе Чехова. См. об этом: Козубовская, Г.П. Мотив мертвого жениха в прозе А.П. Чехова // Культура и текст-2005. СПб.; Самара; Барнаул: изд-во БГПУ, 2005.

<sup>2</sup> См. о птичьей метафорике в других произведениях А.П. Чехова: Козубовская, Г.П. Мифология Города в прозе А.П. Чехова // Культура и текст: миф и мифопоэтика. СПб.; Самара; Барнаул, 2004.

<sup>3</sup> Здесь оставшиеся нереализованными ситуации фетовских стихотворений «В темноте, на треножнике ярком» («Говорила за нас и дышала нам в лицо благовонная ночь» [Фет, 1986: 256], «Молчали звезды»: «...что чище звезд, пугливой ночи, страшнее тьмы, тогда, взглянув друг другу в очи, сказали мы» [Фет, 1986: 264], «Встает мой день...»: «И, полные слезами умиленья, мы об руку, блаженные, идем...» [Фет, 1986: 274].

символизирующей нереализованный порыв души, несостоявшееся счастье, тем более что эпизод с танцами вызывает в памяти вечера в молодости, когда в гостиной играл рояль, *«и птицы в саду и на реке тоже пели»* [Чехов, 1977, X: 17].

Фетовский код и в названии имения «Кузьминки» – отзвуки имени Татьяны Кузьминской, свояченицы Л.Толстого, прототипа Наташи Ростовской, автора известных мемуаров о Толстом<sup>1</sup>. В названии зашифрован эпизод, получивший название «Эдемский вечер»: влюбленный в Т. Кузьминскую А.Фет написал элегию «Сияла ночь...». Именно эта элегия, на наш взгляд, моделирует дальнейший чеховский сюжет, сближающийся с фетовским и отталкивающийся от него.

Сад словно провоцирует Подгорина. Гуляя в одиночестве, сопровождаемый луной, он испытывает умиротворение. Пейзаж, вполне отвечающий принципу романтической интроспекции (почти персонифицированная *«тихая задумчивая ночь»*<sup>2</sup>), – отражение состояния Подгорина. Отрешенный от прозы жизни, он исполнен элегической меланхолией: *«... и в ночной тишине звук его собственных шагов казался ему таким печальным»* [Чехов, 1977, X: 21]. Элегия перерастает в готику: башня, построенная в старые времена, луна, черно-белая гамма, призрачность – все это придает миру таинственность, усиливающуюся криками птиц: *«Кричали перепела и дергачи; и изредка со стороны леса доносился крик кукушки, которая тоже не спала»* [Чехов, 1977, X: 21].

Свидание оборачивается невстречей. Ситуация с Надеждой, ожидавшей от него признания, обнажает раздвоение героя. Разыгрываемые в его сознании гипотетические сюжеты, сменяющие один другой, остаются нереализованными. Один – сюжет любовного свидания, в котором был возможен двоякий исход (шутка или молчание), восходящий к прошлому, второй – теперешний – в духе настоящего состояния, где нет места навязчивой Надежде с ее любовью, и ее замещает другая женщина, говорящая о чем-то, не имеющим прямого отношения к нему, как во время прогулки Варя, читающая Некрасова.

*«Как это все сложилось, однако»* [Чехов, 1977, X: 23] – лейтмотив размышлений Подгорина и всей новеллы.

Оглядка в финале также «двоит» убегающего Подгорина: холод на душе и отсутствие грусти. Единственное оставшееся от поездки впечатление: *«И почему-то ему вспомнилось, как Надежда кружилась в танце, как раздувалось ее платье и видны были ее ноги в чулках телесного цвета...»* [Чехов, 1977, X: 23].

---

<sup>1</sup> См. о мемуарах: Шкляева, Е.Л. Мемуары как «текст культуры» (Женская линия в мемуаристике XIX-XX веков: А.П.Керн, Т.А. Кузьминская, Л.А. Авилова). Барнаул: изд-во БГПУ, 2006.

<sup>2</sup> Отголоски фетовского: «Тихая звездная ночь» (1842).



## Архетип еды<sup>1</sup>

В чеховской художественной системе с ее «эстетикой повседневности» уместна и органична еда<sup>2</sup>. Упоминание пищи рядом с портретами, костюмом, интерьером и т.д. превращает текст в однородно-линейное целое; однако, вертикальные связи, возникающие вследствие явления, напоминающего «тесноту стихового ряда», и реализующие «память культуры», разрушают эту линейность: вещное, пластическое обретает многозначность<sup>3</sup>.

Архетип еды, сопрягая глубинные слои текста, моделирует текст. Как отмечает О.М. Фрейденберг, «еда, – центральный акт в жизни общества – осмысливается космогонически; в акте еды космос (тотем, общество) исчезает и появляется... Тотемистический характер такой еды сказывается в том, что акт разрывания и разгрызания представляется актом бес-смертия, слияния человека и тотема, человека и космоса» [Фрейденберг, 1997: 64]. Так, космогоническая семантика еды обнажает законы текстопорождения, тончайшие связи эпизодов и мотивов, не осознаваемых при первом чтении. Располагаясь в различных сегментах текста, «еда» становится конструктивным узлом, стягивающим нити сюжета<sup>4</sup>.

**«Учитель словесности»: «молоко», «сыр» и «мармелад».** В «Учителе словесности» нет развернутого описания застолий: как правило, есть лишь намек на трапезу – номинативно обозначенный общий план –

---

<sup>1</sup> Первый вариант: Козубовская, Г.П. Архетип еды в прозе А.П. Чехова // Культура и текст: культурный смысл и коммуникативные стратегии: сборник научных статей к 70-летию Е. Фарыно. Барнаул: АлтГПА, 2011.

<sup>2</sup> См. о еде: Романов, П.В. Застольная история государства российского. СПб.: Кристалл, 2000; Чавдарова, Д. Метафора «любовь - пища» в русской литературе XIX в. // Алфавит: Стрoение повествовательного текста. Синтагматика. Парадигматика. Смоленск: СГПУ, 2004. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://ec-dejavu.ru/1/Love.html>; Химич, В.В. Эстетическая активность образов еды и питья в произведениях Михаила Булгакова // Известия Уральского государственного университета № 47(2006). Гуманитарные науки. Выпуск 12; Коды повседневности в славянской культуре: Еда и одежда. СПб.: Алетейя, 2011; Ранчин, А.М. Символика еды в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души». Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.neuch.ru/referat/1167.html>; Волков, С. «Ревизор»: еда и напитки. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://lit.lseptember.ru/article.php?ID=200901413> и др.

<sup>3</sup> См. в работах В.Шмида о прозе как поэзии [Шмид, 1998].

<sup>4</sup> В этом смысле справедливо замечание З. Хайнади относительно семантики сада в новелле «Невеста»: «Художник тогда нуждается в праобразах, когда глубинная правда бытия не может быть выражена непосредственно, а только с помощью архетипических топосов и мифологических символов, которые показывают суть невидимого (трансцендентальную идею) изображениями видимой действительности. Итак, сад в контексте имеет одновременно прагматическое и трансцендентное значение. По словам Карла Густава Юнга, «тот, кто говорит архетипами, глаголет как бы тысячей голосов..., он подымает изображаемое им из мира единократного и преходящего в сферу вечного; притом и свою личную судьбу он вышывает до всечеловеческой судьбы...» (цит. Аверинцев 1980–1982: I/110)». На наш взгляд, это справедливо и по отношению к еде в текстах Чехова.

или мозаичное упоминание некоторых продуктов с укрупнением деталей, связанной с особым эстетическим заданием.

Новелла «Учитель словесности» соприкасается с жанром идиллии<sup>1</sup>, что во многом связано с нарративом, организованным точкой зрения центрального персонажа – Никитина: во время жениховства жизнь в его представлении – это загородные романтические прогулки, сад, ферма; после женитьбы – счастливая Аркадия<sup>2</sup>. Неосознанная в начале новеллы самим Никитиным полнота бытия задана автором в сопряжении «акустического», «одорического», «тактильного»: *«Был седьмой час вечера – время, когда белая акация и сирень пахнут так сильно, что, кажется, воздух и сами деревья стынут от своего запаха. В городском саду уже играла музыка... Выехали за город и побежали рысью по большой дороге. Здесь уже не пахло акацией и сиренью, не слышно было музыки, но зато пахло полем, зеленели молодые рожь и пшеница, пищали суслики, каркали грачи. Куда ни взглянешь, везде зелено, только кое-где чернеют бахчи да далеко влево на кладбище белеет полоса цветущих яблонь»* [Чехов, 1977, VIII: 311]. В запахах, сопровождающих Никитина, – отражение его души, созвучной весенней природе.

Полюсами в парадигме загородного путешествия с амазонками оказываются «вода» и «молоко», причем «сельтерская вода» определяет полюс «западного», тогда как «молоко» – «русского», «сельского»: *«Всадники и их дамы спешили около одного из столиков и потребовали сельтерской воды»* [Чехов, 1977, VIII: 312]; *«Из сада поехали дальше, на ферму Шелестовых. Здесь остановились около ворот, вызвали жену приказчика Прасковью и потребовали парного молока. Молока никто не стал пить, все переглянулись, засмеялись и поскакали назад. Когда ехали обратно, в загородном саду уже играла музыка; солнце спряталось за кладбище, и половина неба была багрова от зари»* [Чехов, 1977, VIII: 312].

И «сельтерская вода», и «молоко» связаны с семантикой здоровья<sup>3</sup>, возможно, поэтому упоминаемое во время путешествия кладбище<sup>1</sup> оста-

---

<sup>1</sup> См. о жанре: Попова, Т.В. Буколика в системе греческой лирики // Поэтика древнегреческой литературы. М: Наука, 1981.

<sup>2</sup> См. о мотиве заманивания в связи с вегетативным и ольфакторным кодами [Селиванова, 2007: 33]. Архетип запаха восходит к мифу о Душе, так как любой аромат – некая тонкая аура, оболочка. Как указывает А.Ф.Лосев: «Психе в греческой мифологии олицетворение души, дыхания» [МНМ, 1988, II: 344].

<sup>3</sup> В древности молоко называли «белой кровью», «эликсиром жизни», «источником здоровья», «соком жизни». Гиппократ за 400 лет до нашей эры успешно лечил молоком чахотку, подагру и малокровие... Молоком издавна лечили расстройства нервной системы, органов пищеварения, применяли в качестве противоядия. Как указывает Д. Тресиддер, «символы молока и воды, рассматриваемые вместе, олицетворяют, соответственно, дух и материю» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://slovo.yaxy.ru/67.html>. Поэтому в дальнейшем жест отказа от молока читается как приверженность к «материальному», которое здесь приближается по значению к «органическому».

ется вне поля зрения гуляющих: оно не портит настроения, существуя в теневом варианте. Ассоциативно «сельтерская вода» как атрибут курорта, элемент «курортного текста», задает настроение, создает атмосферу молодой беззаботной жизни, «вечной весны»<sup>2</sup>. Молоко в фольклорно-мифологической традиции – пища богов, эликсир жизни, символ возрождения и бессмертия<sup>3</sup>. Возможно, с этими значениями связан мотив невыпитого парного молока. «Отказной жест» означает самодостаточность молодости, которой присущ переизбыток жизни, ощущении жизни как праздника, пира. В этом жесте отозвалась архетипическая семантика молока: молоко – священный напиток в древнеегипетских ритуалах, посвященных воскрешению Осириса<sup>4</sup>, т.е. связан с мифологемой умирающего/воскресающего божества. Мифопоэтический смысл жеста заключается в следующем: молодость не нуждается в подпитывании и не желает приобщаться к «чужому» знанию<sup>5</sup>.

Неслучайно имя жены приказчика – Прасковья, явно соотносимое с Параскевой Пятницей<sup>6</sup>, которая, согласно фольклорно-мифологическим представлениям, – покровительница домашних животных (ей молятся о сохранении от падежа скота, в особенности от Коровьей Смерти), воды<sup>7</sup> и

---

<sup>1</sup> У греков молоко связано с орфическими обрядами. Иницируемый символически входил во чрево Матери-Земли, возрождался и получал молоко от ее груди [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.sunhome.ru/journal/12944>. У христиан образ кормящей Богородицы в иконографии воплощает идею Спасения: ее молоко знаменует священную благодать и будущую крестную жертву Христа [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.sunhome.ru/journal/12944>.

<sup>2</sup> «Зельтерская вода – популярная и распространенная в XIX – начале XX вв. щелочно-углекислая минеральная, газированная вода. Название происходит от деревни Нидерзельтерс, в 5 километрах от города Эмс в Западной Германии, вблизи немецко-голландской границы. В русской и советской художественной литературе часто упоминалась как “сельтерская вода”, неизбежный спутник городской бытовой обстановки в начале XX в. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.langet.ru/html/z/zeltsterska8-voda.html>»

<sup>3</sup> См.: [<http://www.sunhome.ru/journal/12944>]

<sup>4</sup> См.: [<http://www.sunhome.ru/journal/12944>].

<sup>5</sup> Кроме того, в ритуалах молоко означает напиток жизни [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://mirslovarei.com/content\\_sim/Moloko-504.html](http://mirslovarei.com/content_sim/Moloko-504.html). Отказной жест – в своем роде отказ от инициации, где молоко используется как символ возрождения. Отсюда смысл эпизода с «молокососом». См. фразеологизм у В. Даля: «У него еще и молоко на губах не обсохло» [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://slovo.yaxy.ru/dic\\_dal/P100.HTM#15743](http://slovo.yaxy.ru/dic_dal/P100.HTM#15743). Д. Тресиддер указывает еще на одно значение: «В более широком смысле оно представляло напиток познания или духовную пищу» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://slovo.yaxy.ru/67.html>. В сюжете «молоко» меняет свою семантику, обретая полярный смысл.

<sup>6</sup> По-гречески – Параскева.

<sup>7</sup> Считалось, что Параскева, являющаяся также покровительницей воды; ее образ чудесно являлся на реке или в колодце, вследствие чего вода приобретала целебную силу [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://news.mail.ru/society/3918049>.

т.д.<sup>1</sup> Святая Параскева почиталась как бабья святая, покровительница женщин, брака и семейного счастья<sup>2</sup>. Так, почти случайный персонаж ведет сюжет на глубинном, архетипическом уровне, символически предопределяя дальнейшее сюжетное поведение Никитина. Так, ферма Шелестовых оказалась спроецированной на будущую молочную утопию Никитиных.

Остановка в пути важна для понимания никитинской рефлексии: доктор, подошедший к молодой компании в загородном саду, удивился моложавости Никитина, приняв его за студента. Оскорбленный Никитин мысленно «озвучивает» произнесенное доктором «обидное» слово («*Что за свинство! – подумал Никитин. – И этот считает меня молокососом!*») [Чехов, 1977, VIII: 312]), сопровождаемое авторским комментарием в форме несобственно-прямой речи: *«Ему чрезвычайно не нравилось, когда кто-нибудь заводил речь об его молодости, особенно в присутствии женщин или гимназистов. С тех пор как он приехал в этот город и поступил на службу, он стал ненавидеть свою моложавость. Гимназисты его не боялись, старики величали молодым человеком, женщины охотнее танцевали с ним, чем слушали его длинные рассуждения. И он дорого дал бы за то, чтобы постареть теперь лет на десять»* [Чехов, 1977, VIII: 312]. «Обидное» для Никитина слово «молокосос»<sup>3</sup> в значении «неразумное дитя», не оторвавшееся еще от матери, – будет в дальнейшем развернуто в сюжете «молочной» идиллии. Бунт против «молока» проецируется на финальный бунт Никитина против пошлого существования вообще, где «молоко» уже утратит свой «спасительный» и даже позитивный смысл. Однако, экскурс в недавнее прошлое Никитина, выраженный в форме несобственно-прямой речи, оттенен настоящим: обида и желание чудесного взросления ментально забываются. В загородном путешествии даже жест отказа от молока приобретает особый смысл – смирения с возрастом в наслаждении пиром бытия<sup>4</sup>, в открытости «всем впечатленьям бытия».

---

<sup>1</sup> См. о Параскеве Пятнице: «Ей издавна молились о сохранении домашних животных; об исцелении тяжких недугов, как телесных, так и душевных; о защите от нечистой силы; обретении и сбережении семейного благополучия и счастья...» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://shkolazhizni.ru/archive/0/n-41099>. Она помогает в случаях дьявольского наваждения [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.21vektour.ru/paraskeva\\_friday](http://www.21vektour.ru/paraskeva_friday).

<sup>2</sup> Крестьянки обращались к ней с просьбами о даровании детей, об исцелении, о семейном благополучии, а девицы молились ей о скорейшем выходе замуж и о хороших женихах. Как покровительницу брака ее ставили в близком отношении к Покрову [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.21vektour.ru/paraskeva\\_friday](http://www.21vektour.ru/paraskeva_friday).

<sup>3</sup> М. Фасмер подвергает сомнению польское происхождение слова «молокосос», но семантика реконструкции (\*molkokostь) интересна: «(тот, у кого хлипкие кости) (Отрембский, Z+W 305 и сл.) [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://slovo.yaxy.ru/dic\\_et/p414.htm](http://slovo.yaxy.ru/dic_et/p414.htm).

<sup>4</sup> В русских народных сказках молоко, наравне с «живой водой», – эликсир молодости: стареющие цари ради омоложения купаются в молоке. Возможно, в словах доктора – зависть к молодости Никитина, которой не почувствовал молодой человек.

Эпитет «вкусный» впоследствии будет замещен «сладким». Неосознанное счастье включает вечерние чаепития («*После прогулки верхом чай, варенье, сухари и масло показались очень вкусными. Первый стакан все выпили с большим аппетитом и молча, перед вторым же принялись спорить*» [Чехов, 1977, VIII: 313]), плавно перерастающие в ужин, сопровождаемый бесконечными разговорами. «Сладкая жизнь» – это полнота счастья. «Ложкой дегтя» оказывается только одно – ненависть собак, считавших Никитина чужим<sup>1</sup>, что впоследствии так и окажется.

«Молочный» мотив оформляет «семейное счастье» – «пастушескую идиллию»: «*Он не переставая наблюдал, как его разумная и положительная Маня устраивала гнездо... Манюся завела от трех коров<sup>2</sup> настоящее молочное хозяйство, и у нее в погребе и на погребнице было много кувшинов с молоком и горшочков со сметаной, и всё это она берегла для масла....*» [Чехов, 1977, VIII: 327]<sup>3</sup>. Архетип подобной молочной идиллии – рай, земля обетованная<sup>4</sup>. Имя «Мария» – источник историко-культурных ассоциаций. «Королева молочного царства», Манюся соотносится с супругой российского императора Павла I (ассоциации по имени), устроившей в Павловске настоящую молочную утопию: «В первые же годы после основания Павловска здесь были построены мыза и молочня с небольшим скотным двором и огородом “для занятий в нем детей ее высочества”. Императрица, подражая французской королеве Марии-Антуанетте, сама доила коров, ее сыновья, великие князья, “отбивали грядки, сеяли, сажали”, а “великие княжны пололи, занимались поливкой овощей, цветов и т.д.”» [Винницкий, 2003]<sup>5</sup>. Как показала Н. Сиповская,

---

<sup>1</sup> См.: «Мушка была маленькая облезлая собачонка с мохнатою мордой, злая и избалованная. Никитина она ненавидела; увидев его, она всякий раз склоняла голову набок, скалила зубы и начинала: «ррр... нга-нга-нга-нга... ррр...»» [Чехов, 1977, VIII: 313].

<sup>2</sup> «Корова во многих древних и архаических религиях символ плодородия, изобилия, благоденствия [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://fengshui.peterlife.ru/encyclopedia/mythenc-008.htm>.

<sup>3</sup> Пастушеская идиллия вызывает зависть окружающих: «*Во время большой перемены Маня присылала ему завтрак в белой, как снег, салфеточке, и он съедал его медленно, с расстановкой, чтобы продлить наслаждение, а Ипполит Ипполтыч, обыкновенно завтракавший одною только булкой, смотрел на него с уважением и с завистью и говорил что-нибудь известное, вроде: – Без пищи люди не могут существовать*» [Чехов, 1977, VIII: 326].

<sup>4</sup> Изобилие библейской «земли обетованной» символизируется тем, что там «течет молоко и мед» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.sunhome.ru/journal/12944>. «Молочные реки и кисельные берега» – образ из сказок.

<sup>5</sup> В период с 1802 по 1805 гг. скромный хутор разросся в обширное хозяйство... Мария Федоровна выписала из разных стран самых породистых коров, создав образцовое стадо, содержавшееся по всем правилам животноводства. Со временем избытки молочных продуктов Фермы по приказанию Марии Федоровны стали от 12 до двух часов пополудни бесплатно предлагать гуляющим в парке (завтрак: хлеб, масло, простокваша, творог, сливки и молоко). Павловскую Ферму посещали как представители Императорского дома, так и иностранные принцы, которые в первой четверти 19 в. часто приезжали в Павловск за

образ «царственной молочницы» как «персонификация идеи Матери-Природы» – опирался «на мощную античную традицию, восходящую к ионическому культу Афродиты-Млекопитательницы или классическим мифам о Амалтее или млеко Геры, брызги которого образовали эклиптику Млечного Пути» [Сиповская, Электронный ресурс. Режим доступа: <http://pinakotheke.artinfo.ru/n2/2sipov.htm>]<sup>1</sup>.

Составляющими семейной идиллии становятся «курение» и «рассказывание» («После обеда он ложился в кабинете на диван и курил, а она садилась возле и рассказывала вполголоса» [Чехов, 1977, VIII: 326]) – приметы сладкой жизни, услаждения духа и плоти. «Курение» Никитина вбирает в себя и «высокую» рефлексивную семантику (курение – знак философа) и «низкую» (знак усредненности)<sup>2</sup>. «Голос» как инструмент усыпления, погружения в идиллию: говорящая женщина – подобие Шехерезады<sup>3</sup>, ткущей узор мировой ткани, растягивающей мгновение до вечности<sup>4</sup>.

В Манюсе соединились два мотива – «молочный» и «мышинокрысиный», обозначив тем самым ее амбивалентную суть. Сам того не подозревая, Никитин, в мечтах ласково придавший любимой девушке териоморфные черты, прочертил неизбежный дальнейший сюжет своей жизни: «*Лежа и глядя в потемки, Никитин стал почему-то думать о том, как через два или три года он поедет зачем-нибудь в Петербург, как Манюся будет провожать его на вокзал и плакать; в Петербурге он получит от нее длинное письмо, в котором она будет умолять его скорее вернуться домой. И он напишет ей... Свое письмо начнет так: милая моя крыса... – Именно, милая моя крыса, – сказал он и засмеялся*» [Чехов,

---

дочерьми – невестами. Даже молодой Государь Император Александр I посылал на Ферму Матушки своих специалистов для обмена опытом» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://pavlovsk-spb.ru/dostoprimechatelnosti/ferma-imperatriczy.html>.

<sup>1</sup> И. Винницкий, выявляя идеологический подтекст этой исторической утопии и утопии В.А. Жуковского «Овсяный кисель», подчеркивает символически выраженную здесь идею органической (природной) русской монархии, матерински заботящейся о благе и нравственности подданных: «Весьма показательно для поэтической стратегии и идеологии Жуковского “превращение” немецкого оригинала Гебеля в “чисто русскую” идиллию, а немецкой принцессы Софии-Доротеи Вюртембергской – в “чисто русскую” матушку-царицу» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/61/vinnic.html><http://magazines.russ.ru/nlo/2003/61/vinnic.htm>.

<sup>2</sup> А. Неминуший и Е. Бородкина показали, как менялась семантика курения в русской литературе: от персонажа-курильщика в литературе 1/3 XIX в., соотношенного с архетипом мыслителя, где курение – знак несуетности, склонности к углубленной рефлексии, до чеховского обывателя, «для которого смысл употребления табака чаще всего перемещается в сферу физиологии, утробных интересов. Неслучайно акт курения в чеховских прозаических опытах почти всегда совмещен с воссозданием процесса еды» [Неминуший, Бородкина, 2007].

<sup>3</sup> В словаре синонимов: шехерезада – синоним рассказчицы [Электронный ресурс]. Режим доступа: [dic.nsf/dic\\_wingwords/3070/%D0%A8%D0%B5%D1%85%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%B7%D0%B0%D0%B4%D0%B0](http://dic.nsf/dic_wingwords/3070/%D0%A8%D0%B5%D1%85%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%B7%D0%B0%D0%B4%D0%B0)

<sup>4</sup> «Прядение» как знак Параскевы Пятницы присутствует имплицитно в манюсином слове.

1977, VIII: 319]<sup>1</sup>. В новелле нет портрета Манюси, но, очевидно, сходство с маленьким зверьком заключается в заостренной мордочке и маленьких «крысиных» глазах<sup>2</sup>.

«Крысиный» эпизод зеркалит повествование: точкой зрения влюбленного Никитина определяется идиллический тон; упоминание крысы, помимо сознания персонажа, начинает раскручивать сюжет в ином направлении. С этого эпизода начинается сгущение отрицательной семантики. Милые привычки Манюси пока еще не ассоциируются у Никитина с «крысиными». В «крысиной» парадигме оказываются увязанными два эпизода. Первый связан с сыром<sup>3</sup>: «...найду в шкапу заваливший, твердый, как камень, кусочек колбасы или сыру, говорила с важностью: – Это съедят в кухне. Он замечал ей, что такой маленький кусочек годится только в мышеловку, а она начинала горячо доказывать, что мужчины ничего не понимают в хозяйстве и что прислугу ничем не удивишь, пошли ей в кухню хоть три пуда закусок, и он соглашался и в восторге обнимал ее...» [Чехов, 1977, VIII: 327]. Незамечаемая Никитиным жадность Манюси позже персонифицируется в «мармеладном» эпизоде.

Второй эпизод – «мармеладный»: «Когда он пришел домой, Маня была в постели. Она ровно дышала и улыбалась и, по-видимому, спала с большим удовольствием. Возле нее, свернувшись клубочком, лежал белый кот и мурлыкал. Пока Никитин зажигал свечу и закуривал, Маня проснулась и с жадностью выпила стакан воды. – Мармеладу наелась, – ска-

---

<sup>1</sup> Попытка осмысления психологического смысла акта переименования есть у Е.А. Баратынского: «Своеравное прозвание дал я милой...».

<sup>2</sup> Именно такой – кошачье-крысиной – предстает Манюся в иллюстрациях С. Тюни-на к «Учителю словесности» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.allchekhov.ru/illustrations/catalog/?workid=7108>.

<sup>3</sup> Происхождение сыра связывают с рогом изобилия козы Амалфеи, вскормившей самого Зевса. Поэма Гомера «Одиссея» рассказывает, что в пещере циклопа Полифена в корзинах хранится множество сыров, в чашах и ведрах – простокваша. Древнегреческий писатель Лукиан выдумал волшебное море из молока и в нем – остров из огромного сыра, поросший виноградом, а Боккаччо фантазией своего персонажа в одной из новелл «Декамерона» создал сказочную гору из тертого пармезана... Аристотель утверждал, что самый вкусный сыр получается из молока верблюдицы, «вторые места» занимают сыры из молока кобылы и ослицы и лишь затем – маслянистый и жирный сыр из коровьего молока» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.vokrugsveta.ru/vs/article/469/>. Источники указывают на следующие факты: некий римский поэт, воспевая в стихах возлюбленную, сравнивал ее вкус со вкусом сыра. Легенды и мифы Древней Греции рассказывают о том, что сыр людей научила делать богиня охоты Артемиды. В отличие от Прометея, отдавшего людям огонь, Артемиде за такое предательство секретов богов ничего не было. Впрочем, согласно другому мифу, сыроварению людей обучил Аристей, сын Аполлона и нимфы Кирены. Величие царицы Семiramиды они объясняли ее любовью к сыру, ведь верные птицы воруют его у пастухов и приносят к подножию ее трона. Знаменитый поэт эпохи Возрождения – Франсуа Вийон – завещал своему другу сырное суфле; неизвестно, то ли в шутку, то ли всерьез: он никак не мог допустить, чтобы сыр пропал [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.procheese.ru/world>.

зала она и засмеялась...» [Чехов, 1977, VIII: 329-330]. Замещение «молока» «водой» здесь знаменательно: это знак предельной сытости. Метафоры «воды» и «молока» присутствуют в истории русской культуры<sup>1</sup>. Историко-культурный фон оттеняет неэстетичность Манюси.

«Мармелад» в этом эпизоде – кульминация «сладкой жизни». «Сладкое» отсылает к семантике сада-рая: «яблочный мотив» присутствует в истории продукта. «Мармелад» в точном переводе с французского – тщательно приготовленное блюдо цвета яблок<sup>2</sup>. «Мармелад» в чеховской новелле амбивалентен<sup>3</sup>: в этом эпизоде второе значение (очищение) актуализирует подтекст – нарастание отвращения Никитина. Мурлыкающий белый кот – своеобразный двойник и заместитель Манюси, ее еще одна териоморфная ипостась, ее овеществленное удовольствие<sup>4</sup>. Так, мурлыкающий белый кот обретает демоническую ипостась.

Крысиний мотив опирается на фольклорно-мифологическую символику. Традиционно это животное чумы, божьей кары, символизирующее смерть, разложение, подземный мир<sup>5</sup>, разрушение, жадность и т.д.<sup>6</sup>. Как показывают В.Н. Топоров и Вяч. Иванов, «и у восточных, и у южных славян Пятница (святая Петка) связывается с мышами<sup>7</sup> [МНМ, 1988, II:

---

<sup>1</sup> Так, воспетая А.С. Пушкиным царскосельская статуя «Девушка с кувшином» первоначально выполнялась известным скульптором П.П.Соколовым (1764-1835) на сюжет басни Ж. Лафонтена «Молочница, или Кувшин с молоком» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.tsarselo.ru/content/0/read112.html>.

<sup>2</sup> Распространенное теперь во всех европейских языках, название это имеет, однако, древнегреческое происхождение: создано оно на основе двух слов: «мемелеменос» – старательно, тщательно, и «мелопс» – имеющий цвет яблока, «яблокоцветный» [Большой кулинарный словарь. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://slovo.yaxy.ru/64.html>].

<sup>3</sup> Как отмечают авторы Большого кулинарного словаря, мармелад – мощное питательное и одновременно дезинфицирующее средство. На металлургических предприятиях ряда стран в горячих, химических цехах и в условиях повышенной радиации рабочим дают за вредность не молоко, а мармелад как проверенное историческим опытом средство очистки организма [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://slovo.yaxy.ru/64.html>.

<sup>4</sup> Очевидная отсылка к коту Баюну из славянских сказок – чудовищу с волшебным голосом, к которому генетически восходит пушкинский Кот ученый из «Пролога» поэмы «Руслан и Людмила» [Чернинский, 2000].

<sup>5</sup> В христианстве символ зла, эмблема святого Фимы [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://moy-bereg.ru/simvolika-zhivotnyih/kryisa.html>. Их отождествляли с загробным миром, а в христианской традиции – с дьяволом [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://moy-bereg.ru/simvolika-zhivotnyih/kryisa.html>.

<sup>6</sup> Крыса считалась символом коварства, низости и злобы. Это отношение к крысам уходит корнями в глубокую древность, когда их появление в городах и деревнях часто сопровождалось эпидемиями чумы. Бессилие людей перед «черной смертью» порождало суеверные представления о могуществе крыс и вызывало страх перед этими грызунами [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.liter.net/act/6-2000/1108gryzun/text/Kotenkova/mythology.html>.

<sup>7</sup> «Типологически славянские параллели о Пятнице имеют общие черты с таджикской Биби-Сешанби («госпожа вторник»), а также с мифологическими образами женщин,



357]. Двойственное отношение питается культурной традицией<sup>1</sup>. Так, возникает смысловая ретроспектива: возвращение к Прасковье-Параскеве.

Эпизоды, стянутые «жадным», – невыброшенный кусочек сыра и с жадностью выпитая вода – знаки сладкой женщины и сладкой жизни. Но «сладкое» здесь уже обретает негативный оттенок, архетипически связанный с «крысой». «Крысиное» здесь – в сластолюбии и похотливости<sup>2</sup>. «Крыс» наделили этими грехами древние философы: нидерландский гуманист Эразм Роттердамский, обвиняя их в похотливости, повторяет мнение Диогена<sup>3</sup>. Мотив заманивания, присутствующий в начале новеллы, выражающийся ольфакторно<sup>4</sup>, отсылает к перевернутому архетипу Крысолова, который увел мышей только потому, что они ошугули запах сыра<sup>5</sup>.

---

прядающих пряжу судьбы типа греческих мойр, исландских норн, хеттских ткачих» [МНМ, Электронная версия: <http://enc.mail.ru/article/?1900042585>].

<sup>1</sup> В «крысиной» парадигме два полюса. Как отмечает Е. Котенкова, «маленькие серые зверьки нередко выступают в баснях и сказках как забавные, нередко положительные персонажи» (см. сказку «Оле-Лукойе» Г.Х. Андерсена, «Алиса в стране чудес» Л. Кэрролла, повесть венгерского писателя И. Фекете «Цин-ни», рассказ А.С. Грина «Крысолов» и др.). Другой полюс – черные силы в волшебной сказке Г.Х. Гофмана «Щелкунчик» выступают в виде многоголового «крысиного короля» и его хвостатой рати, а приключения Буратино начинаются с неприятной встречи со злобной крысой Шушарой. В этом ряду картина художника Флавицкого «Княжна Таракановой» (молодая красивая женщина в сумрачном подземье наедине с крысами), питающиеся человеческим мясом крысы в рассказах Эдгара По. Архивные материалы о заточении узников в башни Соловецкого монастыря подтверждают, что узники жестоко страдали от крыс. См. в трудах профессора Г.Г. Фурманова, историка: «В земляных тюрьмах во множестве водились крысы, которые нередко нападали на беззащитных арестантов. Известны случаи, когда они объедали нос и уши у колодников. Давать же несчастным что-либо для защиты строго запрещалось» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.liter.net/act/6-2000/1108gryzun/text/Kotenkova/mythology.html>.

<sup>2</sup> Обратить внимание: семантика греховности присутствует в мармеладе, генетически восходящем к яблоку – библейскому архетипу познания.

<sup>3</sup> В древнегреческих драмах мыши – олицетворение чувственности и вождления. В Британском музее хранится бронзовая статуэтка с Иконии: мышь закрывает мордочку маской силена – существа, бывшего символом сластолюбия в культе Диониса и изображавшегося в виде человека с лошадиным хвостом [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.liter.net/act/6-2000/1108gryzun/text/Kotenkova/mythology.html>. В христианской Европе крысы и мыши приобрели дурную славу. В начале новеллы упоминается, что Манюся была страстная лошадица и имела кличку Мария Готфруа [Чехов, 1977, VIII: 311].

<sup>4</sup> См. об этом: [Селиванова, 2004].

<sup>5</sup> Современные исследования опровергают мнение, что мыши очень любят сыр: «...содержащееся в сыре душистое вещество *лактопердин* (именно оно придает сыру характерный аромат) является для мышей феромоном (сексуальным аттрактантом). Уже в концентрации  $10^{-6}$  г/м<sup>3</sup> он полностью парализует их волю, заставляя двигаться в направлении источника запаха. Именно этим современная наука объясняет легенду о Крысолове, который смог увести всех мышей из города. Дудочка у него была самая обыкновенная, но внутри находился кусочек исключительно ядрёного швейцарского сыра, запах которого и привлек грызунов» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://absurdopedia.wikia.com/wiki/%D0%9C%D1%8B%D1%88%D1%8C>.

«Сырный» эпизод сопрягается с эпизодом проигрыша Никитина: к сознанию, что он попал в мышеловку, куда его заманили, Никитина подводит случайно услышанная в момент этого проигрыша фраза том, что у него денег куры не клюют. Далее семейная трапеза отделяется от прежних милых привычек. Брезгливость Никитина увязывает воедино «молочное» и «тараканье»: *«Никитин приятно улыбался и помогал Мане угощать гостей, но после обеда пошел к себе в кабинет и заперся»* [Чехов, 1977, VIII: 332]; *«В соседней комнате пили кофе и говорили о штабс-капитане Полянском, а он старался не слушать и писал в своем дневнике: “Где я, боже мой?! Меня окружает пошлость и пошлость. Скучные, ничтожные люди, горшочки со сметаной, кувшины с молоком, тараканы, глупые женщины... Нет ничего страшнее, оскорбительнее, тоскливее пошлости. Бежать отсюда, бежать сегодня же, иначе я сойду с ума!”»* [Чехов, 1977, VIII: 332]. Появление «тараканов» в последней дневниковой записи Никитина рядом с «молочными горшочками» и «глупыми женщинами» также не случайно. Пошлость ассоциируется с физиологическим актом пожираемостью пищи. Возвращение в Москву – возвращение к себе, молодому, к свободной холостяцкой жизни, к духовности – к полной противоположности пошлой провинциальной жизни.

**«Случай из практики»: «мадера» и «стерлядь».** В сюжете о докторе Королеве, приехавшем к дочери фабриканта, заболевшей непонятной болезнью, эпизод ужина оказывается своеобразным «геометрическим центром» повествования. Ужин, линейно скрепляющий два посещения доктором больной, расподобляет эти посещения. Первое – «профессиональное» – из чувства долга, в нем формальное следование законам этики; второе – просто «человеческое», когда совершенно неожиданно состоялось общения, свершилось соприкосновение душ. Линейность с ее однозначностью взрывается, оказываясь опрокинутой в метафизику. Безрезультатность первого оттеняет результативность второго, причем этот результат важен как для доктора, так и для его пациентки. Именно ужин с его абсолютной незначительностью, оказывается тем толчком для размышлений доктора, когда, прислушиваясь к «большому» миру, он постигает принцип его бытия. Бытовое «открывает» бытийное.

Упоминание вин и блюд в описании ужина конкретизируют впечатление о докторе социальном статусе хозяев. Констатируемое гостем количество закусок и вин и их стоимость – знак роскоши: *«Стол был большой, со множеством закусок и вин, но ужинали только двое: он да Христина Дмитриевна. Она пила мадеру, быстро кушала и говорила, поглядывая на него через рипсе-пез... Похоже, у вас в доме нет ни одного мужчины, – сказал Королев. – Ни одного. Петр Никанорыч помер полтора года и мы одни остались. Так и живем втроем»* [Чехов, 1977, X: 79], *«К ужину подавали стерлядь, куриные котлеты и компот; вина были дорогие, французские. – Вы, доктор, пожалуйста, без церемонии, – гово-*

рила Христина Дмитриевна, кушая, утирая рот кулачком, и видно было, что она жила здесь в свое полное удовольствие» [Чехов, 1977, X: 80].

Помимо чисто «предметного», «вещного» смысла, упоминаемые вина и блюда – архетипы, несущие культурную семантику, формирующую подтекст. Так, напр., мадера (madeira) – крепкое вино, благородный напиток длительной выдержки<sup>1</sup>. Упоминание вина вносит в трапезу налет некоторый карнавальности<sup>2</sup>. В фигуре пьющей не без удовольствия гувернантке обнажен исторический смысл напитка: в истории вина есть «дамский след». Так, некоторые качества мадеры (присутствующие в ее вкусе каленый орешек, легкий карамельный тон и цвет – слабого настоя чая или темно-янтарный) делают ее «дамским коньяком»<sup>3</sup>. Кроме того, в XVIII в. ароматную и душистую мадеру светские дамы в качестве духов, окуная в нее платочки<sup>4</sup>. Потчующая доктора, а потом утирающая рот кулачком, а не салфеткой гувернантка уже во время ужина вызывает легкое раздражение Королева: он интеллигент, живущий своим трудом, не привык к роскоши.

В ситуации ужина персонажи-плебеи занимают место королей: с доктором обращаются как со знатным гостем (так, обыграно его имя – «Королев»), в то время как хозяйка становится какой-то теневой фигурой. Ее фамилия – «Ляликова» – приобретает все более и более ироничный смысл. «Кукольность», возникшая при первом впечатлении от «фабрикантши» (*«Госпожа Ляликова, полная, пожилая дама, в черном шелковом платье с модными рукавами, но, судя по лицу, простая, малограмотная, смотрела на доктора с тревогой и не решалась подать ему руку, не смела»* [Чехов, 1977, X: 76]), далее нарастает, повторяясь в мотиве деревянности: *«Доктор и гувернантка сидели и говорили, а хозяйка стояла неподвижно у двери, ожидая»* [Чехов, 1977, X: 76], *«...Он говорил не спеша, надевая перчатки, а госпожа Ляликова стояла неподвижно и смотрела*

---

<sup>1</sup> Изначально мадера изготавливалась на лесистом острове, потом из выращенных виноградных лоз. Мадейра (в переводе с португальского Madeira – лес). Срок ее выдержки до 150–200 лет. В отличие от сухих вин, у которых есть предел хранения, мадера – «вечное» вино. Так, напр., 12 бутылок урожая 1792 г. из той партии вина, что Наполеон купил по пути на о. Св. Елены, хранятся сейчас в погребе какого-то толстосума, что купил их на аукционе «Кристи» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://blogovine.ru/madera>.

<sup>2</sup> О происхождении мадеры существует древнее предание. Торговец, узнавший, что его товар, привезенный из Индии, вернули, т.к. умер заказчик, пришел в ужас и от отчаяния решил покончить жизнь самоубийством. Но перед смертью ему захотелось попробовать этого самого вина. Открыв одну из бочек и глотнув напиток, торговец понял, что отправляться на «тот свет» ему еще рано. Вино оказалось просто восхитительным [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://alcochoice.ru/vip-alcochoice/vino/%d0%bc%d0%b0%d0%b4%d0%b5%d1%80%d0%b0/>.

<sup>3</sup> См.: [Электронный ресурс]. Режим доступа: [<http://vinosuhoe.ru/6.php>].

<sup>4</sup> См.: [Электронный ресурс]. Режим доступа: [www.fincasromar.comhttp://www.nalivai.ru/vino/basic\\_types/Madeira](http://www.fincasromar.comhttp://www.nalivai.ru/vino/basic_types/Madeira).

на него заплаканными глазами» [Чехов, 1977, X: 78]). «Королевский» смысл (мадера – знак роскоши) мерцает в семантике мадеры: есть исторический полуполюгендарный факт: приговоренному к смертной казни герцогу Кларенскому, брату английского короля Эдуарда IV, позволили выбрать род экзекуции, и он попросил, чтобы его утопили в ванне с мальвазией (сладкая мадера), что и было исполнено в 1478 г. в лондонском Тауэре<sup>1</sup>. Устойчивый фразеологизм – «купаться в роскоши» – обретает вещественность в межтекстовых связях.

«Мадера» содержит амбивалентный «наполеоновский след»<sup>2</sup>: согласно легенде, купленные Наполеоном 600 бутылок мадеры на пути к месту его заточения пути – к острову Св. Елены – должны были развеять уныние павшего героя. Мотив уныния – культурный знак эпохи романтизма, определяющий ее «элегический модус». Так, судьба императора оказывается ассоциативно увязанной с судьбой Лизы Ляликовой – одинокой девушки, раздавленной родовым богатством и злом, которое это богатство в себе заключает.

Вечерняя трапеза несет в себе и «царские смыслы»: известно, что царь Иван Грозный и весь монарший двор, тяготевшие к «рецептам православной кухни», любили полакомиться рыбкой: «Грозный особенно жаловал стерлядь. И предпочтение отдавал северной, знаменитой сизьменской, из которой готовили жирную и питательную уху»<sup>3</sup>. Кулинарные пристрастия Екатерины II также включали рыбу<sup>4</sup>. Упоминаемые куриные котлеты – знаки диетического питания и утонченности. Компот – произ-

---

<sup>1</sup> См.: [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.bahys.com/ru/madera/history>.

<sup>2</sup> Существует исторический анекдот: «На пути к острову Св. Елены, Наполеон, думая о своем будущем приюте, неизменно представлял себе какое-нибудь убожество. Поэтому он передал капитану распоряжение купить ему на острове пайп (около 600 бутылок) мадеры, чтобы как-то оборониться против разлитого в атмосфере уныния. “Кто пьет только воду, у того в животе начинают квакать лягушки” – этой корсиканской поговоркой он прокомментировал капитану свое желание» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://blogovine.ru/madera>.

<sup>3</sup> В кулинарных пристрастиях Грозного были странные сочетания: «Сложность царской природы проявлялась и в пристрастии к «зеленому» вину. Хорошенько поужинав стерлядкой, Иоанн, бывало, на утро чувствовал томление духа и расслабление жил. Вот тут и происходил переход от сложности к простоте. Царю подавали простецкие щи со сметками, что способствовало прояснению зрения и утрясению мысли. Дабы с новыми силами управлять разрастающейся державой да держать в повиновении своенравных подданных» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://osetr.delfel.ru/index.php/news/43-news-article/147-2010-01-13-06-40-10>.

<sup>4</sup> «Обед у государыни начинался в час дня. Подавали три или четыре блюда. Среди закусок были заморские яства (устрицы) и традиционные российские (стерлядь, осетр, икра зернистая, балык, а также всевозможные колбасы, буженина)» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://osetr.delfel.ru/index.php/news/43-news-article/161-ekaterina>. Кроме того, в «Приглашении к обеду» Г.Р. Державина упоминается «шекстинска стерлядка».

водное от «райского рая» и его культурный аналог. Именно «стерлядь» и «мадера» запечатлеваются в сознании Королева, превращаясь в знаки неоправданной роскоши.

Гувернантка – как самая образованная из обитателей дома – своеобразный вожатый для доктора Королева. Ее имя «работает» в тексте таким образом, что именно оно в какой-то степени открывает доктору смысл Лизиной болезни. «Христина» – от греческого «посвящённая Христу»<sup>1</sup>. «Дмитрий» – происходит от древнегреческого слова «деметрисс», что переводится как – «принадлежащий Деметре» – античной богине земли и плодородия<sup>2</sup>. Сочетание имени и отчества удваивают семантику – дважды посвященная богу. В этом удвоении – скрытый смысл: гувернантка – самый родной человек, член семьи («*Так и живем втроем*») – но, по сути, приживалка, существующая, как резюмирует доктор, в свое удовольствие. Так, неожиданно актуализируется еще один смысл мадеры – «литературный»: «...уже в XVI веке в пьесе В. Шекспира “Генрих IV” Пейнс утверждает, что Фальстаф продал душу дьяволу в Страстную пятницу “за кружку Мадеры и ножку холодного каплуна”»<sup>3</sup>. Неслучайно во время ночного уединения Христина Дмитриевна в сознании доктора превращается в символ: она – служительница дьявола, хотя, и невольная<sup>4</sup>.

Раздражение против гувернантки («*Ляликова и ее дочь несчастны, на них жалко смотреть, живет в свое удовольствие только одна Христина Дмитриевна, пожилая, глуповатая девица в рпс-нез. И выходит так, значит, что работают все эти пять корпусов и на восточных рынках продается плохой ситец для того только, чтобы Христина Дмитриевна могла кушать стерлядь и пить мадеру*») [Чехов, 1977, X: 81]) сменилось сознанием, что она всего лишь «подставная фигура», просто исполь-

<sup>1</sup> См.: [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://horo.mail.ru/namesecret.html?term=334>.

<sup>2</sup> См.: [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://imena.orakul.com/child/d/333>.

<sup>3</sup> См.: [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.bahys.com/ru/madera/history>.

<sup>4</sup> Гувернантка по-своему наивна, этим она дублирует свою хозяйку: «...– *Рабочие нами очень довольны. На фабрике у нас каждую зиму спектакли, сами рабочие играют, ну чтения с волшебным фонарем, великолепная чайная и, кажется, чего уж. Они нам очень приверженные и, когда узнали, что Лизаньке хуже стало, заказали молебен. Необразованные, а ведь тоже чувствуют*» [Чехов, 1977, X: 79] – сообщает она за ужином Королеву. Отметим, что «*дорогая мадера*» – контраст представлениям доктора о фабрике: «*Он родился и вырос в Москве, деревни не знал и фабриками никогда не интересовался и не бывал на них. Но ему случалось читать про фабрики и бывать в гостях у фабрикантов и разговаривать с ними; и когда он видел какую-нибудь фабрику издали или вблизи, то всякий раз думал о том, что вот снаружи всё тихо и спокойно, а внутри, должно быть, непроходимое невежество и тупой эгоизм хозяев, скучный, нездоровый труд рабочих, дрязги, водка, насекомые. И теперь, когда рабочие почтительно и пугливо сторонились коляски, он в их лицах, картузах, в походке угадывал физическую нечистоту, пьянство, нервность, растерянность*» [Чехов, 1977, X: 75].

зующая обстоятельства («...она здесь только подставное лицо. Главный же, для кого здесь всё делается, – это дьявол». И он думал о дьяволе, в которого не верил, и оглядывался на два окна, в которых светился огонь. Ему казалось, что этими багровыми глазами смотрел на него сам дьявол, та неведомая сила, которая создала отношения между сильными и слабыми, эту грубую ошибку, которую теперь ничем не исправишь» [Чехов, 1977, X: 81-82]). Так, литературные ассоциации превращают «мадеру» в дьявольский топос.

**«Невеста»: «жареная индейка» и «чай».** Обозначенные пищевые мотивы в новелле – своеобразные ядра, центры, вокруг которых формируются текстовые блоки.

3. Хайнади, рассматривая новеллу, говорит о смещении точки зрения и приеме «остранения»<sup>1</sup>. 3. Хайнади, на наш взгляд, несколько утрирует смысл Дома, интерпретируя его как «сытое, но удушливое гнездышко, где постоянно кипел самовар» и «пахло жареной индейкой и маринованными вишнями» [Хайнади, 2004]. «Еда» здесь скорее знак «домашности», «идиллического локуса», в котором ощутимы отзвуки гоголевских «Старосветских помещиков». Запах предваряет «семейный ужин» с его длинными разговорами, готовя плавное: «перетекание» Нади из одного статуса в другой в бесконечности жизни.

Кульминацией кулинарного мотива становится упоминание поданного блюда: «*Подали большую, очень жирную индейку*» [Чехов, 1977, X: 205]. Этот мотив соседствует с другим, зеркалящем драгоценные камни и глаза: «*У Нины Ивановны блестели бриллианты на пальцах, потом на глазах заблестели слезы, она заволновалась*» [Чехов, 1977, X: 205]. Соприкосновение мотивов меняет их семантику: еда в ее предельном оплотнении обретает некую мерцающую сущность, уводя в подтекст человеческую драму. Мать, играющая на рояле, перечитывающая «Анну Каренину», – своеобразный двойник Нади, нереализованный ее вариант. Так, в подтексте постепенно оформляется мотив разрыва и ухода.

Индейка как блюдо содержит следующие культурные смыслы. Существует поверье: «Индейка на столе – счастье в доме». Индейка связана с праздниками календарного цикла: в некоторых странах индейка – за-

---

<sup>1</sup> «Роль замены внутренней точки зрения на внешнюю заключается в том, чтобы девушка увидела привычное с непривычного горизонта, потому что автоматизм препятствует созерцанию действительности в ее истинной сущности. Внешняя точка зрения снимает автоматизм процесса восприятия, извлекает события и явления из привычных соотношений и ставит их в совершенно другие, делая их тем самым заново ощущаемыми. Внешняя точка зрения ставит привычное в новое освещение, выводит девушку из привычного автоматизма, встряхивает от повседневного обмана чувств. Она вывертывает наизнанку то, что до сих пор вследствие оптического обмана виделось в другой рефракции и придает повседневному более глубокий смысл...» [Хайнади, 2004]. На наш взгляд, этот прием аналогично «работал» и в рассмотренных выше произведениях.

претное блюдо на Новый год и Рождество; считается, что вместе с крылатой трапезой из дома может улететь благополучие<sup>1</sup>. «Рождественский» смысл индейки<sup>2</sup> предопределяет развитие сюжета. Молодое поколение, свободное от веры, не соблюдающее обрядов, лишено благополучия в традиционном смысле. «Индейка», включаясь в «литературный быт»<sup>3</sup>, оттеняет «некнижность» молодых, отсутствие в них изыска, артистизма, гурманства<sup>4</sup>.

Эпитет «жирный» эксплицитно скрепляет два эпизода. Отнесенный к сливкам, которые пьет вернувшаяся блудная дочь, он оттеняет само возвращение: *«И обедала хорошо, и пила чай со вкусными, жирными сливками»*.

---

<sup>1</sup> Однако жители Старого и Нового Света уверены в обратном. Для них индейка – символ праздничного стола» [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://newsru.com/world/24nov2005/turkey\\_print.html](http://newsru.com/world/24nov2005/turkey_print.html). «Индейка» отсылает к американской истории. В 1621 г. английские эмигранты – колонисты Плимута – отметили окончание сбора первого урожая празднованием Дня благодарения Господа за обретение новой родины – колонисты и индейцы зажили и совместно съели четырех индейцев, подстреленных в ближайшем лесу. Уже в 1863 г. президент Линкольн объявил День благодарения (последний четверг ноября) официальным праздником США, а отмечать его жареной индейкой – часто с клюквенно-апельсиновым соусом – стало национальной традицией [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://koolinar.ru/collection/comments/1436>. Индейка ценится как низкокалорийный продукт: по сравнению с другими видами мяса, индейка содержит минимальное количество жира [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://newsru.com/world/24nov2005/turkey\\_print.html](http://newsru.com/world/24nov2005/turkey_print.html).

<sup>2</sup> В России тоже верили в примету об «улетающем счастье», по этой причине гвоздем рождественского застолья долгое время считался поросенок с кашей. Только к середине XIX века примета оказалась преданной забвению, и сына почтенной хавроньи попытались выгнать знаменитый гусь с яблоками и фаршированная индюшка» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://koolinar.ru/collection/comments/1436>.

<sup>3</sup> В «Большом кулинарном словаре», созданном А.Дюма, имеется рекомендация: «...чтобы получить истинное наслаждение от запеченной индюшки, начать следует с архиепископского носа». Под таинственным «носом» писатель подразумевал вовсе не клюв, а нежное мясо с двух сторон возле гузки. По мнению Дюма, индейских кур знали в Европе задолго до того, как одомашненных индюшек в середине XVI в. привезли из Нового Света конкистадоры. Впрочем, птицы эти были хорошо известны еще древним грекам, которые называли их мелеагридами в честь македонского царя Мелеагра. Дюма писал и о том, что древние римляне особо почитали индейку и разводили их в специальных птичниках. Однако существует и другое мнение – мясо индюшек, привезенных из Америки, европейцы впервые попробовали лишь в XVII веке, и только сто лет спустя их стали разводить в большинстве европейских стран» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://koolinar.ru/collection/comments/1436>. Существует анекдот: «Однажды Александр Дюма подслушал в гостинице забавную беседу двух постояльцев. «Мы только что насладились огромной индейкой: начиненная трюфельями до самого клюва, нежная, как цыпленок, сочная и ароматная, она была великолепна!» – произнес один из них. «Сколько же вас было?» – спросил другой. «Двое, мсье, – только я и индейка!» Великий писатель, знавший толк в кулинарии, признался позже, что съесть большую индейку в одиночку совсем несложно – особенно если она отменно приготовлена» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://koolinar.ru/collection/comments/1436>.

<sup>4</sup> При этом постоянно подчеркивается красота Саши: мужской вариант пушкинской чахоточной девы.

ми, но чего-то уже не хватало, чувствовалась пустота в комнатах, и потолки были низки» [Чехов, 1977, X: 218]. Очевидно, что это не пустота пространства, а пустота души, которую невозможно заполнить плотским. Но есть имплицитная связь эпизодов: «жирная индейка» ассоциативно отзовется в интерьере нового дома – в картине: «*На стене в золотой раме висела большая картина, написанная красками: нагая дама и около нее лиловая ваза с отбитой ручкой*» [Чехов, 1977, X: 210]. Иронична фамилия провинциального художника, которую, уважительно вздохнув, называет жених, – Шишмачевский, содержащая в основе «шиш» – в просторечии – «ничто». Вызывающий зависть Андрея Андреича успешный художник «слома» его судьбу. В динамичной точке зрения Нади (именно ею организован сюжет) меняется эпитет, отражающий смещения: «*нагая дама с вазой*» – в момент бегства из города; «*голая дама с вазой*» – вспоминается в Москве в гостях у Саши. Дама на картине – символ провинции, для которой любая мазня – шедевр. Смысл замещения эпитета («книжное» на «просторечное», более точно выражающее суть) – в обнажении неоднозначности: с одной стороны, провинциальная игра в искусство, с другой – глухота Нади к этому непонятному искусству.

Спокойное течение провинциальной жизни в начале новеллы – в череде обедов и ужинов: «*А в два часа сели обедать. Была среда, день постный, и потому бабушке подали постный борщ и леца с кашей... Чтобы подразнить бабушку, Саша ел и свой скоромный суп и постный борщ. Он шутил всё время, пока обедали, но шутки у него выходили громоздкие, непременно с расчетом на мораль, и выходило совсем не смешно, когда он перед тем, как состричь, поднимал вверх свои очень длинные, исхудалые, точно мертвые, пальцы и когда приходило на мысль, что он очень болен и, пожалуй, недолго еще протянет на этом свете; тотчас становилось жаль его до слез*» [Чехов, 1977, X: 207]. Саша как нарушитель и разрушитель устоев «бунтует» поглощением пищи, смешивая одно с другим, совершая грех. В карнавальном смешении традиций развитие событий задано именно блюдами: морской лец традиционно символ удачи<sup>1</sup>. Однако, в «карнавальном» поведении шута Саши, в его несостоявшейся попытке переворота – свой трагикомизм: бунтарь вызывает слезы жалости.

Рыбный мотив отсылает к мифологии<sup>2</sup>, с одной стороны, к христианской традиции<sup>1</sup>, с другой – к фольклорной<sup>2</sup>. В новелле – инверсирован-

---

<sup>1</sup> См.: [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://vasily-sergeev.livejournal.com/1145317.html?thread=12056037>.

<sup>2</sup> «Рыба» включает сексуальный смысл (рыба у греков – атрибут Афродиты; по легенде, стоглавыи гигант Тифон, сын Геи и Тартара, напал на богов Олимпа, те ради спасения стали превращаться в различных животных – Афродита же стала рыбой; римляне обычно ели рыбу по пятницам, этот день получил название «Венерина»), хтонический (символизирует силу вод, как источника жизни и ее хранителя; как элемент воды, связывается со всеми аспектами Богини Матери как прародительницы и со всеми лунными божествами; в богослужении Адонису рыба была приношением для мертвых; в Древней Греции бытовало пове-



ный сюжет этой повести: негласное соперничество – скрытый мотив чеховского сюжета.

Между фразой «*хорошо тут у вас*» и неожиданным решением Саши уехать – соблазн, завершившийся окончательным разрывом с провинцией: «*Саша в середине июня стал вдруг скучать и засобирился в Москву. – Не могу я жить в этом городе, – говорил он мрачно. – Ни водопровода, ни канализации! Я есть за обедом брезгаю: в кухне грязь невозможнейшая...*» [Чехов, 1977, X: 209]<sup>3</sup>. Так, «жирная индейка» оказалась перевернутой в восприятии «московского гостя». В «брезгливости» Саши скорее неприятие им мира провинции в целом, чем конкретно гостеприимного дома. Жест разрыва имеет подтекст.

Чаепитие – лейтмотив новеллы – скрепляет «провинциальные» и «московские» эпизоды: «*Саша всё еще сидел и пил чай. Пил он чай всегда подолгу, по-московски, стаканов по семи в один раз*» [Чехов, 1977, X: 205]<sup>4</sup>. В черновых вариантах чаепитие продолжается в вагоне: «*Потом Саша всю дорогу пил чай и говорил без конца...И все говорил в таком роде, и с ним было скучно. Но, напившись чаю и убирая стаканы, он выдумывал что-нибудь смешное, и тогда становилось весело*» [Чехов, 1977, X: 292-293]. Неэстетичные московские чаепития в эпизоде гощения Нади у Саши натуралистичны: «*Посидели в литографии, где было накурено и сильно, до духоты пахло тушью и красками; потом пошли в его комнату, где было накурено, наплевано; на столе возле остывшего самовара лежала разбитая тарелка с темной бумажкой, и на столе и на полу было множество мертвых мух*» [Чехов, 1977, X: 216]<sup>5</sup>. Чаепитие сопровождает

---

рье, что души умерших могут переселяться в рыб) [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.simbolarium.ru/simbolarium /sym-uk-cyr/cyr-r/to/tjiba>.

<sup>1</sup> См.: [МНМ, II: 393].

<sup>2</sup> См., напр., «Повесть о Ерше Ершовиче», где Лещ, житель Ростовского озера, обвинил Ерша в самозваном захвате пространства.

<sup>3</sup> Несколько ранее: «*Сегодня утром рано зашел я к вам в кухню, а там четыре прислуги спят прямо на полу, кроватей нет, вместо постелей лохмотья, вонь, клопы, тараканы...*» [Чехов, 1977, X:203].

<sup>4</sup> Указание «по-московски» имеет под собой основания. Как указывает В. Похлебкин, «...вплоть до конца XVIII века чай продавали только в Москве... На протяжении XIX в. Москва оставалась хотя и не единственным, но доминирующим распределительным рынком чая в европейской части России. Даже в столицу, в Петербург, чай завозили из Москвы... В Москве по-настоящему ценили и любили пить чай. Так, уважительное выражение «москвичи-чаёвники», смысл которого был хорошо понятен ближайшим соседям Москвы в центрально-русских областях, трансформировалось в пренебрежительное «москали-водохлёбы» у населения Украины, Среднего Поволжья, Донщины, т.е. у украинцев и казаков, отождествлявших питьё чая с питьём воды, поскольку в этих районах даже в XIX в. о чае знали только понаслышке [Похлебкин, Электронный ресурс. Режим доступа: <http://teatips.ru/index.php?act=2&id=354&dep=37>].

<sup>5</sup> «Мухи» скрепляют два эпизода – в московской комнате Саши, где его навещает Надя («...и на столе и на полу было множество мертвых мух» [Чехов, 1977, X: 216]), и в

и «прощальный» эпизод: *«Поговоривши, поехали на вокзал. Саша угощал чаем, яблоками; а когда поезд тронулся и он, улыбаясь, помахивал платком, то даже по ногам его видно было, что он очень болен и едва ли проживет долго»* [Чехов, 1977, X: 217]. То, что Саша угощает чаем и яблоками не дома, – знаки бродяжьем, неустроенной жизни.

Лейтмотив несет в себе несколько смыслов. Слово «чай», как указывает В. Похлебкин, значит «молодой листочек»<sup>1</sup>. Так, включается в новеллу скрытый эротический смысл<sup>2</sup>. На мифопоэтическом уровне смысл чаепития раскрывает древняя легенда о том, что это растение выросло из брошенных на землю век одного китайского святого, который отрезал их после того, как заснул во время молитвы, и, разгневанный на самого себя, захотел, чтобы у него никогда не слипались глаза<sup>3</sup>. Саша в новелле, обеспокоенный судьбой Нади, – нечто вроде сторожевой тени. Чай включает и другие смыслы: социальный<sup>4</sup> и апотропеический<sup>5</sup>.

---

доме вернувшейся в родной город Нади (*«Было много мух в доме, и потолки в комнатах, казалось, становились всё ниже и ниже»*) [Чехов, 1977, X: 218]. Брезгливость Саши почему-то не охватывает его жилья в Москве, а вернувшуюся домой Надю гонят мухи. Мухи – знак похоти, удвоения, знак русской жизни вообще.

<sup>1</sup> См.: [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://teatips.ru/index.php?act=2&id=354&dep=37>.

<sup>2</sup> Смотрины невест в дворянском быту обязательно включали чаепитие.

<sup>3</sup> До сих пор в китайском и японском языках для обозначения век и чая употребляют один и тот же иероглиф [Похлебкин. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://teatips.ru/index.php?act=2&id=354&dep=37>].

<sup>4</sup> «Крестьянское население России вплоть до самой революции крайне мало потребляло чай, считая его недоступным предметом роскоши, прихотью, требующей и свободного времени, и немалых затрат на покупку самовара, чайной посуды, сахара. Вот почему большинство крестьянского населения России, особенно в европейской части, не умело ни приготовить, ни правильно пить его, «балуясь чайком» только по праздникам, при посещении городов, в трактирах» [Похлебкин. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://teatips.ru/index.php?act=2&id=354&dep=37>].

<sup>5</sup> Как указывает Е. Фарыно, «на мифопоэтическом уровне оказался апотропеическим – избавляющим от злых сил, от наваждения» [Фарыно, 1992: 129].

## «Сюжет для небольшого рассказа» в «крымском тексте»<sup>1</sup> А.П. Чехова<sup>2</sup>

В отечественной науке эпистолярный традиционнo рассматривается либо как источник для научной биографии, либо как комментарий к творчеству писателя<sup>3</sup>, реже – как специфический жанр<sup>4</sup> и «литературный быт»<sup>5</sup>. Между тем, эпистолярная проза как «текст культуры» может представлять интерес для нарратологии и мифопоэтики<sup>6</sup>.

«Крымский текст» не был предметом специального исследования в чеховедении<sup>7</sup>. Опираясь на идею В.Н. Топорова о «петербургском тексте», А.П. Люсый выдвинул, на наш взгляд, весьма плодотворную гипотезу о мифе, составляющем ядро «крымского текста»: «Если Петербургский текст был порожден Петербургским мифом, то Крымский текст – мифом Тавриды» [Люсый, 2003: 7]. Предпосылки чеховского «крымского текста» – внетекстовая реальность – биографический, психологический, эсте-

---

<sup>1</sup> Понятие «крымский текст» введено в научный оборот А.П. Люсым в его диссертации «Крымский текст русской культуры и проблема мифологического контекста» (М., 2003). См. также монографии: Люсый, А.П. «Пушкин. Таврида. Киммерия». М.: Языки русской культуры, 2001; Люсый, А.П. Крымский текст в русской литературе. СПб.: Алетейя, 2003.

<sup>2</sup> Первый вариант: Козубовская, Г.П. «Сюжет для небольшого рассказа» в «крымском тексте» А.П. Чехова: письма 1899 года // Мир науки, культуры, образования: экология, культурология, филология, искусствоведение, педагогика, психология. Международный научный журнал. Горно-Алтайск, 2010. С. 36-41

<sup>3</sup> Т.е. преимущественно в плане текстологии и динамической поэтики. Так, напр., в комментариях к чеховским письмам в 8-ом томе Полного собрания сочинений и писем писателя внимание комментатора сосредоточено на центральном для писателя событии года – подготовке собрания сочинений, тогда как большой историко-культурный пласт писем Чехова остался вне объяснения.

<sup>4</sup> См.: Тодд, Ш У.М. Дружеское письмо как литературный жанр в пушкинскую эпоху. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1994.

<sup>5</sup> См. о письмах Чехова: Кванин, С. О письмах Чехова // А.П.Чехов: pro et contra: Творчество А.П.Чехова в рус. мысли конца XIX – нач. XX в. (1887-1914): Антология. СПб.: Изд-во Рус. христиан. гуманист. ин-та, 2002; Шокун, Т.В. Речевой этикет в письмах А.П. Чехова // Русский язык: Теория. История. Риторика. Методика. Вып. 3. Красноярск, 2003; Бушканец, Л.Е. Письма А.П.Чехова в общественном сознании начала XX века // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. М., 2004; Захарова, В.П. Приемы трансформации фразеологизмов в письмах А.П.Чехова // Функционально-семантические исследования. Вып. 3. Саранск, 2004; Охотина, Г.А. Вопросы литературы в письмах А.П.Чехова к А.С.Суворину // Анализ литературного произведения. Киров, 2001. Вып.3; Подорожский, А. Загадка Синфенденфердера // Чеховский вестник. Вып. 7. М.: Скорпион, 2000 и др.

<sup>6</sup> Возможно рассмотрение соотношенности фрагментов писем в определенными жанрами по аналогии с прозой: Капустин Н.В. «Чужое слово» в прозе А.П. Чехова: жанровые трансформации. Иваново: Иван. гос. ун-т, 2003.

<sup>7</sup> А.П. Люсый не касается Чехова в своем исследовании. См.: Головачева, А.Г. А.П. Чехов и Крым: поэтика и поэзия диалога // Лит. в шк. М., 2008. N 2.

тический и др. контексты; его содержание – обыгрываемые архетипы и авторские мифы, связанные с Крымом<sup>1</sup>.

«Ялтинский текст»<sup>2</sup>, являясь фрагментом «крымского», входит в него в качестве одной из составляющих. На наш взгляд, его ядро – именной миф, объясняющий происхождение топонима «Ялта»<sup>3</sup>. «Берег» – мифологема, определяющая подтекст чеховской рефлексии в его письмах, восходит к Пушкину<sup>4</sup>.

Специфика чеховских писем получила объяснение у Л.Е. Бушканец: «Чехов... тяготел к созданию историй с завершённым сюжетом – рассказывал их сам или требовал от своих собеседников... Письмо же может быть организовано как завершённый микросюжет» [Бушканец, 2006: 98] «Ялтинский текст» в письмах Чехова, существуя в «возможных»<sup>5</sup> сюжетах, формируется мотивами, и один из основных в нем – мотив одиночества. Этот мотив зачастую уходит в подтекст, репрезентируя в тексте иронический модус<sup>6</sup>.

Необходимость обретения Дома<sup>7</sup> реализуется в письмах двояко: старый дом осмыслен как «пепелище» (*«Отец у меня умер, старое пепелище уже потеряло девять десятых своей прелести; домой не тянет...»*) [Чехов, 1980, VIII: 10]), новый – как «логовище» (*«Я зиму в Ялте... Я куплю здесь кусочек земли, чтобы построить себе логовище для зимы...»*) [Чехов, 1980, VIII: 10]) и как «гнездо»: (*«Болтаться по номерам, болтаться целые годы, в моем уже немолодом возрасте, при моей склонности к кабинетной, сидячей жизни – это тяжело, даже нестерпимо, и поневоле приходится пускаться на всякие фокусы, чтобы слепить себе что-нибудь вроде гнезда»*) [Чехов, 1980, VIII: 10]). Так, неназванный «берег» вбирает в себя значения «угла»<sup>8</sup>, «берлоги», «гнезда» и т.д. Мифоло-

---

<sup>1</sup> Драматизм писем и их лиричность в равной степени обусловлены болезнью, обреченной писателя на вечную жизнь в курортном городе, их «литературоцентричность» – спецификой мироощущения писателя.

<sup>2</sup> Введенное нами понятие, аналогичное «петербургскому» и «крымскому». – Г.К.

<sup>3</sup> «По наиболее распространенной версии название города происходит от греч. *γαλος* (ялос) – «берег» с крымско-татарского «джалыда» (ялы-та) переводится как «на берегу» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/14130>.

<sup>4</sup> См. об этом: Козубовская Г.П. Русская литература: миф и мифопоэтика. Барнаул: БГПУ, 2006.

<sup>5</sup> Термин С.Г. Бочарова, которым он обозначает несостоявшееся, но существующее как возможность в мире-тексте. См.: Бочаров, С.Г. О возможно сюжете: «Евгений Онегин» // Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. М.: Языки русской культуры, 1999.

<sup>6</sup> См., напр., в письме к М.П. Чеховой от 22 июня: «Одиночество – прекрасная штука, так как имеешь полное нравственное право обратиться за услугами к дворнику Харитону» [Чехов, 1980, VIII:207].

<sup>7</sup> Мотив пушкинской лирики и писем 30-х гг.

<sup>8</sup> См. в письме к М.П. Чеховой: *«Ты пишешь про театр, кружок и всякие соблазны, точно дразнишь, точно не знаешь, какая скука, какой это гнёт ложиться в 9 час. вечера,*

гема берега – центральная и в поэзии, и эпистолярной Пушкина. Ощущение своего пребывания на юге как в ссылке («...доктора отправили меня в ссылку» [Чехов, 1980, VIII: 147]) содержит скрытую аналогию с Пушкиным: пушкинский код задан пушкинским юбилеем и связанной с ним событийностью<sup>1</sup>.

В «ялтинском тексте», представляющем собой сложное, неоднозначное целое, члены оппозиций меняют свой знак на противоположный. Так, в оппозиции север/юг «север» закрепляется не только за Петербургом, но и за Москвой: «...4-5 уеду на север в Москву...» – сообщает Чехов брату Александру [Чехов, 1980, VIII: 476]. Зимняя Ялта оказывается сродни северу: «...Живем по-северному» – в письме к М.П. Чеховой [7, Чехов, 1980, VIII: 325]. В этой аналогии, с одной стороны, констатация ялтинской неуютности, с другой – глубоко спрятанная ностальгия по Москве. Мерцающий двоящийся смысл словесной игры в письме к О.Л. Книппер («В Ялте вдруг стало холодно, подуло из Москвы» [Чехов, 1980, VIII: 272]) выплескивается в эмоциональном порыве: «Ах, как мне хочется в Москву, милая актриса!» [Чехов, 1980, VIII: 272].

В оппозиции столица/провинция, обнажающей остроту вынужденного пребывания в курортном городке, совершенно недвусмысленно обозначается оценка одного из полюсов: «Нашему брату не следует жить в провинции» [Чехов, 1980, VIII: 16]. Отсюда и поведенческий жест, вырастающий до эстетического принципа: «Я всегда в своих произведениях презирал провинцию – и ставлю себе это в заслугу» [Чехов, 1980, VIII: 109].

Оппозиция свое/чужое, выражающая чеховскую маргинальность, обнажает его метания между Москвой и Ялтой. Страдая от скуки и вечной праздности («...Скучна роль человека не живущего, а проживающего “для поправления здоровья”; ходишь по набережной и по улицам, точно заштатный поп» [Чехов, 1980, VIII: 143]), Чехов строит планы побега в Москву в соответствии с собственным «кодексом чести»: «Погибнуть от сурового климата гораздо достойнее, чем от провинциальной скуки, которую я испытываю вот уже два года, с того дня, как доктора отправили меня в ссылку» [Чехов, 1980, VIII: 147]. Мотив несостоявшегося бегства из ссылки – чисто пушкинский. В одном из чеховских писем Ялта вообще ассоциируется с тюрьмой: «Я как в тюрьме и злюсь, злюсь» [Чехов, 1980, VIII: 292]. Но летняя Ялта резко меняет свой знак на противоположный: «...в эту весну в Париж я не поеду; нет времени, и к тому же

---

ложиться злым, с сознанием, что идти некуда, поговорить не с кем и работать не для чего, так как всё равно не видишь и не слышишь своей работы» [Чехов, 1980, VIII: 300]. Мотив «некуда идти» – очевидная переключка с Ф.М. Достоевским.

<sup>1</sup> Чехов был включен в совет по организации пушкинского праздника, по поводу чего писал: «...и так верчусь как белка в колесе» [Чехов, 1980, VIII: 136]. Кроме того, в 1888 г. Чехову была присуждена Пушкинская премия.

здесь в Крыму так хорошо, что уехать нет никакой возможности» [Чехов, 1980, VIII: 129].

«Крымский текст», пронизанный мифологией, содержит многочисленные архетипы. Так, в кучукойском раю появляется Сатана: «...я загорел, как Вельзевул» [Чехов, 1980, VIII: 146]<sup>1</sup>. Переговоры с Марксом об издании своих сочинений воспринимаются по аналогии с библейской ситуацией: «...и очень может быть, что когда ты будешь читать это письмо, то я буду уже продан в рабство во Египет» [Чехов, 1980, VIII: 26]<sup>2</sup>. Провинциальное одичание получает выражение в иронической самоидентификации с персонажами своих рассказов: «*Ноябрьские ветры дуют неистово, свистят, рвут крыши. Я сплю в шапочке, в туфлях, под двумя одеялами, с закрытыми ставнями – человек в футляре*» [Чехов, 1980, VIII: 307].

Появление авторских мифов спровоцировано раздвоением между ролями владельца усадьбы, хозяина<sup>3</sup>, охраняющего свое личное пространство, и «дачника», временно пребывающего на курорте. В «ялтинском тексте» оппозиция свое/чужое то обозначается, то снимается. Персонажи дифференцируются: бездомные собаки превращаются в «своих», а с кошками расправляются<sup>4</sup>. В этом контексте мухи-вредители («*Сегодня морил мух персидским порошком в комнате у матери*» [Чехов, 1980, VIII: 289]) явно соотносятся с бактериями – носителями болезни.

Спящие бактерии – атрибут сонного царства: «*Ялта же мало чем отличается от Ельца или Кременчуга; тут даже бактерии спят*» [Чехов, 1980, VIII: 16]. «Спящие бактерии»<sup>5</sup> – образ, прочитывающийся неоднозначно, постоянно обыгрывается в письмах: с одной стороны, так обозначается естественное состояние больного организма в курортной зоне, с другой – это метафора духовно-го омертвения. Бактерия приобретает семантику второго «я», тени, сопровож-

---

<sup>1</sup> См.: Головачева А. «Кучукойский майонез» – (неизвестная дача А. П. Чехова в Крыму) // Нева. 2009. №12.

<sup>2</sup> См. указание на источник в комментариях: «Чехов вспоминает ветхозаветный сюжет о том, как братья за 20 сребренников продали в Египет Иосифа (Библия, книга Бытия)» [Чехов, 1980, VIII: 375].

<sup>3</sup> В. Шукин подчеркивает несостоятельность как роли владельца усадьбы, так и дачника. См.: Шукин В.Г. Чеховская дача: культурный феномен и литературный образ // Очерки русской культуры XIX в. Т. V. М., 2005. С. 418-452.

<sup>4</sup> Так, в письме к М.П. Чеховой от 24 ноября сообщается: «*Та собака, о которой я писал тебе, огородничкой породы, окончательно поселилась под маслиной. Решили не гнать ее, пусть живет. А кошек будем стрелять*» [Чехов, 1980, VIII: 310].

<sup>5</sup> См. комментарий к строчке «*Дрессированные блохи продолжают служить святому искусству*» – «Представления “дрессированных блох” устраивались на ялтинской набережной» [Чехов, 1980, VIII: 543].

дающей и оберегающей от жизни: «...но в Москву и в Петербург меня не пускают; говорят, что бацилла не выносит столичного духа» [Чехов, 1980, VIII: 16]<sup>1</sup>.

Существование человека в «ялтинском тексте» задано календарным ритмом: весеннему обновлению природы созвучно состояние души, и Ялта как город-курорт ассоциируется с земным раем, землей обетованной, городом-садом – другое значение мифологемы берега: «На участке в Аутке превосходно цветет миндаль (красные цветы) – весело глядеть» [Чехов, 1980, VIII: 139], «В Ялте уже настоящее лето, солнце жжёт; цветут персики» [Чехов, 1980, VIII: 147]. «Райское» – это чрезмерное: «Кополя, ричинусы и подсолнухи тянутся до неба» [Чехов, 1980, VIII: 231]<sup>2</sup>. Последним аккордом подобных эскизов становится фраза из письма к Г.М. Чехову: «...всё так нежно и трогательно» [Чехов, 1980, VIII: 142]<sup>3</sup>. В этом идиллическом и полуфантастическом мире все гармонично уживаются: «В Ялте чудесная погода, только ни к селу ни к городу вот уже два дня идет дождь, стало грязно и приходится надевать калоши. По стенам от сырости ползают сколопендры, в саду прыгают жабы и молодые крокодилы» [Чехов, 1980, VIII: 257]. В цветочном мотиве письма к сестре зашифровано отношение к Книппер; цветочной формулой обозначено двойничество: «Ольге Леонардовне передай, что цветок ей кланяется...» [Чехов, 1980, VIII: 254]<sup>4</sup>. В мифопоэтической картине мира строящийся дом – двойник хозяина – вбирает в себя творческую энергию<sup>5</sup>.

В сотворенном Доме обрастание вещами не лишено поэтичности; прорывы в лирику эмоционально окрашивают бытовые заботы в письме к сестре: «Вы приедете как раз вовремя: начинаются лунные вечера. Чайницу и сахарницу купил» [Чехов, 1980, VIII: 256]. На приобретенных для ялтинского Дома вещах – печать двойничества: «Пианино и я – это два предмета в доме, проводящие свое существование беззвучно и недоумевающие, зачем нас здесь поставили, когда на нас тут некому играть» [Чехов, 1980, VIII: 300]. Отсутствующая музыка отсылает к знаменитой гоголевской фразе: «Но если и музыка нас оставит, что будет тогда с нашим миром?» [Гоголь, 1952, VIII: 13]. Ассоциативность расшифровывает подтекст. Так, рай оборачивается современной прозой – топосом, в ко-

---

<sup>1</sup> Упоминание столицы вновь отсылает к пушкинско-онегинскому: «Хандра ждала его на страже / И бегала за ним она, / Как тень иль верная жена» [Пушкин, 1957, V: 33].

<sup>2</sup> См. о саде: [Хайнади, 2004].

<sup>3</sup> Лейтмотив описания Дома – «Одним словом, не дом, а волшебство» [Чехов, 1980, VIII: 232], «Виды со всех сторон замечательные, а из твоей комнаты такие виды, что остается позавидовать, что этого дома у нас не было раньше» [Чехов, 1980, VIII: 231].

<sup>4</sup> См. в примечании: «О.Л. Книппер подарила Чехову кактус “Царица ночи”» [Чехов, 1980, VIII: 540]. Или еще: «Зеленый гад в цветочном горшке, который Вы дали мне и который я довел благополучно, сидит теперь в саду и греется на солнце» [Чехов, 1980, VIII: 257].

<sup>5</sup> «Дом мой строится, но муза моя совершенно расстроилась, я ничего не пишу, и работать совсем не хочется; надо вздохнуть иным воздухом, а здесь на юге такая лень!» [Чехов, 1980, VIII: 130].

тором всегда чего-то не хватает, отсюда просьбы в письме к сестре: «*Привези того, чего нет в Ялте: гороху, чечевицы, побольше шнурков для рипсе-пез, беловской колбасы и всего, что только можно захватить*» [Чехов, 1980, VIII: 317]. В этом же ряду – ощущение отсутствия близкого человека, скрытое за иронией<sup>1</sup>.

Эпистолярное поведение, выражающееся в метании между двумя ролями – несостоявшегося помещика, владельца усадьбы, погруженного в ее обустройство, и «дачника», «курортника» – свободного от трудов праведных человека, проявляется в своеобразных вывертах, бунта против известного порядка вещей: «*Я каждый день катаюсь, все катаюсь; разрешил себе истратить на извозчика 300 р., но до сих пор еще и 20 р. не истратил, а все-таки, можно сказать, катаюсь много. Бываю в Ореанде, в Массандре*» [Чехов, 1980, VIII: 123]. Так чеховское «самостоянье», в отличие от пушкинского, выражается иронически в авторефлексии по поводу собственной бедности и в «красивых жестах».

В этом же русле – сюжеты жениховства, которые сводятся к провокациям, поддразниваниям адресата. Так, в письме к Тихонову – возвращенная цитата<sup>2</sup>, отмечающая последнюю степень отчаяния и одичания: «*Я здесь соскучился, стал обывателем и, по-видимому, уже близок к тому, чтобы сойтись с рябой бабой, которая бы меня в будни била, а в праздники жалела*» [Чехов, 1980, VIII: 16]. Шаловливый сюжет с поповной, составляя содержание нескольких писем, последовательно разворачивается как «сюжет для небольшого рассказа» с многозначительными намеками и подтекстом: «*Катаюсь с поповной чаще, чем с другими, – и по сему случаю разговоров много, и поп наводит справки, что я за человек*» [Чехов, 1980, VIII: 123], «*Была Иловайская с поповной. Поповна понравилась матери*» [Чехов, 1980, VIII: 325]. Поповна становится «теневым» персонажем в «романе» с Книппер: «*Я привык к Вам и теперь скучаю и никак не могу помириться с мыслью, что не увижу Вас до весны; я злюсь – одним словом, если бы Наденька (поповна<sup>3</sup> – Г.К.) узнала, что творится у меня в душе, то была бы история*» [Чехов, 1980, VIII: 257]. Наконец, мольба в письме к Книппер, выражающаяся в словесной игре: «*погружение в идиллический мир, где все равны, или предел одичания – «рябая баба»*» [Чехов, 1980, VIII: 261]. Женитьба на сколопендре прочитывается двояко: идиллический мир, где все равны, или «рябая баба» как предел одичания.

---

<sup>1</sup> Рай иронически подается как убывающий мир: «*Комаров нет. Смородину съели воробы*» [Чехов, 1980, VIII: 202].

<sup>2</sup> Отмечено в комментарии Н.А. Роскиной: «Рябая баба, на которой будто бы мечтает жениться Тихонов, – постоянная шутка в его переписке с Чеховым» [Чехов, 1980, VIII: 363].

<sup>3</sup> «Поповна – дочь протоиерея А. Терновского Надежда Александровна» [Чехов, 1980, VIII: 450].



Церемония чаепития, традиционно связанная со сватовством, получает обратный смысл: «*Книппер в Ялте. Она в меланхолии. Вчера она была у меня, пила чай; всё сидит и молчит*» [Чехов, 1980, VIII: 231]. Зазывания и заманивания, скрывающие завуалированное чувство, выражены на языке деловых людей, как, напр., в письме к М.П. Чеховой: «...*Попроси Ольгу Леонардовну приехать к нам в Ялту на всё лето, без нее скучно. Я ей буду жалованье платить*» [Чехов, 1980, VIII: 317]. Аналогично этому обращение к Л. Мизиновой: «*Ну, будьте здоровы, милая Лица. Присылайте мне и впредь заказные письма. Расходы на заказ я возвращу Вам в Мелихове провизией, закусками и всякими удовольствиями, какие только пожелаете*» [Чехов, 1980, VIII: 41].

«Брачные» сюжеты, разыгрываемые в «крымском тексте», отсылая к мировой культуре, чаще всего несут в себе семантику отказных жестов. Так, деликатно отстраняясь от «велеречивой М.С. Малкиель, Чехов, скрываясь за маской восточного человека – «Османа Чехова»<sup>1</sup>, великолепно пародируя восточный стиль, переводит стрелку на красавца, художника И. Левитана: «...*Уведомляю Вас, что я перешел в магометанскую веру и уже приписан к обществу татар деревни Аутки близ Ялты. Наши законы не позволяют нам вступать в переписку с такими слабыми существами, как женщины, и если я, повинувшись влечениям своего сердца, пишу Вам, то совершаю большой грех. Благодарю Вас за письмо и шлю сердечный привет Вам и Вашей сестре, гадающей судьбу людей, и желаю Вам обеим попасть в гарем к какому-нибудь знатному господину, такому красивому, как Левитан*» [Чехов, 1980, VIII: 299]. Упоминание гарема отсылает к «Бахчисарайскому фонтану» Пушкина и крымской легенде о фонтане слез<sup>2</sup>.

Аналогично этому – сокрытие под маской «Иеромонах Антоний» и вежливо-деликатный отказ в форме документа о разводе: «*Милая супружница, я пью теперь по 12 чашек чаю 5 раз в день – и это только благодаря Вам, подарившей мне такую прекрасную чашку. Сердечно благодарю Вас...и убедительно прошу Вас не считать меня уже Вашим мужем, так как я уже монах...*» [Чехов, 1980, VIII: 145]. И рядом с этим – печальный сюжет о побеге: «*Маша пишет, что в Москве нехорошо, что в Москву не следует ехать, а мне так хочется уехать из Ялты, где мне уже наскучило мое одиночество. Я Иоганнес без жены, не ученый Иоганнес и не добродетельный*» [Чехов, 1980, VIII: 294]<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Так подписано это письмо к М.С. Малкиель.

<sup>2</sup> См. о Бахчисарае в другом контексте – «книпперском»: «*Здравствуйте, милая, драгоценная, великолепная актриса! Здравствуйте, моя верная спутница на Ай-Петри и в Бахчисарай!*» [Чехов, 1980, VIII: 260].

<sup>3</sup> Иоганнес – персонаж пьесы Г. Гауптмана «Одинокие». Вновь идентификация с литературным архиепископским персонажем.

«Провинциальное» для Чехова, как и для Гоголя, – сплетни и слухи. Подобно Гоголю, который не отказывал себе в удовольствии стать предметом сплетен, Чехов также прислушивается к слухам, обобщая ялтинскую жизнь: «*В Ялте все обижаются и громоздят друг на друга сплетню колоссальную*» [Чехов, 1980, VIII: 109]. В письмах (чаще всего к женским адресатам) Чехов надевает маску обывателя, упивающегося провинциальностью: «*Получил от Лики письмо. Пишет, что пела в концерте и что Варя с Петрушей грызутся*» [Чехов, 1980, VIII: 109]. Аналогично этому своеобразное поддразнивание Л. Мизиновой, сопровождающееся многозначительными намеками: «*Я приеду в Париж один. И раньше я всегда приезжал один. Слухи, пущенные одной моей приятельницей, – милая сплетня, ничего больше. Хотите знать, кто эта приятельница? Вы ее знаете очень хорошо. У нее кривой бок и неправильный лицевой угол*» [Чехов, 1980, VIII: 41].

Иконографический сюжет, обращен к идентификации себя и своего изображения, строится на ялтинских архетипах: «*Фотограф закрутил мне усы штопором, и я наконец очень похож на кассира в Credit Leonnais*» [Чехов, 1980, VIII: 185]. Обыгрывание портрета в «книпперском сюжете» свелось к примериванию маски обиженного, пустившегося в длинные объяснения: «*Вишневский писал мне, что Ольга Леонардовна выразилась про меня так: “Не говорите мне об этом мерзавце”. Вот если бы она так не выражалась, то я прислал бы ей свой портрет, который она могла бы продать за 3 копейки*» [Чехов, 1980, VIII: 311]. Помимо позы, здесь и самоирония над собственной славой, которая могла бы принести пользу хотя в виде дохода от продажи, и ирония над непросто складывающимися отношениями.

«Штопор» отзовется еще в одном письме к Л. Мизиновой, содержащем намеки: «*Получил от Похлебиной<sup>1</sup> письмо; как Вы на нее похожи! Несмотря на то, что она очень худа, у Вас с ней есть даже физическое сходство. Сродство душ. И если Вы когда-нибудь вздумаете покуситься на свою жизнь, то тоже прибегнете к штопору. У Вас даже смех такой, как у нее*» [Чехов, 1980, VIII: 40].

---

<sup>1</sup> А.А. Похлебина – преподавательница музыки. Похлебкина – камень преткновения в отношениях Чехова с Л. Мизиновой. Так, в упоминаемом Чеховым письме от 4 ноября 1898 г. она писала: «*Вы больны, Антон Павлович? Как это ужасно! Давно я хотела выразить Вам свое сочувствие, да смелости не хватало. Четыре года Вы меня не видели, может быть, совсем меня забыли, а я всё та же, какую Вы меня знали раньше*» [Чехов, 1980, VIII: 389]. Мизинова ответила: «*Если Вы не врете (по обыкновению), что приедете один, я Вас встречу на вокзале и рекомендую Вам пансион <...> С Вашей невестой я обяжусь быть вежлива и даже нечаянно постараюсь не выцарапать ей глаз! Но лучше оставьте ее в России! <...> Нет, не женитесь лучше никогда! Нехорошо. Лучше сойдитесь просто с Похлебиной, но не венчайтесь! Она Вас так любит, и она действительно женщина! И такая, как Вам надо!*» [Чехов, 1980, VIII: 389].

Письма-полупризнания охватывают оба полюса – иронический (см. в письме к Книппер по поводу ее поездки к брату на Кавказ: «*Я завидую черкесам, которые видят Вас каждый день*» [Чехов, 1980, VIII: 202]) и отчаянный (ей же: «*Праздные провинциальные языки болтают, и мне скучно, я злюсь и завидую той крысе, которая живет под полом в Вашем театре*» [Чехов, 1980, VIII: 278]), оба скрепленные сознанием «последней любви»: «*Здравствуйте, последняя страница моей жизни, великая артистка земли русской*» [Чехов, 1980, VIII: 202]<sup>1</sup>. Очевидна функции анекдотических сюжетов – возвышение над обстоятельствами, «самостоянье человека».

## РУССКАЯ ПОЭЗИЯ КОНЦА XIX–НАЧАЛА XX ВВ.: МИФ И МИФОПОЭТИКА

Проблема мифа со всей остротой возникла в русской критике и эстетике конца XIX – начала XX в.

Ощущение кризисности бытия привело к тому, что усилился интерес к искусству. Осмысление его в теургических возможностях, которые обнаруживали в нём философы, приводило к уподоблению искусства религии. С ним связывались надежды на возрождение человека и человечества<sup>2</sup>.

Проблема мифа, которая столкнула интересы символистов и акмеистов, стала предметом спора между ними. Мифотворчество как жизнетворчество предполагалось в каждой программе. «Выдумать себя»<sup>3</sup> совмещалось с идеей преобразования человечества – либо в служении идеям добра, красоты, справедливости, истины, либо в совершенствовании человека, его восхождении к богочеловеку, либо в «вочеловечивании бытия» и т.д.

Миф и театр в начале XX в. осмыслялись началами взаимопроникающими, обращенными одно в другое. Парадокс символизма заключался в том, что миф как принцип бытия оборачивается игрой, театром, «балланом». Подобные превращения связаны с тем, что для символизма границы между искусством и жизнью оказываются разомкнутыми, собственную жизнь поэт символизирует, осмысляет подобием художественного произведения.

---

<sup>1</sup> Но даже здесь Чехов не обошелся без пародии. Н. Роскина находит первоисточник: «Часто употребляемая Чеховым перефразировка знаменитого обращения И.С. Тургенева к Л. Н. Толстому в письме: «Великий писатель русской земли!» [Чехов, 1980, VIII: 510].

<sup>2</sup> См. об этом: Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994, Соловьёв Вл. Чтения о богочеловечестве. Общий смысл искусства. Смысл любви.

<sup>3</sup> Формула из статьи И. Анненского и К. Бальмонта, отражающая их представления о специфике творчества и соотношении реального автора и его лирического героя.

Акмеизм, вернувший поэзии ощущение вещности, первозданности бытия, совмещал в себе противоположности, выражающиеся в двух тенденциях – к театрализации и мифологизации, которые, в конечном счёте, вытекали из отношения акмеизма к культуре<sup>1</sup>. Тенденция к театрализации находила выражение в осмыслении мира как театра, искусства как маскарада (М.Кузмин), в уходе от современности в «экзотику дальних странствий» (Н.Гумилёв). Театрализация поэзии проявлялась в том, что авторское «я» либо реализовалось в сознательном стремлении к самовыражению в одной маске (как, напр., Н.Гумилёв – маска капитана, флибустьера, открывателя новых земель), либо во множестве ролей – зеркал в лирическом театре (А.Ахматова)<sup>2</sup>. Помимо организации лирического пространства как пространства сцены, литературоведы отмечают роль декораций – вещей, втянутых в действие, несущих на себе отпечаток личности, закрепляющих в своей пластике эмоции человека.

Та и другая тенденции заключали в себе игру с читателем, с помощью которой осуществлялась реализация метафоры «театр жизни». Историзм у акмеистов приобретает специфический характер: история замещается культурой, переводится на язык культуры, становится вариантом мифа о «вечном возвращении». Границы между искусством и жизнью разрушаются. Биография заменяется судьбой, возникает тождество с героями прошлого, литературных произведений, или, наоборот, отталкивание, отчуждение от них и т.д.

Миф у акмеистов оборачивался не просто театром, но игрой в культуру. Его природа осмыслялась в свете культуры, миф был «пропущен» через культуру, возведен к ней.

Игра у символистов, ведущая к мифу, лежит в иной плоскости, чем у акмеистов. Эта игра приобретает высокий, философский, бытийный смысл, игра в онтологическом смысле охватывает мир здешний и потусторонний, сферы земли и неба. Художник, уподобленный Богу, творит миф, в котором сопрягаются миры, и здешнее служит лишь отголоском нездешнего, инобытийного, высшего.

---

<sup>1</sup> См.: Тимофеева, В. Поэзия акмеизма // История русской поэзии: в 2 т. Т.2. Л.: Наука, 1969; Григорьев, А.Л. Акмеизм // История русской литературы: в 4 т. Т.1У. Л.: Наука, 1983; Левин Ю., Сегал Д., Тименчик Р., Топоров В., Цивьян Т. Русская семантическая поэтика как культурная парадигма // Russian literature. 1974. № 7/9, Нива Ж. Барочная поэма Ахматовой // Ахматовский сб. Париж, 1989.

<sup>2</sup> Скатов, Н.Н. Вст. ст. // Гумилёв Н.Н. Стихотворения. М., 1989; Кошелев, В.А. Гумилёв и «северянщина». Две маски // Рус. лит. 1993. № 1; Лукницкая, В.И. История жизни Гумилёва. М., 1989. См. восприятие истории отношений Ахматовой и Гумилёва современниками: Срезневская, В.С. Дафнис и Хлоя // Звезда. 1982. № 1. См. о двойниках Ахматовой в её поэзии: Цивьян, Т.В. Античные героини – зеркала Ахматовой // Russian literature. 1975. № 10-11.

Миф у символистов рождается из символа. Символ как «кантовская вещь в себе» отмечает поворот художественного сознания к самому себе, к художнику как субъекту: «понять природу из самих себя, а не из природы»<sup>1</sup>. Таким образом, миф осмыслен символизмом как принцип мышления, сознания, приобретающего черты мифологического.

Формула А.Белого подводит итог поискам художников различной ориентации, не обязательно символистской. Мотивы ожившего изображения и снов, столь характерные для поэзии XIX в., становятся ведущими в поэзии конца XIX – начала XX вв., хотя и приобретают в ней иное значение, чем в поэзии начала XIX в. Мотивы ожившего изображения, связанные с представлениями художников о возможности разрушения границ между искусством и жизнью, трансформируют мотивы снов. Сон, осмысленный как миф, претворенный в форме сна, – таков миф у И.Анненского и Вл. Соловьёва. Миф в лирическом творчестве поэта становится сном души, обретающей в нём единство с миром. Сон у Анненского – посредник между мифом и театром, в которых овеществлены, опредмечены внутренние состояния авторской души, тождественной миру и отличной от него.

Философские поиски Вл. Соловьёва, художественно реализованные в лирическом творчестве, вылились в миф о Всеединстве. Миф у Соловьёва двузначен по природе. Он объединяет природу с культурой в двуедином образе, пейзаж воспроизводит миф как творчество природы и одновременно является метафорой авторской души, осмысляющей его как часть культуры.

Живя ожиданием расцветающего мифа, Вяч. Иванов утверждает жизнеспособность истинных символов, в которых реализуется мистическая реальность, ими знаменуемая, и в которых произошел поворот к народной душе [Иванов, II: 571-572]. Символ для него – лестница Иакова, по которой начинается восхождение души к небу (Платон), символ – вожатый, творческое начало любви, Эрос, символ – отношение между субъектом и объектом, зеркальное отражение небесного в земном [Иванов, II: 567, 606-610].

Ещё одно значение игры как мифотворчества объединяет поиски символистов и акмеистов. Это значение, связанное с понятием семантической игры, возникающей на словесном уровне лирического произведения. Слово-музыка у символистов и слово-логос у акмеистов обеспечивали «уплотнение» реальности всего художественного текста, превращаясь в миф.

Настаивая на природе акмеизма как мифотворчества, Н.Гумилёв отрицает возможность возрождения мифа в символистском методе<sup>2</sup>, объ-

---

<sup>1</sup> См.: Ленчик, Л.Е. О философских основах эстетики русского символизма // Вопросы философии. Новосибирск, 1969. Т.50.

<sup>2</sup> Гумилёв, Н.Н. Письма о русской поэзии // Гумилёв Н.Н. Собр. соч.: В 3 т. М., 1989. Т. 3. С.117.

являя истинным выражением природы акмеизм, который сумел найти «сказуемое», тем самым возвратив слову его полноту, оживить мертвую форму. Принцип «выдумать себя» своеобразно реализуется в «театре стихотворения» Гумилёва: стиль – отражение Бога и его творения, жест – расстановка слов, звуков, ритмов таким образом, что «читающий стихотворение невольно становится в позу его героя, перенимает его мимику и телодвижения и, благодаря внушению своего тела, испытывает то же, что и сам поэт, так что мысль изреченная становится уже не ложью, а истинной» [Гумилев, 1989, II: 10]<sup>1</sup>.

Теоретическое осмысление мифа получило художественную реализацию в творчестве поэтов конца XIX–начала XX вв., отчётливо обозначив «несходство сходного», «лица необщее выраженье» и типологические параллели и схождения.

### **Вл. Соловьёв: принцип параллелизма как возвращение к мифу<sup>2</sup>**

Вл. Соловьёв – достаточно неоднозначная и до сих пор спорная фигура в истории отечественной культуры. «Существует феномен Соловьёва, имеющий множество измерений и получивший бесспорное значение культурного символа» – отмечает С.С. Хоружий, фиксируя многообразие ликов Соловьёва [Хоружий, электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.vehi.net/soloviev/horuzhy.html>]<sup>3</sup>. Соловьёв привлекал внимание

---

<sup>1</sup> См. подробнее о поэтике символизма и акмеизма: Сегал, Д. Поэзия М.Лозинского // Russian literature. 1983. V. XIII. № 4.

<sup>2</sup> Первый вариант: Козубовская, Г.П. Вл. Соловьёв: принцип параллелизма как возвращение к мифу // Проблема мифологизма в русской поэзии XIX–XX вв. Самара; Барнаул, 1995. С. 55–72.

<sup>3</sup> См. работы второй половины XX в., связанные с интерпретацией философского наследия Соловьёва: Лосев, А.Ф. Владимир Соловьёв. М.: Мысль, 1983; Лосев, А.Ф. Владимир Соловьёв и его время. М.: Прогресс, 1990; Соина, О. «Оправдание добра» В. Соловьёва (опыт прочтения) // Освобождение духа. М., 1990; Эрн, В. Гносеология В.С. Соловьёва // Книга о Владимире Соловьёве. М.: Сов. писатель, 1991; Контекст: Лит.-теорет. исслед. / РАН. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. М.: Наследие, 1993; Козырев, А.Л. Смысл любви в философии В. Соловьёва и гностические параллели // Вопросы философии. 1995. № 7; Трубецкой, Е.Н. Миросозерцание В.С. Соловьёва: В 2 т. М.: Медиум, 1995; Книга о Владимире Соловьёве. Томск: Водолей, 1997; Соловьёв, С.Н. Владимир Соловьёв: жизнь и творческая эволюция. М.: Республика, 1997. 413 с.; Захаров А.А. Историко-философская концепция В.С.Соловьёва. М.: Диалог-МГУ, 1998; Дунаев, М.М. Православие и русская культура. М.: Христ. лит., 2000. Ч. 6; Никольский, А.А. Русский Ориген XIX века Вл.С.Соловьёв. СПб.: Наука, 2000; Глинский, Б.А.; Козлова, О.В. Свобода в мире Соловьёва. М.: Альтекс, 2001; Гайденок, П.П. Владимир Соловьёв и философия Серебряного века. М.: Прогресс-Традиция, 2001; Зеньковский, В.В. История русской философии. М.: Академ, проект, 2001; Соловьёвский сборник: Материалы междунар. конф. «В.С.Соловьёв и его философское наследие», 28–30 авг. 2000 г. / под ред. Борисовой И.В., Козырева А.П. М.: Феноменология-Герменевтика, 2001 (Сер.: История идей XIX – XX вв. в совр. исслед.: Рус. философия; Т. 1);

исследователей как неординарная личность<sup>1</sup> и как философ, чьи идеи впоследствии были художественно реализованы в русской поэзии<sup>2</sup>. После длительного замалчивания исследование творчества Вл. Соловьёва началось уже во второй половине XX в. в связи с переизданием в 80-90-е гг. XX в. его трудов<sup>3</sup>.

Мифотворчество – процесс, характерный для всей литературы конца XIX – начала XX в., как, впрочем, и для всего искусства в целом<sup>4</sup>.

---

Владимир Сергеевич Соловьев и современность: Сб. науч. ст. / Гл. ред. Глушаков В.Н. М., 2001; Корнин, Н.А. Философская эстетика Владимира Соловьёва. М., 2001. Ч. 1: Святая гармония; Владимир Соловьев и культура Серебряного века: К 150-летию В.Соловьёва и 110-летию А.Ф. Лосева / Отв. ред.: Тахо-Годи А.А., Тахо-Годи Е.А. М.: Наука, 2005 (Лосевские чтения); Кравченко, В.В. Владимир Соловьев и София. М.: Аграф, 2006. Кроме того, переиздания: Асмус, В.Ф. Владимир Соловьев. М.: Прогресс, 1994 (Б-ка журн. «Путь»); Мочульский, К.В. Гоголь. Соловьев. Достоевский / Сост. и послесл. Толмачева В.М. М.: Республика, 1995. В XXI веке значительным следует признать такое издание: Вл. Соловьев: Pro et contra: Личность и творчество Владимира Соловьёва в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология. СПб.: Рус. Христиан. гуманитар. ин-т, 2002. Т. 2 / Отв. ред. тома Бурлака, Д.К. 1069 с. (Рус. путь).

<sup>1</sup> «Олицетворенный парадокс» – так понимал его Е. Трубецкой. См. замечание Е. Трубецкого: «Густые локоны, спускавшиеся до плеч, делали его похожим на икону. Характерно, что его часто принимали за духовное лицо... Маленькие дети, хватая его за полы шубы, восклицали: “боженька, боженька!”. С этой наружностью аскета резко контрастировал его звучный, громкий голос: он поражал своей неизвестно откуда шедшей, мистической силой и глубиной» [Трубецкой, электронный ресурс, режим доступа: <http://www.rodon.org/ten/lvss.htm>]. См.: Рождественский, В.Г. О значении философско-литературной деятельности В.С. Соловьёва для христианского богословия: Речь, чит. в публ. собр. С.-Петерб. филос. о-ва 26 нояб. 1900 г. СПб.: тип. А.П. Лопухина, 1901; Лукьянов, С.М. Владимир Соловьев в молодые годы: Материалы к биографии: В 3 т. М., 1989, 1990. См. также оригинальные издания: Фараджиев, К. Владимир Соловьев: мифология образа. М.: Аграф, 2000; Квачан, Л.Л. Деконструкция мифа о Владимире Соловьёве в книге Д.Е. Галковского «Бесконечный тупик» // Науч. труды кафедры русской литературы БГУ. Вып. 3, Мн.: Изд. Центр БГУ, 2004 и др.

<sup>2</sup> См. одно из наиболее значительных изданий прошлого: О Владимире Соловьёве. М., 1911. В числе поэтов-учеников называют А.Блока, А.Белого. См.: Максимов, Д. Материалы для библиотеки Блока (Блок и Соловьёв) // Учен. зап. ЛГПИ им. А.И. Герцена. Фак. рус. яз. и лит. 1958. Т.158; Максимов, Д. Блок и Соловьёв // Творчество писателя и литературный процесс. Иваново, 1981; Минц, З.Г. Поэтический идеал молодого Блока // Блоковский сб. Тарту, 1964; Минц, З.Г. Блок и русский символизм // Лит. наследство. М., 1980. Т.2. Кн.1; Долгополов, Л. Поэзия русского символизма // История русской поэзии: В 2 т. Л., 1969. Т.2.

<sup>3</sup> Соловьёв, Вл.С. Сочинения: в 2 т. Т. 1. /сост., общ. ред., вступ. ст. А.Ф. Лосева, А. В. Гульги; примеч. С.Л. Кравца, Н.А. Кормина]. 2-е изд. М.: Мысль, 1990 (Философское наследие); Соловьёв, Вл.С. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика / сост., ст., коммент. Н.В. Котрелева. М.: Книга, 1990. Серия (Из лит. наследия); Соловьёв, Вл.С. Литературная критика /сост. и коммент. Н.И. Цимбаева; вступ. ст. Н.И. Цимбаева, В.И. Фатюшенко. М.: Современник, 1990. (Б-ка «Любителям российской словесности»).

<sup>4</sup> См. об этом: Хансен-Леве, А. Концепция «жизнетворчества» в русском символизме начала века // Блоковский сб. Тарту: Изд-во Тарт. ун-та, 1998. Т. 14.; Хансен-Леве, А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космиче-

Мифологический тип сознания органичен Соловьёву, отвергающему схематизм и прямолинейность, присущие логическому мышлению. Уподобление всего живого организму, в котором часть и целое тождественны, организму, развивающемуся по природным законам в соответствии с ритмами мирового бытия, Космоса, Вселенной, логично ведёт к стремлению воссоздать мир как Всеединство<sup>1</sup>.

Специфической чертой поэтического наследия Соловьёва исследователи справедливо считают сосуществование серьёзных «философских» стихотворений с глубокой метафизической основой и шуточных, снижающих высоту этой проблематики<sup>2</sup>. Стремление переводить разговор о «высоких материях» в «низкий» план, сводить к шутке, присутствует и в письмах поэта, и в его «диалогах» – устных беседах; в этом проявление самоиронии, снимающей напряженность ситуаций, «напряженность бытия»<sup>3</sup>. Трагическое и комическое – две ипостаси бытия, варианты человеческой судьбы, возможные проявления предначертанного жребия. Подобная двойственность, на наш взгляд, восходит к древнему архетипу антич-

---

ская символика. СПб.: Академ, проект, 2003; Хансен-Леве, А. Русский символизм: Система поэтических мотивов: Ранний символизм. СПб.: Академпроект, 1999.

<sup>1</sup> Органическая теория Соловьёва изложена в его работах «Критика отвлеченных начал», «Философские начала цельного знания», «Красота в природе», «Общий смысл искусства», «Смысл любви» и др.

<sup>2</sup> Ю. Айхенвальд находит, что элемент шутливости, «элемент Гейне» не всегда уместен в поэзии Соловьёва [Айхенвальд, 1994: 372]. См. об этой черте Соловьёва: Минц, З.Г. К генезису комического у Блока (Вл. Соловьёв и А. Блок) // Труды по русской и славянской филологии. Т. 18. Литературоведение. Вып. 266. Тарту, 1971; Минц, З.Г. Из рукописного наследия Вл. Соловьёва-поэта // Учён. зап. Тарт. ун-та. Т.358. Тарту, 1975 (Тр. по рус. и слав. филол. Вып. ХХIУ); Гусев, В.А., Бойко, А.А. Ирония в художественном творчестве Соловьёва // Вопросы рус. лит. Вып.1/57. Львов, 1991. Соловьёвскую формулу «*созвучие вселенной*» как закон бытия комментирует Е. Трубецкой: «Вне этой борьбы света с тьмой жизнь была для него бессмыслицей, шуткой. Такое отношение его к жизни выразилось в одном из наиболее ярких его стихотворений: *“Таков закон: все лучшее в тумане, / А близкое иль больно, иль смешно. / Не миновать нам двойственной сей грани. / Из смеха звонкого и из глухих рыданий / Созвучие вселенной создано”* [Соловьёв, 1974: 68]. «“Созвучие вселенной” находило себе живой отклик в душе философа» [Трубецкой, электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.rodon.org/ten/lvss.htm>]. Таковы и автоэпитафии Соловьёва, в которых за шуткой скрыт весьма серьёзный смысл.

<sup>3</sup> См. «Стихи много дают для его понимания, но и в них он прикрывает себя шутливой формой. Шутовство, переходящее в кощунство, к которому имел жуткую склонность Вл. Соловьёв, может быть объясняется желанием себя скрыть, стыдливым охранением святого святых своей души. За Соловьёвым дневным всегда чувствуется Соловьёв ночной» [Бердяев, электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.vehi.net/berdyayev/soloviev2.html>]. См. также приведенную К. Мочульским запись первой лекции В. Соловьёва на курсах: «Я определяю человека как животное смеющееся... Человек рассматривает факт, а если этот факт не соответствует его идеальным представлениям, он смеется. В этой же характеристической особенности лежит корень поэзии и метафизики... Поэзия вовсе не есть воспроизведение действительности, – она есть насмешка над действительностью» [Мочульский, 1995: 94].



ного театра, в основе которого лежала идея антитетичных масок, символизирующая «смех сквозь слёзы» – древнюю метафору смерти/воскресения.

Сам Соловьёв человеческую личность связывал с игрой, театром: *«Истинное метафизическое “я” есть актёр, тогда как являющаяся на земле личность – только роль, которую он исполняет на жизненной сцене»* [Соловьёв, V: 288]. Миф как выражение идеи всеединства в поэзии Соловьёва, охватывая мир во всей его всеобъемлемости, становится для поэта своего рода закланием от «сна об арлекине, выскакивающем из самых разнообразных и непредвиденных мест» [Величко, 1902: 173]. Этот сон В.Л. Величко комментирует следующим образом: «Идея арлекинады и всяких вообще превращений преследовала его как кошмар и причиняла ему серьёзную нравственную боль» [Величко, 1902: 173].

Так, стихотворение «В архипелаге ночью» (1898) – ключ к концепции мира, согласно которой многослойность обнажает неоднородность материи<sup>1</sup>. Метаморфозы мира осмыслены здесь как игра стихий, в которую втянут человек: *«Видел я в морском тумане / Всю игру враждебных чар, / Мне на деле, не в обмане / Гибель нёс злоеущий пар. / Въявь слагались и вставали / Сонмы адские духов / И пронзительно звучали / Сочетанья злых слов»* [Соловьёв, 1974: 120]. Об ужасе, который испытывал Соловьёв перед материей, писали многие<sup>2</sup>, а сам он иронически признавался в письме к Н.Н.Страхову: *«Клянусь четой и нечетой, с тех пор, как я стал мыслить, тяготеющая над нами вещественность всегда представлялась мне не иначе, как некий кошмар сонного человечества, которого давит домовой»* [Соловьёв, 1966, II: 33]<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> См. в «Философских началах цельного знания»: *«В абсолютном другом есть только проявленное то же, оно только кажется другим и в этом качестве майя, т.е. видимость или призрак. Майя – единственная возможность или мощь творения»* [Соловьёв, I: 360-376].

<sup>2</sup> А.В. Амфитеатров приводит рассказ Соловьёва об одной мистической «встрече», случившейся на финляндском пароходе утром: «Вдруг ему стало неловко, как будто на него кто-то смотрит, как будто он не один в каюте. Оглядевшись, он видит, что на подушке его постели сидит мохнатое, серое, человекообразное существо и глядит на него злыми глазами. – Не знаю почему, но я не удивился, – говорил В.С., – а только посмотрел на него пристально, в свою очередь, и, тоже не знаю почему, вдруг спросил его: “А ты знаешь, что Христос воскрес?” А он мне в ответ: “Христос-то воскрес, а вот тебя я оседлаю!” И он прыгнул на меня, и я почувствовал себя придавленным страшною и отвратительною тяжестью.» [Амфитеатров, электронный ресурс. Режим доступа: [http://dugward.ru/library/amfiteatrov/amfiteatrov\\_solovyev.html](http://dugward.ru/library/amfiteatrov/amfiteatrov_solovyev.html)]. Страх Соловьёва перед материей отмечали его первые критики, напр., П. Перцов: Перцов, П. Личность Вл. Соловьёва: Первый сб. СПб., 1902 и др.

<sup>3</sup> Письмо Н.Н.Страхову от 12 апреля 1887 г.

В цитированном стихотворении, где реализуется мифологема жизнь-сон, реальность смешивается со сном<sup>1</sup>. Композиция подчиняется логической схеме: начальный тезис развернут в иллюстрирующий его сюжет, основанный на личном, «мистическом», событии. Оптика подчеркивает неоднозначность морского тумана: реальный [скопление воздушных масс] подменяется мифологическим [образ адских сил, постепенно вырастающих из этого тумана]. Дыхание, облик, голоса, произносящие заклятия, магические формулы, – такова последовательность репрезентации inferno в сюжете. Но устрашающая сила линейной последовательности мнимая: гибелью человеку грозит все – и вербальное, и соматически-материальное – любая форма проявления этой силы.

Победа человека над чарами духов заключается в осознании их призрачности, в постижении обмана вещественности, разрушающейся и распадающейся на глазах у зрителя. Космическая мистерия, разыгранная в сюжете, есть не что иное, как колдовство, пугающее человека своими миражами: *«Мир веществен лишь в обмане, / Гневом дышит тёмный пар... / Видел я в морском тумане / Злую силу вражеских чар»* [Соловьев, 1974: 120]. Глобальность ощущения происходящего, заданная начальным тезисом (*«Нет, не верьте обольщению, – / Чтоб сцепленьем мертвых сил / Гибло Божие творенье, / Чтоб слепой нам рок грозил»*) [Соловьев, 1974: 120], сохраняется до конца. В целом, в стихотворении представлен своеобразный вариант космогонического мифа о сотворении мира-космоса из

---

<sup>1</sup> См. тождество сна и творчества в стихотворении, написанной во время подготовки антологии «Серебряный век русской лирики»: *«И я хочу, средь царства заблуждений, / Войти с лучом в горнило вещей снов, / Чтоб отблеском бессмертных озарений / Вновь увенчать умолкнувших певцов»* [Соловьев, 1974: 116]. И полярное этому: *«И в этот миг незримого свиданья / Нездеиный свет вновь озарит тебя, / И тяжкий сон житейского сознанья / Ты отряхнешь, тоскуя и любя»* [Соловьев, 1974: 92]. «По собственному его признанию, которое мне приходилось от него слышать, сон был для него “как бы окном в другой мир”: во сне он нередко беседовал с умершими, видел видения – иногда вещи, пророческие, иногда фантастические, странные» [Трубецкой, электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.rodon.org/ten/lvss.htm>]. И далее: «Его посещали не одне “родные тени”. Кроме этих дорогих ему видений, ему являлись и страшные, притом не только во сне, но и наяву. В.Л. Величко, как и многие другие, рассказывает, что “он видел дьявола и пререкался с ним”; некоторые друзья знали заклинанье, которое он творил в подобных случаях. В моем присутствии однажды он, несомненно, что-то видел: среди оживленного разговора в ресторане за ужином он вдруг побледнел с выражением ужаса на остановившемся взгляде и напряженно смотрел в одну точку. Мне стало жутко, на него глядя» [Трубецкой, электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.rodon.org/ten/lvss.htm>]. И при этом см. характерный подзаголовок стихотворения 1886 г. «Видение» – «Сочинено в состоянии натурального гипноза» [Соловьев, 1974: 141]. Аналогично и другое: «Метемпсихоза» с подзаголовком «Сочинено во время холерных судорог» [Соловьев, 1974: 157].

хаоса, восходящего к архетипичному, где, в конечном счете, одерживает верх не хаос, а космос<sup>1</sup>.

И в том же году – стихотворение-дублет «DAS EWIG-WEIBLICHE<sup>2</sup>. Слово увещательное к морским чертям», где та же ситуация повернута своей комической стороной: *«Ясно, что черти хотят моей смерти, / Как и по чину прилично чертям./ Бог с вами, черти! Однако, поверьте, / Вам я себя на съеденье не дам»* [Соловьев, 1974: 121]<sup>3</sup>. Параллельное существование стихотворений-дублетов не снимает ужаса соприкосновения с иным миром, хотя персонифицированные черти пародийно снижены и жалки во втором стихотворении.

Миф в качестве обобщающего символа достаточно редок у Соловьёва: в игре с мифологией исходный миф (архетип) переосмыслен, осложнён дополнительными смыслами, возникающими вследствие его трансформации в контексте культуры<sup>4</sup>.

Исследователи Соловьёва отмечали неактуальность для его поэзии тематических разграничений: традиционное разделение на любовную и пейзажную лирику у него отсутствует; и вся поэзия – единый текст. Вместо описаний природы в лирике Соловьёва – «мистическое переживание природы», реализующее «мифопоэтическую идею прозрения» [Муратов, 1994: 23]<sup>5</sup>. В этом смысле точно замечание О.А. Дашевской, касающееся новой природы двоящегося лирического субъекта: «эмпирический человек» и «методологическое Я»<sup>6</sup>. Поэтому нет необходимости говорить о такой форме выражения авторского сознания, как «лирический герой»;

---

<sup>1</sup> О специфике космогонического мифа у Соловьёва см.: [Минц, 1980: 106-107]; [Дашевская, 2005: 8].

<sup>2</sup> Сам В. Соловьев переводит: «"Вечная Женственность" – нем». [Соловьев, 1974: 122].

<sup>3</sup> Развивая софийный аспект концепции всеединства и утверждая, что красота – Вечная Женственность, явленная в земном варианте, – спасет мир, Соловьев иронически обыгрывает тему: *«Гордые черти, вы все же мужчины, – / С женщиной спорить не честь для мужей. / Ну, хоть бы только для этой причины, / Милые черти, сдавайтесь скорей!»* [Соловьев, 1974: 122]. Вл. Соловьев корректирует древний миф о рождении Красоты, не сумевшей одолеть inferнальные силы, предлагая свою трактовку явления новой красоты: *«...вечная женственность ныне / В теле нетленном на землю идет»* [Соловьев, Соловьев, 1974: 121].

<sup>4</sup> См. стихотворения, в которых миф использован в качестве обобщающего символа: «Прометей», «Три подвига», «Скромное пророчество» и др.

<sup>5</sup> См. замечание Ю. Айхенвальда: «Недаром у него часто говорится о дыхании, дуновении, духе: высокой одухотворенностью его лучшие слова...» [Айхенвальд, 1994: 370].

<sup>6</sup> «Эмпирический человек» – «самоирония выявляет его статус – «несовершенство как принадлежность к земной жизни», другая ипостась – «методологическое я» – «выявляет себя исключительно в философской, гносеологической функции; все формы его присутствия отрефлексируются в свете общей концепции» [Дашевская, 2005: 24].

его автобиографизм особого свойства – в поэзии воплощен «личный мистический опыт»<sup>1</sup>.

В поэтическом мире, где жизнь человеческой души неразрывно связана с жизнью природы, и часто является одним из проявлений мировой жизни, «всеединства», именно сюжет, понимаемый как единство природы и человеческой души, сопряженных в лирической ситуации (явление изоморфизма)<sup>2</sup>, несет в себе мифопоорождающее начало. Именно сюжет – форма воплощения цельности бытия.

В стихотворениях, объединенных образом сна, сон из мотива становится структурообразующим принципом, обретая, таким образом, функцию мотивировки – объяснения всевозможных деформаций изображения<sup>3</sup>.

Так, лирическая ситуация обретения человеком способности видеть мир в ином измерении – в эмпирическом прозреть присутствие метафизического<sup>4</sup> – в стихотворении «Осенней дорогой» (1885) воссоздает «внутреннее событие» – единение человека с осенней природой. Четкое чередование природного и человеческого планов, сопряженных сном – общим состоянием, которым охвачены и человек, – параллелизм, в завершающей части триады (синтезе) – фиксирует событие в смене точки зрения. Ук-

---

<sup>1</sup> Формула К. Мочульского [Мочульский, 1995: 85].

<sup>2</sup> См. об этом: [Магомедова, 2001: 739]; [Дашевская, 2005: 16]. «Самое необычайное в Соловьеве, коренное, проходящее через всю его жизнь, – это его чувство (вселенности) его универсализм» – указывает Н. Бердяев [Бердяев, электронный ресурс. Режим доступа: [http://berdy.ru/cgi-bin/section?b=Berdyaev\\_Nikolay\\_Problema\\_Vostoka\\_i\\_Zapada\\_v\\_religioznom\\_soznanii\\_VI\\_Soloveva.fb2\\_1.html](http://berdy.ru/cgi-bin/section?b=Berdyaev_Nikolay_Problema_Vostoka_i_Zapada_v_religioznom_soznanii_VI_Soloveva.fb2_1.html)]. См. у Е. Трубецкого: «Тот широкий универсализм, который мы находим у высших представителей философского и поэтического гения, был ему присущ в высшей мере; именно благодаря этому свойству он был беспощадным изобличителем всякой односторонности и тонким критиком: в каждом человеческом воззрении он тотчас разглядывал печать условного и относительного» [Трубецкой, электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.rodon.org/ten/lvss.htm>].

<sup>3</sup> О снах в поэзии символизма см. подробнее: Ермилова, Е.В. Теория и образный мир символизма. М., 1989. С.48-52. См. комментарий Вл. Соловьёва к стихотворению Лермонтова «Сон»: «Я думаю, что немногим из вас случалось, видя кого-нибудь во сне, видеть вместе с тем и тот же сон, который видится этому вашему сонному видению (сон своего сна, но тот же сон, который снится сну его сна – сновидения в кубе)» [Соловьев, IX: 357].

<sup>4</sup> Подобные лирические ситуации явно имеют автобиографический подтекст, связанный с психофизиологическими особенностями личности. Так, Е. Трубецкой отмечает: «Он, живший в постоянном соприкосновении с миром иным, обладал совершенно исключительной чувствительностью к пошлости окружающего. Эта пошлость давила его как кошмар» [Трубецкой, электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.rodon.org/ten/lvss.htm>]. Он же пояснил смысл разграничения «прозы» и «поэзии» и болезненное переживание «прозаического»: «Соловьёву наша житейская проза казалась гораздо более, чем нам, бесцветной и скучной именно потому, что он слишком высоко над нею поднимался. И по той же причине он неизмеримо превосходил современников захватывающей широтой своего кругозора» [Трубецкой, электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.rodon.org/ten/lvss.htm>].

рупнение изображения (персонифицированная земля как космическое тело), использование оборота «как будто» – как знака невидимой границы миров для передачи ощущения незримого. Аллюзия на тютчевский «Осенний вечер» («...Ущерб, изнеможенье – и на всем / Та кроткая улыбка увяданья, / Что в существе разумном мы зовем / Божественной стыдливостью страданья») [Тютчев, 1965, I: 39] готовит сплетенье планов, человеческого и природного, замещение одного другим. Содержательность приема – в обнажении открывшейся метафизичности: персонифицированная земля предстаёт как уставшее тело, сбрасывающее прощальный убор перед сном. Семантика молчания в метафизическом пейзаже – смирение: «И роскошно-блестящей и шумной весны / Примиренному сердцу не жаль» [Соловьев, 1974: 35]. Это состояние достижимо только через сны: «...душу обняли нежно-тоскливые сны» [Соловьев, 1974: 78].

Появление в финале стихотворения «молитвы» естественно и закономерно: именно здесь «шов», «стык» – планы, просвечивающие один через другой, сливаются. Переживаемое лирическим субъектом неназванное состояние «приписано» уставшей земле. Созвучие состояний специфично у Соловьева: переживаемое человеком и есть переживаемое землей. Воссозданная картина представляет собой «текст» земли, переведённый на язык человеческих эмоций. Формальный прием получает мировоззренческий смысл: грань, отделяющая человека от природы, преодолена. Преодоление грани в философской системе Соловьёва – не что иное, как одухотворение бытия: «И как будто земля, / Отходя на покой, / Погрузилась в молитву без слов. / И спускается с неба / Невидимый рой / Бледнокрылых, безмолвных духов» [Соловьев, 1974: 78]. Смирение, присущее осенней природе и охватившее душу человека, означает его полное растворение в природе, а молитва земли, в которую включён человек, – одна из форм проявления Всеединства<sup>1</sup>.

*Пейзажи-сны, пейзажи-грёзы*<sup>2</sup> готовят появление в поэзии Соловьёва *пейзажей-прозрений*. В пейзажах-прозрениях природа раздвоена, а сюжет двупланов: движение сюжета, углубляя эту раздвоенность, организует лирическое пространство как миф. В стихотворении «На Сайме зимой» (1894) природа существует в двойном измерении – как реальное эмпирическое пространство и одновременно персонифицированное божество. Традиционная для поэзии символизма мифологема природа – спящая красавица – развернута в пересечении ассоциативных планов: пластика

---

<sup>1</sup> См. в другом «осеннем» стихотворении: «Сходня... Старая дорога... / А в душе как будто ново. / Фон осенний. Как немного / Остается от былого!» [Соловьев, 1974: 102]. Редукция обоих планов, недоговоренность, создающая подтекст, замыкание реального пейзажа в «текст картины», всеобщее опустошение как признание абсурда бытия.

<sup>2</sup> «Грезящая душа» – определение растения у Соловьёва [Красота в природе. Соловьев, IX: 59].

телесности, переданная в метафоре зимнего одяния («*Вся ты закуталась шубой пушистой, / В сне безмятежном, затихнув, лежишь*») [Соловьев, 1974: 107]), «взрывается» прозрачностью образа Психеи – Души – Духа, витающего над землёй<sup>1</sup>.

В ступенчатом постижении мира душой лирического субъекта царство смерти превращается в Вечность. Ступенчатость, обозначив переход на внутреннюю точку зрения, фиксирует соприкосновение с Душой мира – предчувствуемой, предощущаемой, прозреваемой: «*В невозмутимом покое глубоко, / Нет, не напрасно тебя я искал. / Образ твой тот же пред внутренним оком, / Фея-владычица сосен и скал*» [Соловьев, 1974: 107]. Вершинность слияния души с Целым – в постижении сути зимнего мира как сгустка противоречий: «*Ты непорочна, как снег за горами, / Ты многодумна, как зимняя ночь, / Вся ты в лучах, как полярное пламя, / Тёмного Хаоса светлая дочь!*» [Соловьев, 1974: 107]<sup>2</sup>. Постигание парадоксальности соединение непорочности и знания приближает к тайне бытия. Одухотворение материи венчает осмысление Души мира как абсолютного свечения: метафора «полярного пламени» символизирует свет Вечности. Одухотворение материи – знак прикосновения к «*тёмному корню бытия*», к миру в его хтонических глубинах и истоках, знак обретения света из тьмы.

В лирике Вл. Соловьёва обнаруживаются себя две тенденции, которые, определяя отношения человека с миром, формируют структуру поэтических сюжетов.

1. Мир – метафора души лирического субъекта. Грань, разделяющая человека и мир, не преодолена, лирический субъект в таких стихотворениях – созерцатель мистерии природы, но не участник её. Так, напр., в стихотворении «Сайма» (1894) водная стихия остаётся метафорой свободолубивой души. Позиция созерцателя, пророчествующего о былом и будущем могуществе, о власти водной стихии над землёй, остаётся аллегорией: «*Бейся, волнуйся, невольница дикая! / Вечный позор добровольным рабам. / Сбудется сон твой, стихия великая, / Будет простор всем свободным волнам*» [Соловьев, 1974: 105].

2. Мир перестаёт быть метафорой души героя, превращаясь в миф. Мир живёт по своим законам, а субъект, постигая его, переходит на его точку зрения, обретая его язык и выражая свои чувства на его языке. Миф, таким образом, оказывается формой реализации слияния души и мира, проявления всеединства как закона всеобщего бытия. Так, пейзаж в сти-

---

<sup>1</sup> Для Соловьёва телесность не равна плоти, под плотью он понимает материальное начало в состоянии агрессии, тело – материальное начало как таковое, могущее быть и «храмом» духа [Левин, 1993: 21].

<sup>2</sup> См. аналогично в стихотворении «Земля-владычица к тебе чело склонила». См. о красоте как форме проявления всеединства [Бычков, электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.philosophy.ru/library/bychkov/solov-f.html>].

хотворении «Эти грозные силы, что в полдень гремели» (1895) – поначалу, действительно, пластическая метафора души лирического субъекта, пережившего смятение. Двухчастная структура не подчиняется принципу параллелизма: он остался за текстом. Смена точки зрения (вместо лирического субъекта – персонифицированная земля) развертывает картину «одухотворенного бытия», заместившую земной пейзаж. «Одухотворенное бытие» – метафора земли, персонифицированной в женском образе, которому уготована в философской системе Соловьёва роль страдательного начала<sup>1</sup>. Аллюзия на А.Фета<sup>2</sup> привносит многозначность в образ одухотворенного бытия: «*Но немые зарницы земле утомленной / Все твердят о грозе прожитой, / И не верит она этой ночью бессонной, / Что настанет желанный покой*» [Соловьёв, 1974: 112]<sup>3</sup>.

Гроза в картине мира поэта – проявление катастрофического ритма, мистерия космогонических процессов – грандиозная феерия разрушения<sup>4</sup>, ассоциирующегося с отпадением, отчуждением, – как одним из этапов развития мира как организма. Возвращение к мирному бытию символически выражено в красоте звездного неба. По Соловьёву, звездное небо – прообраз света, в своём первоначальном расчленении на множественность самостоятельных средоточий, обнимаемых, однако, общою гармонией – «красотой звездного неба»<sup>5</sup>.

Считая лирику идеальной формой мифотворчества («*В настоящей лирике более, чем где-либо, кроме музыки, душа художника сливается с данным предметом или явлением в одно нераздельное состояние*» [Соловьёв, VI: 48]), Соловьёв именно в принципе параллелизма видел возможность возвращения к мифу – возрождение мифа, что и подчеркнул в статье «О поэзии Ф.Тютчева»: «...*созвучие его вдохновения с жизнью природы, – совершенное воспроизведение им физических явлений как состояний и действий живой души*» [Соловьёв, VII: 118].

Философским обоснованием параллелизма как принципа бытия и мышления является воссозданная Соловьёвым в его философских работах

---

<sup>1</sup> О женском начале см. в статье В. Соловьёва «Мировая Душа» [Соловьёв].

<sup>2</sup> Ср. с «Дождливым летом» А.Фета: «*Ни тучки нет на небосклоне, / Но крик петуший – бури весть, / И в дальном колокольном звоне / Как будто слезы неба есть. / Покрывают слезными травами, / Не зыблут колоса поля, / И, пресыщенная дождями, / Не верит солнышку земля*» [Фет, 1986: 127].

<sup>3</sup> См. подробнее о Вечной Женственности: Лагунов, А.И. Адаптация поэзии А. Фета в софийной лирике Вл. Соловьёва // XXI Фетовские чтения. Афанасий Фет и русская литература. Курск, 2007.

<sup>4</sup> В «Философских началах цельного знания» развитие космогонических процессов Соловьёв уподобляет живому организму, рассматривает его как цикл, в котором присутствуют следующие стадии, ступени этапов: смешение, выделение, обособление, внутреннее единение – свободное соединение самостоятельных членов организма [Соловьёв, I: 246-247].

<sup>5</sup> См. в статье «Красота в природе»: «*Мировое всеединство и его выразитель свет, в своём первоначальном расчленении на множественность самостоятельных средоточий, обнимаемых однако общою гармонией, – красота звездного неба*» [Соловьёв, VI: 48].

картина мироздания как бесконечного процесса космогонических метаморфоз: «Нет во всей вселенной такой пограничной черты, которая делила бы её на совершенно особенные, несвязанные между собой области бытия, повсюду существуют переходные, промежуточные формы, или остатки таких форм, и весь видимый мир не есть собрание деланных вещей, а продолжающееся развитие или рост единого живого организма» [Соловьёв, VII: 123]. Параллелизм в поэзии Соловьёва – формальный знак этого созвучия, единства и множественности, тождества и различия<sup>1</sup>.

Мифологический архетип параллелизма как принципа древнего мышления исследован А.Н. Веселовским, пояснившим его исторические изменения: «В центре каждого комплекса параллелей, давших содержание древнему мифу, стала особая сила, божество, на него и переносится понятие жизни, к нему притянулись черты мифа, одни характеризуют его деятельность, другие становятся его символами» [Веселовский, 1989: 107]. Исследуя сущность этого принципа в народной песне, Веселовский подчеркнул, что параллель составляют два мотива, покоящиеся на категории действия, один из которых подсказывает другой, они подменяют один другой в случае опущения одного из членов параллели [Веселовский, 1989: 113-114]. Кроме того, параллелизм ведет к идее уравнивания и тождества, что, как известно, определяет мифологическое сознание.

Следует оговорить специфику параллелизма у Соловьёва. Категория движения (а, следовательно, и действия) понимается поэтом-философом своеобразно. Движение Души к Царству Вечности (по Соловьёву, «духовная сила по отношению к материальному существованию не есть величина постоянная, а возрастающая»<sup>2</sup>) уподоблено росту души: «Развиваться может только живой организм» [Соловьёв, X: 246-247, III: 140-142, 152].

Биографы и исследователи Соловьёва неоднократно указывали на неприкаянность и бездомность его личности. С этим качеством, очевидно, и связан тот факт, что многие стихотворения поэта уже в названиях содержат указание на их «дорожный» характер. Символика странничества, когда путь по миру становится способом постижения этого мира и одно-

---

<sup>1</sup> См. простой случай параллелизма с прозрачной основой – мифом об Адонисе: «Друг мой! прежде, как и ныне, / Адониса отпевали./ Стон и вопль стоял в пустыне, / Жены скорбные рыдали. / Друг мой! прежде, как и ныне, / Адонис вставал из гроба, / Не страшна его святине / Вражских сил слепая злоба. / Друг мой! ныне, как бывало, / Мы любовь свою отпели, / А вдали зарею алой / Вновь лучи ее зардели» [Соловьёв, 1974: 79]. Ср. в другом «Я озарен осеннею улыбкой»: «Плачь, осень, плачь, – твои отрадны слезы!// Дрожащий лес, рыданья к небу или!// Реви, о буря, все свои угрозы, / Чтоб истощить их на груди земли!// Владычица земли, небес и моря!// Ты мне слышна сквозь этот мрачный стон, / И вот твой взор, с враждебной мглой споря, / Вдруг озарил прозревший небосклон» [Соловьёв, 1974: 117], где миф спрятан.

<sup>2</sup> См. письмо к Ф.Головину от 28 июля 1897 г. [Соловьёв, III: 38].



временно своей души, раскрывает смысл метаморфоз пространства – превращение горизонтали в вертикаль, а путь – в восхождение<sup>1</sup>. В этих стихотворениях пейзаж ставится под знак остановленного мгновения, охваченного душой: «сиюминутное», вызванная остановкой в пути, оборачивается «вечным», время расширяется до всеобъемлющего символа, в котором сливаются прошлое, настоящее и будущее, реальное и иллюзорное, натуралистическое и мифологическое.

В бинарной структуре стихотворения «На палубе ”Торнео”» (1893) метафора разворачивается в миф. Вербальный жест – типично тютчевский прием – обращением диалогизирует текст. Реальный пейзаж, созерцаемый с палубы корабля, в деталях которого сосредоточена энергия напряженного ожидания солнечного восхода, замыкает многозначие с его недоговоренностью как знак подтекста. Выливающийся эмоциональный всплеск – композиционное разрешение лирической темы: *«Посмотри: побледнел серп луны, / Побледнела звезда Афродиты, / Новый отблеск на гребне волны... / Солнца вместе со мной подожди ты!»* [Соловьев, 1974: 96]. Мифологическое имя «Афродита», в котором свернут миф, – знак соловьевского принципа, реализуемого во второй строфе, где восход солнца описан в мифологических категориях, переведен на язык мифа: *«Посмотри, как потоками кровь / Заливает всю тёмную силу. / Старый бой разгорается вновь. / Солнце, солнце опять победило»* [Соловьев, 1973: 96].

Миф разыгрывается на глазах зрителя – лирического субъекта, включенного в реальность этого мифа. Лирический субъект – свидетель космогонического процесса сотворения мира – мифа, повторяемого в ритуале. Понимая бытие как природный процесс, как игру естественных сил, Соловьев логику детерминированного реального бытия подменяет логикой мифа с его немотивированностью. Параллелизм здесь создает эффект наложения планов, что является следствием обращения последовательности событий в их синхронность. Миф скрепляет тождество души и мира, означающее в контексте стихотворения переключение на точку зрения Природы.

Легенда, смыкающая два плана – природный и человеческий – в стихотворении «По дороге в Упсалу» (1893), мотивирует и образ героизированного мира, и родство души поэта с *«этой бедной страной»* (*«Где ни взглянешь – всюду камни, / Только камни да сосна... / Отчего же так близка мне / Эта бедная страна?»*) [Соловьев, 1974: 96]. «Одухотворенная материя» – в прозревании «иных миров» (*«И средь смутных очертаний / Этих каменных высот / В блеске северных сияний / К царству духов виден вход»*) [Соловьев, 1974: 96].

---

<sup>1</sup> «Тема пути как реализации таинственного призыва и исполнения повелений свыше утверждается Соловьевым в стихах на сюжеты библейской истории» – отмечает О.А. Дашевская [Дашевская, 2005: 25].

Сюжет стихотворения «Колдун-камень» (1894), основанный на древней легенде о том, что камни – это превращенные за злые деяния колдуны, а окаменение – наказание в космогоническом процессе формирования облика земли, разворачивается как продолжение легенды и рисует момент оживления камня, которое случается *«лишь однажды в век»*. Сюжет, представляющий собой «возвратное» движение, строится как проигрывание легенды на глазах у зрителя – лирического субъекта, ставшего свидетелем пробуждения окаменевшей материи.

Семантика камня у Соловьёва неоднозначна. С одной стороны, камень – для него предел косности материи, её вещественности и неодухотворенности: *«Камень есть типичнейшее воплощение категории бытия как такового и в отличие от гегелевского отвлеченного понятия о бытии он не обнаруживает никакой склонности к переходу в свою противоположность: камень есть то, что он есть и он всегда служит символом неизменного бытия»* [Соловьёв, X: 213]. С другой – поэтический образ, в котором проявляется сила бытия, одухотворившая самую косную материю. Таков камень в письме Соловьёва к А.Фету: *«А наконец приветствую Вас и я, в виде того серого камня, который Вы помянули добрым словом: “плачет серый камень, в пруд роня слёзы”<sup>1</sup>. И хоть не над прудом, а над целым океаном человеческой бессмыслицы приходится плакать, но есть и утешение, пока над этим мутным потоком недвижимого стоит светлая радуга чистой поэзии и заранее празднует будущий мир неба с землей»* [Соловьёв, X: 213].

Метаморфозы мира, превращение одного в другое – процесс, который, с точки зрения Соловьёва, был мифологизирован в древнем язычестве: *«В непрерывном теогоническом круговороте каждое из этих божественных существ может быть и небесным богом, и стихийным духом, и, наконец, душой умершего или имеющего родиться человека или животного»* [Соловьёв, I: 183]. Таков генезис идеи Всеединства.

В начале сюжета легенда и реальность: мифологическое бытие камня скрыто в тайне. Сменой обозначения камня отмечено движение сюжета, *«седые колдуны»* – образ из легенды, *«камень-человек»* – ожившая метафора, – образ, отражающий переход на мифологическую точку зрения, *«вещий камень»* – образ, хранящий память о мифе. Оживление камня воссоздано как неоднозначный, противоречивый процесс: с одной стороны, из сплошной массы грубого вещества проступают человеческие

---

<sup>1</sup> Вл. Соловьёв имеет в виду стихотворение А.Фета «В дымке-невидимке», где во второй строфе появляется камень: *«Истерзался песней / Соловей без розы. / Плачет старый камень, / В пруд роня слезы. / Уронила косы / Голова невольню. / И тебе не томно? / И тебе не больно?»* [Фет, 1986: 162]. Именно к этому стихотворению Л. Толстой нашел формулу – «боль от красоты». Вл. Соловьёв, очевидно, ошибается, цитируя строчку с эпитетом «серый». Во всяком случае, комментаторы А.Фета не дают такого варианта.

черты – живое пробивается через неживое; с другой, – в обозначившемся облике проскальзывает что-то звериное – так готовится появление демонических сил, злобных по отношению к человеку и миру. Композиционное кольцо – формальный показатель цикличности бытия – отмечает границы мифа. В финале тайна так и остаётся неразгаданной: она скрыта в той же неизменной материи, какой является камень, – образ застывшего зла. Композиционное кольцо подчеркивает замкнутость тайны на самой себе, закрытость её для повседневного сознания человека, пребывающего в искаженном бытии. *«Истинная жизнь в нас, но она подавлена, искажена нашей ограниченной, личностью, нашим эгоизмом»* – подчеркивал Вл. Соловьёв [Соловьёв, X: 60].

Реальность возведена в миф, опрокинута в миф, восходит к мифу. Эмпирическое описание грозы и вулканического взрыва подменены мифологическим истолкованием. Реальная катастрофа осталась за границами текста; на первом плане – мифологический сюжет, заслонивший собой эмпирический. Мир, увиденный в зеркале мифа, – текст, прочитанный в обратном порядке, где слово предшествует деянию, причём слово, направленное на разрушение.

Сон и пробуждение камня в контексте стихотворения прочитываются как страдание, застывшее в камне, искупление его в обращенном на мир наказании. Окаменение – пластическая метафора, в которой зашифрован космогонический миф. Смысл метафоры: энергии злого деяния поставлен предел, она заключена в рамки, ограничивающие произвол inferнальных сил. Истина метаморфоз камня в том, что он становится орудием судьбы, её палачом, вершащим суд над миром, несущим возмездие миру, погрязшему в грехе. Космогонический акт отпадения от мира и слияния с ним и есть выражение авторской концепции бытия, согласно которой отчуждение, отпадение, самообожение и самообожание – грех, требующий наказания. Сон камня – выражение его смирения. В космической мистерии, реализующей миф, – отражение поэтической философии Соловьёва.

Параллелизм человека и природы, перерастающий в скрещение параллельных, организует сюжет, где предание, существуя имплицитно, в подтексте, реализуется в бытии лирического субъекта как ожившая легенда, участником которой он стал. В лирической ситуации «Лунной ночи в Шотландии» (1893) природные стихии приглашают героя в мир, пока для него чужой. Лунный мир – мифологическое пространство, путь к которому лежит через восхождение; мысленно фиксируемое точкой зрения в панораме. Само «восхождение» в структуре стихотворения обратимо; оно оборачивается нисхождением – погружением в глубины надындивидуальной памяти. Архетипичный сюжет – спуск в Аид, в царство мертвых – обыгран как ритуальное омовение «живой» и «мертвой» водой, которое, по фольклорным представлениям, необходимо совершить перед переходом в иной мир. Омовение – пластическая метафора маргинальности: так-

тильное ощущение – соприкосновение с лунным веществом – оборачивается ощущением пронизанностью лунной субстанцией изнутри («*Проникает до самой души / Лунный холод, что льётся вокруг*» [Соловьев, 1974: 98]). Физическое ощущение лунного холода завершает очерчивание круга, отграничивающего человека от мира здешнего. Так, в метафорической смерти – смене облика – обозначается слияние человека с миром, прозреваемым в его сущности, скрытой от внешнего взора.

Меняется и сам мир: разрушено царства небытия, его безмолвия, немоты; появляются звуки, напоминающие музыкальное сопровождение дионисийских мистерий; оживший мир устремляется навстречу человеку. Так, осуществляется в сюжете одухотворение материи, преодоление телесности, реализуется духовное единение с миром в сопричастности ему: «*Одинокая ель ожила / И навстречу ветвями шумит, / Ожила и немая скала, / В тайном трепете мишстый гранит*» [Соловьев, 1974: 98].

Параллелизм человека и природы в стихотворении «На палубе “Фритиофа”» (1893) перерастает в их тождество. В эпитете «одинокий», сопрягающем внешний мир и душу, зашифрован процесс перетекания души и мира друг в друга. Поглощение человека морской пучиной подготовлено опустошенностью души, распятой между произнесенным словом и невысказанным желанием, когда падающая звезда очерчивает границы бытия личности – границы души. Падающая звезда делит пространство мира и пространство души надвое, отрезав героя от прошлого, от памяти. Падающая звезда – символ необратимо утраченного – знак смерти души лирического субъекта. Падающая звезда и скрывшийся берег – символы опустошения и одиночества, готовые образ двойной бездны – морской пучины и души. В этом снятии границ между душой и миром достижимо слияние с миром: «*В одинокой душе тот же вольный простор, / Что вокруг предо мной и за мною*» [Соловьев, 1974: 97]. Это и есть образ Всеединства, объединяющего изолированные части целого.

Сложность сцепления планов – человеческого и природного – в стихотворении «Наконец она стряхнула...» (1895) связана с трансформацией древнего мифа. Архетипичный сюжет о спящей царевне (мифологема спящей царевны, символизирующая природу) превращен в миф о душе, сопрягающей миры, символически выраженной в той же мифологемесимволе. Природа, персонифицированная в женском облике, меняет старое одеяние, что, согласно мифологическим представлениям, означает омоложение или перевоплощение. Эмпирический реальный весенний мир подан через одорический код: он, существуя в органике, наполняется весенними запахами («*И разносит дух березы / Лес в прозрачном полусне*»

[Соловьев, 1974: 111]), что, по мифологическим представлениям, тождественно преодолению смерти<sup>1</sup>.

Аллюзии на Пушкина (ср.: у Пушкина: «Улыбкой ясною природа сквозь сон встречает утро года» [Пушкин, 1957, V: 140], у Соловьева: «Наконец она стяхнула / Обветшалый свой убор, / Улыбнулась и вздохнула / И открыла ясный взор» [Соловьев, 1974: 111]), в том числе и имплицитные<sup>2</sup>, в какой-то степени объясняют смятение души лирического субъекта. Объяснением раздвоения человека, которое он переживает весной, могут служить древние представления о весеннем празднике пробуждения природы – амфестерии – как поминании умерших. Человек, будучи существом, принадлежащим в равной степени двум мирам, несёт в себе архаическую память о «тёмном корне бытия», из которого рождается свет. Именно с этим связано сочетание света и тьмы в душе, внешне противоречащей весеннему обновлению: «Отчего же в день расцвета / Для меня печали день! Отчего на праздник света / Я несу печали тень?» [Соловьев, 1974: 112].

---

<sup>1</sup> Несходные функции параллелизма обнаруживаются в разработке Фетом и Соловьевым бродячего сюжета о спящей царевне (вариант архаичного мифа об умирающем/воскресающем божестве). У Фета движение сюжета держится игрой планами (царевна-природа-душа) при сохранении общей основы сопоставления (состояние ожидания праздника воскресения). У Соловьева сюжет выявляет контраст природы и человека, подводя к тайне неучастия человека в жизненном пиру, в «празднике света». Параллелизм у Соловьева обозначает двойственную основу мира, «темный корень бытия», его хаотическое начало, скрытое под призрачной оболочкой вещества. Параллелизм ведет к обнажению трагической основы мира, динамика которого обусловлена бесконечными процессами борьбы света и тьмы, вызванными отпадением от Единого и неизбежным возвращением в его лоно. Параллелизм человека и природы у Фета, реализованный как переплетающаяся динамика того и другого, демонстрирует осуществление важнейшего для Фета принципа бытия – «стать природой». Параллелизм у Соловьева, устанавливающий тождество души и природы, реализован в двух типах сюжетов – «нисходящем» и «восходящем». См. подробнее: Козубовская, Г.П. А.Фет и Вл. Соловьев // XXIV зональная конференция литературоведческих кафедр университетов и пединститутов Поволжья. Тверь, 1995. Ч. 2: Литературоведение. К. Мочульский подчеркивает: «В пантестистическом чувстве природы Фета Соловьев нашел отзвуки своей мистической интуиции “всеединства”» [Мочульский, 1995: 151]. А. Лагунов истоки соловьевской поэтической образности, связанной с идеей Софии, видит в поэзии А.Фета: «Для Соловьева тоже важна “телесность”, но в ином, мистическом по сути понимании: для него необходимо “верить в природу”, только при этом условии перед человеком может открыться “сокровенная светлость и красота, которые делают ее Телом Божиим”. Природа, таким образом, превращается в субстанцию, и способ ее познания – вера. Вся эстетика Соловьева построена на этом двуедином принципе – материальность природы и мира как Божественная субстанция и безусловная идеальность как воплощение Мировой Души, что, конечно же, прямо отразилось в его поэзии» [Лагунов, 2007: 141]. Мочульский называет этот процесс «одухотворением “поэтического натурализма Фета”» [Мочульский, 1995: 151]. Тема «А.Фет и Вл. Соловьев» еще ждет своего исследователя.

<sup>2</sup> Пушкинское весеннее волнение крови («...Я не люблю весны; / Скучна мне оттепель; вонь, грязь - весной я болен; / Кровь бродит; чувства, ум тоскою стеснены» [Пушкин, 1957, III: 262] «одухотворено» у Соловьева мистическим.

Сон природы приобретает особый смысл в поэтической философии Соловьёва. Сон – это своеобразное слияние всего со всем, тёмного со светлым, хаоса с космосом, сон – соединение миров, здешнего и инобытийного, начало, обеспечивающее возможность встречи души с тенью потустороннего мира. Пробуждение в этой системе становится образом разъединения, отграничения миров – видимого от невидимого, живого от мёртвого, здешнего от потустороннего.

Прозрение бытия до его тёмного корня символически продублировано в образе природы. Метафорика открытия глаз восходит к мифологическому соотнесению глаз со светом, метафорика цветения – к улыбке природы из мифа о Деметре, обретшей утраченную дочь Персефону. На основе этих метафор формируется миф о душе, прозревающей за телесной оболочкой земли её Душу, которой и сопряжены миры, о душе, расцветающей в царстве света, устремленной к нему в сопряжении «концов» и «начал» – законе «вечного возвращения».

Дублетом-двойчаткой к предыдущему является стихотворение «Ветер с западной страны...» (1892). Четкое чередование планов (первая и вторая строфы) дает парадоксальный, на первый взгляд, синтез в последней строфе: успокоенная природа и смятенное сердце. Двуплановый сюжет, основанный на параллелизме человека и природы, обнажает глубинное слияние души с миром. Параллелизм в структуре целого осмыслен как наложение планов: природная буря – метафора душевной, пластически выраженной на языке природы. Дважды упомянутый запад, который в фольклорно-мифологической традиции символизирует смерть («*край мертвецов*»), связан с архетипическим сюжетом путешествия в иной мир. Сама буря, ассоциирующаяся с хаосом, обнажает границу миров, «швы мироздания». Ветер как вестник иного мира («*То из края мертвецов / Вопли к нам несутся*») [Соловьев, 1974: 90] – ипостась волшебной силы, звукогенное начало, преобразующее мир, дарующее созвучие души и природы: «*Сердце слышит и дрожит, / Слезы льются, льются*» [Соловьев, 1974: 90], где слезы одновременно отнесены и к человеку, и к природе. Сюжет о похищенном сердце («*Ветер с запада утих, небо улыбнулось, но из края мертвецов сердце не вернулось*») [Соловьев, 1973: 90] восходит к архетипу – мифу об Орфее и Эвридике. Встреча с тенью обернулась утратой сердца, погруженного в бездны памяти<sup>1</sup>. В мифопоэтической логике стихотворения плач природы, её слёзы – не что иное, как оплакивание «бедного сердца», обреченного на жертву миру. Утрата сердца – своеобразная плата за покой природы, жертва, принесенная человеком миру, с которым он сопряжен в единстве судь-

---

<sup>1</sup> См. замечание Ю. Айхенвальда об элегической природе поэзии В. Соловьёва: «И в личную, и в лирическую поэзию автора тоже проникает эта меланхолия, питаемая как из недр мирозерцания..., так и из субъективных особенностей нашего поэта» [Айхенвальд, 1994: 371].

бы, жертва, которой оплачена улыбка мира. Мир спасён человеком, его сердцем, вмещающим память об умерших.

Мифологема краденого сердца опирается на архетип Всеединства. По Соловьёву, человек в пределах данной действительности есть только часть природы, которая постоянно и последовательно нарушает эти пределы в своих духовных порождениях. В то же время он обнаруживается как центр всеобщего сознания природы, как Душа мира, как осуществляющаяся потенция абсолютного всеединства [Соловьёв, VII: 14]. В этом смысле понятны рассуждения Соловьёва о специфике древнего мышления: «*Первобытный человек не предполагал разделения между жизнью души и жизнью природы, так что душа или дух умершего действовал и, как физическая сила, обнаруживался в явлениях внешней природы*» [Соловьёв, VII: 179]. Буря в природе в мифологической логике – ропот мертвых, тоскующих в разлуке с живыми.

Сюжет стихотворения «Нет, силой не поднять тяжёлого покрыва» (1897), построенный как диалог с Богом, с бытием, с самим собой, обнаруживает трагизм закона «вечного возвращения». Мир, созданный Богом, двубытиен: он веществен, тварен, материален, реален и объективен, но одновременно он – создание Бога, воплощение его мечты, идеи, реализованной Богом в его творческом созидательном акте. Мир «давит» на человека своей повторяемостью, «вечными вопросами», перед которыми в бессилии останавливается разум. Бессилие человека в соперничестве с Богом осмысляется двояко, в полярности вариативных выходов. С одной стороны, сознание невозможности обращения текущего времени вспять символически выражено в образе нависших небес, приковывающих человека к земле и обескрыливающих его. С другой – стремление постичь смысл бытия самого Бога и его творения, смысл бытия во всей его неохватной полноте и непостижимом множестве хотя бы в конце человеческого пути, до осуществления отпущенного ему земного срока: «*И в глубине вопрос – вопрос единый поставил Бог. / О, если бы хоть песней лебединой / Ответить мог!*» [Соловьёв, 1974: 115]. Горестный вздох, породивший этот взрыв, лишь обостряет трагическое сознание невозможности постичь Бога, в бесконечном совершенствовании хотя бы приблизиться к нему. Бытие человека, таким образом, предстаёт как попытка разгадать тайну мира, загадку, заданную Богом человечеству самим фактом сотворения этого мира.

В стихотворении сразу несколько точек зрения на бытие: мир идеальный как застывшая мечта Бога, осуществлённая им, – мифологический мир, несущий память о «первом дне творенья», мир реальный, эмпирический, в его конкретных проявлениях – штрихи пейзажа, мир «кумышленный», отражённый душой лирического героя, мир, поставленный под знак вопроса, материально существующий, вещественный и осмысленный в антиномиях и парадоксах, где непостижимо сопряжены материя и идея, свет и тёмный корень бытия, явное и тайное, видимое и невидимое и т.д.

Глубина и объёмность мира связаны с тем, что, создавая его, Бог вызвал его из небытия этот мир, оторгнув от самого себя, от Единого, предав царству времени с его законами. При этом Бог самого себя скрыл, спрятал, зашифровал в вопросе, заданном человеку, сделав тем самым разгадку бытия невозможной в силу непостижимости Единого – первоосновы бытия. Именно поэтому мир существует для человека в единстве бесконечных повторений и вечного обновления, он явлен в узнаваемости и неповторимости одновременно. Принцип параллелизма, которым держится развитие сюжета, сопрягает две картины мира: одну, создаваемую усталой от повторяемости одного и того же, от неизменности душой, другую – ею же, но устремлённой к постижению его первоизданности, заданной от века и обращенной к человеку своей вечно обновляющейся ипостасью. Пластическая картина, подменяя описание глубинного внутреннего процесса, перевернувшего душу, приобретает подтекст.

Постижение человеком Вечной сущности мира обнаруживает себя в качественном изменении картины мира, движущейся в «обратном порядке», – к истокам бытия, к первоначалу, к состоянию пресуществования, что ассоциируется с изживанием бремени, казавшимся неизбывным. В этом смысл возвращения мира назад, в мечту Бога, в проект, существующий в сознании Бога, в его замысленный «текст». Скопление существительных – знак выражение субстанциональности мира, снятие в глаголах их главного признака – действия – признание бессилия перед вечными вопросами бытия.

В сюжете важна мысль об иллюзорности попыток приближения к Богу, к его тайне. Любое приближение оборачивается удалением, иллюзией отгадки<sup>1</sup>, признанием относительности обретенной истины.

Весь мир стоит застывшюю мечтою,  
Как в первый день.  
Душа одна, и видит пред собою  
Свою же тень

[Соловьев, 1974: 115]

Мотив богооставленности получает выражение в образе тени души – вечного двойника человека, обреченного на одиночество в мире. Бессилие человека выражается в том, что всякий порыв его к разгадке тайны

---

<sup>1</sup> См. переключки этого стихотворения с «Чтениями о богочеловечестве»: *«Бог есть сущее, т.е. ему принадлежит бытие. Он обладает бытием... Бог как сущее находится в некотором отношении к своему содержанию, или сущность: он проявляет или утверждает её. Для того чтобы утвердить её как своё, он должен обладать ею субстанционально, т.е. быть всем или единством всего в вечном внутреннем акте. Он – корень, источник всего, всё поглощено или погружено в нём, как в своём общем источнике... Сущность Бога заключена в скрытом состоянии, как только потенциальная, идеальная действительность»* [Соловьев, III: 85].



бытия оборачивается возвращением его к самому себе, восхождение – нисхождением, погружением в пучины и бездны собственной души. Вновь очевидны очертания архетипичного мифа, разыгранного в сюжете: итог путешествия – встреча с собственной тенью, неуловимой, ускользающей от её владельца-человека, подобно Эвридике.

Стремление разгадать загадку мироздания трагично «роковой оглядкой». Непостижимость мира трагична тем, что мир поворачивается к человеку своей изнаночной стороной. Соотношение души и тени, ею отбрасываемой в мире, напоминает существование мира на грани реальности и сна, а человека – в раздвоении на себя/другого. «Вечное возвращение» – это загадка без отгадки, замкнутый круг, по которому вращаются мир, человечество, душа. «Вечное возвращение» – путь, заданный человеку от века Богом.

Отказавшись от традиционного «освоения» мифа в поэзии как обобщающего символа, Соловьёв обрёл миф в реальности непосредственного переживания, организованного сюжетом лирического стихотворения, где возникает созвучие души с миром – главное условие художественного совершенства, с точки зрения Соловьёва.

Параллелизм становится для Соловьёва формой выражения неразрывного единства мира, развивающегося и существующего как единый организм. Миф сначала осмыслен Соловьёвым как посредник души и мира: вырастая из природы, хранящей память о нём, он становится переживанием души. Отказ от использования мифа в качестве посредника привёл к форме с усеченным членом параллели: опущение реального плана изображения природы, замещение его мифологическим означает изображение в духе природы, что позволяет снять мотивировки мифа. Специфика мифа в поэзии Соловьёва заключается в том, что в его осуществлении обязательно присутствует душа, постигающая «тёмный корень бытия», всеединство мира.

## **И. Анненский: между мифом и театром<sup>1</sup>**

И. Анненский занимает особое место в историко-литературном процессе; он стоит у истоков символизма и акмеизма в России<sup>2</sup>. Сове-

---

<sup>1</sup> Первый вариант статьи: Козубовская, Г.П. Лирический мир И. Анненского: поэтика отражений и сцеплений // Русская литература, СПб, 1995. № 2. С. 72-86; Козубовская, Г.П. Между мифом и театром. Поэтика сцеплений и отражений // Проблема мифологизма в русской поэзии XIX-XX вв. Самара; Барнаул, 1995. С. 72-91.

<sup>2</sup> См. об Анненском. Лингвистика: Тростников, М.В. «Я люблю на бледнеющей шире в переливах растаявший цвет...»: Символика желтого цвета в лирике И. Анненского // Рус. речь. М., 1991. № 4; Тростников, М.В. Сквозные мотивы лирики И. Анненского // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. М., 1991. Т. 50, № 4; Тарасова, И.А. К вопросу о вычленении семанти-

ческих полей в поэтической картине мира: (Семант. поле со значением «лето» в поэзии И. Анненского) // Актуальные проблемы лексикологии и стилистики. Саратов, 1993; Тростников, М.В. Метафора И. Анненского и А. Фета // Функциональная семантика слова. Екатеринбург, 1993; Тростников, М.В. Перевод и интертекст: (Анненский и Верлен) // Функциональная семантика слова. Екатеринбург, 1994; Хохулина, А.Н. К символической системе номинаций в поэзии «серебряного века» (обозначение камней в лирике И. Анненского) // Динамика русского слова: Межвуз. сб. ст. К 60-летию В.В. Колесова. СПб., 1994; Хохулина, А.Н. Развитие художественного символа в поэтическом тексте: («Цветной слух» и «музыкальное слово» в лирике И. Анненского) // Эволюция лексико-фразеологического и грамматического строя русского языка. Магнитогорск, 1994; Мурашов, А.А. Лирическое «я» И.Ф. Анненского в риторическом и коммуникативном осмыслении // Актуальные вопросы риторики и коммуникативной лингвистики. М., 1996; Хохулина, А.Н. Пространство и время как категория философской лирики (на материале поэзии И. Анненского) // Вестн. С.-Петерб. ун-та. Сер. 2. История, языкознание, литературоведение. СПб., 1995. Вып. 3; Дудорова, М.В. Концепт «пространство» в поэтическом тексте: (На материале поэзии И. Анненского) // Дергачевские чтения-2000: Рус. лит.: нац. развитие и регион. особенности. Екатеринбург, 2001. Ч. 2; Хайлова, Е.Г. Пунктуационное оформление композиции в стихах И. Анненского // Язык, сознание, коммуникация. М., 2001. Вып. 19; Бабарыкова, Э.В. Кодовые ключевые слова в поэзии И. Анненского // Язык и культура. Ярославль, 2004. Т. 1; Ширина, С.А. Лексические средства создания звуковой картины мира в лирике И. Анненского // Язык и культура. Ярославль, 2004. Т.1. Литературоведение: Червяков, А. «Музыка» в поэтической системе И.Ф. Анненского // Творчество писателя и литературный процесс. Иваново, 1986; Беренштейн, Е.П. Типологические особенности поэтики И.Ф. Анненского // Миропонимание и творчество романтиков. Калинин, 1986; Беренштейн, Е.П. Символизм Иннокентия Анненского: проблемы художественного метода: Конспект лекций / Твер. гос. ун-т. Тверь, 1992; Искржицкая, И.Ю. Об античном и средневековом компонентах русской поэзии начала XX века // Рус. лит. XX века: направления и течения. Екатеринбург, 1992. Вып. 1; Аникин, А.Е. Из наблюдений над поэтикой И. Анненского // Серебряный век в России. М., 1993; Жаравина, Л.В. «Живая» и «мертвая» природа в поэзии И.Ф. Анненского и О.Э. Мандельштама // Природа в художественном мире писателя. Волгоград, 1994; Будин, П.А. «Звездная пустыня» и «черная яма». Некоторые наблюдения над стихотворением Иннокентия Анненского «Вербная неделя» // Scando-Slavica. Copenhagen, 1995. Т. 41; Налегач, Н.В. Мотив двойничества в творчестве И. Анненского // Современные проблемы гуманитарных дисциплин. Кемерово, 1996. Вып. 2. Особо следует выделить сборник «Иннокентий Анненский и русская культура XX века: Сб. науч. тр. / Музей А.Ахматовой в Фонтанном Доме; Сост. и науч. ред. Савельевой Г.Т. СПб.: АО «Арсис», 1996. Из содержания: Гитин, В. Точка зрения как эстетическая реальность: Лексические отрицания у Анненского. С. 3-30; Лавров, А.В. Вячеслав Иванов – «Другой» в стихотворении И.Ф. Анненского. С. 110-117; Пурин, А. Недоумение и тоска. С. 118-129; Кривулин, В. Болезнь как фактор поэтики Анненского. С. 105-109; Ашимбаева, Н.Т. Сердце как образ лирики Анненского. С. 95-104; Барзах, А.Е. Соучастие в безмолвии: Семантика «так-дейксиса» у Анненского. С. 67-85; Верхейл, К. Трагизм в лирике Анненского. С. 31-43; Тименчик, Р.Д. Устрицы Ахматовой и Анненского. С. 50-54. См. также о поэтике Анненского: Николина, Н.А. «Поэзия грамматики»: («Трилистник минутный» И. Анненского) // Рус. яз. в шк. М., 1999. № 6; Дмитриева, А.В. Трансформация поэтических парадигм в лирике И. Анненского // Гуманитарное знание: Сер. «Преемственность». Омск, 1998. Вып. 2, Кн. 2; Горюнова, О.А. Диалог и диалогичность в лирике И. Анненского // Третьи Майминские чтения. Псков, 2000; Островская, Е.С. «У нас и комедий финалы печальны...»: Образ России в произведениях И.Ф. Анненского // Образы России в научном, художественном и политическом дискурсах. Петрозаводск, 2001 и др.

менники поэта неоднократно подчёркивали влияние на них поэзии Анненского<sup>1</sup>. Знарок, переводчик античности и исследователь античных авторов, Анненский не остался в стороне от мифотворческих поисков своей эпохи<sup>2</sup>.

Концепция мифа у Анненского опирается на его понимание творчества как отражения, зеркала бытия, проекции души: «*Мифы – изменчивые, неуловимые призраки, загадочные отражения народной души под всевозможными углами зрения*» [Анненский, 1894: 36]. Сближая миф с «золотым сном» поэзии, Анненский рассматривает преломление его народной душой как бесконечное творчество: «*Мифы не были чем-нибудь ограниченным и замкнутым. Мифы вечно творились, они легко накидывали свою тонкую сеть на текущую жизнь и на исторические события, возрождая их в идеальных формах*» [Анненский, 1906, 1: 26]<sup>3</sup>.

Осмывая миф, Анненский вступает в спор с символизмом, природа которого, с его точки зрения, противоречит мифу: «*Символы рождаются там, где ещё нет мифов, но где уже нет веры. Символам просторно играть среди прямых каменных линий, в шуме улиц, в волшебстве газовых фонарей и лунных декораций. Они скоро осваиваются не только с тревогой биржи и её зелёного сукна, но и со страшной казёнщиной какого-нибудь парижского морга и даже среди отвратительных по своей сверхживости восков музея*» [Анненский, 1979: 358]<sup>4</sup>. Возвращение к мифу, его безусловной реальности связано у Анненского с проблемой «я» и «не-я», отношений поэта с миром<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> См. следующие работы: Иванов, Вяч. О поэзии Анненского // Аполлон. 1910. № 4; Гумилёв, Н. Письма о русской поэзии. М., 1990; Ходасевич, Вл. Об Анненском // Феникс. Кн.1. М., 1922 и др.

<sup>2</sup> Издание переводов Анненским трагедий Еврипида не было осуществлено в полном объёме.

<sup>3</sup> См. о мифе у Анненского: [Петрова, 2002: 42-43].

<sup>4</sup> См. о мифологических мотивах в поэзии Анненского: Кушнер, А. Мифологические мотивы в лирике Вячеслава Иванова и И. Анненского // Cahiers du monde russe. P., 1994. Vol. 35, N 1-2; Созина, Е.К. Трансформация зеркального мифа символистов в творчестве И. Анненского // Традиции в контексте русской культуры. Череповец, 1995; Савельева, Г.Т. Два мифа о Царском селе: Анненский и Мандельштам // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. СПб., 1996; Яницкий, Л.С. Мифологический мотив пира мертвых в стихотворении И. Анненского «Там» // Этногерменевтика: некоторые подходы к проблеме. Кемерово, 1999; Иванова, О.Ю. Мифологическая картина мира И. Анненского и М. Волошина: (Пещера Полифема) // Русский символизм и мировая культура. М., 2004. Вып. 2; Новикова, У.В. Образ Парки в лирике И.Ф. Анненского // Литература в диалоге культур. Ростов н/Д., 2004. 2; Новикова, У.В. Воплощение понятия «судьба» в лирике И. Анненского // Языкознание и литературоведение в синхронии и диахронии. Тамбов, 2006. Вып. 1 и др.

<sup>5</sup> При этом очевидно у Анненского отсутствие работ теоретического плана: «Осмысление Анненским роли и функций мифа в современной культуре не претендует на роль самостоятельной теории художественного творчества, как напр. у Вяч. Иванова, поскольку склонность к отвлечённому от непосредственного эстетического объекта теоретизированию

Поэтический мир Анненского, обнимая полярности – от мифа до театра, вбирает в себя литературные жанры, генетически восходящие к мифу: для Анненского, напр., трагедия – способ уяснения *«истинного смысла мифов»* [Анненский, 1979: 482-483].

Обыгрывая антитезу природы и культуры, поэт исследует возможности современной души, обречённой на одиночество в мире и *«стремящейся стать этим миром»*<sup>1</sup> [Анненский, 1979: 102]. Опираясь на античную философию, которую он знал достаточно хорошо, о чём свидетельствуют конспекты лекций, записанных его учениками-гимназистами, Анненский придаёт игре то значение, которое присуще античной эпохе. Утверждение Анненского того, что *«миф – это дитя солнца, это пестрый мячик детей, играющих на лугу»* [Анненский, 1979: 333], обнаруживает переклички с Гераклитом, называвшим вечность играющим ребенком<sup>2</sup>, и Платоном, для которого мифы – игрушки в руках богов<sup>3</sup>.

Разграничивая божественную и человеческую игру, Анненский подчёркивает трагизм последствий божественной для человека: *«Действительно, что же такое призраки Елены, как не проявление искусства богов, т.е. той своеобразной игры, на которую люди должны были отвечать подлинными страстями, надеждой, трудами и мукой»*<sup>4</sup>.

---

вообще не свойственна Анненскому» [Шелогурова, электронный ресурс. Режим доступа: <http://annensky.lib.ru/notes/shelogurova.htm>].

<sup>1</sup> Формула из статьи о Бальмонте [Анненский, 1979: 102].

<sup>2</sup> См. об античных источниках Анненского: Венцлова, Т. Тень и статуя: К сопоставительному анализу творчества Федора Сологуба и Иннокентия Анненского // Иннокентий Анненский и русская культура XX века: Сборник научных трудов. СПб.: АО АРСИС, 1996; Гитин, В. Точка зрения как эстетическая реальность: Лексические отрицания у Анненского. Там же. С. 3-30; Иоанниду, А. Греция в русском символизме: (Поэтическое преподавание древнегреческого языка Иннокентием Анненским и Вячеславом Ивановым) // Греческая культура в России, XVII-XX вв. М., 1999; Шелогурова, Г.Н. Эллинская трагедия русского поэта // Анненский И.Ф. Драматические произведения; Античная трагедия (публичная лекция). М., 2000; Казенина, Н.В. Анненский и античность // Филология в системе современного университетского образования. М., 2002. Вып. 5; Иванова, О.Ю. Мифологическая картина мира И. Анненского и М. Волошина: (Пещера Полифема) // Русский символизм и мировая культура. М., 2004. Вып. 2 и др.

<sup>3</sup> О философских источниках см.: Пономарева, Г.М. Анненский и Платон: (Трансформация платоновских идей в «Книгах отражений» И.Ф. Анненского) // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та = Tartu ülikooli ulikooli toimetised. 1987. Вып. 781. Тр. по рус. и слав. филологии; Аникин, А.Е. Философия Анаксагора в «зеркале» творчества Иннокентия Анненского // Изв. СО АН СССР. История, философия и филология. Новосибирск, 1992. Вып. 1. С. 14-19; Петрова Г.В. «Я – слабый сын большого поколения...» (к проблеме «Анненский и Ницше») // Вестник Новгородского государственного университета. 2000. № 15 и др.

<sup>4</sup> Это разграничение принципиально для поэта, особенно отчётливо это проявилось в интерпретации обряда морских похорон – трюка, использованного Еленой для своего возвращения на родину в драме «Елена»: *«Еврипид воспользовался выдумкой, чтобы отмежевать человеческую волю от божественной»* [Анненский, II: 240].

Считая природой всё, что «не-я»<sup>1</sup>, Анненский уподобляет бытие театру, обнажая условный, знаковый характер этого бытия. Для понимания смысла, который поэт вкладывает в понятие «декорация», важны его замечания, сделанные на полях рукописи одноимённого стихотворения: *«На меня действует только та природа, которая похожа на декорацию»*. Из самопризнаний: *«Мне нравится природа, когда она похожа на декорацию»* [Анненский, 1990: 567]<sup>2</sup>. Эти признания совпадают с идеями, развиваемыми им в «Педагогических письмах»: *«К природе мы относимся крайне не эстетически, культура деревьев и цветов у нас самая слабая... Однообразие, убогость обстановки интеллигентных людей. Пошлость буржуа»* [Анненский, 1892; электронный ресурс. Режим доступа: [http://az.lib.ru/a/annenskij\\_i\\_f/text\\_0760.shtmlLib.ru](http://az.lib.ru/a/annenskij_i_f/text_0760.shtmlLib.ru)]. Поэт особо подчёркивает зависимость эстетического чувства от внешней обстановки: *«Но ещё труднее развивать в душе чувство красоты и быть эстетиком – ценителем вне соответствующей обстановки, без постоянного прилива эстетических впечатлений»* [Анненский, 1892; электронный ресурс. Режим доступа: [http://az.lib.ru/a/annenskij\\_i\\_f/text\\_0760.shtmlLib.ru](http://az.lib.ru/a/annenskij_i_f/text_0760.shtmlLib.ru)].

Эстетизированная природа вызывает многообразные ассоциации, сопрягающие культурно-исторические эпохи<sup>3</sup>. Благодаря такой именно природе душа обретает опору в культуре, созданной человечеством. Понимание природы как декорации объясняет происходящее сном, мечтой, грёзой. Театр для Анненского – воплощение ожившей мечты, осуществление того, о чём он горестно вздыхал в письмах: *«Зачем мне не дано дара доказать себе и другим, до какой степени слита душа моя с тем, что не она, но вечно творится и ею, как одним из атомов мирового духа, непрестанно создающего очаровательно-пестрый сон бытия»* [Анненский, 1979: 466]. Уравнивая жизнь и театр в их тождестве сну (мифологемы «жизнь-сон» и «театр-сновидение»), поэт смысл театра видит в следующем: *«...наше просветленное сознание может свободно, хотя урывками созерцать идеальный мир, т.е. те таинственные колебания искусства и действительности, в которых заключается весь смысл человеческого существования»* [Анненский, 1: 212]. Таким образом, «Декорация» даёт

---

<sup>1</sup> См. понятие природы, отражённое в письме Анненского к А.В.Бородиной: *«...и запах, и игру лучей в дождливой пыли, и мраморный обломок на белом фоне версальских песков, и лихорадочный блеск голубых глаз, и все, что не я...»* [Анненский, 1979: 466]. Или еще описание сна, передающее состояние небытия, растворение в «не-я»: *«...Туманная низина, болотные испарения, мокрые черные кусты и будто рождается душа поэта, и будто она откачивается от бытия, хочет...не быть...»* [Анненский, 1979: 458].

<sup>2</sup> См. оригинальную концепцию, предложенную О. Лекмановым: «В декорациях андерсеновской «Снежной королевы» Анненский разыграл собственную, глубоко оригинальную драму» [Лекманов, электронный ресурс. Режим доступа: <http://annensky.lib.ru/notes/lekmanov/lekmanov.htm>].

<sup>3</sup> Кроме того, Анненский всегда говорил о многозначности лирического слова, в том числе и в статье «О современном лиризме. I. “Они”»: *«...Я считаю достоинством лирической пьесы, если ее можно понять двумя или более способами»* [Анненский, 1909, 1: 17].

прорыв из быта в бытие, чему помогает искусственная природа, дающая творческий импульс душе, изнемогающий под бременем обыденности, страдающей от тоски одиночества и мечтающей об осуществлении невозможного<sup>1</sup>.

Это – лунная ночь невозможного сна,  
Так уныла, желта и больна  
В облаках театральной луна,  
Свет полос запыленно-зеленых  
На бумажных колеблется кленах.  
Это – лунная ночь невозможной мечты...  
Но недвижны и странны черты:  
– Это маска твоя или ты?  
Вот чуть-чуть шевельнулись ресницы..  
Дальше... вырваны дальше страницы.

[«Декорация» Анненский, 1990: 72]<sup>2</sup>

В основе концепции жизни-театра Анненского – платоновский миф об Эросе как восхождению души по ступеням все возрастающего бытия как нарастающей производительной силы<sup>3</sup>. В этой концепции равноценны природа естественная и искусственная как отблески красоты, разлитой в мире<sup>4</sup>. Красота у Анненского нераздельна со страданием<sup>5</sup>. Красота у Анненского разрушает границы между мирами, между природой и культурой. В снятом противоречии между природой и культурой – обнажение

---

<sup>1</sup> См. противоположную точку зрения Л. Колобаевой, связывающую театральность с иронией [Колобаева, электронный ресурс. Режим доступа: <http://annensky.lib.ru/notes/kolobaeva/kolobaeva96.htm>]. В настоящем пейзаже – отражение души лирического субъекта и потому она пародийна: «Единое, самодержавное “Я” в поэзии Анненского расшатывается силой иронии» [Колобаева, электронный ресурс. Режим доступа: <http://annensky.lib.ru/notes/kolobaeva/kolobaeva96.htm>].

<sup>2</sup> См. о метатексте «сада» и одном из сквозных мотивов лирики поэта – мотиве «красоты утрат» [Карпенко, электронный ресурс. Режим доступа: <http://annensky.lib.ru/notes/karpenko.htm>].

<sup>3</sup> См. подробнее о нити: [Асмус, 1984: 26-27].

<sup>4</sup> Образ красоты, разлитой в мире, восходит к поэзии Тютчева, он же осмыслен теоретически в статье А.Фета о Тютчеве.

<sup>5</sup> См. у Анненского: «*Поэты говорят обыкновенно об одном из трех: или о страдании, или о смерти, или о красоте. Крупица страдания должна быть и в смехе, и даже в сарказме, – иначе поэт их себе никогда не усвоит. Но с особой охотой поэт симулирует страдание...*» [Анненский, 1979: 128]. Еще Вяч. Иванов писал о поэзии Анненского: «*Страдание есть отличительный признак истинной любви... критерий ее подлинности*» [Иванов, 1974, II: 580]. Страдание способно «*показать нам всю силу и все величие нашей души*» [Анненский, 1979: 28]. См. о муке как принципе переживания: [Мусатов, 1992: 51]. См. у Бобышева: «*В муке по красоте проявляется особая красота муки, содержащаяся, возможно, в искусстве, то есть в попытке ее выразить*» [Бобышев, электронный ресурс. Режим доступа: [http://annensky.lib.ru/notes/bobyshev\\_1996.htm](http://annensky.lib.ru/notes/bobyshev_1996.htm)].

единства природы во всех ее проявлениях, независимо от того, является ли она результатом божественной игры, человеческой воли или изобретением и произведением рук «техников Диониса»<sup>1</sup>.

В «Тихих песнях»<sup>2</sup> и «Кипарисовом ларце» Одиссеев миф репрезентируется в мифологемах – своеобразных «шифрах» архетипических ситуаций, в которых оказывается лирический субъект Анненского. Этот миф, заданный антиномией «Ужас-Сострадание», существует в ассоциативных сцеплениях поэтических смыслов<sup>3</sup> [Анненский, 1979: 58].

В параллелизме планов реализуется идея двойничества: две судьбы идут рядом, почти не пересекаясь; Одиссей – неназванный двойник лирического субъекта и автора, их недоовоплощенное «я», лучшая часть души,

---

<sup>1</sup> Формула Анненского, появившаяся в письме к А.Н.Анненской: *«Цель у Андреева была, как мне кажется, не столько литературная, сколько феерическая, театральная. Некогда драматург задавался целью учить своих сограждан через посредство лицедеев, которых звали “техниками Диониса”, т.е. ремесленниками искусства. Трагик учил истинному смыслу мифов»* [Анненский, 1979: 482-483].

<sup>2</sup> См. современные исследования о книге: Гитин, В.Е. «Интенсивный метод» в поэзии Анненского: (Поэтика вариантов: два «пушкинских» стих. в «Тихих песнях») // Рус. лит. СПб., 1997. N 1; Ширина, С.А. Деинтенсификация признака как один из главных художественных приемов сборника И.Ф.Анненского «Тихие песни» // Ярослав. пед. вестн. Ярославль, 2000. N 1; Подворная, А. Трансформация пушкинского мотива в «Падении лилий» Ин. Анненского // Пушкинский альманах: (1799-2001). Омск, 2001. N 2; Иванова, И.Н. Ирония в лирике И.Ф. Анненского («Тихие песни») // Пушкинские чтения. 2005. СПб., 2005 и др. См. также работы последних лет: Дубинская, А.С. О поэтической флористике книги И.Ф. Анненского «Тихие песни» // Молодежь третьего тысячелетия. XXXI региональная научно-практическая студенческая конференция. Тезисы докладов. Омск, 2007; Дубинская, А.С. Лирическое пространство книги И.Ф. Анненского «Тихие песни»: ольфакторный аспект// LITRATERA: Межвузовский сборник аспирантских и студенческих научных трудов. Екатеринбург, 2007; Дубинская, А.С. Имплицитная циклизация в книге И.Ф. Анненского «Тихие песни» // Авторское книготворчество в поэзии: комплексный подход: материалы второй международной научной конференции. Омск, 2010; Дубинская, А.С. Способы реализации поэтических принципов И.Ф. Анненского в авторской книге // Филологическое образование школьников: теория и практика: Сборник научно-методических трудов. Вып. 4. Омск, 2011 и др.

<sup>3</sup> См. в статье Анненского «Три социальных драмы»: *«Ужас и сострадание, которое еще Аристотель за 22 века до нашего времени определил как два главных трагических элемента, являются на двух полюсах художественной скалы наших ощущений: в ужасе более, чем в каком-либо другом чувстве, для человека весь мир сужен в какой-то призрак, грозийщий именно ему. В сострадании как раз наоборот: человек совершенно забывает о своем существовании, чтобы слить свое истрадавшееся я с тем не-я, которому это страдание грозит. Вся история нравственного бытия человека прошла между ужасом и состраданием...»* [Анненский, 1979: 58]. Эмоции, вызываемые трагедийным искусством в «Поэтике» Аристотеля определены как «фобос» (страх) и «элеос» (сострадание, жалость). См. о специфике лирики Анненского, использующего приемы трагедии, о «микротрагедиях»: [Вергейл, 1996, электронный ресурс. Режим доступа: [http://annensky.lib.ru/notes/verhey\\_1996.htm](http://annensky.lib.ru/notes/verhey_1996.htm)]. Ужас исходит от осмысления души: *«...душа стала для меня гораздо сложнее, и в том чувстве, которое казалось моему отцу цельным и элементарным, я вижу шлак бессознательной души, пестрящий ею и низводящий с эфирных высот в цепкую засасывающую тину»* [Анненский, 1979: 457].

мир высокой поэзии. Удвоение бытия – конструктивный принцип композиции лирической книги<sup>1</sup>: скуке жизни противопоставлена мечта, прозаической повести – волшебная сказка. Удвоение бытия мотивировано раздвоенностью души.

Исследователи творчества Анненского неизменно указывают на античные реминисценции в «Тихих песнях»<sup>2</sup>, абсолютизируя и предлагая в качестве доминанты книги один из указанных трагических элементов – Ужас или Сострадание. Так, В. Мусатов считает центральным мотивом Ужас: «Сквозная мифологема книги “Тихие песни” – путешествие человеческой души через ужасы и страхи существования, ее трезвое бодрствование в пещере Полифема» [Мусатов, 1992: 31], а Г. Пономарева – Сострадание: «Писатель-избранник, он, как Одиссей, спаситель своих спутников, безнадежно ищущих пути к спасению» [Пономарева, 1987: 79]. Однако еще в начале XX века Вл. Ходасевич отметил парадоксальную взаимообусловленность этих полюсов: «Поэзия была для него закланием страшного Полифема – смерти: но это психологически не только не мешало, но способствовало тому, чтобы его вдохновительницей, Музой была смерть» [Ходасевич, 1922: 126].

Отказ от имени также продиктован установкой на мифотворчество. Согласно представлениям древних, имя – часть человека. Ник. То (Никто) – псевдоним Анненского, а также «другое имя» Одиссея в гомеровском эпосе и анаграмма имени самого автора «Тихих песен». Магические действия с именем столь же опасны для его носителя, как и колдовство над изображением, т.к., с точки зрения мифологического сознания, часть тождественна целому. В сокрытии имени, его табуировании древний человек видел способ защитить себя от ударов судьбы. Это представление спроецировано у Анненского на проблему соотношения «я» и «не-я», человека и природы: *«...я, которое хотело бы стать целым миром, раствориться, разлиться в нем, я – замученное сознанием своего безысходного одиночества, неизбежного конца и бесцельного существования; я в кошмаре возвратов, под грузом наследственности, я – среди природы, где, немо и незримо упрекая его, живут такие же я, я среди природы, мистически ему близкой и кем-то больно и бесцельно сцепленной с его существованием»* [Анненский, 1979: 102]. В мифе, являющемся источником псевдонима поэта, преломляется идея двойничества: так обнаруживается связь с архаическими формами мышления. Соотношение «я» и «не-я» в древнем

---

<sup>1</sup> Мы опираемся на понятие лирической книги, содержащееся в работах О.В. Мирошниковой [Мирошникова, 2004].

<sup>2</sup> См., напр.: Мусатов, В.В. «Тихие песни» Иннокентия Анненского // Изв. АН. Сер. лит. и яз. М., 1992. Т. 51, № 6; Кулькина, Л.В. Типология псевдонима «Никто» в «Тихих песнях» И. Анненского // Классические и неклассические модели мира в отечественной и зарубежной литературе. Волгоград, 2006 и др.



сознании существует как оппозиция я/другой, где «другой» равен иной личности или природе, являясь при этом носителем смерти «я» – реальной или метафорической. У Анненского эта оппозиция оборачивается тождеством в утверждении нераздельности жизни и смерти<sup>1</sup>.

Единство книги «Тихие песни», основанное на «сцеплении» человека с природой, формируется мотивами-мифологемами, являющимися конденсаторами сюжетов (термин З.Г. Минц).

Лирические книги И. Анненского «Тихие песни» и «Кипарисовый ларец» – своеобразные «книги отражений», хотя автор нигде этого специально не оговаривал<sup>2</sup>. Подобно своим прозаическим «двойникам», они вызваны к жизни тревогой души поэта. Несмотря на структурные различия (исследователи отмечают композиционную усложненность «Кипарисового ларца», которая делает многозначным, «многозначным» каждое отдельное лирическое стихотворение)<sup>3</sup>, эти книги связаны генетически. В основе каждого из них лежит память о «черном зерне в мерцании пылающей свечи» [Тименчик, 1987: 277]<sup>4</sup>. Этим зерном становится «исходный миф», воплощенный в первой книге более определенно, чем во второй, – миф об Одиссее<sup>5</sup>. Само название второй – «Кипарисовый ларец»

---

<sup>1</sup> См. об этом: «В сложной "эволюции" Анненского, в его позиции по отношению к поэзии, постоянно обнаруживает себя коренная принадлежность его лирического сознания к архетипам античной культуры, где бог жизни есть бог смерти, богиня красоты и плодородия – одновременно Афродита Erytymbidia или Tymboychos, богиня могил и мертвых, и где «песня» была одновременно и «музыкой жизни» и «музыкой смерти», и где дельфийский ритуал, посвященный Аполлону, был ритуалом «рождения голоса жизни во мраке тления» [Асоян, электронный ресурс. Режим доступа: <http://annensky.lib.ru/notes/asoyan.htm>]. См. также оригинальную работу о телесности у Анненского: «В первом сборнике ведущим способом изображения человеческого тела является древнейшая метонимическая репрезентация целого через детали *сердце* и *губы*, что связано с ощущением свободного, живого, чувственного, гармоничного природе тела, с соматической дионисийской памятью, с памятью об общечеловеческом эмпирическом опыте. Подобное изображение является результатом определенного психофизического переживания, зафиксированного его субъектом, наблюдавшим в этот момент себя как бы со стороны, но находясь в пределах собственного тела» [Кельметр, электронный ресурс. Режим доступа: <http://annensky.lib.ru/notes/kelmetr.htm>].

<sup>2</sup> Выделяя такой мотив, как «последний праздник золотого перебирания страниц жизни», Р. Тименчик подчеркнул: «Это едва ли не авторская самохарактеристика смысловой концепции «Кипарисового ларца», ссылаясь на И.П. Смирнова: «...это своего рода книга всей жизни» [Тименчик, электронный ресурс. Режим доступа: <http://annenskiy.ouc.ru/pub/o-sostave-sbornika-i-annenskogo-kiparisovy-larec.html>].

<sup>3</sup> См. об этом: [Тименчик, 1978, электронный ресурс. Режим доступа: <http://annenskiy.ouc.ru/pub/o-sostave-sbornika-i-annenskogo-kiparisovy-larec.html>]. Кроме того, см. о книге «Кипарисовый ларец», которая «в своей архитектонике подчинена своеобразной логике соответствий и взаимосоответствий, сопоставлений и противопоставлений» [Федоров, 1984: 155].

<sup>4</sup> Г. Петрова говорит о «черной точке» как инструментарию анализа античной драмы: [Петрова, 2002: 83].

<sup>5</sup> См. оригинальное наблюдение К. Верхейла: «Стержень трагического сюжета (или «мифа», в терминологии Аристотеля) – перемена (или, по словам того же Аристотеля, «пе-

– предполагает «спрятанность», зашифрованность того, чему поэт «отдавался, что хотел сберечь в себе, сделав собою» [Анненский, 1979: 5]<sup>1</sup>.

Мифологема пути<sup>2</sup>, отражающая представление о человеческой жизни как странствии, восходит к Одиссееву мифу. В контексте книги путь человека и путь природы дублируют друг друга: долгий путь зимней ночи в стихотворении «Зимние лилии», уход дня в стихотворении «День», «траурный путь колесницы солнца» в стихотворении «Хризантемы» – везде на мир проецируется состояние души. Трагизм бытия – порождение ужаса смерти – связан с тупиком в финале пути: тупик ассоциируется с камнем, которым завален выход в пещере Полифема; со стеной, преграждающей человеку дорогу; с обвалом, задавившим ручей; и, наконец, с провалом<sup>3</sup>. Камень у Анненского символизирует узы бытия, бремя жизни, абсурдность сизифова труда, на который обречен человек: «Главный ужас

---

рипетия») судьбы от неблагоприятной к благополучной; чаще же наоборот» [Верхейл, электронный ресурс. Режим доступа: [http://annensky.lib.ru/notes/verhey1\\_1996.htm](http://annensky.lib.ru/notes/verhey1_1996.htm)]. См. истолкование нашей идеи в современных исследованиях: «Прежде всего стоит отметить, что в лирическом творчестве Анненского феномен телесности обладает своими особенностями в книгах стихотворений “Тихие песни” и “Кипарисовый ларец”» [Кельметр, электронный ресурс. Режим доступа: <http://annensky.lib.ru/notes/kelometr.htm>]. И далее, подчеркнув, что «анализ телесных акцентуаций в каждом сборнике подтверждает теорию исследователя Г.П. Козубовской о том, что исходным мифопоэтическим “зерном” для Анненского становится миф об Одиссее, исследователь дает интерпретацию динамики мифа в книгах Анненского: «“Тихие песни”, воплощающие его более определенно, отражают ту его сторону, которая связана с путешествием (путешествие Одиссея), пирами, питьем из чаши забвения и плотскими наслаждениями (Одиссей на острове Цирцеи), в то время как второй сборник, «Кипарисовый ларец», менее оптимистичен по духу, представляет собой резко субъективную интерпретацию данного мифа, актуализирующую трагическое переживание одиночества, связанного с несовершенством, разорванностью, утерянной андрогинностью человеческого сознания и тела» [Кельметр, электронный ресурс. Режим доступа: <http://annensky.lib.ru/notes/kelometr.htm>].

<sup>1</sup> См. гипотезу Р. Тименчика об античных истоках книги «Кипарисовый ларец»: «Число трилистников – в этом плане – тридцать три, – помимо того, что оно обеспечивало предельное выражение идеи тричности, эстетически интересовавшей Анненского, было еще для него значимо и другим: как известно, это общее число трагедий трех греческих трагиков (Эсхила, Софокла, Еврипида)» [Тименчик, электронный ресурс. Режим доступа: <http://annenskiy.ouc.ru/pub/o-sostave-sbornika-i-annenskogo-kiparisovyy-larec.html>]. Г. Петрова отмечает «драконоборческий» мотив как реализующий «героический» миф [Петрова, 2002: 80-82 и др.]. См. ее утверждение о том, что «Кипарисовый ларец» – своеобразная лирическая трагедия, которая сама в себе содержит катарсис, а лирическое «я», бесспорно, имеет отзвук античной трагедии, своими страданиями и гибелью оправдывая непреходящие ценности человеческого мира» [Петрова, 2002: 90, электронный ресурс. Режим доступа: <http://annensky.lib.ru/names/petrova/petrova2002.pdf>].

<sup>2</sup> См. у Г.Петровой о «гносеологической» семантике пути: в лирике предстает странствие постепенно раскрывающейся души автора и странствующей мысли творческой личности [Петрова, 2002: 26, электронный ресурс. Режим доступа: <http://annensky.lib.ru/names/petrova/petrova2002.pdf>].

<sup>3</sup> См. о пещере Полифема: [Пономарева, 1987: 79].

*и обаяние в камне. Его тоже не может быть на театре, где над головами актеров требуется небо»* [Анненский, 1: 617].

Мотив странничества реализован в образах дома, берега, с одной стороны, и пира, гостя – с другой. Эти сквозные мифологемы организуют сюжет книги «Тихие песни».

Семантика дома как микрокосма – родство человека со стихиями<sup>1</sup>; человек в поэтическом мире Анненского осмысливается как «*пасынок стихий*». Располагаясь в центре мира («золотой середине»), дом «вырастает» из жертвы. «Развертываясь» в пространстве и времени, он отражает человеческий порыв из быта в бытие на пиру воображения, подменяя экзотику дальних странствий.

Утверждая, что человек в мире Анненского заброшен в «какой-то странный, иллюзорно-безжизненный искусственный мир», И. Подольская, на наш взгляд, излишне резко противопоставляет живое мертвому [Подольская, 1987: 16-17]. Не антитеза живого и мертвого, а иерархия живого, где всякая красота – часть души, запечатленной в вещном мире, отражение ее мук и страданий – это доминанта Анненского. «Искусственное» у Анненского – мгновение, выхваченное из вечности; рост души, «прорастание ее крыльев» при созерцании прекрасного – реализация платоновского мифа об Эросе.

В представлениях древних путешествие по морю отождествлялось со странствием в иной мир. Берег в мире Анненского – граница миров, черта, за которой находится мир Зазеркалья, уводящий в бездну, где все отраженное обретает оборотнический характер, как, напр., в стихотворении «На воде»:

То луга ли, скажи, облака ли, вода ль  
Околдована желтой луною:  
Серебристая гладь, серебристая даль  
Надо мной, предо мною, за мною...  
Ни о чем не жалеть... Ничего не желать...  
Только б маска колдуньи светилась  
Да клубком ее сказка катилась  
В серебристую даль, на серебристую гладь

[Анненский, 1990: 69].

---

<sup>1</sup> См.: Цивьян, Т.В. Дом в фольклорной модели мира // Семиотика культуры. Труды по зн. системам. Вып. V. Тарту, 1978 (Учен. зап. Тарт. гос. унив. Вып. 463); Байбурин А.К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л., 1983; Алманов, М.М. Образ пространства в живописи “а ля натуре” // Искусствознание. М., 1984. № 1; Соколов М.Н. Интерьер в зеркале живописи. М., 1986; Михайлов, А.В. Идеал античности в изменчивости культуры // Быт и история в античности. М., 1988; Рубинчик, О. «Но где мой дом...»: Тема дома у Ахматовой // Toronto Slavic Quarterly. 2007. № 20 и др.

Вода – граница жизни и смерти. Глубина отражает трагизм бытия, ужас перед ликом смерти, воплощением которой является чудовище, двойник луны – богиня подземного царства, напоминающая и античных богинь судьбы, и славянскую Бабу-Ягу: в ее руках находится нить человеческой жизни. Маска – символ неживого, «нежити» – восходит к театральным и маскарадным атрибутам, позволяющим перевоплотиться в другое существо. Символизируя обман, она одновременно выполняет и функцию оберега: сокрытие лица позволяет перенести беду на другого, подменить себя другим<sup>1</sup>. Маска восходит к погребальной обрядности; мотивы колдовства, злых чар, обмана – к образу античной Цирцеи, усыпляющей, убаюкивающей сознание героя, погружающей его в состояние покоя, забвения, сладкого сна, близкого к вечному.

Берег – сквозной образ архетипических сюжетов об испытаниях, на которые обречен путешествующий в мире человек. Одна из подстерегающих его опасностей – внутренняя бездна: погружение в нее напоминает уход в небытие: «*Эх, заснуть бы спозаранья, / Да страшат набеги сна, / Как безумного желанья / Тихий берег умиранья / Захлестнувшая волна*» [«Свечка гаснет» Анненский, 1990: 71]. Внутренняя бездна<sup>2</sup> порождает чудовищ: Циклоп Скуки из стихотворения «В открытые окна» – не что иное, как проекция души, ее двойник, материализованная половина, худшая часть, и в то же время персонифицированное состояние современного мира. Анненский указывал, что Полифем – «*стихийная сила, одно из обличий преследующей Одиссея судьбы*» [Анненский, 1906: 619]<sup>3</sup>.

В мифологеме пира, где сопрягаются жизнь и смерть, разворачиваются два архетипических сюжета о появлении человека в мире, выраженные в метафорах званого и незваного гостя. Пир бытия в поэзии Анненского вершится у черты, разделяющей бытие и небытие: на закате, осенью, во время грозы. Устойчивый признак пира – золотой цвет, объединяющий полярные значения обмана, призрачности, обреченности, безнадежности, с одной стороны, и святости, очищения – с другой.

Сопряжением «концов» и «начал» в мифологеме задана метафорика самого пира и его атрибутов. Чаша с напитком богов – «небесной амврозией», «живой водой» – на пиру бытия дарована человеку, приобщившемуся к миру в единстве пережитого страдания, когда игра космических сил завершается очистительным дождем:

---

<sup>1</sup> См. о маске: Коропчевский, Д.А. Волшебное значение маски. СПб., 1892; Авдеев, А.Д. Маска и ее роль в процессе возникновения театра. М., 1964 и др.

<sup>2</sup> Возможно, духовное подполье.

<sup>3</sup> См. обзор темы Анненский – Одиссей – полифем: Иванова, О.Ю. Античность как интеллекция культуры Серебряного века. Приложение. Дисс. ... канд. культурологии. М., 1999.

Когда весь день свои костры  
Июль палит над рожью спелой,  
Не свежий лес с своей капеллой,  
Нас тешат: демонские игры  
За тучей разом потемнелой  
Раскатно-гулкие шары;  
И то оранжевый, то белый  
Лишь миг живущие миры;  
И цвета старого червонца  
Пары сгоняющее солнце  
С небес омыто-голубых.  
И для ожившего дыханья  
Возможность пить благоуханья  
Из чаши ливней золотых.

[«Сонет», Анненский, 1990: 60]

Переживая состояние очищения, человек оживает, подобно растению, включается в природный ряд, становится природой, частью целого, его «растительной душой».

Метафора «чаша страдания» остается в стихотворении «Сентябрь» неназванной, что вполне отвечает принципу поэзии Анненского «называть не называя»<sup>1</sup>. Ассоциации осени с чашей страдания – следствие осмысления души, слитой с природой, «опрокинутости» переживаний лирического субъекта во внешний мир: *«И желтый шелк ковров, и грубые следы, / И понятая ложь последнего свиданья, / И парков черные, бездонные пруды, / Давно готовые для спелого страданья...»* [Анненский, 1990: 62]

Чаша забвения – метафора творческого сна, пребывания на грани жизни и смерти как приобщения к запредельному – ассоциируется с формой лилии в стихотворении «Зимние лилии»: *«Серебристые фиалы, / Опрокинув в воздух сонный, / Льют лилеи небывалый / Мне напиток благовонный (...) В белой чаше тают звенья / Из цепей воспоминанья, / И от яду на мгновенье / Знаньем кажется незнанье»* [Анненский, 1990: 74]. В метафоре заключена проекция души, стремящейся слить «я» с «не-я», облечь в пластическую форму духовные страдания «я».

Миф в поэтическом мире Анненского рождается как реакция чуткого сердца, его отклик на мир, «не-я», на игру божественных сил. Воспринимая вещный мир в двух измерениях, Анненский прозревает их мифологическую сущность. Вещи оживают, их символика разворачивается в миф. Понимая миф как завершённый в себе мир (*«Миф слишком любит и*

---

<sup>1</sup> По мнению Е.А. Некрасовой, «для стилистики Анненского не характерно стремление к окончательной ясности...В каждом стихотворении поэт оставляет “неясности”, требующие “расшифровки”» [Некрасова, 1991: 50].

*ценит внешнее. Что для него наши случайные мелькания, наша неумелость, наше растворившееся в мире я»* [Анненский, электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.mtvn.ru/show.html?id=905>]), Анненский прячет психологию во внешнем мире, зашифровывая переживание в вещах.

Миф, лежащий у истоков вещей, обуславливает не только их бытие, но судьбоносное значение для человека: «растительные души» родственны человеческим мерой страдания и памяти<sup>1</sup>. Так, лилия, рифмуясь с женщиной, становится его двойником: созданная женскими руками, она несёт на себе печать женской судьбы, являясь отражением женской души в реальности происходящего и пророчествах о будущем. Лилия – заместительница возлюбленной, созвучная с ней в отражении печалей мира, её «растительная» душа. Душа хризантемы – цветка, связанного с жизнью и смертью<sup>2</sup>, обращена к мифологическим метаморфозам Аполлона-Диониса – солнечного бога и его брата-двойника Диониса – воплощения умирающего/ воскресающего божества.

Миф становится формой постижения мира душой, соприкоснувшейся с ним в её обречённости на страдание<sup>3</sup>. Мир, охваченный душой, окрашен её духовностью, и в этом заключается животворящее начало мифа. Миф в «Кипарисовом ларце»<sup>4</sup> рождается там, где человек, включаясь в

---

<sup>1</sup> См. в анализе трагедии: «Федра и кормилица изображают сознательную и бессознательную сторону женской души, ее божественную и ее растительную форму» [Анненский, 1979: 385]. См. замечание об аналогиях: «Аналогия у него – средство обнаружения “всемирной связи”, нить, соединяющая в восприятии природное с духовным, отдельное с целым и придающее ему символический образ. Она есть выражение переживания Божественный полноты и единства мира и, выявляя именно такое мироощущение поэта, свидетельствует о христианских эстетических началах его творчества» [Карпенко, электронный ресурс. Режим доступа: <http://annensky.lib.ru/notes/karpenko.htm>]:

<sup>2</sup> Она несет в себе отражение солнца, напоминая его игольчатыми лепестками-лучами, и в то же время это растение скорби, атрибут похоронного обряда, двойник души плакальщицы.

<sup>3</sup> Л.Кихней, Н.Ткачева, подчеркивая, что красота у Анненского соотнесена со страданием, отмечают: «На стержне невоплощенности красоты, отсутствия гармонии и свободы в реальной жизни возникает один из магистральных мотивов Анненского – мотив “тоски”, “скуки”, “муки”» [Кихней, Ткачева, электронный ресурс. Режим доступа: <http://annensky.lib.ru/notes/kihney/kihney&tkacheva.pdf>].

<sup>4</sup> См. о книге: Тименчик Р. О составе сборника Иннокентия Анненского «Кипарисовый ларец» // Вопросы литературы. 1978, № 8; Богомолов, Н. «Кипарисовый ларец» и его автор // Анненский И.Ф. Кипарисовый ларец. М., 1990; Подшивалова, Е.А. Концепция мира и человека в «Кипарисовом ларце» И.Ф. Анненского // Кормановские чтения. Ижевск, 1994. Вып. 1; Губина, М. Книга стихов Иннокентия Анненского «Кипарисовый ларец» как феномен издательской культуры XX века // Книговедение: новые имена. М., 1999. Вып. 4; Петрова, Г.В. К проблеме интерпретации «Трилистника вагонного» И.Ф. Анненского // Художественный текст и культура: Материалы и тез. докл. на междунар. конф., 13-16 мая 1999 г. Владимир, 1999. 3; Лурье, С. Русалка в сюжете: 90 лет назад посмертно вышла книга Иннокентия Анненского «Кипарисовый ларец» // Рус. мысль = La pensee russe. Париж, 2000. N 4337; Ронен, О. Идеал: (О стихотворении Анненского «Квадратные окошки») // Звезда. СПб., 2001.

немотивированную реальность мифа, в качестве наблюдателя, сливается с ней как её органическая связь. «Октябрьский миф», основанный на персонификации дождя, одновременно реализация метафоры «плач души». Образ слепого, как бы вырастая из небытия, сначала существует только в реальности его шагов, материализующих его существование; затем появляется лицо – лик как выражение страдания.

Неразличение «я» и «не-я»<sup>1</sup> в лирическом сюжете обнажает трагизм сцеплений человека и природы: плачущее сердце человека, расширяясь в страдании до целого мира, вбирает его в себя. Слепой – персонифицированное страдание, боль души, охватившей мир. Слепой – телесное выражение страдающего мира, очищающегося в этом страдании. Слепой – метафора души и мира, сопряжённых в страдании наказанием трагической виной, и искупительной жертвы мира, души, принявшей на себя грехи мира. Слезы, прожигающие сердце, символизируют слияние человека и мира в страдании и преодоление ужаса к нему душой-плакальщицей. Слепой, очищаясь в живительной влаге дождя, становится символом трагического мира, для которого слепота – источник гибели и спасения, залог смерти и воскресения. Образ слепоты восходит к мифам об Эдипе, где слепота – знак наказания героя. Но слепота имеет ещё один смысл, тоже содержащийся в мифе об Эдипе: согласно гипотезе С.С. Аверинцева, утрата внешнего зрения ведёт к самопознанию, внутреннему зрению<sup>2</sup>.

Специфика мифа у Анненского предопределена степенью или открытости/закрытости «я» в лирическом сюжете: сокрытие «я» ведёт к олицетворению, персонификации стихий, выдвиганию их на первый план в качестве основных действующих лиц, персонажей сюжета.

---

Н 5; Петрова, Г.В. К проблеме интерпретации «Трилистника вагонного» И.Ф. Анненского // *Время и текст*. СПб., 2002; Гвоздиков, Е.О. “Il pleure dans cour...” Поля Верлена и «Октябрьский миф» Иннокентия Анненского: К вопросу о русско-французских литературных взаимодействиях // *Проблема национальной идентичности и принципы межкультурной коммуникации: Материалы школы-семинара (Воронеж, 25-30 июня 2001 г.)*. Воронеж, 2001. Т. 2; Маслова, О.П. «Кипарисовый ларец» Иннокентия Анненского. Анализ композиции канонического и неканонического вариантов сборника // *Опыты*. Велик. Новгород, 2003. Вып. 4. Ч. 1; Боровская, А.А. Пространственно-временная организация стихотворения И. Анненского «Квадратные окошки» // *Гуманит. исслед. = Humanitaria studia*. Астрахань, 2004. N 2; Останкович, А.В. «Мучительные сонеты» И.Ф. Анненского в образовании жанрово-тематической группы, обращенной к теме творческого сознания // *Пушкинские чтения...* 2005. СПб., 2005 и др.

<sup>1</sup> В.Воронин говорит о таком явлении в поэзии Анненского, восходящем к логике, как дипластия, связанном с утратой «четкой поляризованности художественного мира. Дипластии света и мрака, здоровья и болезни, жизни и смерти, добра и зла, гениальности и сумасшествия, во-первых, переоцениваются (возникает желание сделать отрицательным полюсом бытия первый компонент этих и подобных пар), а во-вторых, разрываются» [Воронин, электронный ресурс. Режим доступа: <http://annensky.lib.ru/yubiley/voronin.htm>].

<sup>2</sup> См.: Аверинцев, С.С. К истолкованию мифа символики мифа об Эдипе // *Античность и современность*. М., 1972.

Так, мифологизированная Ночь в цикле «Лилии» («Тихие песни») двупостасна: немая, она является воплощением мёртвого мира, закрытого для души, в этом смысле она декорация; в то же время она – живое существо, обретшее голос, лик. Акустический код – знак неразличения «я» и «не-я»: возможность слышать Ночь открывается человеку в тот момент, когда, перешагнув черту, разделяющую «я» с природой, он становится частью мира, «не-я» («Там в дымных топазах запыстий / Так тихо мне Ночь говорит...») [Анненский, 1990: 57], «Неустанно ночи длинной / Сказка чёрная лилась...» [Анненский, 1990: 70]). В цикле «Лилии» ночь из декорации превращается в персонафицированное существо, персонаж лирического театра-мифа. Отделённая от человека пологом – подобием театрального занавеса, она создаёт пир воображения, дарующий человеку за предельное знание.

В финальном стихотворении цикла («Падение лилий») человек и Ночь существуют в одной плоскости театра бытия, играя отведённые им роли. Ночь не просто обрамляет сюжет души. В начале цикла – мистерия ночи: «Уж черной Ночи бледный День свой факел отдал, ултая» [Анненский, 1990: 75], в конце – мистерия разлучения души с телом. Ночь – метафора переживаний лирического субъекта: ночь разлита внутри него, это тень, таимая в сердце. Но персонафицированная в женском облике, она – волшебница Цирцея, плакальщица, сострадающая его больной душе, его оберег, Вечная Женственность в её готовности «разделить, пострадать» [Анненский, 1979: 87], одарить «этой чудной, греющей лаской» [Анненский, 1979: 87]<sup>1</sup>.

Игра тождеством и различием «я» и «не-я» ведёт в поэзии Анненского к замещению мифа. Эпические формы (повесть, сказка) – выражение немифологической реальности, способ повествования о мире его глубоко спрятанной душой. Это голос мира, голос действительности, в который вплетается, растворяясь в нём, голос «я» – повесть нищеты<sup>2</sup> в стихотворении «В дороге», сказка колдуньи в стихотворении «На воде». Сущность вещания, понимаемая в древности как обретение человеком способности «становиться вещью, средой, через которую проходит голос земли в вакхическом экстазе» [Анненский, I: 18], для Анненского заключается в сострадании к боли живого и неживого, в том, что «я жадно ищет впитать в себя этот мир и стать им, делая его собою» [Анненский, 1979: 206]. Конец волшебной сказки ночи и наступление утра совпадают в ду-

---

<sup>1</sup> См. об одном принципе выражения стихии “невозможного” – об отрицательной лексике: «Эта группа слов и по количеству своему, и по тому месту, которое она занимает в его поэзии, не только окрашивает эту поэзию эмоциональным тоном безнадежности, но и формирует особый эстетический космос, в котором ценность явлений и переживаний определяется сознанием их как бытия “невозможного” [Гитин, 1996, электронный ресурс. Режим доступа: [http://annensky.lib.ru/names/gitin/gitin\\_1996.htm](http://annensky.lib.ru/names/gitin/gitin_1996.htm)].

<sup>2</sup> Ср. у Тютчева: «таинственная ночи повесть» [Тютчев, 1965: 18].



ше, прозревшей ужас свершившегося когда-то преступления – распятия Христа, память о котором хранит земное пространство.

Сопряжением ужаса и сострадания окрашена картина наступающего утра, колорит которой обладает обратимой семантикой. Чернота ночи – не демонической природы, наоборот, она несёт желанный покой, выражая слияние души с миром. «*Цвет малахитов тины*» – ипостась смерти, её маскарад: в цвете – метафорическое сопряжение жизни и смерти, памяти и забвения, скуки и праздничности. Красный цвет гроздьев вносит в картину мира трагедийную ноту, именно он пробуждает память о Христе. В целом «Конец осенней сказки» становится концом души, для которой мир открылся в эсхатологическом видении конца света.

В «Кипарисовом ларце» нет такого противопоставления повести сказке, как в «Тихих песнях». Сказка во второй книге больше сращена с реальностью, вырастая из неё. Январская сказка, вершащаяся на фоне борьбы космических сил, хаоса и космоса, не что иное, как встреча человека со своей судьбой («Январская сказка»). В многозначности образа колдуньи – игра семантическими планами и ассоциациями: это и няня из реального детства, это и Баба Яга из детских сказок. Встреча с судьбой грозит смертью души, вызванной утратой веры в значимость снов, мечтаний. Символ смерти души – молчание, на которое обречён герой, обманутый ожиданием тайны запредельного. Победа над смертью сомнительна, ибо людям, чтобы вкусить плодов этой победы, надо, считает Анненский, «*очиститься в горниле страдания*» [Анненский, 1: 138].

Сказка у Анненского сближается с грёзой. Грёза – мост между реальностью и сказкой. Сказка страшит возможностью осуществления сна и одновременно ужасом расставания с ним, будучи порождением грёзы на пиру воображения. Лирический субъект, находясь на грани миров, перестаёт ощущать своё «я»: так, погружение в грёзу и растворение в мире метафорически уподоблено росту растения («*И я только стеблем разду- мий к пугающей сказке прирос*» [Анненский, 1990: 138]).

Метафорика растения, выраженная на языке вегетативной символики, восходит к античности, что отмечал сам Анненский в своих лекциях по античной философии: «*В мифологии растение очень рано становится символом мысли, обращенной на исконные вопросы человеческого бытия*» [Анненский, электронный ресурс. Режим доступа: <http://annenskiy.lit-info.ru/annenskiy/articles/annenskiy/antichnaya-tragediya-lekciya.htm>]. Отчуждение от мира, «я» от «не-я» возвращает к реальности любви-ненависти: «*Но знаю... дремотно хмелея, / Я брошу волшебную нить, / И мне будут сниться, алмея, / Слова, чтоб тебя оскорбить*» [Анненский, 1990: 138]. Семантика опьянения отсылает к мифологии и восходит к культуре Диониса. Культ Диониса, в котором слились две струи (оргическая, основу которой составляет кровь, и мирная – вино [Анненский, электронный ресурс. Режим доступа: <http://annenskiy.lit-info.ru/annenskiy/articles/annenskiy/antichnaya-tragediya-lekciya.htm>]), обращен к памяти и помина-

нию, в этом его значение как акта, связанного с переступанием грани, ощущением связи с миром – здешнего и потустороннего<sup>1</sup>.

Пир как источник драматического творчества сопряжён у Анненского с театром. Грёза для Анненского – подобие театра, который ассоциируется с обманом. В двузначности пира – отражение полярности человеческого бытия, сопряжённых в единстве «я» и «не-я» как иллюзорном состоянии свободы. Именно в этом для Анненского проявление трагической вины Диониса: «*Если олимпийцы поражали людей, то Дионис одурачивал, издевался, выворачивал наизнанку*» [Анненский, электронный ресурс. Режим доступа: <http://annenskiy.lit-info.ru/annenskiy/articles/annenskiy/antichnaya-tragediya-lekciya.htm>]<sup>2</sup>. Здесь ключ к символике нити в поэзии Анненского: мифологема нити – знак марионеточности человека, его зависимости от космических сил, от игры божеств – восходит к Платону<sup>3</sup>.

Исчезновение сказки равносильно смерти для Анненского. Смерть, по мифологическим представлениям, связанная с немотой, чернотой, отсутствием света, страшит тоской миража: «*Погасла последняя краска, / Как шепот в полночной мольбе... / Что надо, безумная сказка, / От этого сердца тебе?*» [Анненский, 1990: 197]. Смерть, зашифрованная в мифологеме жизнь-сон, становится режиссером человеческой судьбы: «*Сейчас кто-то сани нам сцепит / И снова расцепит без слов. / На миг, но томительный лепет / Сольётся для нас бубенцов... Он слился... Но больше друг друга мы в тусклую ночь не найдём... / В тоске безысходного круга / Влачусь я постылым путём...*» [Анненский, 1990: 197]. Тоска миража мотивируется двоящимся сердцем, жаждущим осуществления сказки и теряющим веру в нее.

Повесть в «Кипарисовом ларце», в отличие от «Тихих песен», – не форма вещания мира, а реальность души. В томительном рассказе цикады узнаётся история собственной души («Стальная цикада»); повесть, прочтённая героем, оживает на закате, осуществляясь в реальности мифа («Бронзовый поэт»). Мир реальный всё более обретает черты миражного, а небылица разворачивается в реальность в ответ на магическое слово, несущее

---

<sup>1</sup> Лосев, А.Ф. Эстетика хороводов в «Законах» Платона // Античность и современность. М., 1972. С.138.

<sup>2</sup> См. полную цитату: «*Дионис обманывает людей призраком своего унижения и страдания, что он увлекает их, играет с ними, дурачит их, то бросаясь от них в воду, то давая себя связывать, и что при этом его страдание и унижение только призрачное, а страдание его жертв уже настоящее*» [Анненский, электронный ресурс. Режим доступа: <http://annenskiy.lit-info.ru/annenskiy/articles/annenskiy/antichnaya-tragediya-lekciya.htm>].

<sup>3</sup> Платон. Законы // Платон. Соч.: в 3 т. Ч.П. С.108. «Нить» и «паутина» в одном ряду. См. у Анненского: «...я, вечно ткущее свою паутину, чтобы эта паутина коснулась хоть краем своей радужной сети другой, столь же безнадежно одинокой и дрожащей в пустоте паутины...» [Анненский, 1979: 206].

свет и музыку: *«Если б вдруг ожила небылица, / На окно я поставлю свечу, / Приходи... Мы не будем делиться, / Всё отдать тебе счастье хочу! / Ты придёшь и на голос печали, / Потому что светла и нежна, / Потому что тебя обещали / Мне когда-то сирень и луна...»* [«Canzone», Анненский, 1990: 156]. «Canzone» хранит память мифа об Орфее и Эвридике, повторяя его в сюжете отношений современных героев, в судьбах людей XX в.

Сон для Анненского есть форма бытия души, преодолевающей ужас и страх земного существования; именно во сне происходит слияние «я» с «не-я», единение «я» с миром, достигается гармония мира и души. Мифологема жизнь-сон реализуется в разнообразных сюжетах: парадоксальность поэтического мира Анненского заключается в том, что сны в нём воссоздаются как реальность, а реальность как сон; таким образом, полюса жизни и смерти сливаются.

Символика нити, обнимая полюса жизни и смерти, своими ассоциациями отсылает к мифам. Сон обостряет ощущение реальности как ткающей паутины лжи, обволакивающей бытие. Именно в реальности сосредоточен ужас, мертвящий душу. Сон даёт возможность испытать страдание и сострадание, приблизить «я» к «не-я». Образ нити, трансформируясь, обнажает преодоление субъектом ужаса переживания реальности, достигаемого в «театре снов». «Паутинные», «тонкие сны» обнажают муки совести, персонификацией чего становятся старые эстонки из одноименного стихотворении (*«Но как это печально ... и глупо... / Неотвязные эти чухонки»* [Анненский, 1990: 204]): «петля», сотворенная ими (*«Не глядят на меня – только вяжут / Свой чулок бесконечный и длинный»* [Анненский, 1990: 203]), – возмездие, несмотря на что *«есть куда ж виноватей меня»* [Анненский, 1990: 203]. Ужас сна о собственной смерти (*«Несомненно, что я умер, / И, увы! не в мелодраме»* [Анненский, 1990: 176]) выливается в желание «стать природой»: *«Если что-нибудь осталось / От того, что было мною, / Этот ужас, эту жалость / Вы обвейте пеленою. / В белом поле до рассвета / Свиток белый схороните»* [Анненский, 1990: 176]. Движение сюжета прочерчено графикой: чёрной траурной раме (в «черном» ощутима семантика лжи) противопоставлена белизна зимы и свитка-савана, символизирующих слияние «я» с «не-я»: *«В белом поле до рассвета / Свиток белый схороните...»* [Анненский, 1990: 176].

Мифологема нити разводит сон и реальность между полюсами жизни и смерти, отсылая к символике рукоделия, ткачества, к мифологическим богиням судьбы. Судьба у Анненского принимает разнообразные облики: от отвратительных кукол, «старых эстонок» до любящей женщины, образ которой связан с памятью о Доме: *«У раздумий беззвучны слова, / Как искать их любовь в тишине я! / Надо только, черна и мертва, / Чтобы ночь позабылась полнее, / Чтобы ночь позабылась скорей / Между редких своих фонарей, / За углом, как покинутый дом... / Позабылась по тихим столовым, / Над тобою, в лиловом... / Чтоб со скатерти трепетный круг / Не спускал своих желтых разлитий, / И мерцанья замедленных*

*рук /Разводили там серые нити, / И чтоб ты разнимала с тоской / Эти нити одну за другой, / Разнимала и после клубила, / И сиреновой редью игла / За мерцающей кистью ходила»* [Анненский, 1990: 139]. Формулируя свой женский идеал, Анненский связывал его со сном («*Мой лучший сон за тканью Андромаха»*) [Анненский, 1990: 144]), основывая свои представления о женской природе на античных, где рукоделие считалось сущностью женской природы, творящей Красоту, созвучную золотому сну человечества<sup>1</sup> [Анненский, 1917, II: 235].

«Второй мучительный сонет», связанный с «белой тайной» встреч, воссоздаёт лирическую ситуацию в логике переживаний человека<sup>2</sup>, поглощённого своим счастьем и улавливающего в окружающем мире лишь отзвуки своих переживаний. Встречи, имеющие горький привкус яда, напоминают тайные свидания с «мертвой невестой» в царстве небытия. По мифологическим представлениям, смерть тождественна браку, зимняя невеста – одно из воплощений смерти, которая зацеловывает, уводя в свой мир. Рисуя ситуацию встречи, происходящей на грани сна и реальности, Анненский женский образ подчиняет принципу колеблющегося изображения: зимняя невеста могла бы показаться сном, если бы яд и мёд её уст не оборачивались теплом очеловеченного облика, музыкально сопрягающего в единое целое осколки разбитого зеркала. Удвоение мира ведёт к тому, что любое явление, любой звук воспринимается лирическим субъектом в двойном ракурсе: звук колокольчика – это и символ уносящейся тройки, и знак, поданный «белой невестой», прекращающий свидание. Сон о белой невесте повторён на оконном стекле, в узоре курений, запечатлевших мгновение зимы и тень, ускользающую из памяти<sup>3</sup>.

Ужас и Сострадание – два элемента античной драмы – в основе такого приёма, как неразличение объекта и субъекта. Картина, обрисованная в стихотворении «Желание жить», в равной степени принадлежит человеку и природе: природа, оберегая человека, существует отдельно от него, но в то же время она – метафора его внутреннего мира, проекция его страдающей души. Переживая ужас бытия в одинаковой мере, человек и

---

<sup>1</sup> См. об этом подробнее: Анненский И.Ф. Театр Еврипида. М., 1917. Т. II.

<sup>2</sup> См. удачное определение специфики лирического сюжета Анненского у В. Гитина: «Исходным принципом поэтики построения текста является представление лирического сюжета как сюжета переживания конкретной предметной ситуации, то есть как сюжета-состояния» [Гитин, 1996, электронный ресурс. Режим доступа: [http://annensky.lib.ru/names/gitin/gitin\\_1996.htm](http://annensky.lib.ru/names/gitin/gitin_1996.htm)].

<sup>3</sup> См. о кинематографичности художественного почерка: «Поэт “схватывает” переживание своего лирического героя в момент его исчерпанности...и, как бы «прокручивая кадры назад», прослеживает его по едва уловимым знакам. Герой И. Анненского как будто еще переживает чувство, но больше узнает его, вспоминает... Он эстетизирует, как это сказано в стихотворении “Сентябрь”, “красоту утраты” и “упоение замороженной силой» [Карпенко, электронный ресурс. Режим доступа: <http://annensky.lib.ru/notes/karpenko.htm>].

природа сострадают друг другу, подменяя и замещая друг друга. Ужас разлит в природе, устремленной навстречу человеку в сочувственном порыве. Звучание природы, пластически закрепленное и обретшее форму излитого желания человека, сливается с голосом человеческого сердца, страдающего природе: *«Свисту меди послушен дрожащей, / Вижу – куст отделился от чащи / На дорогу меня сторожить... / Следом чаща послала стенанье, / И во всём безнадежность желанья: / «Только б жить, долгие жить, вечно жить ...»* [Анненский, 1990: 180].

Двойственное отношение к снам (сны для поэта – выход в иной мир, к инобытию, но в то же время они – лишь отражение «я», души, и в силу этого никогда не смогут стать реальностью, осуществиться в ней) порождает устремление к реальности, желание «стать природой» наяву, а не во сне: *«О, дай мне только миг, но в жизни, не во сне, / Чтob мог я стать огнем или сгореть в огне»* [Анненский, 1990: 114]. Сны не могут стать мерилom ценности бытия, т.к. не покрывают этого бытия с его интенсивностью и напряжённостью во всей полноте, не могут объяснить его парадоксальной прелести, не могут защитить от его дьявольских соблазнов: *«Для чего, когда сны изменили, / Так полны обольщенья слова? / Для чего на забытой могиле / Зеленой и шумнее трава? / Для чего эти лунные ночи, / Если сад мой и тёмн и нем?... / Завитки её кос развились, / Я дыханье их слышу... зачем?»* [Анненский, 1990: 164].

Человек и природа в поэзии Анненского *«свиты безумными снами»*, поэтому им снятся одинаковые сны. Явление неразличения субъекта и объекта в поэзии Анненского – формальный знак превращения «я» в «не-я», растворения в природе, когда человеческие чувства, разлитые в природе, принадлежат ей, а чувства, переживаемые природой, сохраняет душа. Загрязивший сад – метафора плачущего сердца, ожидающего своей участи: *«Эту ночь я помню в давней грёзе, / Но не я томился и желал: / Сквозь фонарь, забытый на берёзе, / Талый воск и плакал, и пылал»* [Анненский, 1990: 148].

Сновидная природа музыки сближает её с театром<sup>1</sup>. Отмечая несоизмеримость музыки с текстом, с накрашенными лицами и электрически-

---

<sup>1</sup> См. о слове у Анненского: *«По-моему, вся их (созданий поэзии, слов. – Г.К.) сила, ценность и красота лежит вне их, она заключается в поэтическом гипнозе»* [Анненский, 1979: 202]. В. Гитин пишет о концепции слова Анненского как «внушающего» [Гитин, электронный ресурс. Режим доступа: [http://annensky.lib.ru/names/gitin/gitin\\_1996.htm](http://annensky.lib.ru/names/gitin/gitin_1996.htm)]. Комментируя строки из письма к М. Волошину (*«Ведь у Вас школа... у Вас не только светила, но всякое бурое пятно не проснувшихся еще трав. Ночью скосмаченных... знает, что они слово и ничем, кроме слова им, светилам, не быть, что отсюда и их красота, и алмазность, и тревога, и уныние. А разве многие понимают, что такое слово – у нас? Да почти никто. Нас трое, да и обчелся»*), Гитин подытоживает: «Слово, по Анненскому, не является ни функцией выражения субъекта, ни функцией изображения объекта, но точкой их пересечения» [Гитин, электронный ресурс. Режим доступа: [http://annensky.lib.ru/names/gitin/gitin\\_1996.htm](http://annensky.lib.ru/names/gitin/gitin_1996.htm)]. Учитывая, что для Анненского единственной возможностью выражения «я» является «без-

ми миганиями, с бутафорией современного театра, приковывающего душу к земле с «её триадой измерений», Анненский возвращается к идее античного театра, к музыкальной красоте, присущей античной трагедии, к красоте, таинственная сила которой возносит над паутиной жизни [Анненский, 1894: XLVII].

Обращение к музыке, в которой поэт ищет спасения как в Красоте, вызвано тем, что Анненский испытывает недоверие к слову, затёртому в обыденной жизни: «У мысли страшная ответственность... И, согбенные, часто недоумевающие, очарованные, а иногда – и нередко одуроченные словом, мы-то понимаем, какая это сила, святыня и красота» [(Письмо к М.Волошину от 6.Ш.1909) Ежегодник, 1978: 180]<sup>1</sup>. В восхищении музыкой Вагнера – ощущением вещности слова, неспособного выразить высоту чувства – жертвенного и покаянного, доступного музыке: «Вот это музыка... И разве поэзия слов со своими прилагательными в сравнительной степени и оковами силлогизмов в утешении достигнет когда-нибудь этого покаянного экстаза» [Анненский, 1979: 467].

Музыка, таким образом, осмыслена как воплощение тайны бытия, а мифологема музыки развёртывается у Анненского в разнообразных сюжетах.

«Весенний романс» – зеркало «Осеннего»: в обоих, объединённых состоянием ожидания, в равной степени присущим и человеку и природе, обозначен незримый порог, с которого начинается слияние человека и природы. Вещная метафора, в которой зашифровано ощущение праздничности мира, растворена в неуловимой реальности звуков: «Еще не тают облака, / Но снежный кубок солнцем допит. / Через притворенную дверь / Ты сердце шеплетом тревожишь...» [Анненский, 1990: 152]<sup>2</sup>. Укрупнение детали – сердце – знаковый образ у Анненского – передает атмосферу предчувствий, отсылая к пушкинскому тексту: «И сердце вновь горит и любит оттого, / Что не любит оно не может» [Пушкин, 1957, III: 114]. Анненский уловил важную закономерность жанра – отражение банальных ситуаций и отношений, но при этом отметил, что заданная жанром банальность снимается простодушием и искренностью души, которой неожиданно открываются сложные законы бытия.

---

условная мимолетность ощущения» [Анненский, 1979: 109], Гитин перечисляет «параметры» слова: «бессодержательное» (не имеющее зафиксированного идеологического содержания), релятивное (в связи объективного и субъективного начал), психологическое (переживание предметной ситуации, в моментальной ассоциации вещи и ощущения, настроения) [Гитин, электронный ресурс. Режим доступа: [http://annensky.lib.ru/names/gitin/gitin\\_1996.htm](http://annensky.lib.ru/names/gitin/gitin_1996.htm)].

<sup>1</sup> См. о музыке: «Есть слова, которые манят, как малахиты тины, и в которых пропадаешь... Для меня такое слово “музыка”...» [Анненский, 1979: 457].

<sup>2</sup> См. замечание В. Воронина: «Переходное состояние мыслится самоценным, единственным, не существующим более никогда, между тем как условия его существования, несомненно, повторяются» [Воронин, электронный ресурс. Режим доступа: <http://annensky.lib.ru/yubiley/voronin.htm>].

Именно романс с его музыкальностью реализует принцип «стать природой», отсылая к поэзии А.Фета.

В «Романсе без музыки» лирическая ситуация обретает онтологическую глубину и архетипичность. Душа обретает музыку в размытых очертаниях линий, световых пятен, в затаённом молчании двоих. Кольцевая композиция, замыкая осенний пейзаж, неоднократно повторенный («*В непроглядную осень туманны огни...*» [Анненский, 1990: 111]), готовит осознаваемое невозможным соединением «я» с «не-я». «Молчание сердца» – метафора, овеещающая осень: одно выражается через другое. Жест совместного питья неоднозначен: с одной стороны, он означает брачный союз (эта семантика закреплена свадебным обрядом); с другой – готовность разделить муки, на которые обречён один из них. «*Непочатый кубок*» оборачивается «чашей страдания»: женский жест, символизирующий решимость, – парадоксальная реакция на музыку осени<sup>1</sup>.

«Мелодия для арфы» превращает звучание слов в чистую музыку<sup>2</sup>. Сновидная природа музыки выражается в удвоении мира, когда вещи становятся знаками, символами, тенями идеального, его отражением. Белая хризантема – двойник возлюбленной и двойник луны, атрибут похоронного обряда – символизирует память, «мечту тоскующей любви», образ невозможного, неосуществимого, недоступного счастья. «Мелодия для арфы» – лунная мелодия немой ночи, доступная любящему сердцу. «Мелодия для арфы» находит продолжение в стихотворении в прозе «Andante», где музыка осмысляется как сон, реализующийся как миф: «*И странно, – как сближает нас со всем тем, что немы, эта туманная ночь, и как в то же время чуждо друг другу звучат наши голоса, каждый за своей душой, в жуткую зыбкость ночи... Будем рядом, но розно. И пусть другими, кружными путями наши растаявшие в июльском тумане тени сближаются, сольются и станут одна тень*» [Анненский, 1990: 214].

Музыка разрушает сковывающую власть вещей<sup>3</sup> в музыкальных мистериях Анненского, где музыка души обретает пластическое выражение на языке театра<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> См. замечание о поэтике Анненского, основанного на отрицательных конструкциях: «Переживаемая как состояние антитетичность мысли дана у Анненского, скорее, как психологическая реалья, не снимающая контрасты антитезы, но представляющая сами эти контрасты как положительную данность состояния» [Гитин, 1996, электронный ресурс. Режим доступа: [http://annensky.lib.ru/names/gitin/gitin\\_1996.htm](http://annensky.lib.ru/names/gitin/gitin_1996.htm)].

<sup>2</sup> См. о музыкальной поэтике Анненского: «...поэт запечатлевал сам процесс “развеществления” слова, освобождая его от связи с конкретно-материальным, создавая столь характерную для художников-символистов поэтику “музыкальной потенции” – намеков, недосказанностей, иносказаний» [Салма, электронный ресурс. Режим доступа: <http://annensky.lib.ru/notes/salma.htm>].

<sup>3</sup> См. о природе слова: «*Сомнение и есть превращение вещи в слово, – и в этом пределе, но далеко не достигнутый еще нами, – желание стать выше самой цепкой реально-сти...*» [Анненский, 1979: 481].

Погружение в музыку в «Первом фортепьянном сонете»<sup>2</sup> подобно смерти-воскресению. Мифологема развернута одновременно в двух сюжетах-метафорах, прорастающих один в другом: архетипическом – дионисийский экстаз менад – и метафизическом – чтение книги Бытия, постижения смысла Запредельного. Музыкальное пространство существует в «свивании» реальности и фантазии. Музыка, рожденная из небытия, утверждает ирреальность сущего и реальность запредельного. Музыка, пробуждая в человеке стихийный восторг (лирический субъект втянут в дионисийский экстаз менадами – метафора рук исполнительниц), пронизывает его страданием. Каждое движение рук-менад отзывается болью нераздельного слияния и невозможного разъятия: *«И я порвать хочу серебряные звенья... / Но нет разлуки нам, ни мира, ни забвенья / И режут сердце мне их узкие следы»* [Анненский, 1990: 67]<sup>3</sup>.

Таинственная власть музыки возвращает слушателя к ее древним истокам – к Дионисийскому культу, заставляя пережить его таинство каждого, кто вступит в магический круг музыки. Дионисийские ассоциации, вызванные музыкой, органичны для Анненского, указавшего на них в своих филологических исследованиях античности: *«Но экстатический тип менады, благодаря своим пластическим эффектам, скоро совсем заслонил девственный облик амазонки»* [Анненский, 1894: XXV]<sup>4</sup>. Аннен-

---

<sup>1</sup> В. Гитин определяет типичный для Анненского лирический сюжет как сюжет с закодированной предметной ситуацией, что вытекает из концепции слова: «Потому же моментальное переживание предметной ситуации дается им как собственно процесс творчества, и, по сути, любой сюжет у него может стать метапоэтическим. Этот характер поэтического слова, живущего только в момент переживания субъектом предметной ситуации, определяет и неизбежность его смерти за пределами этого контекста моментальности. Отсюда вырабатывается в лирике Анненского тип сюжета об умирающих словах» [Гитин, электронный ресурс. Режим доступа: [http://annensky.lib.ru/names/gitin/gitin\\_1996.htm](http://annensky.lib.ru/names/gitin/gitin_1996.htm)]. См. удачное определение одного из качеств метода Анненского как «визуального прочерченности предметного мира» [Гитин, электронный ресурс. Режим доступа: [http://annensky.lib.ru/names/gitin/gitin\\_1996.htm](http://annensky.lib.ru/names/gitin/gitin_1996.htm)].

<sup>2</sup> См. о мотиве музицирования с эротическим подтекстом: [Верхейл, электронный ресурс. Режим доступа: [http://annensky.lib.ru/notes/verhey1\\_1996.htm](http://annensky.lib.ru/notes/verhey1_1996.htm)]. См. трактовку этих сонетов [Кельметр, электронный ресурс. Режим доступа: <http://annensky.lib.ru/notes/kelmetr.htm>]. См. анализ «фортепьянных сонетов»: [Петрова, 2002]. О переключках с Фетом: [Петрова, 2002: 34].

<sup>3</sup> Магия заключается в образе-цитате: «узкие следы» отсылают к роману Ф.М. Достоевского «Игрок» с его комплексом любви-ненависти. Боль от женского следа – образ, принадлежащий Алексею Ивановичу, безумно влюбленному в Полину. О. Ронен, помимо Достоевского, отмечает еще след пушкинской донны Анны [Ронен О. Идеал (О стихотворении Анненского «Квадратные окошки») [Электронный ресурс]. URL: <http://annensky.lib.ru/notes.htm>].

<sup>4</sup> См. у Г.Петровой: «Для него в музыке происходит становление и самораскрытие дионисического начала как некоей метафизической силы, управляющей бытием человека» [Петрова, 2002: 32, электронный ресурс. Режим доступа: <http://annensky.lib.ru/names/petrova/petrova2002.pdf>].



ский театральность связывал с дионисийским культом, создававшим иллюзию жизни-сна: «*В сознании зрителей трагедии сценические иллюзии сплетались именно с обманом*» [Анненский, 1894: XLVII]. Мистерия смерти-воскресения, разлучения души с телом, пережитая в театре воображения, опирается на древнее представление об умирающем/воскресающем божестве как персонифицированном ритме<sup>1</sup>.

Смысл театра Анненский видит в устремлённости души в иной мир, когда, насытив душу игрою в «*чужое страдание, наше просветлённое сознание может свободно, хотя урывками созерцать идеальный мир, т.е. те таинственные колебания искусства и действительности, в которых заключается весь смысл человеческого существования*» [Анненский, 1917, II: 212].

«Второй фортепьянный сонет», варьируя тему первого, развивает её в ином ключе: менады-невольницы плывут в танце. Танец, ассоциирующийся с пиром, отзывается в метафоре «чаша неба», подчёркивающей божественную природу музыки и красоты. Пир в этом сонете оборачивается маскарадом, обнажая амбивалентность музыки: будучи выражением небесного, она страдает человеку. Исследуя античную трагедию, Анненский комментирует понимание музыки в античности: «*Музыка скромно берёт на себя роль иллюстратора, толкователя – и божество сама, грехов наших и окаянства надевает на себя наши скромные одежды, нисходя до нас, до наших слов, садится за пир наших волнений и делает вид, что плачет нашими слезами*» [Анненский, 1979: 480].

В отличие от предыдущего сонета, музыка здесь сама оказывается разъятой. Это разъятие тела и души обнаруживается в противоречии «*пляски чуткой*» и «*равнодушных напевов*», в динамичной пластике тела и немой мертвенности души: такова метафорическая картина рук на клавишах. В этом неснятом противоречии – трагедийная суть музыки. Парадокс Анненского: красота сопряжена со смертью души, достижима через жертву: «*Горели синие над ними небеса / И осы жадные плясуний донимали...*» [Анненский, 1990: 81]<sup>2</sup>. Таинственная власть музыки перераспределяет роли в театре воображения: невольницы, будучи носителями красоты музыки, наделены властью над чужими душами.

Необъяснимость красоты музыки, её власти над человеческой душой – лейтмотив поэзии Анненского.

---

<sup>1</sup> Культ Диониса Анненский пояснил через женскую стихийную природу: «Его культ как будто рассчитан на женское сердце, он слил красоту с тайной, дикую, разнузданную свободу с слепым повиновением личности в экстазе» – Вахханки. Трагедия Еврипида. СПб., 1894. С. 157. Но при этом Анненский учитывал высокую сторону мистерий – «очищенные души» – Анненский, И.Ф. Дионис в легенде // Театр Еврипида. СПб., 1894. С. XCIV.

<sup>2</sup> См. трактовку «ос» у Г.Петровой, указавшей на полисемантическую образ (символ страстной любви и безотвязной муки), связанного с мифом об Ио, преследуемой осой [Петрова, 2002: 40].

Мифологема жизнь-сон реализуется у Анненского в системе двойников, репрезентирующих оппозицию «я»/«не-я». В иерархии двойников – отражение концепции бытия, складывающейся на основе двух трагических элементов – Ужаса и Сострадания<sup>1</sup>.

Психологическая основа двойничества в поэзии Анненского – сострадание к любой вещи, к стихии, явлению, в молчании которых угадана мука<sup>2</sup>. Программное стихотворение «Ноша жизни светла и легка мне» раскрывает авторскую концепцию бытия: *«И не горе безумной, а ива / Пробуждает на сердце унылость, / Потому что она, терпеливо / Это горе, качая, сломилась»* [Анненский, 1990: 172].

В двойничестве<sup>3</sup> реализован принцип бытия «стать природой», который понят поэтом как возвращение в природу через преодоление отдельности существования «я», как растворение в сострадании: *«Только мыслей и слов / Постигая красу, – / Жить в сосновом лесу/ Между красных стволов. / Быть, как он, быть, как все: / И любить, и сгорать... / Жить, но в чуткой красе, / Где листьям умирать»* [Анненский, 1990: 200].

Именно в двойничестве, дробящем целое на части, – искупление невольной вины, ощущение которой владеет человеком. «Невольная вина» – следствие постижения трагического смысла гармонии бытия, «начала» и «концы» которого так запутаны, что рождение одного сопряжено со смертью другого и для воскресения одного необходима и неизбежна смерть – жертва другого: *«А где-то там мнутятся средь огня / Такие же,*

---

<sup>1</sup> См. у Анненского об авторском присутствии в трагедии: *«Но вдумайтесь в содержание бреда Федры, вы и здесь различите за ней поэта, который одухотворяет страдающую образ своей героини болью собственных, часто безнадежных попыток воплотить мечту и говорить голосом чужого сердца»* [Анненский, 1979: 387], *«В Федре не раз слышится отзвук личной жизни самого поэта, его исканий и болезненного душевного разлада»* [Анненский, 1979: 386]. Анненский предлагает свой метод интерпретации художественного произведения: через персонаж-ключ, близкий автору: *«Еще одна чисто еврипидовская черта в исходе “Ипполита”: этот поэт любит, разрешая драму, т.е. убивая, исцеляя и примиряя людей, оставлять в ней до конца одно разбитое сердце, на жертву тоске, которая уже не может пройти; таков у него Кадм “Вахханок”, таков старый Амфитрион, таков и Фесей»* [Анненский, 1979: 396].

<sup>2</sup> См. близкое нашему утверждение: «...вещи, предметы у Анненского обычно имеют трагическую окраску. С ними случается или уже случилось что-то роковое, и в скромном пространстве короткого лирического стихотворения они играют роль трагической жертвы» [Верхейл, электронный ресурс. Режим доступа: [http://annensky.lib.ru/notes/verhey1\\_1996.htm](http://annensky.lib.ru/notes/verhey1_1996.htm)].

<sup>3</sup> По словам Л. Гинзбург, «предмет не сопровождает человека и не замещает его иносказательно; оставаясь самим собой, он как бы дублирует человека» [Гинзбург, 1974: 332]. См. наблюдение о рифме: «...стремление Анненского к символическому соответствию мира вещей с миром чувств и переживаний повторяется и на уровне стихосложения» [Верхейл, электронный ресурс. Режим доступа: [http://annensky.lib.ru/notes/verhey1\\_1996.htm](http://annensky.lib.ru/notes/verhey1_1996.htm)]. И далее: «Симметрия форм в его поэзии по-настоящему «перипетийна», то есть они (как «отзвуки судьбы») открывают жизненные противоречия, которые автор умеет решать единственно в сфере искусства, иронической красотой их формального сочетания» [там же].

*как я, без счёта и названья, / И чьё-то молодое за меня / Кончается в тоске существованьё»* [Анненский, 1990: 154].

Условно выделяются следующие типы двойников.

1. Природные двойники: у Анненского природа – всё, что «не-я». Мука ощущения своего существования в дроблении на множество «не-я» превращает бытие творческой личности в бесконечное умирание/воскресение: *«Иль я не с вами, таю, дни? / Не вяну с листьями на клёнах? / Иль не мои умрут огни / В слезах кристаллов растопленных?»* [Анненский, 1990: 189].

Принцип «стать природой» реализуется в мотиве странного брака («Ель, моя елинка», «Тоска медленных капель», «Дымные тучи»), где двойничество оборачивается тождеством, свадьба – смертью, растворением в природе.

Луна и месяц в поэзии Анненского амбивалентны. Лунная мистерия в стихотворении «Опять в дороге», сюжет которого организован архетипическим мотивом скраденной луны, отражает ужас души, поглощаемой бездной. Интертекстуальная отсылка к пушкинским «Бесам» – «память культуры» – еще более усиливает этот ужас. Но пародийный пласт пушкинских «Бесов» «снимает» ужас состраданием – жалостью «к судьбишке дурака», попавшегося на дороге. Судьбоносность встречи и ее мистический смысл обнаруживаются в разрушающейся грезе: *«Так стыдно стало страху / От скраденной луны, / Что ведьмину рубаху / Убрали с пелены...»* [Анненский, 1990: 170]. Разрушение грезы неоднозначно. Мотив скраденной луны явно имеет метатекстовый характер: в нем ощутима театральность: пейзаж – подобие декорации, сотворяемой скрытыми стихиями-работниками сцены. Но в то же время этот мотив содержит метафору смерти/воскресения: луна – двойник лирического субъекта: *«...Луна высоко / Взошла – так хороша. / Была не одинока / Теперь моя душа»* [Анненский, 1990: 170]. Месяц – также двойник, скиталец, «никто и ничей», человек в дявольской ипостаси, воплощение зла. Но одновременно это проекция чёрного пятна души, жрец и жертва в одном лице, носитель вины и искупающий её страданием безумец («Месяц»).

2. Театральные двойники. Театр в системе эстетических воззрений Анненского не однозначен. Условность – форма сновидения, сущность театральных эффектов в том, чтобы помочь душе зрителя оторваться от повседневности. Но театральность, вынесенная за пределы сценического пространства, в жизнь, – нечто вторичное, подменяющее естественное, природное. Неуловимый смысл театральности раскрывается Анненским в одном из стихотворений в прозе: *«И в чём тайна красоты, в чём тайна и обаяние искусства, в сознательной ли, вдохновенной победе над мукой, или бессознательной тоске человеческого духа, который не видит выхода из круга пошлости, убожества или недомыслия и трагически осуждён казаться самодовольным или безнадежно фальшивым»* [Анненский, 1979: 217].

Театральные двойники в поэзии Анненского – персонификации души автора: куклы, марионетки, «живые куклы», восходящие к фольклорному театру, к фантастике немецких романтиков, в частности, Гофмана, к русскому кукольному театру, итальянской комедии дель арте, к балету начала XX в.<sup>1</sup>

Комедия с куклой, брошенной в волны водопада («То было на Вален-Коски»), вызывая аналогию с человеком, покинутым в мире на самого себя, обнажает «болевы́е точки» человеческого сердца, переживающего сострадание: «*Как листья тогда мы чутки: / Нам камень седой, ожив, / Стал другом, а голос друга, / Как детская скрипка, фальшив*» [Анненский, 1990: 93].

Арлекин и Пьеро – образы итальянской комедии дель арте, лирические маски автора<sup>2</sup>, воплощающие трагическое раздвоение души, – персонифицированные Ужас и Страх. Персонажи «Серебряного полдня» из «Трилистника балаганного» своим появлением на похоронах создают ощущение фальшивости и неподлинности происходящего<sup>3</sup>

Наиболее сложным является образ кифарэда – игрушки с новогодней ёлки. Пришедший из небытия, из творческих снов, совмещая в себе реальность и миражность, принимающей различные облики в жизненном маскараде, он – двойник души, отражение ее трагической раздвоенности. Неоднозначность кифарэда в совмещении дьявольского и божеского: он воплощение дьявольского лика смеющейся судьбы (смех – древняя метафора смерти-воскресения) и в то же время очистительной силы творческого огня, обжигающего душу и созидающего миражи. Он – спасённая часть, символ полноты человеческого бытия, обрётённой и утраченной. Он воплощение вечного обновления бытия.

Бросившей вызов коварной судьбе, кифарэд, совмещая в себе черты воина, любовника и поэта (все эти лики символически схвачены в мифологеме стрелы – орудии воина и бога любви, символе поэзии)<sup>4</sup>, воплощает то, что не доступно современному поэту: «*Среди миражей не устану / Его искать — он нужен мне, / Тот безустанный мировражий, / Тот смех огня и смех в огне*» [Анненский, 1990: 205]. В поиске двойника души

---

<sup>1</sup> См.: Всеволодский, В. (Генгросс). История русского театра. Л.; М., 1929. Т.2; Родина, Т.М. Блок и русский театр начала XX века. М., 1972; Тименчик, Р.Д. Русская поэзия начала XX века и петербургские кабаре // Литературный процесс и развитие русской культуры. Таллинн, 1985 и др.

<sup>2</sup> См. об этом: Семенова, О.Н. О поэзии И.Анненского. (Семантическая композиция лирического цикла). // Преподавание литературного чтения в эстонской школе. Таллин, 1981.

<sup>3</sup> Ср. в стихотворении «Перед панихидой»: «*Лишь Ужас в белых зеркалах / Здесь молит и поёт / И с поясным поклоном Страх / Нам свечи раздаёт*» [Анненский, 1990: 105].

<sup>4</sup> Кроме того, стрелы ассоциируются с иглами – орудием рукоделия и боли, семантика раскрыта в прозе Анненского, «Мысли-иглы». См. мотив двойничества, решенный как сон о другом дереве [Анненский, 1990: 213].

– кифарэда – процесс обретения собственной душой в бесконечности разделения «я» и «не-я» идеальной цельности.

3. Мифологические двойники – Смерть и её носители: тени, призраки и т.д. Человеческая жизнь в контексте поэзии Анненского – бегство от преследующей смерти, с которой он изначально обручён («На пороге»). В мире, осмысленном и построенном как миф, трагедийность изначально задана: она и в трагической ошибке императора Петра, заложившего мёртвый город, и в парадоксальности обрядов:

Печален из меди  
Наш символ венчальный,  
У нас и комедий  
Финалы печальны...  
Веселых соседей  
У нас inferнальны  
Косматые шубы...  
И только банальны  
Косматых медведей  
От трепетных снедей  
Кровавые губы

[Анненский, 1990: 175].

Мотив подмененной невесты как способ одоления смерти (по мифологическим и обрядовым представлениям, он заключает в себе значение обмана судьбы, несущей гибель жениху<sup>1</sup>) развернут в стихотворениях, где одоление совершается в формах самой смерти, превращением в её подобие, в её двойника.

Мотив подмененной невесты в «Балладе» из «Трилистника траурного» пародирует одоление смерти в шуточном «маскараде печалей» – отъезде с дачи. Дама Смерть несёт в себе признаки Прекрасной Дамы<sup>2</sup> и Пиковой Дамы, ассоциирующейся в пушкинской повести с тайной недоброжелательностью. Пиковая Дама имплицитно присутствует уже в «Тихих песнях» – в мотивах карточной игры, карточного гадания, затем развивается в «Кипарисовом ларце» – в мотивах поединка с Судьбой<sup>3</sup>. Одоление смерти – вариант слияния «я» с «не-я», пародийного превращения в неё: *«Будь ты проклята, левком и фенолом равнодушно дышащая Дама!*

---

<sup>1</sup> См.: Байбурин, А.К., Левинтон, Г.А. Похороны и свадьба // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. М., 1990.

<sup>2</sup> См. комментарий к «Балладе»: [Аникин, 1991: 5-19].

<sup>3</sup> Карточная игра – своеобразный эквивалент поединка с судьбой.

Захочу – так сам тобой я буду... “Захоти, попробуй!” – шепчет Дама”» [Анненский, 1990: 106].

4. Мистериальные двойники – метафоры внутренних состояний лирического субъекта, персонифицированные в природных явлениях, стихиях. Таковы Утро, День, Ночь и т.д. Ключ к пониманию природы раздвоения героя, переживающего мистерию природы и участвующего в ней, следует искать в комментариях Анненского к культуре Диониса, где он посвящает природу этого бога: *«Властелин страстей, экстазов и безумий, Дионис сам бесстрастен: когда он с улыбкой накидывает петлю на шею нечестивца, это вовсе не жестокость... Остаётся трезвым, спокойным и задумчивым чародеем среди своих восторженных, одурманенных и безумных жертв»* [Анненский, 1894, I: 167]<sup>1</sup>.

Рассматривая миф как *«первооснову всей нашей поэзии»* [Анненский, 1894, I: 3], Анненский развитие современной поэзии связывает с мифом, с возвращением к нему. Миф в поэтическом мире Анненского становится отголоском древнего мира, его культуры. Миф возникает как удвоение бытия современной личности, как проекция её бытия на мифологическое прошлое, проекция, осуществлённая в архетипах и мифологемах. Важнейшая философская проблема соотношения «я» и «не-я», человека и природы лежит в основе мифотворчества поэта. Слияние и разделение «я» и «не-я» получает разнообразное оформление в поэтическом мире Анненского: от мифа до театра. Перетекание «я» в «не-я», демонстрирующее воплощение принципа «стать природой», развёртываясь в динамике сюжета, обретает форму мифа или мистерии. Оживление природы, её персонификация и антропоморфизация являются метафорой души лирического героя, автора, переживающего вместе с природой ужас и страдание. Миф свернут, зашифрован в символике вещей одномерного бытия. Театр, где человек максимально отчужден от природы, в то же время таит для Анненского возможность возвращения к мифу. Миф разыгрывается в лирическом театре, и сон – путь к его осуществлению, т.к. именно он даёт искомое состояние слияния «я» с «не-я». Двойное бытие личности реализуется в поэтическом мире Анненского в двуедином образе, сопрягающем человека и природу (миф, мистерия), тождестве «я» и «не-я», в разграничении человека и природы, их разведении (эпические формы, театр).

---

<sup>1</sup> См. размышление Анненского о мистерии: *«Как часть религиозной жизни, праздник всегда заключает в себе вопрос, обращенный к божеству, просьбу к божеству»* [Анненский, 1894, I: XXI].

## Вяч. Иванов: миф о Дионисе и принцип дионисийства<sup>1</sup>

Вяч. Иванов – фигура для своего времени достаточно противоречивая. В сознании современников его образ двойится, для одних – это первоклассный поэт, мэтр, знаток античности, философ и филолог<sup>2</sup>, для других – поэт, оборвавший «последние нити, которые могли бы сделать его поэзию доступной человеческому слуху» [Коган, 1911: 116)]. Столь неоднозначное представление о личности и поэзии Иванова вытекает из его увлечения античностью, проблемами мифа и мифотворчества. Отдавая должное Иванову как служителю Красоте («Вяч. Иванов уязвлён красотой» [Измайлов, 1913: 46]), А.Измайлов в то же время отмечает искусственность его поэзии, производящей впечатление театральности<sup>3</sup>. Смешанное впечатление от сочетания «мудрой серьёзности с игрою, правдивости с позой, подлинной глубины прозревания действительности с обманчивой глубиной театральных декораций» [Франк, 1910: 29], которое оставляла поэзия Иванова в читателях, ощущалась самим поэтом: «Такова моя всегдашняя несоизмеримость моего внутреннего времени и порядка со временем и порядком жизни внешней» [Письмо к Ф.Сологубу и А. Чеботаревской от 5 января 1916 г., Ежегодник ИРЛИ. 1976: 148].

Для самого Вяч. Иванова ни его поэзия, ни его мифотворческие и мистериальные теории, ни его филологические исследования не были «ни развлечением, ни времяпровождением», в них высказывалась истины жизни, которую он постигал в поиске ключей к её тайне.

Интерес к творчеству Вяч. Иванова в литературоведении, выразившийся в появлении интересных работ, связанных с исследованиями его эстетики<sup>4</sup>, философских основ<sup>1</sup>, литературных влияний<sup>2</sup>, мифопоэтики<sup>3</sup>,

---

<sup>1</sup> Первый вариант: Козубовская, Г.П. Вяч. Иванов: миф о Дионисе и принцип дионисийства // Проблема мифологизма в русской поэзии XIX-XX вв. Самара: Барнаул, 1995. С. 91-110.

<sup>2</sup> Отношение к нему как метру испытывали А.Блок, А.Белый, Н.Гумилёв и др. См. оценки поэзии Вяч. Иванова и его личности в статьях и воспоминаниях: Герцык Е. Воспоминания. Париж, 1973; Маковский С. Портреты современников. Нью-Йорк, 1955 и др.

<sup>3</sup> «Кого сумел растрогать, взволновать, просто задеть этот человек с вечно испуганным взором, питающийся одной амброзией, этот актёр, забывший разгримироваться и выскочивший в живую толпу на котурнах, в трагической маске?» [Измайлов, 1913: 53]. См. также: [Франк, 1910: 29].

<sup>4</sup> См. об эстетике: Сарычев, В.А. Эстетика русского модернизма: Пробл. «жизнетворчества». Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1991; Хансен-Лёве, А. Поэтика ужаса и теория «большого искусства» в русском символизме // Сборник статей к 70-летию проф. Ю.М. Лотмана. Тарту, 1992; Сиклари, Дж. У истоков русского символизма // Из истории русской эстетической мысли. СПб., 1993; Титаренко, С.Д. Серебряный век и проблема литературного модерна: (К постановке вопроса) // Время Дягилева: Универсалии серебряного века. Пермь, 1993. Вып. 1; Геллер, Л. Синтегизм Вячеслава Иванова // Геллер Л. Слово мера мира. М.,

1994; Фридман, И.Н. Эстетика. Катартика. Теургия: «Теургический проект» в философии искусства Вл. Соловьева, Вяч. Иванова, А.Ф. Лосева // Начала: Религ.-филос. журн. М., 1994. № 1; Зенкин, К.В. Музыка в философско-эстетических воззрениях Вячеслава Иванова: Прогнозы и реальность // Вячеслав Иванов – творчество и судьба: К 135-летию со дня рождения: [Материалы конф., 25-27 мая 2000 г.]. М.: Наука, 2002; Магомедова, Д.М., Тмарченко, Н.Д. Проблема границ искусства и жизни у Вяч. Иванова и Ницше // Диалог культур – культура диалога. М.: Изд-во РГГУ, 2002; Силард, Л. Заметки к учению Вяч. Иванова о катарсисе // Силард Л. Герметизм и герменевтика. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2002; Тюрина, И.И. Дионисизм и идея жизнотворчества у Вяч. Иванова: (Личностно-биограф. аспект) // Вестн. Том. гос. пед. ун-та. Томск, 2003. Вып. 1. См. также о мифе и символе: Вертлиб, Е. О природе символа у Андрея Белого и Вячеслава Иванова // Антология Гнозиса: Современ. рус. и амер. проза, поэзия, живопись, графика и фотография. СПб., 1994. Т.1; Титаренко, С.Д. Функция символа и мифа в процессе циклообразования у Вячеслава Иванова: (На материале книги «Сог Ardens») // Циклизация литературных произведений: Системность и целостность. Кемерово, 1994; Силард, Л. «Орфей растерзанный» и наследие орфизма // Studia slavica Academiae scientiarum Hungaricae. Budapest, 1996. Т. 41; Стояновский, М.Ю. Символ у Вяч. Иванова: традиция и специфика. М., 1996; Титаренко, С.Д. Миф как универсалия символистской культуры и поэтика циклических форм (на материале творчества З. Гиппиус, Вяч. Иванова, М. Волошина) // Серебряный век: Филос.-эстет. и худож. искания. Кемерово: Кемер. госуниверситет, 1996; Жукоцкая, З.Р. Вячеслав Иванов: мифотворчество и символизм // Развитие повествовательных форм в зарубежной литературе XX века. Тюмень, 2002. Вып. 2; Халитова, Г.Г. Концепция символа Вячеслава Иванова в контексте культурного сознания начала XX века // Третьи международные Измайловские чтения, посвященные 170-летию приезда в Оренбург А.С. Пушкина, 9-10 окт. 2003 г. Оренбург, 2003. Ч. 1; Сокурова, О.Б. Споры о символе в начале XX в // Наука и искусство в пространстве культуры. СПб., 2004. Вып. 2; Павлова, Л.В. Опознание символа в лирике Вячеслава Иванова // Риторика – лингвистика. Смоленск, 2005. 6; Сокурова, О.Б. Символ в теоретических статьях Андрея Белого и Вячеслава Иванова // Вестн. Моск. гос. обл. ун-та: Сер. Рус. филология. М., 2007. № 4 и др.

<sup>1</sup> См. о философии: Дмитриев, В. Философские танцы // Дмитриев В. ПоЭТИКА: (Этюды о символизме). СПб.: Юность, 1993; Маслов, Г.Н. Стратегии мышления и действия в русской философии начала XX века (Лев Шестов, Вячеслав Иванов, Андрей Белый). М.: Диалог-МГУ, 1997; Масленников, И.О. Философия культуры Вячеслава Иванова: Конспект лекций / Твер. гос. ун-т. Тверь, 1999 и др.

<sup>2</sup> См., напр., Аверинцев, С.С. Вяч. Иванов и русская литературная традиция // Связь времен: Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX и нач. XX в. / ИМЛИ. М.: Наследие, 1992; Шишкин, А.Б. «Пламенеющее сердце» в поэзии Вячеслава Иванова: К теме «Иванов и Данте» // Вячеслав Иванов: Материалы и исслед. М.: Наследие, 1996; Дзущева, Н.В. Пересечение границ: М. Цветаева и Вяч. Иванов // Дзущева, Н.В. Время заветов: Проблемы поэтики и эстетики постсимволизма / Иван. гос. ун-т. Иваново, 1999; Троицкий, В. «...На дне своих зеркал»: О Вячеславе Иванове. Заметки ad marginem // Грани = Grani. Frankfurt a. M., 2000. Г. 15, № 4 и др.

<sup>3</sup> См.: Фотиев, К. Сакральный язык в поэзии Вячеслава Иванова // Vjaceslav Ivanov: Russ. Dichter – europ. Kulturphilosoph. Beiträge des IV. Internationalen Vjaceslav-Ivanov-Symposiums, Heidelberg, 4-10 September 1989. Heidelberg, 1993; Кушнер, А. Мифологические мотивы в лирике Вячеслава Иванова и И. Анненского // Un maître de sagesse au XX siècle: Vjaceslav Ivanov et son temps. Paris, 1994. С. 235-248. (Cahiers du monde russe; Vol. 35, № 1-2); Прокофьева, В.Ю. Фрагмент мифопоэтической картины мира: (Лексическое представление пространства в прозаических текстах Вяч. Иванова) // Художественный текст: структура, семантика, прагматика. Екатеринбург, 1997; Тюрина, И.И. Дионисийская концепция любви и смерти в сборнике Вяч. Иванова «Сог ardens» // Культура и текст: материалы Междунар. науч. конф., 10–11 окт. 1996 г. СПб.; Барнаул, 1997. Вып. 1: Литературоведение. Ч. 2; Тюри-



обострился в связи с выходом в свет писем поэта, его статей и собрания сочинений за рубежом<sup>1</sup>.

Мифотворческая концепция Вяч. Иванова, выразившаяся в его философских и филологических трудах («Эллинская религия страдающего

---

на, И.И. Лирический герой сборника Вяч. Иванова «Прозрачность»: (Проблема смерти – воскрешения) // Проблемы метода и жанра. Томск, 1997. Вып. 19; Устинова, В.А. Мифопоэтическая модель космоса у Платона и Данте // От текста к контексту: Сб. науч. ст. Ишим: Изд-во ОмГПУ, 1998; Осипова, Н.О. Мифопоэтический анализ поэзии Серебряного века // Наука о литературе в XX веке: (История, методология, литературный процесс). М., 2001; Прокофьева, В.Ю. Категория времени в лирике Вяч. Иванова: мифопоэтический аспект // Пространство и время в художественном произведении. Оренбург, 2002; Прокофьева, В.Ю. Проблемы мифологического пространства в философии культуры XX века и эстетике Вяч. Иванова // Вестн. Оренбург. гос. пед. ун-та. Оренбург, 2002. № 1; Семушкин, А. Мифологические мотивы в поэтике Вячеслава Иванова // Studia rossica posnaniensia. Poznań, 2002. Z. 30; Асоян, А.А. Вячеслав Иванов и орфический сюжет в культуре Серебряного века // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Новосибирск, 2004. Вып. 6; Федотова, С.В. Мифопоэтика Вячеслава Иванова: теоретический аспект // Русская словесность в контексте современных интеграционных процессов. Волгоград, 2005; Дзуцева, Н.В., Локша А.В. Миф и культура: к специфике воплощения «астрального комплекса» в поэзии Вяч. Иванова // Проблемы поэтики русской литературы XX века в контексте культурной традиции. М., 2006; Царева, Н.А. Проблема мифа в русском символизме и постмодернизме: Вяч. Иванов и Р. Барт // Вестн. Челябин. гос. пед. ун-та. Челябинск, 2006. № 6 и др.

<sup>1</sup> См. публикацию А.В.Лаврова и Р.Д. Тименчика в «Ежегоднике ИРЛИ на 1974 г.» Л., 1976; Иванов, Вяч. Собр. соч. Брюссель, 1971-1987, Иванов, Вяч. Эрос. М., 1991, Иванова, Л. Воспоминания. Книга об отце. М., 1991. См. также литературу мемуарного и биографического планов: Альтман, С. Разговоры с Вячеславом Ивановым / Сост. и подгот. текстов Дымшица В.А., Лаппо-Данилевского К.Ю. СПб.: Инапресс, 1995 (Свидетели истории); Гарин, И.И. Серебряный век: В 3 т. М.: ТЕРРА, 1999. Т. 1: Анненский, Сологуб, Вячеслав Иванов, Бальмонт, Гиппиус; Встреча с эмиграцией: Из переписки Иванова-Разумника 1942-1946 гг. / Публ., вступ. ст., подгот. текста и коммент. Раевской-Хьюз О.М.: Париж: YMCA-Press, 2001; Иванов, В.; Гершензон, М. Переписка из двух углов / Подгот. текста, примеч., ист.-лит. комментарий и исслед. Берда Р. М.: Прогресс-Плеяда, 2006; История и поэзия: Переписка И.М. Гревса и Вяч. Иванова / Изд. текстов, исслед. и коммент. Бонгард-Левина Г.М. и др. М.: РОССПЭН, 2006; Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века / Редкол.: Шишкин А.Б.(отв. ред.) и др. СПб., 2006 и др. См. исследовательские работы второй половины XX века: Корецкая, И.В. Над страницами русской поэзии и прозы начала века. М.: Радикс, 1995; Вячеслав Иванов: Материалы и исследования / Ред.: Келдыш В.А., Корецкая И.В. М.: Наследие, 1996; Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования / Отв. ред. Л.А. Гоготшивили, А.Т. Казарян. М.: Рус. слов., 1999; Обатнин, Г.В. Иванов-мистик: Окультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова (1907-1919). М.: Новое лит. обозрение, 2000. (Новое лит. обозрение). Науч. прил.; Вып. 24; Аверинцев, С.С. «Скворещиц вольных граждан...»: Вячеслав Иванов: путь поэта между мирами. СПб.: Алетей, 2001; Вячеслав Иванов и его время: материалы VII Междунар. симп., Вена 1998 / Сергей Аверинцев, Роземари Циглер (ред.). Frankfurt a. M.: Lang, 2002; Вячеслав Иванов – творчество и судьба: К 135-летию со дня рождения / Отв. ред.: Тахо-Годи А.А., Тахо-Годи Е.А.(сост.). М.: Наука, 2002; Вячеслав Иванов – Петербург – мировая культура: Материалы междунар. науч. конф. 9-11 сент. 2002 г. Томск; М.: Водолей Publishers, 2003; Вячеслав Иванов. Исследования и материалы / Отв. ред. К.Ю. Лаппо-Данилевский, А.Б. Шишкин. СПб.: Изд-во Пушкинского дома, 2010. Вып. 1.

бога», «Дионис и прадионисийство»<sup>1</sup>), в теургической концепции театра, воскресающего мистерии, в его философско-эстетические статьи, может быть пояснена размышлениями поэта о театре, игре в письмах к разным лицам, а также в его дневниках, сохранившихся в архивах РГБ. Своеобразие своего мировоззрения, как и литературно-эстетической позиции, Вяч. Иванов ощущал необычайно остро: *«Мне кажется, что никто из моих современников так не живёт чувством мифа, как я. Вот в чём моя сила, вот в чём я человек начинающегося периода. Если, по Огюсту Конту, человечество прошло в своём развитии через три фазы: мифологическую, теологическую и научную, то ныне наступает срок новой мифологической эпохи. И тогда, когда она настанет, меня должным образом оценят»*<sup>2</sup>.

Миф для Вяч. Иванова – форма постижения, осмысления и выражения мира. Тройственная формула, в которой поэт осмысляет миф (*«миф – объективная правда о сущем»*, *«воспоминание о мистическом событии, космическом таинстве»*, *«вещий сон, произвольные видения, астральный иероглиф последней истины»*), отражает стремление поэта говорить о мире на его языке, найти адекватную миру форму выражения, в которой его неразложимая тайна предстанет в её истинной сущности, прозреваемой душой в состоянии сна. Миф для Иванова – это единение объекта с субъектом, человека с миром, прошлого и настоящего, слитых в прапамяти, сохраняющей миф в веках<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. № 1-3, 5, 8, Вопросы жизни. № 6, 7, Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. Баку, 1923. См. также переиздание: Иванов, В.И. Дионис и прадионисийство. СПб.: Алетейя, 1994 (Сер.: Антич. б-ка. Исследования). См. об этом: Садаёси, Игэта. Иванов – Пумпянский – Бахтин // Диалог. Карнавал. Хронотоп. Витебск, 2000. № 3/4; Зелинский, Ф.Ф. Введение в творчество Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов – творчество и судьба: К 135-летию со дня рождения: [Материалы конф., 25-27 мая 2000 г.]. М.: Наука, 2002; Зелинский Ф.Ф. Иванов Вячеслав, Дионис и прадионисийство. Баку 1923 (по-русски) // Вячеслав Иванов – творчество и судьба: К 135-летию со дня рождения: [Материалы конф., 25-27 мая 2000 г.]. М.: Наука, 2002; Паленко, М. Классические образы Аполлона и Диониса в работах Ф. Ницше и Вяч. Иванова // Проблемы русской и зарубежной литературы. М., 2006 и др.

<sup>2</sup> Из бесед Вяч. Иванова с А.Альтманом // Учен. зап. Тарт. ун-та. Тарту, 1968. Вып.29. Сер. XI. С.321.

<sup>3</sup> См. исследования об античности: Шелогурова, Г.Н. Античный миф в русской драматургии начала века: (И. Анненский, Вяч. Иванов) // Из истории русской литературы конца XIX – начала XX века. М., 1988; Топоров, В.Н. Миф о Тантале: (Об одной поздней версии – трагедия Вяч. Иванова) // Палеобалканистика и античность. М., 1989; Котрелев, Н.В. Материалы к истории серии «Памятники мировой литературы» издательства М.И. Сабашникова (переводы Вяч. Иванова из древнегреческих лириков, Эсхила, Петрарки) // Книга в системе международных культурных связей. М., 1990; Кузьмина, С.Ф. Античность и русский культурный ренессанс: (К проблеме трагического в концепции Вяч. Иванова) // Славянские литературы в контексте мировой: Материалы и тезисы докл. междунар. науч. конф., Минск, 25–30 окт. 1993 г. Минск, 1994; Боровский, Я.М. Эсхил в переводе Вячеслава Иванова // Древний мир и мы: Альманах. СПб., 1997. № 1; Забудская, Я.Л. Дионисийство и трагедия: Эсхил в переводах Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов – творчество и судьба: К 135-летию со

Театр Иванов воспринимает в его архетипической сущности, восходящей к дионисийским мистериям, к представлениям о космической игре<sup>1</sup>, рассматривает его природу в свете мифа о Дионисе: «Умереть в духе вместе с трагической жертвой, ликом умирающего Диониса, и воскреснуть в Дионисе воскресающем – в этом сущность... очищения» [Иванов, 1974, II: 79].

Идея двойничества человека и мира, выглядывающего из-под маски, соединения и разлучения, хорового тела (сплав зрителя и актёра), внутренней драмы, маски жертвы – всё это образы-лейтмотивы статей Иванова, оформляющих его мифотворческие идеи. Миф – жизнь – искусство (театр) перетекают друг в друга у Иванова, будучи выражением игры в онтологическом смысле<sup>2</sup>. В нём поэт видит выражение той «религии», о которой писал в письме к С.Городецкому в 1910 г.: «Слово “религия” употребляю в статье в смысле внутренней связи, находимой художником в своей личности и символичным внутри своих символов, но и в объясненном смысле религия принимается не как закон, сверху наложенный на творчество, а как имманентная искусству вообще, в символизме ещё и определённо выявленная, душа художественного творчества»<sup>3</sup>. Такой религией стал для Иванова миф о Дионисе.

Эта же мысль варьируется в понятии индивидуального пафоса, обозначенного как «идеалистический лунатизм», формула которого расшифровывается так: «благородная страсть проходит через мир, как во сне, со взглядом, устремлённым далеко вперёд, на одну намеченную точку, выбранную где-то высоко над горизонтом повседневной жизни»<sup>4</sup> (из письма к Л.Д.Зиновьевой-Аннибал).

Мифотворческий пафос Вяч. Иванова находит в самой жизни, своеобразно трактуя жизненные роли библейских персонажей. Так, для него живым началом становится Рахиль («Лия не учительница, а умерт-

---

дня рождения: [Материалы конф., 25-27 мая 2000 г.]. М.: Наука, 2002; Устинова, В.А. Традиции Платона и Данте в поэтическом сознании Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов: poesia e Sacra Scrittura = Вячеслав Иванов: между Св. Писанием и поэзией: VIII Convegno intern. = VIII междунар. конф. [Roma, 28 ott. - 1 nov. 2001] / A cura di Andrej Shishkin. Roma: Dep. di studi ling. e lett. Univ. di Salerno, 2002. 1 (Europa orientalis; 21, № 1); Тутаринова, Н.С. Влияние античных философов на концепцию трагического Вячеслава Иванова // Философия. Наука. Культура. М., 2003. Вып. 1; Арефьева, Н.Г. Древнегреческие мифопоэтические традиции в литературе русского модерна (Владимир Соловьев, Вячеслав Иванов): монография. Астрахан. гос. ун-т. Астрахань: Астраханский университет, 2007; Богомолов, Н.А. Вячеслав Иванов между Римом и Грецией // Античность и русская культура Серебряного века. М., 2008 и др.

<sup>1</sup> См. статьи «О существе трагедии», «Эстетическая норма театра», «Экскурс о кризисе театра».

<sup>2</sup> И.Н. Голенищев-Кутузов подчёркивал, что в его поэзии появляется ритм явлений, раскрывающий извечный театр жизни [Голенищев-Кутузов, 1930: 463].

<sup>3</sup> 16 ноября 1910 года // Архив Иванова Вяч. Ф.109. № 9. е.х. 24. С.71 (Архив РГБ).

<sup>4</sup> Письмо к Л.Д. Зиновьевой-Аннибал от 24/II декабря 1901 г. // Там же. е.х. 44. С.1.

вительница жизни. *Жить учит Рахиль*»<sup>1</sup>), как жертва мира, которой держится мир, обрекающий личность на добровольное страдание, искупление чьей-то вины.

Таинство Жизни и Смерти Иванов прозревает в идее маскарада. Страх маски («*Недаром была боязнь маски*»<sup>2</sup>) поэт позже объяснит её связью с потусторонним миром. В письме к Л.Д. Зиновьевой-Аннибал он сообщит, что «*получил... антропологическое одобрение своей гипотезе о происхождении масок из погребальных*»<sup>3</sup>. Маскарад с его двойничеством, обменом ролями, обманом страшен обезличенностью, утратой индивидуального «я», умиранием, замещением: «*...Быть друг в друга перереяженными, друг друга играющими обманывать Жизнь и Смерть, ибо мы с тобой правильно сознали, что надевший маску умер и царь не он, а демон. Маскарад – демоническое Да Смерти в жизни, и Жизни в смерти*»<sup>4</sup>. Маскарад, таким образом, – форма реализации мифа о Дионисе, с его идеей умирания/воскресения, постоянно возобновляемой в мистерии.

Древний архетип драматических жанров Вяч. Иванов рассматривает как диалектическую реализацию метафоры: «*Трагедия возникла из преследования и убийства человеческой жертвы... комедия из боя на смерть обречённых между собой*»<sup>5</sup>. Ту же метафору он обнаруживает, обосновывая её, в основе жанра романа-трагедии: «*”Братья Карамазовы” напоминают впечатление римских надгробных рельефов позднейшей эпохи, на которых мы видим, как юноша, вскочив сзади на запрокинувшего голову жертвенного быка, вонзает длинный нож в его упругую шею, как струится из раны и падает кровь, и как многочисленные животные жадно лизжут и глотают её, а одна собака, поднявшись на задние лапы и достигнув раны пастью, пьёт кровь из самой раны. Так, своеобразно мрачно... говорят эти памятники о неоскудевающей полноте жизни в божественном целом живой природы*»<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> От 14-2 сентября 1894 г. // Там же. е.х. 36. С.4.

<sup>2</sup> От 24/14 февраля 1902 г. // Там же. е.х. 5. С.4. От 24/16.1У.1903 г.

<sup>3</sup> От 24/16.1У.1903 г. // Там же. е.х.1. С.2.

<sup>4</sup> От 24/16.1У.1903 г. // Там же. е.х.1. С.2.

<sup>5</sup> Письмо к Зиновьевой-Аннибал от 11/26.03. // Там же. К.10. е.х. 1. С.2.

<sup>6</sup> Иванов Вяч. *Дневник (1888-1889)* // Там же. Ф.109. Кн.1,2. С.10. См. о трагедии: Кузьмина, С.Ф. *Античность и русский культурный ренессанс: (К проблеме трагического в концепции Вяч. Иванова)* // Славянские литературы в контексте мировой: Материалы и тезисы докл. междунар. науч. конф., Минск, 25–30 окт. 1993 г. Минск, 1994; Тугаринова, Н.С. *Влияние античных философов на концепцию трагического Вячеслава Иванова* // *Философия. Наука. Культура*. М., 2003. Вып. 1 и др. О предвосхищении концепции М. Бахтина: Грабар, М. Михаил Бахтин и Вячеслав Иванов: литературоведческий диалог или взаимное непонимание? // Vjačeslav Ivanov: Russ. Dichter – europ. Kulturphilosoph. Beiträge des IV. Internationalen Vjačeslav-Ivanov-Symposiums, Heidelberg, 4-10 September 1989. Heidelberg, 1993; Йованович, М. Вячеслав Иванов и Бахтин // Vjačeslav Ivanov: Russ. Dichter – europ. Kulturphilosoph. Beiträge des IV. Internationalen Vjačeslav-Ivanov-Symposiums, Heidelberg, 4-10

Мировой исторический процесс Вяч. Иванов тоже трактует как космическую мистерию, управляемую режиссером Ананке («эта разрушающая все расчёты, медленная и никому до конца не понятная»), маскарад без масок, обнажающий тайные пружины страстей: «Только в революционные эпохи демонические силы мирового детерминизма перестают таиться от смертных глаз, циники сбрасывают с себя маски и открыто дергают шнурками человеческих марионеток, – голые демоны, вскакивающие на лошадей гонимого ими табуна»<sup>1</sup>. Вновь идея жертвы и преследователя.

Идеей маскарада Иванов поверяет художника, его бытие. Ницше для него – «первый в истории мысли пример игры в маскарад»<sup>2</sup> («Этот исключительный, психологический случай самораздвоения, вызываемого сознательно для игры, зрелища, маскарада в себе и с собой, – был случай Ницше»<sup>3</sup>). Наконец, идеей маскарада пронизаны человеческие отношения, где любовная страсть – “любовь двух человек, двух змей, могущих менять и маски и лики”<sup>4</sup>.

Эти идеи получают оформление в статье Иванова «Эстетическая норма театра» где миметизм (подражание), развившийся в актёрскую игру, получает мифологическое объяснение. Дионисийское растворение во множестве, в другом («изменить облик, забыть на время собственное имя и как бы подменить самой душой чужую душу»), «некогда действие в личинах было самим переживанием инобытия» [Иванов, 1974, II: 206]) лежит в основе понятия перевоплощения. Сам театр Иванов связывает с идеей зеркала, тоже генетически восходящей к дионисийскому принципу.

---

September 1989. Heidelberg, 1993; Фридендер, Г.М. Достоевский и Вячеслав Иванов // Достоевский: Материалы и исслед. / Гл. ред. Фридендер Г.М. СПб.: Наука, 1994. Т. 11; Фридендер Г.М. Достоевский и Вячеслав Иванов // Фридендер, Г.М. Пушкин. Достоевский. «Серебряный век». СПб.: Наука, 1995; Келдыш, В.А. Вячеслав Иванов и Достоевский // Вячеслав Иванов: Материалы и исслед. / Ред. В.А. Келдыш, И.В. Корецкая. М.: Наследие, 1996; Терлецкий, А.Д. Вяч.И. Иванов о природе реализма романов Ф.М. Достоевского // Серебряный век: Философско-эстетические и художественные искания: Межвуз. сб. науч. трудов. Кемерово, 1996; Захаров, Е.Е. Статья «Достоевский и роман-трагедия» в контексте философско-эстетических взглядов Вяч.И. Иванова // Филологические этюды: Сб. науч. ст. молодых ученых. Саратов, 1998. Вып. 1; Дорский, А.Ю. Достоевский как трагик: версия Вяч. Иванова // Достоевский: Материалы и исслед. СПб.: Наука, 2001. Т. 16; Тамарченко, Н.Д. Роман как культурфилософская проблема: (Бахтин, Вяч. Иванов и Ницше) // Литературные мелочи прошлого тысячелетия: К 80-летию Г.В. Краснова. Коломна, 2001; Есаулов, И.А. «Легион», «соборность», «карнавал»: Вяч. Иванов и М.М. Бахтин о художественном мире Достоевского // Вячеслав Иванов – творчество и судьба: К 135-летию со дня рождения: [Материалы конф., 25-27 мая 2000 г.]. М.: Наука, 2002; Тамарченко, Н.Д. Проблема «Роман и трагедия» у Вячеслава Иванова и Ницше // Вячеслав Иванов – творчество и судьба: К 135-летию со дня рождения: [Материалы конф., 25-27 мая 2000 г.]. М.: Наука, 2002 и др.

<sup>1</sup> Письмо к Зиновьевой-Аннибал от 11/26.03. // Там же. К.10. е.х. 1. С.2.

<sup>2</sup> Письмо к Зиновьевой-Аннибал от 11/26.03. // Там же. К.10. е.х. 1. С.2.

<sup>3</sup> Там же. е.х.1. С.3.

<sup>4</sup> Там же. е.х.1. С.3

Метафора «театр жизни» возникает из преломления дионисийской стихии одновременно в двух зеркалах: «*Два луча одной праздничности, один – преломившийся через искусство сцены, другой – через искусство жизни, – дробились и играли в сверкающих гранях двуединого theatrum elegantiarum*» [Иванов, 1974, II: 216]. Психологическая загадка лицедейства «ремесленников Диониса» (древнее название актёров) разгадывается им в статье «Ницше и Дионис». Ключ к загадке содержат также письма и дневники поэта.

Внимание Иванова к архетипам вполне объяснимо его пониманием мифотворчества, ибо «*разработка мифа и мистерий ещё далеко не мифотворчество*» [Иванов, 1974, II: 567]. Свою поэзию он воспринимает как путь к мифу: «*Мы ещё символисты, но будем мифотворцы. Дорогой символа мы идём к мифу*»<sup>1</sup>. Религию Диониса Иванов понимает как принцип, на чём настаивает в своей диссертации [Иванов, 1923: 178], поэтому бытие мифа в поэтическом мире получает специфическое оформление.

«Кормчие звезды» привлекали внимание критиков и литературоведов<sup>2</sup>. Почти все они сходятся на том, что в основе книги лежит миф о пу-

---

<sup>1</sup> Письмо к В.Брюсову от 12.X.1903 // ЛН. Т.85. М., 1976. С. 442.

<sup>2</sup> См.: Минц, З.Г., Обатнин, Г.В. Символика зеркала в ранней поэзии Вяч. Иванова: (Сборники «Кормчие звезды» и «Прозрачность») // Тр. по знаковым системам. Тарту, 1988. Т. 831 (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та; Вып. 22); Тюрина, И.И. Дионис и дионисийство в сборнике Вяч. Иванова «Кормчие звезды» // Экология культуры и образования: филология, философия, история. Тюмень, 1997; Павлова, Л.В. «Пейзажи словес» Вячеслава Иванова: К вопросу о сложносоставных прилагательных и причастиях в «Кормчих Звездах» // Риторика в свете современной лингвистики: Тезисы докл. межвуз. науч. конф. (13-14 мая 1999 г.). Смоленск: СГПУ, 1999; Павлова, Л.В. «День белоогненный» и «Лель влажнокудрый» в «Кормчих звездах» Вячеслава Иванова // Изв. Акад. наук. Сер. лит. и яз. М., 2000. Т. 59. № 6; Александра, А. Дионисийский комплекс идей раннего Вячеслава Иванова // Studia slavica Academiae scientiarum Hungaricae. Budapest, 2001. Т. 46, fasc. 3/4; Павлова, Л.В. «Огранка самоцветных слов»: типы и функции лексико-грамматических повторов в «Кормчих звездах» Вячеслава Иванова // Риторика – лингвистика. Смоленск, 2001. 3; Павлова, Л.В. От метафоры к символу: Образ Утренней Звезды в книге Вячеслава Иванова «Кормчие звезды» // Русская филология: Ученые записки. Смоленск, 2001. [Вып. 5]; Котрелев, Н.В. «Видеть» и «ведать» у Вячеслава Иванова: из материалов к комментарию на корпус лирики // Вячеслав Иванов – творчество и судьба: К 135-летию со дня рождения: [Материалы конф., 25-27 мая 2000 г.]. М.: Наука, 2002; Колобова, О.Л. Космические образы в поэтической системе первой книги лирики Вяч. Иванова «Кормчие звезды» // Наука на современном этапе. М., 2003. Вып. 3; Кузнецова, О.А. Концепт «прозрачность» у Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов – Петербург – мировая культура: Материалы междунар. науч. конф. 9-11 сент. 2002 г. Томск; М.: Водолей Publishers, 2003; Павлова, Л.В. Почему у Вячеслава Иванова море женского рода? // Двадцатый век – двадцать первому веку: Юрий Михайлович Лотман: Материалы междунар. семинара 9-10 февр. 2002 г. Смоленск: Универсум, 2003; Грек, А.Г. Красота мира в «Кормчих звездах» Вячеслава Иванова // Логический анализ языка: Языки эстетики: Концептуал. поля прекрасного и безобразного. М.: Индрик, 2004; Минц, З.Г., Обатнин, Г.В. Символика зеркала в ранней поэзии Вяч. Иванова: Сборники «Кормчие звезды» и «Прозрачность» // Минц З.Г. Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство СПб, 2004; Мирзаева, Т.В. «Безд-

ти, который, напр., для М.Гофмана конкретизируется следующим образом: «Скитания славянина по чужим странам и дальним векам» [Гофман, 1923: 270]. Для А.Блока – это книга «о Встрече души, расколотой и двуликой, с отражением страждущего бога, растерзанного и расчлененного, вызывающего к своей ипостаси», «единое о себе признание в обоих смыслах этого слова: как покаяние – исповедь в нарушениях и грехах и как провозглашение – исповеданье обретаемой и обретённой веры» [Блок, 1962, V: 26]. З.Г. Минц считает, что Блок преувеличивает, подчёркивая мифопоэтичность книги, «как бы торопя превращение символов в мифологическую целостность» [Минц, 1982: 103], символизм и ориентация на миф... не складывается для неё в единый «мифологический нарратив – повествование о “пути мира”» [Минц, 1982: 103]. На наш взгляд, ближе к истине точка зрения Е.В.Ермиловой, утверждающей параллелизм путей А.Блока и Вяч. Иванова, которые осуществляются в разных плоскостях [Ермилова, 1989: 134-148].

Сам Вяч. Иванов ставил «Кормчие звезды» выше последующих книг, считая, что *«равной им книги лирики, быть может, мне никогда не написать»* [Иванов, 1971, I: 747]<sup>1</sup>.

«Кормчие звезды» создают образ мира как Дома, одомашненного Космоса. Таким делает его «вечное возвращение» – закон бытия мира, личности в мире, её возвращения к миру и самой себе. Изображение мира, подчиненное точке зрения лирического героя, колеблется между двумя полюсами – притяжением и отталкиванием, чуждости и родства, любви и ненависти. Восприятие поэтом мира в двойственности, в любви-ненависти пронизывает дневники Иванова: *«Неожиданно письмо от Соловьёва, опять полное какой-то двоящейся любви-ненависти с красивыми стихами на имя “Вячеслав”. Какая-то новая попытка колдовства. Игра в рифмы, за которыми таится нечто, глубоко им переживаемое»* [Ежегодник ИРЛИ, 1976: 142]<sup>2</sup>. То же самое обнаруживает ретроспективный анализ отношений с людьми: *«А в тех прежних “противочувствиях”, казалось мне, были таинственно слиты две противоположные силы – притяжения и отталкивания, любви и ненависти»* [Ежегодник ИРЛИ, 1976: 142].

---

на темных вод» в поэзии Вяч. Иванова («Кормчие звезды») // Классические и неклассические модели мира в отечественной и зарубежной литературах. Волгоград, 2006 и др.

<sup>1</sup> Запись в Дневнике, опубликованном в издании О. Дешарт.

<sup>2</sup> См. об имени как инструменте моделирования нравственной действительности: «Система личных имен соотносена так или иначе с “топографическим верхом иерархически-ценностной вселенной”, ведь имя “записано на небесах”, оно поэтому “первофеномен поэтического слова” [Гей, 1996: 199; Бахтин, 1992: 148]. И далее: «Однако в случае Вяч. Иванова акт наименования стал актом постижения глубинных мировых сущностей. Корни имени уходят в язык, в миф, религиозные представления и культы, набирая соки и силы в культурных и историософских коннотациях» [Гей, 1996: 200]; «Мир Вяч. Иванова собирается в смысловом мерцании слов-имен, но при этой множественности содержательно-смысловых аспектов номинаций – он стремится стать целым» [Гей, 1996: 205].

Специфику художественности поэта А.Ф.Лосев видит в отождествлении «родного и вселенского» [Лосев, 1989: 465]. Принцип поэтики – зеркальность, отмеченный С.С.Аверинцевым, исследуют как отражение Платоновского мифа З.Г.Минц и Г.В.Обатнин [Минц, 1982, Обатнин, 1988]<sup>1</sup>.

Зеркальность мира выражается в его перевернутости, обмене ролей, тождество человека со стихиями. Так, утренняя звезда – то «вестница зари», то «утра лампада», то гений-утешитель, то «спутница зари», то «лилия небесная». Воплощение Вечной Женственности, она явлена в двух ликах: сестры и возлюбленной («мира дальнего сестра» [Иванов, 1971, I: 524], «как сестра пред братней битвой / Дольний мир твоей молитвой / Проводи в тревожный путь!» [Иванов, 1971, I: 525], «И предтеча слов нетленных / Облик тайн богоявленных / В грезе спящей оживи» [Иванов, 1971, I: 525], «Горя среди новых звезд, звезда морей – мадонна – / К от-радной пристани приводит корабли» [Иванов, 1971, I: 617], «Звезда, как перл слезы, на бледный лик небес / Явилась и дрожит» [Иванов, 1971, I: 524]). Тождество, обусловленное мифологической логикой, отражает единство судьбы в мире («светило братское» – «дети творенья»).

Закон притяжения и отталкивания, действующий во внешнем мире, проявляется в душе человека, раздвоение которого выражает напряжение между полюсами – «порыв и грани» (так прочитал книгу П. Коган [Коган, 1911: 143]), между двумя безднами («И глубинная мгла до земли досягла, / И Твердь низошла до земли. / И, как остров – один меж безличных пучин, – / Она тонет в единой мгле. / Океан и твердь – как рождение и смерть! / И земля – о, как горький сон!..» [Иванов, 1971, I: 597]).

Человек у Вяч. Иванова, как у Тютчева, Фета и Вл. Соловьёва, – со-глядяй природы, события жизни которой становятся событиями его бытия. Он оказывается втянутым в мистику природы («День бурь истом-ных к прагу ночи, / День алчный провожали мы» [Иванов, 1971, I: 521]). Символика порога обозначает преодоление границы, разделяющей мир души и внешний мир, что получает параллельное оформление в поэзии Иванова: в мифологизированном образе мира («Глядели из стихийной тьмы судеб безвременные очи» [Иванов, 1971, I: 521]), вырастающем из реального пейзажа, либо в подчеркнуто условном, сохраняющем оба плана как сосуществующие одновременно миры, принадлежащие к разным

---

<sup>1</sup> См. о системе символов: «Система символов Вячеслава Иванова и задумана как своды, смыкающиеся, сходящиеся с разных сторон и над поэтом, и над его читателем — читателем, которого его поэзия имеет в виду. Образ смыкающегося круга возникает в том же письме Мандельштама («астрономическая круглость Вашей системы»). Архитектуру символов Вячеслава Иванова, как архитектуру куполов Аия-Софии, может адекватно воспринять только взгляд изнутри, не извне. Вот одна параллель в пояснение: для среднего русского литератора немецкая романтика – это прежде всего Э.-Т.-А. Гофман, но для Вячеслава Иванова – Новалис» [Аверинцев, 1996: 172].



измерениям («...Ты скажешь: / Горний прах взмела богини колесница» [Иванов, 1971, I: 589]).

Символика порога сопряжена с преодолением границ, отделяющих одно состояние от другого в душе человека: ужас сменяется радостью соучастия в космической мистерии, переживания странствия как пира стихий, что получает оформление в образе бегства/погони<sup>1</sup>, который ведёт к Встрече: «А в очи мне из бездны смутной / Глядит, как взор безумья мутный, – /Как смерть, зияющий укор» [Иванов, 1971, I: 604]. Движение по воде, в котором жертва и преследователь постоянно меняются ролями («Мир я зрел ко мне бегущим» [Иванов, 1971, I: 670], «Мы к пламенным волнам – стремясь – не приближались, / Оне бежали нас...» [Иванов, 1971, I: 610]), несёт сознание иллюзорности погони за счастьем: «Мы тень с собой несли – и гнались за светом. / Но вдруг опомнились, исчез лукавый сон, – / Внезапно день потух, и потемнело море. / Вставал далёкий берег суровым силуэтом, / И безразличен был поблекший небосклон, / И сердце – гордое своё ласкало горе» [Иванов, 1971, I: 610].

Символика Иванова несёт трагедийный смысл, сопрягая значения жизни и смерти. Парус становится то носителем тени, то сам поглощается тьмой («... меж тем, как полог треугольный / Полнеба тихо полонит» [Иванов, 1971, I: 590], «На поле звезд, остроконечный, / Рисует парус тень крыла» [Иванов, 1971, I: 590]). Острие имеет несколько смыслов, реализуемых в сюжете книги. Парус, ассоциирующийся со стрелой, символизируя путь человека как преодоление косной материи, её разрывание, сам превращается в носителя света («Дил парус искру дня: угасла и она» [Иванов, 1971, I: 613]), в его оберег («Свой щит оранжевый над влагой воздымая» [Иванов, 1971, I: 613]). Острие ассоциативно тянет образы луны (лук Дианы) и стрел поэта, ожидающего явления Бога. Лук и стрелы – орудие поражения врага, но и средство оберега («Поздно. Скоро месяц встанет, / Встретит чёлн из дальней мглы, / И желанный берег оглянет, / И попутные валы» [Иванов, 1971, I: 595]). Мотив остроты ассоциативно связан с атрибутом Диониса – секирой («тотемом двойного топора»), где топор – символ жреца и жертвы, обменивающихся ролями [Иванов, 1994: 19].

Дионисийская стихия, понимаемая как слияние/разлучение, пронизывает книгу «Кормчие звезды» на всех уровнях<sup>2</sup>. Она выражается в зеркальности

---

<sup>1</sup> Образы встречного движения: «Луной вослед сребрима» [Иванов, 1971, I: 590], «От мыса путь огнится стречный» [Иванов, 1971, I: 590].

<sup>2</sup> См. о Дионисе: Колобаева, Л.А. Аполлон и Дионис – сквозные символы-мифы в художественном сознании символистов: Вяч. Иванов. М. Волошин // Колобаева Л.А. Русский символизм. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2000; Сычева, С.Г. Тема Диониса в творчестве Вячеслава Иванова // Ф. Ницше и русская философия. Екатеринбург, 2000; Трифонова, Л.Л. Эрос соборности – идея дионисийства в философии любви Вяч.И. Иванова // Вестн. Амур. гос. ун-та. Сер. Гуманит. науки. Благовещенск, 2000. Вып. 10; Александрова, А. Дионисийский комплекс идей раннего Вячеслава Иванова // Studia slavica Academiae scientiarum Hungaricae. Budapest, 2001. Т. 46, fasc. 3/4; Тюрина, И.И. Миф о Дионисе-Вакхе в лирике В.

бытия, в котором, согласно космическим законам, вечной разлукой наказаны любящие друг друга преступной любовью «сын огневласый» День и «дщерь синекудная» Ночь: *«Горе! С тех пор, только близится день, разгорается, к Ночи — Звездная дева бледна и бездыханна пред ним. / Вновь оживая, подьмет фату, и грядет, — / Миг — и в объятьях её хладный до срока мертвец!»* [Иванов, 1971, I: 635]. Космогонический миф, опирающийся на мотив инцеста — запретной любви брата и сестры и нарушения этого запрета, — оформляется во взаимодействии текста с подтекстом.

Мотив встречи/разлуки реализуется в сопряжении и зеркальности фольклорных мотивов мертвого жениха и невесты; осмысление брака как смерти присутствующим свадебным обрядам (античным и славянским), сохраняющим значение, генетически восходящее к мифологическому, где смерть тождественна браку с ней. Именно это фольклорное и мифологическое значение, удержанное обрядом, составляет подтекст стихотворения Иванова, предопределяя миф. Миф, где действующими лицами оказываются персонифицированные божества в антропоморфном облике, отсылает к мифу о Пигмалионе, который входит в произведение обращенным, перевернутым. В дневнике Вяч. Иванова есть описание скульптуры с мифологическим сюжетом. Пронизанное «ощущением ужаса возможной утраты возлюбленной», это, по сути, «переживание» мифа: *«Его любимая женщина была полужива, смотрела на него, безмолвно говоря понятные ему речи, улыбалась приятной улыбкою, любила его, принадлежала ему. И она же на глазах его постепенно переходила в камень, и чем ниже, тем более терял этот камень жизнь, ему сообщенную близость её. И камень этот был её телом, ибо она закрывала его вместе со своею шеей своим тонким покрывалом. На глазах его, она была жива, и она же окаменевала»*<sup>1</sup>. Так, скульптурный миф соотносится у Иванова с мотивами мертвой невесты, мертвого жениха, создавая тождество жизни и смерти, их нерасторжимое единство.

Миф о Дне и Ночи, раздваиваясь, задаёт сюжетные линии книги — мотивы космического брака и смерти-разлуки.

Мотив космического брака воплощён в символике венцов, диадем («Златопобедной / Диадемой венчан, / Облик Заря / Возносит бледный / Над мглой полян. / Златые дали / Долю льют / Ручьи печали... / В темнице чёрной, / Разлив

---

Иванова и В. Набокова // Русская литература в современном культурном пространстве: Материалы юбил. конф., посвящ. 100-летию Том. гос. пед. ун-та и 70-летию филол. фак. Том. гос. пед. ун-та (2-3 нояб, 2000 г.). Томск, 2001; Грек, А.Г. Дионисийский аспект хаоса в творчестве Вячеслава Иванова // Логический анализ языка: Космос и хаос: Концептуал. поля порядка и беспорядка. М., 2003; Тюрина, И.И. Вячеслав Иванов: между дионисизмом и гедонизмом // Русская литература в XX в.: Имена, проблемы, культурный диалог / Том. гос. ун-т. Томск: Изд-во Томского Ун-та. Вып. 5. Гедонистическое мироощущение и гедонистическая этика в интерпретации русской литературы XX века; Арефьева, Н.Г. Образ страдающего Бога в лирике Вячеслава Иванова // Художественная литература и религиозные формы сознания. Астрахань, 2006; Королькова, Е.А. Символизм Вяч. Иванова и мифологема Диониса: текст лекции. СПб.: ГУАП, 2006 и др.

<sup>1</sup> Иванов Вяч. Дневник // Архив Вяч. Иванова. РГБ. С.20.

озерный / Дремлет, горя...» [Иванов, 1971, I: 561], «Подруга, – тонут дни! Где ожерелье / Сапфировых тех, тех аметистных гор?» [Иванов, 1971, I: 623], «Зари венец огнистый / Далеко обнимал вечерний небосклон / За лесом сумрачным рассеянных колон» [Иванов, 1971, I: 573]). Этот мотив имеет обратную сторону: он реализуется в мотивах плена, заточения, тюрьмы. Так, в стихотворении «Зарница» героиня жалуется на Гром, который прячет её в глубоких подвалах, за железными затворами; она же мечтает «с перекатною звездой перемигнуться, / В тихих заводях зеркальных оглянуться» [Иванов, 1971, I: 555]. Поэтому замкнутое пространство неизменно ассоциируется у Иванова с пустотой, зиянием («На дне прогалин, / Как гроб, печален / Озерный покой» [Иванов, 1971, I: 562], «...на узкий гроб – как саван плотный, надушный склеп – как тяжкий кров» [Иванов, 1971, I: 603]).

Мотив вечной разлуки репрезентирует стихия воды – женская стихия: «А в бездне мчатся, как Менады, / Разлуки жадные струи...» [Иванов, 1971, I: 604].

Зеркальность как разлитая дионисийская стихия составляет сюжетную основу «Кормчих звезд». Центральным событием книги является Встреча. На наш взгляд, в «Кормчих звездах» Ивановым воссоздан не миф о пути, а миф о Встрече [Блок, 1962: 24].

Семантика Встречи многозначна, но доминирует в ней значение встречи с Дионисом – двойником лирического «я».

Встреча сначала обозначена как состояние ужаса, настигающее героя, предчувствующего своего двойника: «И преграждён наш путь раздольный, / И веющий ужас грудь теснит» [Иванов, 1971, I: 590]. Затем прозревается как осуществляющийся на глазах миф об умирающем/воскресающем божестве в мистерии смены дня ночью: «А с берега, мертвый взор вперив на дальний чёлн, / Тень, погребальные влачащая одежды, белеет, – / И на зов покинутой надежды / “Прости!” – звучит ответ над лунной дремой волн» [Иванов, 1971, I: 614]. «Баркарола», процитированная выше, в сюжете, развернутом как музыка души, изливающей печаль, ассоциативно сопрягает мифы – о Дне и Ночи и об умирающем/воскресающем божестве, оплакиваемом богиней – матерью и возлюбленной. Наконец, наложение мифов определяет цветовую гамму: в игру света и тени вплетаются алые розы и обгащённые венцом лилии, несущие символику жизни и смерти, страсти и страдания<sup>1</sup>. В метафорике сопрягаются душа и мир:

---

<sup>1</sup> См. о мифологии розы: «Существуют различные версии объяснения цвета розы (розового, красного и др.) и происхождения шипов. По одной версии, роза стала красной, когда на её лепестки упала капля крови с ноги Афродиты, уколовшейся шипом розы во время поисков ею убитого Адониса. Иная мотивировка – белая Роза зарделась от удовольствия и стала красной, когда её поцеловала гулявшая в Эдемском саду Ева. По другой версии, Роза покраснела из-за неосторожности Купидона, уронившего каплю вина на Розу. С Купидоном связывают и происхождение шипов розы. Вдыхая благоухание розу, Купидон был ужален пчелой; разгневавшись, он выстрелил в розовый куст стрелой, и она превратилась в шип. По другому варианту, происхождение шипов связано с Ваххом, который, преследуя

душа переживает древний миф в себе. Метафорика цветов отражает её «рост», повышение духовности, восхождение к мифу. Метафорика цветов запечатлевает в пластике плач души над жертвой Диониса и над собственной душой. Пейзаж – проекция души, пластическое воплощение её плача.

Встреча с Дионисом оборачивается встречей «я» с «не-я»: «*Вселенской маски “я” прощающее пусть, / В личине я – не-я (и я ему уликой), / Двойник я сущего и призрак бледнолицый, / Бог мертвый я до третьего утра, / Покой пролитых слёз, крест Зла и крест Добра...*» [Иванов, 1971, I: 693-694]. Мотивы призрачности, распятия, креста, неотвратимости судьбы, мировой ткани, отражения, эха, кружения, опьянения – всё это «дионисийская стихия», разлитая в книге.

Метаморфозы света и тени, реализующиеся в символике ткани, – воплощение жизни и смерти, «*воплощений слепых цветно-тканый убор*» [Иванов, 1971, I: 542]. Ткань – образ материализованного бытия, проявление воли и в то же время чар, ниспосланных колдовскими силами («*...ткань орад – лазурный дым / Окутал кряж лилово-серый*» [Иванов, 1971, I: 587], «*и растворенной красотой / Ткань влаги тонкой напоят*» [Иванов, 1971, I: 604], «*Фосфорические блески / В переливах без числа, / Ткут живые арабески / Вкруг подвижного весла*» [Иванов, 1971, I: 595]). Подобное, двоящееся понимание ткани – вариации принципа Диониса, реализация мифа об умирающем/воскресающем божестве.

Встреча с Дионисом (Иванов убеждён, что общение с Дионисом не проходит бесследно и безнаказанно<sup>1</sup>), реализуемая метафорой бегства-погони (воплощение трагического пафоса), развернута в сюжете как мифологема Времени в его вечном возвращении:

И ткач всё ткёт, и Демон от погони  
Не опочит.  
Как мертвый вихрь, несут нас глухо кони –  
Нас время мчит.

---

нимфу, оказался перед непреодолимой оградой из терниев и приказал ей стать оградой из роз. Однако позже, увидев, что такая ограда не может удержать нимфу, Вакх снабдил розу шипами» [Электронный ресурс. Режим доступа: <http://myfholology.narod.ru/planta/rose.html>]. Вместе с тем в Греции, Риме, Китае и позже в ряде германоязычных стран роза стала цветом, связанным с похоронами, со смертью. Нередко её превращали в цветок загробного царства. Пиндар, Проперций и Тибулл воспевают «Розу Елисейских полей». С другой стороны, Роза на могилах мучеников отсылают к идее воскресения. Вершиной поэтического и религиозного осмысления этого образа можно считать розу как мистический символ, объединяющий все души праведных, в финале “Божественной комедии” Данте. В высшем плане неба (Рай XXX–XXXIII) поэт видит огромную пламенеющую *hjr*e, лепестки которой – души праведных, а высший из них – богоматерь» [Электронный ресурс. Режим доступа: <http://clouds.ru/content/view/3026>].

<sup>1</sup> Письмо к Зиновьевой-Аннибал от 23 июня 1906 г.// Архив Вяч. Иванова. РГБ. К.10. е.х.2. С.4.

Глядеть назад с бегущей колесницы –  
Живых удел,  
Где плачет свет неведомой денницы  
На асфодел.  
И, разлучен, единой молит встречи  
Единый лик...  
И шепчет вслед непонятые речи  
Души двойник

[Иванов, 1971, I: 699].

Встреча с Дионисом в контексте книги становится не только метафорическим воплощением души, принявшей в себя бога, обнаружившей его в себе, раздвоившейся и обретшей своё отражение, но и несёт идею сотворения бога, собирания его из осколков. Образ разбитого зеркала и ткущегося савана – своеобразные тождества в образной символике книги. Оба символически воплощают жизнь и смерть, разбитое зеркало – символ разбитой души, удвоенной в отражении, означающем умирание одного из двух, в то же время это символ Диониса, существующего как множество, возникающее из Единого. Саван – символ надгробного, погребального покрывала, образ ткущейся мировой ткани – воплощение жизни. Обряд погребения у Вяч. Иванова творят природные стихии: чайка – плакальщица, плющ с повилочкой – ткачи. В то же время обряд – метафора плача души поэта, души, пребывающей в тоске вечного разлучения с обретенным богом, души, утратившей бога, принесшей его в жертву и складывающей его из осколков («Песнь разлуки»). Обряд разыгран в лирическом театре Души.

Встреча с Дионисом происходит в центре мира, обозначенном как крест – символ мирового древа, в «золотой середине». Росточек «кипарисный», выросший на могиле бога, – символизирует воскресение его и предупреждает о появлении Гостя. В контексте книги Дионис – *«рождающееся из лона ночи солнце»* [Иванов, 1994: 115]. Вяч. Иванов комментирует этот образ в книге «Дионис и прадионисийство»: *«В качестве бога страдающего и умирающего, Дионис преимущественно отождествляется с солнцем, запавшим и невидимым, светилом тёмного царства и сени смертной»* [Иванов, 1994: 175]. Одновременно это образ воскресшей души поэта, переживающей с богом распятие и новое рождение. Символика кипариса как дерева Персефоны, дерева Аида поясняется Ивановым в книге «Дионис и прадионисийство»: *«Кипарис – символ смерти и пола – белолиствен, т.е. солнечный, как белый тополь Гелиоса, знаменует, без сомнения, возврат к живым, опасность которого для души, странствующей в домах Аида, заключается в преждевременности, и сила источника, омывающего корни белого кипариса, – та же, что чары пещер, где душа, упившись забвением о своей духовной отчизне, исполняется жаж-*

дою воплощения в земных телах» [Иванов, 1994: 170]. Поэтому в контексте книги и совершается возвращение лирического героя к земле, приобщение к ней как лону, из которого он произрастает и в которое возвращается (лоно – колыбель – могила): *«Горько, Мать-земля, и сладко / Мне на грудь твою прилечь! / Сладко время, как загадка / Разделения и встреч. С тихим солнцем и могилой / Жизнь мила, как этот склон, – / Сон неведения милый / И предчувствий первых сон!»* [Иванов, 1971, I: 596]. Так, миф о Дионисе воплощается в каждой человеческой судьбе, осмысленной как разлучение с землёй рожающей и возвращение в родное лоно<sup>1</sup>.

Земной путь человека обрисован в контексте книги как «узнавание» земли, породнение с ней, обретение прощания в покаянии, поэтому в его изображении преобладает символика креста, распятия, жертвы. Реализуя метафору «нести свой крест», Иванов разворачивает её в сюжете как несение креста на Голгофу, что является обязательным ритуалом перед принятием жертвы: *«О, дольний мрак! О, дольний лес! / И ты – вдали – одна... / Потир земли, потир небес / Испили мы до дна. / О, крест земли! О, крест небес! / И каждый миг – “прости”! / И вздохи гор, и долга лес – / И долго крест нести»* [Иванов, 1971, I: 521].

Дионисийство как принцип выражается в оппозициях женского/мужского, реализующих образ мира. Стихия разлучения сказывается здесь в том, что Дионис, явленный в двух ипостасях – женской и мужской, то воплощается в образе Гостя, антропоморфного божества, оплакиваемого богиней – Землёй, то вбирает в себя «порыв и грани», водную стихию и земной плен. По сути дела, Дионис и есть синтез восхождения, которым отмечена мужская ипостась мира, и нисхождения – женского его выражения<sup>2</sup>.

«Порыв и грани», символически воплощенные в мужском и женском обликах мира, обладают в контексте книги Иванова оборотническими свойствами. Так, женская ипостась мира двоятся: с одной стороны, это мать, сестра – сострадающее, покорное, оберегающее, объединяющее, с другой – Менада, сопровождающая Диониса и символизирующая переступание граней<sup>3</sup>. Мужское – энергичное, воинственное, мужественное – чаще всего реализуется военной образностью<sup>4</sup>. Женские стихии и божест-

---

<sup>1</sup> *«Как путник, много лет вздыхавший об отчизне, / Гость поздний, в дом родной пришёл я к мертвой тризне, / В урну хладную прижал к своей груди – / Сам мертв, сам тлен и прах...»* [Иванов, 1971, I: 574].

<sup>2</sup> См. о восхождении и нисхождении в статье «Символика эстетических начал» [Иванов, 1971, I: 825-831].

<sup>3</sup> О менадах см.: Прадионис. Корень менад // Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. С. 46-53.

<sup>4</sup> *«Чтоб зваться “я”, потребен меч / Или существ слепая битва, / На вражеских трупах буйный пир – / Тебе угодны, чья молитва – / Благоволение и мир?»* [Иванов, 1971, I: 530], *«Как тяжкий*

ва в мире Иванова чаще всего несут печать вдовства («В тёмной одежде Земля скорбит о небесном ущербе» [Иванов, 1971, I: 640], «Над лиловой гладью, мимо / Ночь плывёт, свой лик тая» [Иванов, 1971, I: 595]). Им отведена роль плакальщиц, скорбящих над умершим богом Дионисом. Но они же, являясь ипостасью Диониса как бога растительности, вызывают его отражение. Так, Диана, вглядываясь в своё отражение в зеркале воды, выражает печаль невестречи («Иль, загрузив над серебром пучины / Глухих морей, придёт сюда, клоня / Над влагой лик божественной кручины» [Иванов, 1971, I: 619]). Диана берёт сердце в плен, раскидывая свои сети («Идёт богиня в лучезарной столе, / Влача в волнах край столы сребротканой, / Взор полонён текучею Дианой, / И спит мечта в магической неволе» [Иванов, 1971, I: 618]).

Дионис как умирающее/воскресающее божество и бог растительности связан с годичным циклом, с Зимой и Весной как временем своего исчезновения и появления. Дионисийская стихия реализуется в космическом браке, являющем миру лик Красоты, в мифе о Красоте: «В луче луны дрожит дыханье бледных роз, / В речной тростинке – стих певучий... / И красота встаёт, дочь золотая волн, / Из гармонического лона» [Иванов, 1971, I: 536-537]<sup>1</sup>. Сон о космическом браке, снящийся душе, отражает единство человека и природы, разрывающее тлен смерти: «Но снились явственной забвенные глаголы, / Оливы горние, и свет, в ночи явлен, / И поцелуй небес, – и тень Саванаролы...» [Иванов, 1971, I: 616]. Поиск своей тени, отражения в зеркале, двойника, «не-я» воплощает мотив слияния человека с миром как переживание трагедии разъятия, которое преодолевается трагедиею разъединения в новом слиянии; «Нам снится: / Жертва и боги, / Чуждый тот мир / И дольний тот сон / Замкнув в груди, / Лобзая мукой слиты на миг / Глядим в немую / Вечность очей –/ Бессмертную, вечную юность ...» [Иванов, 1971, I: 592].

Весна предстаёт у Иванова как разыгранная природой космическая мистерия о браке проснувшейся от зимнего сна земли. Брачная символика пронизывает собой стихотворение «Весна». Облака, пар ассоциируются с фатой, которой закрыто лицо невесты в обряде, фата имеет значение оберега («И легкий пар таит волной фаты венчальной / Весны полуденной неслышные стопы» [Иванов, 1971, I: 617]). Мотивы космического брака отражают представления поэта о мировом процессе. В статье о Новалисе Вяч. Иванов заметил: «Миро-

---

цит ночного исполина / Встает луна» [Иванов, 1971, I: 697], «И по тучам отдалённым – / Легионом открылённым – / Лики с пальмами стоят» [Иванов, 1971, I: 535].

<sup>1</sup> «Из тесных окон светит вечер синий: / Се, Красота из синего эфира, / Тиха, нисходит в жертвенный триклиний» [Иванов, 1971, I: 615], «Красоту родят, как древле, гармонические волны / И делеют дивный образ: он выходит, он яснеет» [Иванов, 1971, I: 580].

вой процесс – вечный брак Логоса с Душою Мира. Ибо всё в мире подчинено закону половой полярности» [Иванов, IV: 274].

Зеркальностью отмечены стихии весны и зимы в поэзии Иванова. Связанные с образом умирающего/воскресающего божества как бога растительности, они реализуются в метафорике растения, роста, цветения, мотивов, связанных с пиром бытия. Растение зимы – хрупкая красота, призрачная и мгновенная («*На миг растит зима цветок снежинки нежной*» [Иванов, 1971, I: 608]). Лунные розы из одноимённой баллады – воплощение умирающего/воскресающего божества, объединяющего миры – здешний и потусторонний.

Баллада воссоздаёт в сюжете несколько мифов, ассоциативно наложенных друг на друга, ткущих новый миф. Миф о Пигмалионе и Галатее (оживление возлюбленной, превращение её из тени в живого человека), о спящей красавице, разбуженной поцелуем жениха, соприкасается с сюжетами о дереве на могиле, воплощающем неистребимую жизнь, о мертвых женихах и невестах, воскресающих лунной ночью. Все эти сюжеты держатся обрядовой символикой, в соответствии с которой, смерть тождественна свадьбе. Метафорика цветения здесь – символ брака, являющегося завершением любви, разделённой Роком, преодолевающей границу здешнего и потустороннего миров. Метафорика цветов рождается из заклинательного слова, воления, восхождения, жаждающего осуществления воплощения. Лунные розы предстают в стихотворении как игра воображения, как реальные каменные надгробия с их узорами, как символы лунного меда – таинственного знания, наконец, как атрибуты свадебного обряда, символизирующего торжество жизни над смертью («*Месяц встал над шатром Гименея, / Рдеет роз осенительный куст*» [Иванов, 1971, I: 565]).

Мотивы любви в поэзии Иванова сопровождается символика лестницы как восхождения и нисхождения, связанных с мужским и женским началом<sup>1</sup>. Встреча Зимы с Весной реализуется в сюжете как преодоление граней. Осуществление невозможного происходит через отречение, которое обретает в поэзии Иванова значение бытийного принципа. Нисхождение весны в земной мир в контексте книги прочитывается символически как преодоление душой роковых обстоятельств жизни, как жертва, принесённая природой миру: «*То был не сон, но мнилось: в чарах сна / Одни меж плит мы бродим погребальных. / Зима легла на высотах печальных: / Дыханьем роз дышала здесь весна. / В гроб снежных гор сошла в цветах венчальных...*» [Иванов, 1971, I: 563]. Аналогичен мотив лестницы в

---

<sup>1</sup> См. размышление Иванова в письме к Зиновьевой-Аннибал: «*Но молодущие и измена красоте, которая спасёт мир... Не позволяй демонам истории внушить тебе принести какую-нибудь жертву. Вся ложь и кровь жизни – от предлагаемых добровольно и насильственно навязываемых жертв. Жертва приносится одному Богу, если кто видит его в небе, – и притом жертва бескорыстная, а никак не обусловленная душой, хотя бы великодушной*» (Письмо от 23 июня 1906 г.) [Архив Вяч. Иванова. РГБ. Ф.109. № 10. е.х.З. С.2].



«Лунных розах», где восхождение и нисхождение тождественны, обратимы в силу мифологической логики.

Две ипостаси Диониса (умирающее/воскресающее божество и бог растительности) в равной мере реализуют тождество жрец-жертва в образе пира. Пир обратим: брачный пир – тризна на погребении. Оба значения часто совмещаются: *«пир пурпурный», «тризна летних бурь»*. Символика пира, выражением которого стала виноградная лоза – атрибут Диониса, получает объяснение в исследовании Иванова о Дионисе, где виноградной лозе придано значение «отражения закона общей связи между растительным культом и культом загробных душ»<sup>1</sup>. Миф о Дионисе «рассеян» по книге, осуществляясь как целостность в отдельных стихотворениях, сюжет которых составляет сам обряд погребения умершего бога, воссозданный в его вегетативной сущности. Жертва, принесенная миру, оборачивается расчленением, рассечением, умерщвлением плоти, обращенной в вино. Ритуал вершат *«две жены в одеждах темных»* – Скорбь и Мука – персонифицированные воплощения женского нисходящего начала и в то же время «страсти и страдания», жертвы в ипостаси Диониса. Принцип смеси, лежащий в основе ритуального изготовления вина, в соответствии с мифологической логикой, символически воплощает бессмертие<sup>2</sup>.

Отожествляя растительную природу человека и Космоса, объединенных принципом Диониса, Иванов все явления земного бытия рассматривал в свете Диониса как рождение, обретенное через смерть. Отсюда метафорика растения (*«Лицет себя, умирая, зерно, и находит, утратив, / Вот твой, природа, закон! вот твой закон, человек!»*) [Иванов, 1971, I: 642]). Переживания лирического героя поэт переводит на язык природы (*«В земле погребённая, / Из земли прозябшая, / Ты объяла свой мир, / Любовь /Моя любовь»*) [Иванов, 1971, I: 550]). Метафорика растения пронизывает дневники Иванова. Так, в записи от 20 февраля 1888 г. он соотносит себя с растением, чтоб подчеркнуть идиллическую обстановку, в которой оказался поэт, и, следовательно, идиллические чувства, им овладевшие: *«Я подобен растению, которое так хорошо развивалось доселе из себя самого, находя в земле всегда нужные для себя соки. Но если растение одарить воображением, оно будет жаловаться, что его цветы не так изящны, не так душисты, как цветы созданного идеала, и что оно не в силах подняться выше, чем оно выросло, чтобы приобщиться к ласко-*

---

<sup>1</sup> Виноградная лоза – отражение закона общей связи между растительным культом и культом душ загробного мира.

<sup>2</sup> *«Небесная влага живительного и изначала оплодотворившего Землю дождя и влага вина, веселящего сердце человека, есть, в своем религиозно-метафизическом принципе, вода живая, амброзия, атгта индусов»* [Иванов, 1994: 92].

*вым и таинственным звёздам, чтобы перерастить хотя бы на вершок соседнюю крапиву»<sup>1</sup>.*

Воскресение Диониса, осмысленное Ивановым как космическая мистерия, как «праздник воплощений», предстаёт как осуществленное томление стихии, как возвращение пленной Психеи к оставленному ею телу. Творческий акт поэта, уподобленный сну, заклинанию, обряду, плачу, есть осуществление мифа о Дионисе, проигранное Душой поэта, реализованного в реальности бытия своей души и бытия объективного мира, мистерии, в которой сливается душа с миром. Отсюда образы пляски как дионисийского опьянения, преодоления граней, мотивы хороводов, которые ведёт природа, славя Диониса. Миф о творчестве совмещает в себе мифы о Пигмалионе, Еве, Афродите, рождённой из пены морской: *«Дай кровь небытию, / Дай голос немоте, / В безликий хаос ввергни краски, / И жизни воспламени в роскошной наготе, / В избытке упоённой пляски»* [Иванов, 1971, I: 536]<sup>2</sup>.

Символическая роль Диониса как вожаго (его двойник – месяц) проявляется, прежде всего, в мистерии творчества. Учительская роль Диониса проявляется по отношению ко всему миру: *«Но утешитель – бог, сам над душой глубокой / Носиться, Дионис, ты будешь, влажноокий – / Ответствовать уча певучий хоровод, – / В дубраве ль сплетшийся вокруг ясной тайны вод, / Или кольцом колонн объят в круженьи зыбком, – / Улыбками – небес разгаданный улыбкам»* [Иванов, 1971, I: 694]. Под влиянием Гостя поэт становится ловцом, охотником, воплостителем («Мистерии поэта»). Понимая бытие как игру богов, Воли и Эроса, как вызов из небытия, воплощение, Иванов отождествляет поэта, приходящего в мир, с Дионисом, в единстве крестного и страстного пути. Это находит отклик в исследовании о Дионисе, где о божестве говорится как вожде по пути вниз и по пути вверх [Иванов, 1994: 32]. В этом смысле миссия поэта в мире определяется Ивановым как спасение его от небытия (*«Хотя б я знал, что смерти час, – / Час смены горьких бдений дольных / Сном всеблаженства – я бы спас / Мой тесный мир страданий вольных»* [Иванов, 1971, I: 533]). Состояние творчества, вдохновение, подобное дионисийскому опьянению, мучительно для поэта, ощутившего приближение Гостя: *«Так, священный гул заслышав, потрясён, певец, не знает: / Он ли членов быстрым ростом перешёл природы грани, / Иль им некий бог владеет и исполнил мощной силой?»* [Иванов, 1971, I: 579].

---

<sup>1</sup> Иванов Вяч. Дневник // Архив Иванова. РГБ. Ф.109. К.1. С.8.

<sup>2</sup> См. мотивы хоровода у Иванова: *«златистых облаков вечерний хоровод»* [Иванов, 1971, I: 607], *«Мы хоровод ведём, вещую песнь поём – / Песнь твою, сердце земли родной!»* [Иванов, 1971, I: 688], *«пир моих сплетшихся муз»* [Иванов, 1971, I: 639].

Мотив грядущего Гостя отражает жажду поэта о воплощении, о волеии, реализованных в акте творчества.

Анализируя «Кормчие звёзды» И.П.Смирнов исходит из специфики пространства и времени, которые становятся у Иванова воплощением идеи «дурной бесконечности» в силу разомкнутости границ (бытие – цепь бесконечных смертей и возрождений). Но нельзя согласиться с выводом, касающимся реставрации мифа: «Видя в хроникальном процессе цепь смертей и возрождений, Иванов понимает включение личности в соборное действие как гибель “я”. Поэт реставрирует миф об умирающем/воскресающем божестве» [Смирнов, 1977: 66]. Следует уточнить. Не реставрация мифа, а его переживание, воплощение принципа дионисийства. Не мотив и тема Диониса, не пластика антропоморфного изображения, а выявление растекающегося дионисийства в мире, воплощающем бога, и в душе, ощущающей его как своего двойника.

Миф о Дионисе в «Кормчих звездах» реализуется как мировоззренческий принцип, как принцип бытия и поэтики, что находит выражение на разных уровнях лирического образа, лирической системы в целом.

Понимая символизм как мифотворческую программу, Иванов реализует в своём художественном творчестве миф о Дионисе, послуживший основой для объединения его творческого наследия в стройную систему. Миф о Дионисе воплотился не только в его лирике, критике, эстетических работах, но и в его диссертации, письмах, дневниках, и, главное, в его человеческой судьбе, связавшей его с прекрасными женщинами – воплощающими собой идеал Вечной Женственности, подруги, возлюбленной, матери Диониса.

Понимая миф о Дионисе не как тему и мотив, а как принцип, требующий художественного воплощения, автор реализует его как миф о своей душе, обретшей бога. Три ипостаси Диониса (жертва, воскреситель, утешитель) реализованы в зеркальности персонажей, в зеркальности души лирического героя, в принципе двойничества героя и бога, героя и мира. Центральное событие поэтической книги – встреча с Дионисом. Мистическое, космическое событие, которое даёт смысл бытию человека, превращая его в двойника бога. Событие, которое способствует превращению символа в миф. Обыгрывание символики и метафорики обнаруживает «расцвет мифа», воссозданного с помощью дионисийского принципа, поворачивающего образ Диониса различными гранями, проявляющими его существование в разнообразных личинах. Дионисийский принцип определяет структуру книг поэта, движение в них художественной мысли. Лирический мир Иванова – воплощение смерти/воскресения.

**А.А. Ахматова:  
миф и обряд в лирике<sup>1</sup>**

Поэзия А.Ахматовой с самого начала привлекала внимание исследователей, стремившихся понять её феномен<sup>2</sup>. Отмечено, что лирика Ахматовой перерастает рамки своего рода: о «романности» писал В.М. Жирмунский [Жирмунский, 1973], на «театральность» обращали внимание в разное время В.В. Виноградов [Виноградов, 1923], Т.В. Цивьян [Цивьян, 1975], С.С. Аверинцев [Аверинцев, 1990], Ж. Нива [Нива, 1989]. Связь с обрядами установили В.Н.Топоров [Топоров, 1989], Н.Ю. Грыкалова [Грыкалова, 1984], В.В. Мерлин [Мерлин, 1989], Ю.К. Щеглов [Щеглов, 1983]. Принципы поэзии Ахматовой в связи с поэтикой акмеизма изучены Р.Д. Тименчиком [Тименчик, 1982].

Исследователи поэзии Ахматовой давно обратили внимание на то, что в её поэзии «чрезвычайно велика подспудная роль архетипических элементов, которые определяют структуру архаических, магических, мифологических и др. текстов» [Мейлах, 1988, 2: 22]<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Первый вариант: Козубовская, Г.П. Ахматова: миф и обряд в лирике // Проблема мифологизма в русской поэзии XIX-XX вв. Самара; Барнаул, 1995. С. 110-130.

<sup>2</sup> См.: Недоброво, В. О поэзии Ахматовой // Рус. мысль. 1915. № 7; Мочульский, К. Поэтическое творчество Ахматовой // Рус. мысль. София, 1921; Эйхенбаум, Б. Ахматова. Пг., 1923; Виноградов, В.В. О поэзии Ахматовой. Л., 1923; Жирмунский, В.М. Преодолевшие символизм // Рус. мысль. 1916. № 12 и др.

<sup>3</sup> Хотя и отмечены некоторые мифологические мотивы её лирики, целостного изучения мифопоэтики Ахматовой в отечественной науке, по сути, не было. См.: Фисун, Н.В. Речевые средства мифопоэтизма в ранней лирике А.А.Ахматовой. Автореферат дисс. канд. филол. наук. Воронеж, 1988; Червинская, О.В. Мифотворчество Анны Ахматовой // Вопр. рус. лит. Львов, 1989. Вып. 2(54); Тименчик, Р.Д. К описанию поэтической мифологии Ахматовой // Рус. мысль = La pensee russe. Париж, 1990. 6 апр. N 3822; Редькин, В.А. Мифологическое сознание и христианская вера в поэтическом творчестве А.А. Ахматовой // Ахматовские чтения: А. Ахматова, Н. Гумилев и рус. поэзия нач. XX в. Тверь, 1995; Журавлева, А.Н. Фольклорные и библейские мотивы в поэзии Анны Ахматовой // Проблемы эволюции русской литературы XX века. М., 1995. Вып. 2; Киселева, И.В. Номинация слова «птица» в лирике А.Ахматовой // Актуальные проблемы лингвистической семантики. Калининград, 1998; Уразаева, Т.Т. Архаико-мифологические (шаманские) модели в творчестве А. Ахматовой // Вестн. Том. гос. пед. ун-та. Томск, 2003. Вып. 1; Седова, М.Н. Философия понятия «вода» / «аqua» и ее отражение в художественных текстах: (На примере творчества А. Ахматовой и И. Бродского) // Голоса молодых ученых. М., 2003. Вып. 13; Рыбакова, Н.В. Анна Ахматова – Дидона, Жанна. Мотив «костра» в лирике Ахматовой // Реальность. Человек. Культура. Омск, 2003; Колчина, Ж.Н. К вопросу о магическом в раннем творчестве А.А. Ахматовой // Филологические штудии. Иваново, 2003. Вып. 7; Быченкова, С.В. Муза Ахматовой: между идиллией и трагедией // Пасторали над бездной. М., 2004; Широлапова, Н.Ю. Лексика растительного мира в стихотворном сборнике А. Ахматовой «Вечер» // Русский язык и славистика в наши дни. М., 2004; Колчина, Ж.Н. Мифопоэтика А.А.Ахматовой: Лирический триптих о «кольце» // Филологические штудии. Иваново, 2005. Вып. 9; Филатова, О.Д. Семантическое поле «чаша-кубок» в творчестве Анны Ахматовой // Вестн. Иванов. гос. ун-та. Сер.: Филология. Иваново, 2005. Вып. 1; Таборисская, Е.М. Растительный мир в по-

На наш взгляд, целостность мифа в поэзии Ахматовой держится единством мифологизированной личности. Проявление этого единства отметила ещё Л. Гинзбург, обозначив его как параллелизм двух укладов, двух типов культуры [Гинзбург, 1974: 347-348].

Ориентация поэзии акмеизма на самоё себя и – как следствие этого – отречение от биографического ряда, ведет к тому, что «подтекстовые реалии» обретают характер сообщения: подчиняясь законам поэтического мира, они становятся мифопорождающими элементами текста. Так, имя «Анна» – «главная метафора ахматовского мира», «код её поэзии» [Мей-

---

эзии Ахматовой // Филол. зап. Воронеж, 2005. Вып. 23; Кихней, Л.Г. Скрытая смысловая структура поэтических книг Ахматовой Анна // Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 4. Симферополь, 2006; Колчина, Ж.Н. Образ-мотив голубя в мифопоэтическом контексте А. Ахматовой // Художественный текст и культура. Владимир, 2006; Рыбакова, Н.В. Саломея и Клеопатра – поэтические зеркала «парижского текста» А. Ахматовой // Омск. науч. вестн. Омск, 2006. Вып. 5; Цивьян, Т.В. Об одной ахматовской глоссе: ОКАРИНА // Текст и комментарий. М., 2006; Дзущева, Н.В.; Колчина, Ж.Н. «Знали соседи – я чувю воду...»: Мифопоэтика водной стихии в творчестве А. Ахматовой // Куприяновские чтения–2005. Иваново, 2006; Колчина, Ж.Н. Образ-символ «кукушки в часах» в лирике А. Ахматовой // Филологические штудии. Иваново, 2006. Вып. 10; Михайлова, Г. Ахматова и античная культура: о некоторых смысловых компонентах мифа о поэте в «Поэме без героя» // Literatura = Литература. Vilnius, 2006. N 48(2); Лебедева, Т.В. Особенности концептуализации «движения назад» в лирике А. Ахматовой // Омск. науч. вестн. Омск, 2006. Вып. 6; Нефедьева, И.; Титкова, Н.Е. Евангельские притчи в интерпретации А.А. Ахматовой // Православие в контексте отечественной и мировой литературы. Арзамас, 2006; Колчина, Ж.Н. Образ-символ кукушки в поэтическом мире А. Ахматовой (мифологизация времени и пространства) // Грехневские чтения. Н. Новгород, 2007. Вып. 4; Дзущева, Н.В. «Красавица тринадцатого года»: Ахматова // Грехневские чтения. Н. Новгород, 2007. Вып. 4; Носатова, Т.С. Предназначение метафоры «сад-жизнь» в поэтической картине мира А. Ахматовой // Образование, наука, инновации – вклад молодых исследователей. Кемерово, 2007. Вып. 8. Т.1; Кирпичева, Е.В. Поэтическая форма молитвы в лирике А.Ахматовой // Художественный текст: варианты интерпретации. Бийск, 2007. Ч. 2; Кудрина, Н.В. Поэтические фразеологизмы, называющие Музу поэта, в лирике Анны Ахматовой // Актуальные проблемы лингвистики. Курган, 2008. Вып. 2; Козловская, С.Э. Пространство АДА / АИДА и его образные деривации в лирике Анны Ахматовой // Античность и христианство в литературах России и Запада. Владимир, 2008; Цивьян, Т.В. Кассандра, Дидона, Федра: Античные героини – двойники Ахматовой // Цивьян Т.В. Язык: тема и вариации. М., 2008. Кн. 2; Куликова, Е.Ю. «Алмазная зима» и «окаменелая лира» Анны Ахматовой // Поэтика русской литературы в историко-культурном контексте. Новосибирск, 2008; Рогачева, Н.А. «Три осени» Анны Ахматовой как метафора русской поэзии // Изв. Урал. гос. ун-та. Екатеринбург, 2008. N 55; Лебедева, Т.В. Антропоморфные существа в контексте ситуации движения (анализ концепта ПУТЬ на материале лирики А.А. Ахматовой) // Письменная культура народов России. Омск, 2008; Михайлова, Е.В. А.Ахматова и Г.Х.Андерсен: точки пересечения // Традиционная славянская культура и современный мир. Астрахань, 2008; Некоз, О.А. Грамматический уровень стихотворения А.Ахматовой «Так отлетают темные души...» // Альм. соврем. науки и образования. Тамбов, 2009. N 8(27). Ч.2; Пахарева, Т.А. «Невстреча»: Анна Ахматова и Жан Кокто в мифопоэтическом пространстве // Анна Ахматова: Эпоха, судьба, творчество. Симферополь, 2008. Вып. 6; Лопатина, К.В. Ассоциативное поле концепта «кольцо» в языковой картине мира А. Ахматовой // Перспектива–2008. Нальчик, 2008. Т. 4 и др. См. также о словаре Ахматовой: Цивьян, Т.В. Материалы к поэтике Анны Ахматовой // Ученые записки Тартуского университета. Тарту, 1967. Вып. 198. Труды по знаковым системам. III.

лах, 1975, Пахарева, 1992]<sup>1</sup>, даты – «ключи к смыслу и своеобразные скрепы, указатели, как и названия» [Жирмунский, 1990: 330], эпитафии – создатели «оптической точки зрения» [Ронен, 1978]. В целом, поэзия Ахматовой формируется взаимодействием «подтекстовых реалий» и самого текста, той «пустотой», зиянием, о которых писал О.Мандельштам: «*Настоящий труд – это брюссельское кружево, в нём главное – то, на чём держится узор, воздух, прогулы, проколы*» [Мандельштам, 1971, II: 185].

Это единство, на наш взгляд, обусловлено ахматовской концепцией времени: бытие героини предопределено годичным календарным циклом, где летний и зимний периоды зеркально обращены [Чичеров, 1967: 14]. Особую важность приобретает дата рождения – в ночь на Ивана Купала, пришедшаяся на вершину астрономического года, на день летнего солнцестояния. В.Н.Топоров видит в «купальском мифе» завязь солнечной родословной героини поэзии Ахматовой [Топоров, 1989: 11].

Праздник Ивана Купала – праздник победы солнца, когда земля считалась состоящей в браке с солнцем [Сумцов, 1881: 63-64]. Так, имя героини – «Анна» (в переводе с древнееврейского «благодать») – вступает в таинственную связь с судьбой<sup>2</sup>.

Купальская обрядность закрепляется в поэзии Ахматовой растительным, вегетативным, и солнечным, астральным, кодами. Воплощением солнца в купальскую ночь являются костры, которые поддерживали гаснущую силу солнца, начинающего дряхлеть после полного расцвета. В символике костров А.Н. Веселовский видит отражение натуралистического мифа об убиении юного бога и его оплакивании любившей его богиней. Именно здесь исследователь обнаруживает соединение брачной и похоронной символик: обряд Адоний, начинающийся с сетования над погибшим, переходит в ликование над воскресшим [Веселовский, 1894: 288-289].

Древний миф своеобразно трансформируется в поэзии Ахматовой. В «Смятении» (1913) приход гостя из небытия и его уход в неизвестность, отмечают «начала» и «концы» любовного романа. Весь «роман» сведён к

---

<sup>1</sup> См. об имени: Мароши, В.В. Имя автора (историко-типологические аспекты экспрессивности). Новосибирск. Издательство Новосибирского университета, 2000. См. также: Гриненко, Г.В. Магия и логика истинных имен // Логический анализ языка: Истина и истинность в культуре и языке. М., 1995; Ковалева, И. Миф: повествование, образ и имя // Лит. обозрение. 1995. № 3; Ковач, Арпад. Поприщин, Софи и Меджи (к семантической реконструкции «Записок сумасшедшего») // Гоголевский сборник. СПб., 1993; Магазаник, Э.Б. Ономагопозитика, или «Говорящие имена» в литературе. Ташкент, 1971; Проскурин, О.А. Имя в «Арзамасе»: (Материалы к истории пародической антропониции) // Лотмановский сборник. М., 1985. Т. 1; Флоря, А.В. Языковые средства репрезентации образа автора: (Лирический дискурс как объект лингвоэстетической интерпретации). Орск, 1995.

<sup>2</sup> Мотивы благодати, блаженства, сладости, реализуемые в поэзии Ахматовой мифологемой сада, – проекции внутреннего мира, закрепление эйдоса её имени, его духовной, энергии. См. об имени: [Мейлах, 1975].

ожиданию. Время героини, связанное со сновидениями, вполне отвечает поминальному: по замечанию О. Седаковой, «земной год уподоблен загробному дню» [Седакова, 1979: 127]. Пребывание в разных измерениях, вызвавшее обратное движение героев по отношению друг к другу, выражено в метаморфозах живого /мёртвого: его оживлению параллельно её омертвение и наоборот. «Красный тюльпан» – метонимия мужского персонажа – в ретроспективе сюжета отсылка к фольклорно-мифологическому образу дерева на могиле, обличающего погубителя героини [Пропп, 1934]. Камень, птица, потерявшая крылья, – метафоры смерти героини, утратившей возможность обретения счастья с уходом Его. Камень, по фольклорным представлениям, граница между мирами, он обладает свойствами замка; окаменение – форма наказания в мифах за дерзость. Душа в фольклорно-мифологической традиции обретала ипостась птицы. Образ убитой или раненой птицы-тоски варьирует в поэзии Ахматовой мотивы смерти души, выраженные в её автоматизме, кукольности, игрушечности.

Концепция цикличного времени реализуется у Ахматовой в зеркальности петербургского и купального мифов, которые, отражаясь друг в друге, реализуют зимнюю и летнюю ипостаси героини. Эта зеркальность обусловлена ритмами летнего/зимнего цикла, связанного с представлениями о труде и отдыхе, сложившимися к началу XX в. и находящими выражение в пространственных оппозициях дом/дача, город/усадьба, город/юг. «Охоту к перемене мест» Б.Ф. Егоров истолковывает не только как желание перемены, но и «поиск сдвига с мертвой точки», стремление преодолеть однообразие жизни, приводящее человека к заторможенному состоянию [Егоров, 1976: 323].

Петербургский миф, формирующийся в лирике Ахматовой (его полный вариант представлен в «Поэме без героя»), связан с мотивами окаменения/оживления. «Петербургские зимы» локализуют пространство города как царства ночи, мертвенности, холода, пустоты, которое в свою очередь амбивалентно: это царство торжественной красоты, выражающейся в чётких геометрических линиях и ритмах. Своеобразие расположения города у воды, которая, по мифологическим представлениям, является входом в потусторонний мир, превращает существование героини в мираж. Город, стоящий на пороге небытия, отражая героиню в зеркале воды, уносит её душу. По Е.Аничкову, «изображение есть... создание магического предмета, помогающего заклинанию обладать изображением, значит, уже приобрести способ повелевать им» [Аничков, 1905: 318]. Так, город становится чудесным помощником, заколдовывающим избранника и останавливающим время: *«Сердце бьётся ровно, мерно. / Что мне долгие года! / Ведь под аркой на Галерной / Наши тени навсегда»* [Ахматова, 1986, I: 72].

Петербургский миф у Ахматовой реализуется не в «скульптурном», как у Пушкина, а в «архитектурном» и «театральном» вариантах. «Подвал» – «инверсия башни» – царство мертвых: согласно фольклорным представлениям, подвал – нижний мир, могила, Аид, поэтому оживающий из декораций лесной мир, помещенный, как в шкапулку, в пространство города, – гибельное место: *«Все мы бражники здесь, блудницы, / Как невесело вместе нам! / На стенах цветы и птицы / Томятся по облакам... / О, как сердце моё тоскует. / Не смертного ль часа жду? / А та, что сейчас танцует, / Непременно будет в аду»* [Ахматова, 1986, I: 52]. Окаменение в этом мире постигает всех: героиню, её двойника – Музу, отношения с которой инверсированы, что предопределено сменой ролей, метаморфозами мертвого/живого. Ср. Муза – *«И печальная Муза моя, / Как слепую, водила меня»* [Ахматова, 1986, I: 85], и, наоборот, – *«О, знала ль я, когда в одежде белой / Входила Муза в тесный мой приют, / Что к лире, навсегда осиротелой, / Мои живые руки припадут»* [Ахматова, 1986, I: 170].

«Мертвый город», в котором блуждает душа героини (тупики улиц, переулков, затягивающих петлю), обретает характер небытия, из которого героиня, ощущающая себя заложной душой, стремится прочь<sup>1</sup>.

Мотивы окаменения / оживления восходят к языческим представлениям о «строительной жертве» («заложной душе») с которой связывалась судьба постройки<sup>2</sup>.

Семантика часов с кукушкой неоднозначна: уподобление героиней своей судьбы кукушке в часах подчёркивает её игрушечность, кукольность, автоматизм, граничащие с неживым, омертвлением («Я живу, как кукушка в часах» [Ахматова, 1986, I: 30]), в то же время «кукушка» – ипостась русалки, внешняя душа героини, знак её принадлежности к нездешнему миру – лесу, небытию; отчего и возникают мотивы беспокойного житья в доме. Дом, построенный на чужих костях, где уже не кто-то, а сама героиня оказывается заложной душой, не может уберечь от мук совести: *«Там тень моя осталась и тоскует... / Не оттого ль хозяйке новой скучно, / Не оттого ль хозяин пьёт вино / И слышит, как за тонкою стеною / Пришедший гость беседует со мною?»* [Ахматова, 1986, I: 116]. Так, формируется ядро петербургского мифа Ахматовой – миф о заложной душе.

---

<sup>1</sup> Мотив мертвого города вбирает в себя петербургский миф и китежскую легенду. Метафора провала – материализация забвения – имеет ценностный смысл: «Все места, где я росла и жила в юности, больше не существуют: Царское Село, Севастополь, Киев, Слепнево, Гугенбург, Уцелели: Херсонес (потому что вечный), Париж по чьему-то недосмотру и Петербург-Ленинград, чтобы было, где голову преклонить. *Приотившая то, что от меня осталось в 1950 году, Москва была доброю обителью для моего посмертного существования»* [Ахматова, Записные книжки, 1996: 297; электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.twirpx.com/file/346875>].

<sup>2</sup> В культурном коде акмеизма текст и есть «строение», «созидание», «возведение». См. об этом: Тименчик, Р.Д. Автометаописание у Ахматовой // Russian literature. 1975. № 10/11.



Театральность ахматовского мира репрезентируют маски, зеркала, двойники: об этом писали многие исследователи Ахматовой и поэзии акмеизма<sup>1</sup>. «Цитатность поведения» (Р.Тименчик), «инсценирование своего «я»» (С.С. Аверинцев) – всё это, на наш взгляд, ипостаси театральности, обусловленной эпохой постсимволизма с присущей ему идеей жизнотворчества, находящей реализацию в кабаретной культуре начала XX в., где, по замечанию М. Петровского, «быт людей искусства, т.е. человеческая биография осмыслились как художественное произведение, реализованное в условиях театральности, сценичности» [Петровский, 1992: 17].

Ощущая невозможность существования в рамках одной судьбы, одного явления, героиня Ахматовой вбирает в себя мир, отражая его и одновременно оберегая, сознавая при этом ответственность своего прихода в мир. Своё бытие она воспринимает как бесконечную смену смертей-воскресений. Но в игровом поведении, помимо проявления театральности, к которой, несомненно, тяготела Ахматова, – выражение принципа древней магии, связанного с табуированием объекта: запрет называния объекта из страха привлечь к нему демонические силы. Переназывание, сакрализация, кодирование объекта – способ спасения его от смерти.

Купальский миф реализуют мифологемы – Русалка и Снегурка. Мифологемы Русалка и Снегурка – летняя и зимняя ипостаси героини, которая, в соответствии с природным временем, живет ожиданием сроков: «Дни томлений острых прожиты / Вместе с белою зимой» [Ахматова, 1986, I: 27], «Он мне сказал: “Не жаль, что Ваше тело / Растает в марте, хрупкая Снегурка”» [Ахматова, 1986, I: 26]<sup>2</sup>.

Русалка и Снегурка – ипостаси героини, репрезентирующие мотивы жизни/сна, временной смерти, утраты души как следствия влияния колдовских сил. Эти мотивы ассоциативно связаны с «острым» и «колючим» – явная отсылка к архетипу – сюжетам о спящей царевне. «Острое» и «колючее» амбивалентны в поэзии Ахматовой. Согласно фольклорно-мифологической традиции, они создают «зоны смерти», отсюда метафорика боли – «звенящая оса», «игла», «веретено» и т.д. В обрядах, наоборот, зоны берега – шиповник, крапива, собранные в купальскую ночь, защищают от злых чар [Кагаров, 1929: 154; Невская, 1990: 144]. Русалка и Снегурка – телесное воплощение души, персонификации водной стихии –

---

<sup>1</sup> См.: [Виноградов, 1923]; [Цивьян, 1975]; [Аверинцев, 1990], [Нива, 1989]; [Топоров 1989] и др.

<sup>2</sup> См. замечание В.В. Мерлина о специфике мифа у Ахматовой: «Главным открытием Ахматовой было ролевое исполнение мифа» [Мерлин. 1989]. См. замечание Е.Ю. Куликовой об ахматовской зиме: «Мотивы зимы, снега и метели у Ахматовой неоднократно сопровождаются реминисценциями из текстов Пушкина» [Куликова, 2006, электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/articles.php?id=159>].

стихии героини Ахматовой<sup>1</sup>, которая, согласно мифологическим представлениям, принимая форму то жидкой, то твердой субстанции, обращается в живую и мертвую воду. В фольклорной традиции, лёд и есть мертвая вода [Иванов, Топоров, 1985: 73].

Образ Русалки в поэзии Ахматовой восходит к купальскому мифу. Согласно концепции Д.Зеленина, русалки – «заложные души», «заложные покойники». Лишенные погребения и поминаения, они бродят по свету до осуществления положенного срока, отпущенного им в земной жизни, но не реализованного, находясь при этом во власти нечистой силы [Зеленин, 1995: 44].

Русалка в поэзии Ахматовой – своеобразная метафорическая скрепа, сопрягающая петербургский и купальский мифы. Проставленная дата, сопровождающая стихотворение «Ведь где-то есть простая жизнь», – 23 июня 1915 г., – знак раздвоения героини: тоска о простоте делает напряжённым диалог двух ипостасей. «*Болотная русалка, / Хозяйка этих мест*», как и иволга, – воплощения внешней души героини, её овеществлённое раздвоение. Чужая точка зрения («...стыдно оставаться / До мая в городах, / В театре задышаться, / Скучать на островах») [Ахматова, 1986, I: 132]) обыграна в перевернутости состояний скуки / веселья, ада / рая, горечи / сладости («*Но иволга не знает, / Русалке не понять, / Как сладко мне бывает / Его поцеловать*») [Ахматова, 1986, I: 132]), отчего прощание с городом приобретает характер расставания души с телом. «Начала» и «концы» русалочьего мифа соотнесены как предыстория и эпилог: начало – «*О, глубокая вода / В мельничьем пруду, / Не от горя, от стыда / Я к тебе приду / И без крика упаду. А водали звучит дуду*» [Ахматова, 1986, I: 46], конец – «*У пруда русалку кликаю, / А русалка умерла*» [Ахматова, 1986, I: 35]. Фольклорная легенда у Ахматовой мотивирует возможные метаморфозы героини в природные стихии: по Д.Зеленину, «зимой русалки умирают, а весной их тело уносится в виде пены и ветер разносит их прах» [Зеленин, 1995: 175]. У Ахматовой зеркальный вариант легенды: кличет не русалка, а героиня, вызывающая свою тень, душу, двойника<sup>2</sup>.

Русалочья ипостась героини реализует мотивы скитальчества, неприкаянности, бродяжничества<sup>3</sup>. Эти мотивы несут семантику наказания души, не принятой землёй, не достигшей загробного покоя: «*Как соломинкой пьешь мою душу. / Знаю, вкус её горек и хмелен. / Но я пытку мольбой не нарушу. / О, покой мой многонеделен. / Когда кончишь, скажи.*

---

<sup>1</sup> См. в письме к С.Штейну: «*Но я вечная скиталица по чужим грубым и грязным подвалам, какими были Евпатория и Киев, будет и Севастополь, я давно потеряла надежду*» [Ахматова, 1996, I: 184]. О водной стихии см.: Хейт, А. Ахматова. Поэтические странствия. М., 1991. С.24-25; Козицкая, Е.А. Мифологема воды в творчестве А. Ахматовой [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/kozi.htm>.

<sup>2</sup> Зов русалки опасен, средством берега от неё служила немота. Молчание русалки – знак смерти героини Ахматовой, её души.

<sup>3</sup> См. указание О.Н.Седаковой: «брод» – нечистая сила, «бродница» – русалка (болг.), которая бродит по свету [Седакова, 1985: 80].

*Не печально, / Что души моей нет на свете. / Я пойду дорогой недалней / посмотреть, как играют дети»* [Ахматова, 1986, I: 28-29]. Эти же мотивы воспроизводят обряды, в которых метафорика пути связана с семантикой смерти: проводы, вождения, похороны, изгнание русалок, сводящиеся к вождению души, – все они имеют смысл выпроваживания в страну смерти [Виноградова, 1985: 24-25]. Мотивы скитальчества, отражающие бесприютность души героини, кодируют пространство как чужое, а героиню как утратившую себя: *«Для чего же, бросив друга / И кудрявого ребенка, / Бросив город мой любимый / И родную сторону, / Черной нищенкой скитаюсь / По столице иноземной? / О, как весело мне думать, / Что увижу я тебя!»* [Ахматова, 1986, I: 128]. Символика черного цвета – траур, вдовство; у Ахматовой это траур по собственной душе<sup>1</sup>.

Трагизм «майских узлов» героини, её судьбы получает объяснение в купальском мифе, который определил «сроки», обозначил «стыки», «швы», где происходит смена ипостасей: *«Меня покинул в новолунье / Мой друг любимый. Ну так что ж! / Шутил: “Канатная плясунья! Как ты до мая доживёшь?”»* [Ахматова, 1986, I: 47]. Игра русалочьими-человечьими ипостасями выражается в обретении то плоти, то души. «Русалочки боли» – ассоциативная метафора души, готовой взять на себя муки и страдания, расплачиваться за счастье даже ценой смерти. В обыгрывании сюжета о спящей царевне ощущение собственной телесности означает пробуждение от сна жизни, воскресение: *«И белые нарциссы на столе, / И красное вино в стакане плоском / Я видела как бы в рассветной мгле. / Моя рука, закапанная воском, / Дрожала, принимая поцелуй, / И пела кровь: “Блаженная, ликуй!”»* [Ахматова, 1986, I: 133]. Цвет символизирует этапы жизни-смерти-воскресения, где жизнь и смерть обратимы.

Мистику сроков, связанную с запретами на брак в мае, Н.Ф. Сумцов объясняет мифом о спящей природе, её зимнем сне. В славянской мифологии май – время бракосочетания Лады, богини весеннего солнца, поэтому богиня, занятая своими собственными любовными делами, не может быть достаточно внимательной к человеку, к его нуждам и заботам [Сумцов, 1881: 63-64].

Двойное соотношение купальских обрядов с огнём и водой<sup>2</sup> находит выражение, с одной стороны, в мотивах родства с миром, с другой, –

---

<sup>1</sup> Еще одно значение «чёрного» – греховность. См. в воспоминаниях П.Н.Лукицкого высказывание Ахматовой о себе: «Я чёрная» [Лукицкий, 1991, I: 23].

<sup>2</sup> В.В. Иванов, Топоров В.Н. связывают символику воды и огня с мотивом брата и сестры: «Сюжет об Иване-да-Марье – следы брачного поединка огня и воды» [Иванов. Топоров, 1975б: 68]. А.Н.Веселовский видит в символике отголоски обряда кумовства [Веселовский, 1894: 315]. См. развитие мотива в стихотворении «О жизнь без завтрашнего дня»: *«Так незаметно отлетать, / Почти не узнавать при встрече. / Но снова ночь и снова плечи / В истоле влажной целовать... / То словно брат. Молчишь, сердит. / Но если встретимся глазами – / Тебе клянусь я небесами, / В огне расплавится гранит»* [Ахматова, 1986, I: 158].

сиротства, вдовства – общности доли: «*Все плачущие не равны ль пред богом?*» [Ахматова, 1986, I: 139].

Страх утраты родства сильнее смерти: «*Чтоб в томительной веренице / Не чужим показался ты, / Я готова платить сторицей / За улыбки и за мечты*» [Ахматова, 1986, I: 67]. Замещение любовной страсти сестринской любовью в мире Ахматовой либо знак катастрофы («*Кто ты: брат мой или любовник, / Я не помню, и помнить не надо*» [Ахматова, 1986, I: 29])<sup>1</sup>, либо берега («*Да будет живым, невоспетым / Моей не унававший любви*» [Ахматова, 1986, I: 163])<sup>2</sup>).

Отзвуки купальского мифа несёт в себе мотив сдвоенной души, получивший более развернутое воплощение в книге «Anno Domini». Запретная любовь к несуженому, не предназначенному судьбой оборачивается первородным грехом: «*Из ребра твоего сотворенная, / Как могу я тебя не любить?... / Быть твоею сестрою отрадною / Мне завещано древней судьбой, / А я стала лукавой и жадною / И сладчайшей твоею рабой*» [Ахматова, 1986, I: 163]<sup>3</sup>. Мотив сдвоенной души как наказания – отзвук купальского мифа, в основе которого инцест – нарушение запрета на любовь между братом и сестрой. Нарушившие запрет наказаны обращением в соименный цветок – Иван-да-Марья.

Колорит ахматовского мира задан купальской обрядностью: ослепительно белый цвет цветов папортника в купальскую ночь, двуцветная трава, двойной цветок Иван-да-Марья, где синий цвет – мужчина, а жёлтый – девушка<sup>4</sup>. У Ахматовой цвета амбивалентны и инверсированы, отнесены то к «мужскому», то к «женскому». Эпитет «синий» содержит в себе отзвук неба («*Небо ярче синего фаянса*» [Ахматова, 1986, I: 32]), боли («*Небо синее в крови*» [Ахматова, 1986, I: 142]), память о блаженном рае («*Там милого сына цветут васильковые очи*» [Ахматова, 1986, I: 136]), «*И очей моих синий пожар*» [Ахматова, 1986, I: 114]). Его негативный

---

<sup>1</sup> См. развитие мотива путаницы-Психеи в «Поэме без героя».

<sup>2</sup> См. развитие мотива сестринской любви в стихотворениях «Чёрная вилаась дорога», «По неделе ни слова ни с кем не скажу».

<sup>3</sup> См. эти мотивы: Белорусские песни с подробностями объяснения их творчества, языка, с очерками народного обряда, обычая и всего быта / изд. П.Бессонов. М., 1879. С.47. М. Серова связывает этот мотив с Федрой – героиней греческой трагедии [Серова, электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/serova3.htm>]. См. также о мифологеме «царской дочки» и о родстве с Музой-сестрой: [Коврова, 2008].

<sup>4</sup> См. наблюдение Г.С. Скороспелкиной об архетипичности цвета в поэзии Ахматовой: «Для Ахматовой важно цветоощущение, опредмеченное огнем, то есть архетип цвета-боли», развернутая «огненная метафора» [Скороспелкина, 2001, электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/skorospelkina.htm>].

смысл – гибель: «*Я ношу на счастье / Темно-синий шелковый шнурок*» [Ахматова, 1986, I: 62]<sup>1</sup>.

Раздвоение «золотого» подчинено другому принципу: «золото» связано с «мужским», «аполлоническим» – золотой луч, золотая пыль, золото ресниц. Золотой цвет несёт в себе праздничность и трагедийность: «*И слава лебедью плыла / Сквозь золотистый дым*» [Ахматова, 1986, I: 213], «*Золотой Бахчисарай*» [Ахматова, 1986, I: 97], «*Золотое клеймо неудачи*» [Ахматова, 1986, I: 212]. «Золотой меткой», «золотой отметиной» – знаком Велеса, подземного бога<sup>2</sup>, – у Ахматовой наделена ее героиня. Жёлтый цвет – цвет болезни, знак принадлежности к потустороннему миру.

Ива («*дерево русалок*») – сестра, двойник, тень героини, «*призрак первых дней*». Сохраняя свою растительную ипостась, она отождествляется с Мировым древом, соединяющим миры. Находясь у воды, ива символизирует вход в иной мир, выполняя функцию стража мира теней, и в то же время она – материализованная память.

Зимняя ипостась героини реализуется в перевернутом, обращенном мотиве жизни-сна. Сон – нереализованный миф о спящей царевне, разбуженной поцелуем жениха: «*Ждала его напрасно много лет, / Похоже это время на дремоту*» [Ахматова, 1986, I: 133]<sup>3</sup>. Согласно обрядовой традиции, зимние браки – форма противостояния умиранию природы. Кроме того, зимняя осуществленность снов обусловлена внутренней амбивалентностью ипостаси: «... *Ведь капелька новгородской крови / Во мне – как льдинка в пенистом вине*» [Ахматова, 1986, I: 108]<sup>4</sup>.

Смена ипостасей героини связана с жизнью-ошибкой: реализация мотивов ожидания, невстречи, опозданий на много лет, всевозможных подмен, замещений, превращений. Мотив брака с мертвой невестой восходит к русалочьему мифу. «*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*» [Ахматова, 1986, I: 118]. В перечислении метаморфоз – ипостаси русалки-оборотня, способной принимать разнообразные обличья. Этот же мотив восходит к свадебной обрядности, отражая представления о «невесте в

---

<sup>1</sup> См. о цветах в поэзии Ахматовой [Серова, электронный ресурс, режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/serova.htm>]. См. ее замечание о «красном тюльпане» как знаке беды [Там же].

<sup>2</sup> См. об этом: [Успенский, 1982: 78].

<sup>3</sup> Сон о тайном браке – часть того же мифа в стихотворениях «Божий ангел, зимним утром тайно обручивший нас» (1914), «Мы не умеем прощаться» (1917), «По твердому гробу сугроба в твой белый таинственный дом» (1917).

<sup>4</sup> См. о северных корнях: Раудар, М.Н. Образы Севера и северной культуры в творчестве Ахматовой // Скандинавский сб. Таллинн, 1981. XXVI, Тименчик, Р. Храм премудрости бога – стихотворение Ахматовой // Slavica Hieroalomyitana. he magnes press. The Hebrew University. Jerusalem. 1981. № 5-6.

чёрном». Обряд «похорон невесты» В.И. Еремина объясняет необходимостью берега невесты от злых чар и окружающих от неё как нечистой [Еремина, 1987: 29]. Запрет выходить из дома, запрет на слово, предписание носить траур, прятать лицо под фатой (маской) отражает представления о невесте как неживой. Обряд включает в себе инициацию (временную смерть), после него невеста воскресает в новой жизни, в новой роли, новом статусе [Байбурин, 1993: 62-80].

Обряд является подтекстовой структурой для поэзии Ахматовой, её архетипом. Он входит в лирику в качестве темы и способа оформления лирических ситуаций<sup>1</sup>.

Развивая мотив сиротства среди людей и братства с растительным миром, Ахматова включает в ритуал природу. Ветер<sup>2</sup> – главный распорядитель в похоронном обряде: «*Хорони, хорони меня, ветер! Родные мои не пришли... / Закрой эту черную рану / Покровом вечерней тьмы / И вели голубому туману / Надо мною читать псалмы...*» [Ахматова, 1986, I: 36-37]. Ему отведена роль жреца: он свободный, безрассудный, бродяга, опустошающий пространства и развеивающий прах, носитель вестей и звонов; осушает слезы, остужает кровь, призывает тишину. Демоническая ипостась ветра проявляется в разрушении, которое он приносит с собой: «*Поздней осенью свежий и колкий / Бродит ветер, безлюдно рад*» [Ахматова, 1986, I: 96], «*А мы живём торжественно и трудно / И чтим обряды наших горьких встреч, / Когда с налёту ветер безрассудный / Чуть начатую обрывает речь*» [Ахматова, 1986, I: 92]. Роль жреца в древнем погребальном обряде сводится к тому, чтоб разделить имущество умершего на доли: «изживание», «кистощение», его «опустошение» осуществляется для обеспечения покойному иных благ в ином мире [Топоров, 1990: 20]<sup>3</sup>.

Ветер, вносящий хаос в мир, переворачивает предметы и сам мир<sup>4</sup>, отмечает границы пространства жизни и смерти, осуществляя метаморфо-

---

<sup>1</sup> См. обыгрывание мотива смерти, похорон в ранней лирике: «Умирая, томлюсь о бессмертии» (1912), «Буду тихо на погосте под доской дубовой спать» (1915), «Как страшно изменилось тело» (1913). Смерть героини обрисована как поглощение адскими силами, отравление, которое вершит персонифицированная Смерть: «*Смертный час, наклонясь, напоит / Прозрачную сулемой*» [Ахматова, 1986, I: 67].

<sup>2</sup> См. о ветре: Виленкин, В. Образ «ветра» в поэтике Анны Ахматовой // Вопросы литературы. 1995. Вып. III. С. 138-152.

<sup>3</sup> См. обыгрывание мотива: «*Тот город, мной любимый с детства, / В его декабрьской тишине / Моим промотанным наследством / Сегодня показался мне*» [Ахматова, 1986, I: 175]. С этим связан подтекст мотива подарков и раздачи имущества в поэзии Ахматовой. Название художника, считает Ахматова, заключается в акте дарения: «*Осуждены – и это знаем сами – / Мы расточать, а не копить*» [Ахматова, 1986, I: 84].

<sup>4</sup> Перевертывание вещей, предметов в похоронном обряде означает переход в иной мир [Толстой, 1990: 119].

зы, связанные с принятием иного обличья, с переходом из одного состояния в другое, в сферу общения этого света с тем светом<sup>1</sup>.

Осень – одновременно участница погребального и поминального обрядов. Первый направлен на укрепление границы жизни-смерти, на окончательное отделение живых от мертвых, от смерти и покойника, второй оформляет переход умершего в круговорот жизни-смерти [Байбурин, Левинтон, 1990, Бернштам, 1985: 13]. Как участница похоронного обряда, она вместе с героиней провожает в последний путь возлюбленного, устлая дорогу цветами. Как осуществляющая поминальный обряд, она творит прощальную песнь, возвращая память: «*Чтобы песнь прощальной боли / Дольше в памяти жила, / Осень смуглая в подоле / Красных листьев принесла / И посыпала ступени, / Где прощалась я с тобой / И откуда в царство тени / Ты ушёл, утешный мой*» [Ахматова, 1986, I: 97]<sup>2</sup>. Тождество Осени и Музы проявляется в смуглости – общей черте облика героини, её Музы и персонифицированной Осени. Осень ассоциируется с творческими снами и покаянной памятью; неслучайно в поэзии Ахматовой она олицетворена в образе вдовы, оплакивающей мужа: «*Заплаканная осень, как вдова, / В одеждах чёрных все сердца туманит*» [Ахматова, 1986, I: 163]. Осень-Муза и героиня соотнесены общностью функций: плакальщицы в погребальном обряде. Так, сама героиня, будучи двойником осени, оказывается подобием обитательниц царства теней.

Роль ветра сводится к тому, чтобы обеспечить переход из одного мира в другой. Аналогична символика ворот, лестниц, как ведущих в иной мир в поэзии Ахматовой, что отмечено И.П. Смирновым [Смирнов, 1971]. Павловск, существующий в снах и видениях, спрятанный и сохраненный в её душе, становится пространством, обладающим магической силой воскресения, своеобразным Элизиумом: «*Всё мне видится Павловск холмистый, / Круглый луг, неживая вода, / Самый томный и самый тени-*

---

<sup>1</sup> См. о ветре в поздней лирике: «Но чаще всего стихия ветра в лирике А. Ахматовой 40-60-х гг. имеет трагедийное значение, указывающее на разьединенность ее лирической героини с окружающим миром (“*Даже ветер со мною на ты. / Там, за той оборвавшейся ставней*”). “Оборвавшаяся ставня” символизирует ту жестокую границу, за которой открывается неконтролируемое пространство, – бездна, безраздельно подчиняющая себе все, и ветер с ней заодно. Более того, как правило, это – ледяной северный ветер, истоки которого уходят в мир греческой мифологии; имя ему – Борей, обиталище его Холод и Мрак. Отсюда и столь непосредственное поэтическое сравнение Мрака, – “*как дерева летящий лист. / Как ветра одинокий свист / Над гладью ледяной*”)» [Малюкова, 2002, электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/malukova.htm>].

<sup>2</sup> Совмещение обрядов – игра со временем в мире Ахматовой, способ организации сюжетов. См. подробнее: Левин, Ю.И., Сегал, Д.М., Тименчик, Р.Д., Топоров, В.Н., Цивьян, Т.В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://novruslit.ru/library/?p=13>. См. развитие мотива осени в цикле «Шиповник цветёт»: «*Здесь северно очень – / И осень в подруги я выбрала в этом году*» [Ахматова, 1986, I: 225].

*стый, / Ведь его не забыть никогда. Как в ворота чугунные въедешь, / Тронет тело блаженная дрожь, / Не живешь, а ликуешь и бредишь / Иль совсем по-иному живешь»* [Ахматова, 1986, I: 96]. Луг, по мифологическим представлениям, – загробный мир, царство Персефоны, и в то же время земное пространство, из которого она была похищена Аидом, в поэтической традиции луг – символ рая.

Метафорика воды и огня, восходящая к купальскому мифу<sup>1</sup>, получает объяснение в «растительном» коде: цветы – очистительная жертва в погребальном обряде<sup>2</sup>. Так, цвет вбирает в себя символику жизни и смерти, воскресения: *«В белом пламени клонится куст / Ледяных, ослепительных роз»* [Ахматова, 1986, I: 150], *«Чёрных ангелов крылья остры, / Скоро будет последний суд, / И малиновые костры, / Словно розы, в снегу цветут»* [Ахматова, 1986, I: 86].

Внимание к датам и срокам обусловлено у Ахматовой обрядовой струей её поэзии, ими отмечены границы текста. «Первое» обозначает рубеж, пересечение которого несёт смерть: *«Пусть голоса органа снова грянут, / Как первая весенняя гроза: / Из-за плеча твоей невесты глянут / Мои полузакрытые глаза»* [Ахматова, 1986, I: 159].

Понимая бытие как повторение ритуальных ситуаций («*Веет ветер лебединый, / Небо синее в крови. Наступают годовщины / Первых дней твоей любви»* [Ахматова, 1986, I: 142]), Ахматова осмысляет даты как порог, с которого начинается поминальный обряд. По древним представлениям, он начинается там, где кончается погребальный, с размыкания пространства и приглашения душ в дом [Седакова, 1981], отсюда символика порога и крыльца. Порог – место обитания нечистой силы, крыльцо – вход, заказанный смерти, поэтому столь часто повторяющаяся ситуация возвращения возлюбленного воспринимается как приход гостя из небытия или как осуществление снов, предсказанных песенным словом: *«Ты мне не обещан ни жизнью, ни богом, / Ни даже предчувствием тайным моим. / Зачем же в ночи перед тёмным порогом / Ты медлишь, как будто счастьем томим?»* [Ахматова, 1986, I: 157], *«И дикой свежестью и силой / Мне счастьем вяло в лицо, / Как будто друг от века милый / Выходил со мною на крыльцо»* [Ахматова, 1986, I: 175].

Сакральность «первого» обусловлена отождествлением его с началом бытия, с воскресением-пробуждением, разрешающим катастрофичность сна и жизненную безысходность: *«Я знала, что снесу тебе, / Оттого не могла уснуть. Мутный фонарь голубел / И мне указывал путь... В жестком свете скудного дня / Проснувшись, ты застал / И в первый раз меня / По имени громко назвал»* [Ахматова, 1986, I: 111].

---

<sup>1</sup> По древним представлениям, кострами отмечались наиболее важные события человеческой жизни: рождение, брак, смерть.

<sup>2</sup> Кроме того, они соотносятся с преисподней.



Категория повтора («вечное возвращение») реализуется в свадебно-похоронном обряде, ритуал не просто повторяет бывшее, но отражает, подобно зеркалам, «начала и концы», сопрягая их: *«Годовщину последнюю празднуй, / Ты пойми, что сегодня точь-в-точь / Нашей первой зимы – той, алмазной –/ Повторяется снежная ночь»* [Ахматова, 1986, I: 179]<sup>1</sup>. Природа, пребывающая в зимнем сне, – своеобразный двойник героини – оформляет обряд. Кодирование смерти как свадьбы обусловлено, по замечанию А.К. Байбурина и А.Г. Левинтона, сходством структуры обрядов: (метафорика пути, пересечение пространства, снятие оппозиции своё/чужое, трёхступенчатость цикла: жизнь-смерть-воскресение) и табуированием смерти [Байбурин, Левинтон, 1990]. Воскресение после временной смерти, сопровождаемое снятием заклатья немоты, разрушением царства холода и тьмы – своеобразным размыканием пространства, реализуется в метафорике птицы-души: *«И трепещет, как дивная птица, / Голос твой у меня над плечом, / И внезапно согретый лучом / Снежный прах так тепло серебрится»* [Ахматова, 1986, I: 180].

«Последний» отмечает у Ахматовой границы земного бытия, любви, памяти – последняя песня, последняя встреча, день последний<sup>2</sup>. В сакральном пространстве годовщин, связанных с чудесным оборотом времени вспять, история любви предстаёт как существование между «первым» и «последним», которые обратимы, замещаемы: *«А всего с тобой хотела / С самого начала: / Беззаботной первой ссоры, / Полной светлых бредней, / И безмолвной, черствой скорой / Трапезы последней»* [Ахматова, 1986, I: 244]. Семантика первого и последнего поясняется цветочной

---

<sup>1</sup> См. замечание Е.Куликовой о пушкинском подтексте в этом стихотворении: «Ощущение счастья у Ахматовой возникает и от имплицитного присутствия пушкинской зимы. Несмотря на кажущуюся неизвестность пути («куда мы идем – не пойму»), в тексте четко очерчена дорога героев: бывшие царские конюшни, Мойка, храм Спаса-на-Крови, Михайловский сад, Инженерный замок, Марсово поле, Лебяжья канавка. Реальное движение сплетается с движением поэтическим: это дорога не только по ночному Петербургу, но и по пушкинскому тексту, по строфам первой и пятой глав “Евгения Онегина”, где много зимних описаний, переключек с Вяземским и Боратынским. Не случайно последнее слово в стихотворении “Годовщину последнюю празднуй”... – “серебрится”, оно замыкает цепочку снежных ассоциаций. Прогулка двух влюбленных становится, как это часто бывает у Ахматовой, не только свиданием героев, но и свиданием поэтов. Пушкин и Вяземский участвуют в этой зимней (правда, пешей, а не в санях) прогулке, и финальный свет (“внезапно согретый лучом”) возникает как свет поэзии, озаряющий пространство создаваемого текста» [Куликова, 2006, электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.akhatova.org/articles/articles.php?id=159>].

<sup>2</sup> См. об этом замечания Т. Пахарева в связи с концепцией акмеизма: «...ахматовская концепция акмеизма, ориентируясь на этот тип пророка под маской изгоя, актуализирует и евангельский контекст, адаптируя для эстетического пространства постулат о “последних”, которые “станут первыми”, и в таком случае прообразом учителя в контексте этой версии станет Тот, “кого когда-то называли люди // Царем в насмешку, // Богом в самом деле» [Пахарева, 2006, электронный ресурс. Режим доступа: [http://www.akhatova.org/readings/krym/sbornik\\_4/pahareva2.htm](http://www.akhatova.org/readings/krym/sbornik_4/pahareva2.htm)].

символикой, цветочным кодом: «Только глаза подымать не смей, / Жизнь мою храня. / Первых фиалок они светлей, / А смертельные для меня» [Ахматова, 1986, I: 86].

Символика первого, связанная с ситуацией порога, мотивирует позицию героини как жертвы и одновременно жреца в связи с понятием богатства-нищеты («За тебя отдала первородство, / И взамен ничего не прошу, / Оттого и лохмотья сиротства / Я, как брачные ризы ношу» [Ахматова, 1986, I: 156]), смерти/воскресения («И мнится мне, что уцелела / Под этим небом я одна – / За то, что первая хотела / Испить смертельного вина» [Ахматова, 1986, I: 89]<sup>1</sup>. Понятие нищеты связано с кругом образов погребального обряда: убогий, нищий – тот, у кого нет доли, в обряде нищий – заместитель покойного, получающий его долю [Байбурин, 1985: 97-99]. Любовь для героини Ахматовой, как и бытие в целом, жертвенный костёр, в котором сгорает душа героини и в котором она возрождается, подобно мифической птице Феникс.

Вариации мотива нищеты обыгрываются метафорами живо-го/неживого. Нищая душа – Муза – песня – такова логика превращений, подчиненных развитию семантических смыслов образа: «Помолись о нищей, о потерянной, / О моей живой душе...» [Ахматова, 1986, I: 64], «Муза ушла по дороге, / Осенней, узкой, крутой, / И были смуглые ноги / Обрызганы крупной росой» [Ахматова, 1986, I: 81], «И Муза в дырявом платке / Протяжно поёт и уныло. / В жестокой и юной тоске / Её чудотворная сила» [Ахматова, 1986, I: 99], «Ещё недавно ласточкой свободной/ Свершила ты свой утренний полёт, / А ныне станешь нищенкой голодной, / Не достучишься у чужих ворот» [Ахматова, 1986, I: 131].

Творческий акт для героини подобие разлучения души с телом, где омертвению/смерти героини параллельно оживление мира, его преобразование ценой жертвы: «Но скоро там, где жидкие березы, / Прильнувши к окнам, сухо шелестят, – / Венцом червонным заплетутся розы, / И голоса незримых прозвучат. / А дальше свет – невыносимо щедрый, / Как красное, горячее вино.../ Уже душистым, раскалённым ветром / Сознание моё опалено» [Ахматова, 1986, I: 82]. Творческий акт уподоблен древнему обряду инициации – посвящению в таинство. Метафорика цветов здесь символизирует жизнь. Ветер – знак маргинального пространства, предвестие перехода в инобытие.

Символика первого восходит к мифу о Громовержце, его поединку со Змеем. По В.Н. Топорову, противник Громовержца, принявший первую

---

<sup>1</sup> См. о вине: Серова, М.В. «Отравленное вино», или «тайна Федры» в поэтическом мире Анны Ахматовой [Серова, электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/serova3.htm>]. См. об эсхатологии «городского текста», о новом витке петербургского мифа: Шмидт, Н.В., Козловская, С.Э. Эсхатологическое пространство города в творчестве А.Блока и А.Ахматовой // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. 2007. № 1.

смерть, стал повелителем царства мертвых – Волосом, Велесом, владеющим душами [Топоров, 1985: 93-94]. Персонажи, которым приписывается потустороннее происхождение (в похоронах), приравниваются к смерти: нищий, мотильщик, первый встречный – персонифицируют смерть [Седакова, 1990: 57].

В контексте ахматовской лирики первый встречный и первый гость, зашедший в дом после Нового года, связанные с царством небытия, табуированы. Встреча с таинственным незнакомцем имеет судьбоносный смысл<sup>1</sup>, поэтому оформляется как происходящая во сне<sup>2</sup>.

Приходу гостя (стихотворение «Гость») приносит беду: боль затаена в маскирующем смехе героини и окаменении героя, дублирующих друг друга: *«Я спросила: “Чего ты хочешь? / Он сказал: “Быть с тобой в аду”. / Я смеялась: “Ах, напророчишь / Нам обоим, пожалуй, беду”... / И глаза, глядевшие тускло, / Не сводил с моего кольца. / Ни один не двинулся мускул / Просветлено-злого лица»* [Ахматова, 1986, I: 74-75]. Дата стихотворения – «1 января 1914 года» – создает подтекст, который кодирует ситуацию и образную систему. В «Новогодней балладе»<sup>3</sup>, где всё происходит как в зазеркальном мире, пир отмечает переход из одного мира в другой: кровь, как и вино, как магическое слово, символизирует мертвую и живую воду, которые обратимы в фольклорно-мифологической традиции.

«Лунный календарь»<sup>4</sup> Ахматовой – мифологическое время, опрокинутое в культуру в мире-тексте. «Лунное время» – время, физически ощущаемое всеми органами чувств, и одновременно некое «вневремя» – состояние, в котором сняты границы реального времени и пространства, подобие «вечности», переживаемой наяву.

Бытие у Ахматовой существует между «новолунием» и «полнолунием» – фазами возрастания и убывания луны. Лунный календарь дает обостренное восприятие бытия как «срочного» в его «концах» и «началах» и предопределенности ритмами природы. Так, «новолуние» – время оборванных судеб. Форма новорожденного месяца – серп – вводит тему «острого», «колючего» как «отсекающего», «режущего», связанных с бо-

---

<sup>1</sup> См.: «Черная вилаь дорога», «Город сгинул, последнего ока на меня посмотрело окно», «По неделе ни слова ни с кем не скажу».

<sup>2</sup> См.: Цивьян Т.В. Наблюдения над категорией определенности/неопределённости в поэтическом тексте. Поэтика Ахматовой // Категория определённости-неопределённости в славянских языках. М., 1979.

<sup>3</sup> «Как и “Библейские стихи”, “Новогодняя баллада” – опыт эпического воплощения глубинно-личностных пластов души автора. В подоснове условного действия – память о веренице человеческих потерь, предчувствие обреченности “очередного”, боязнь собственного провидения-силы, “навдящей” удары судьбы» – отмечает И.Л. Альми [Альми, 1992, электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.akmatova.org/articles/articles.php?id=14>].

<sup>4</sup> Первый вариант фрагмента о «лунном календаре»: Козубовская, Г.П. «Лунный календарь» в поэзии А. Ахматовой Пространство и время в литературном произведении. Тезисы и материалы международной научной конференции. Самара, 2001.С.234-237.

лю. «Ущербный месяц», таким образом, несет двойную семантику: рассечение целого на части (жизни, любви, души и т.д.) и болевого ощущения. Напряженность сюжета у Ахматовой держится сближением полюсов, обозначенных двумя мифологемами: «месяц» и «нить». «Канатная плясунья» – ипостась героини – удерживает нить судьбы в своих руках: мотив смерти / воскресения обретает амбивалентность. «Нить», отсылая к «пляске», «танцу», «кружению», «опьянению» – в значении «утрата разума», – актуализована в другом контексте. «Путь по канату» читается как «опасный»<sup>1</sup> и в то же время спасительный: пустота после ухода друга, не снятая замещением страстной любви на братскую (возврат после нарушения запрета невозможен), провоцирует на «муку жалящую», возвращая к реальности.

Переживание времени в неразрывности «концов» и «начал» придает особое значение атрибутам, подаркам, памятным знакам. Так, *«темно-синий шелковый шнурок»*, который героиня носит «на счастье» – вариант «нити»: он напоминает об утраченной башмачке, за которым должен, в соответствии с архетипическим сказочным сюжетом, явиться принц. В то же время оказывается «орудием смерти»: мотив мертвеца, вынуженного из петли, предваряет мотив шнурка. Наконец, сам месяц – двойник героини. Переживаемое состояние «тайной дружбы», дарованное судьбой, развернуто в архетипическом сюжете обретения сада / рая до грехопадения, но сад «предосенний» с его ощущением «срочности», «преходящести» – символ хрупкого бытия, подобного сну. «Месяц» как атрибут этого рая несет значение «абсолютной чистоты», «первозданности», «детскости» («...и месяц прозрачный качался / На серых, густых облаках» [Ахматова, 1986, I: 125]), одновременно отсылая к *«канатной плясунье»*. В самой «пороговости» ситуации скрыто ощущение боли, неизбывной и всегда ожидаемой.

Месяц в мире-тексте не просто скучающий свидетель, он соучастник творимой гофманианы: *«Не знала, что месяц / Во все посвящен. / С веревочных лестниц / Срывается он, / Спокойно обходит / Покинутый дом...»* [Ахматова, 1986, I: 271]. «Циркач», «артист» – вариация «канатной плясуньи».

«Лунное время» – время театральное, разыгрываемое в судьбе героини: так, сказочный сюжет о Золушке проецируется на ее ситуацию. Мотив неожиданной гостьи, поначалу разыгранный в соответствии со сценарием сказки, завершается вовсе не по заданной схеме: уход от сказки – в расставовке персонажей любовного треугольника, в путанице сюжетных ходов. Так, утрата башмака предшествует симпатии, возникающей между персонажами; избранник так и остается, неназванным, безымянным (табуирование, возможно, связано с желанием отвести от него беду). «Несказочный» открытый финал обрывается все на «вершинной» точке – ожида-

---

<sup>1</sup> Ср. «...жизнь, кажется, висит на волоске» [Ахматова, 1986, I: 173].

нии срока<sup>1</sup>. «Срок» материализуется не субстационально – как пир, а как предикат – акт примеривания башмачка, и в нем важен момент правильного выбора<sup>2</sup>. Так, сюжет о рассечении, обретающем в данном контексте насильственный характер, в перспективе ведет к обретению целого – утраченной пары<sup>3</sup>. «Башмачок» – приобретает семантику «боли»: натертые мелом башмачки канатной плясуньи – символ внешнего благополучия; найденный у озера башмачок потерявшей девочки – знак беды<sup>4</sup>.

«Лунное время» у Ахматовой – время, чрезвычайно насыщенное, спресованное, объемное, и меры его не обычные, земные, человеческие, а «вечные», меры адекватные инобытийной реальности, снам, песням и т.д. «Месяц» – знак чудесного преображения, приобщения к тайне своей будущей судьбы: «*Оттого, что стали рядом / Мы в блаженный миг чудес, / В миг, когда над Летним садом / Месяц розовый воскрес...*» [Ахматова, 1986, I: 72]. Летний сад тождествен Елисейским полям, Элизию. «Встреча», случившаяся на пороге, под знаком «воскресшего месяца», вбирает в себя весь комплекс будущих отношений, прозреваемых сиюминутно и сразу переведенных в иную плоскость: «*Мне не надо ожиданий у постылого окна / И томительных свиданий...*» [Ахматова, 1986, I: 73]. «Луна» – традиционный романтический атрибут любовного романа – не принимается как элемент «книжности» в мире-тексте с его «наоборотными» принципами: «*Ты мне не обещан ни жизнью, ни богом...*» [Ахматова, 1986, I: 157]. Полемически отторгнутый, он приобретает иную семантику – «греховного»: «*Я только голосом лебединым / Говорю с неправедною луной*» [Ахматова, 1986, I: 158]. Месяц обретает символику венчального знака, освящающего духовное родство людей, пребывающих в особом времени «встречи-разлуки», снимая ощущение боли сиротства: «*Но месяц алмазной фелукой / Вдруг выльыл над встречей-разлукой*» [Ахматова, 1986, I: 239].

«Лунное время» в лунных пейзажах, организованных мотивами дороги-пути и дома-окна, несомненно, воспринятых от Пушкина. У Ахматовой «дорога» намечает путь за пределы реального мира – в глубины памяти и в просторы вселенной («...*дорога не скажу куда*» [Ахматова, 1986, I: 234]). Поэтому и движение реализуется в особом времени – уплотненном, несущем «память сердца» – архетипичном.

---

<sup>1</sup> Часто «вершинность» сопряжена с разрывом сердца. См., напр.: «*Я слышу: легкий трепетный смычок, / Как от предсмертной боли, бьется, бьется, / И страшно мне, что сердце разорвется, / Не допишу я этих нежных строк...*» [Ахматова, 1986, I: 43].

<sup>2</sup> Ср. в сказках, где герой из множества красавиц, скрытых под покрывалом, должен выбрать суженую.

<sup>3</sup> Ср. у Цветаевой «*мой башмачок непарный*».

<sup>4</sup> Ср. «сапожки» козлоногой в «Поэме без героя».

«Вижу»<sup>1</sup> – лейтмотив сюжетов о спуске в память – несет двойную семантику: это знак другой оптики, оптимальной для инобытийного или не-бытийного мира, и одновременно переступания порога, за которым материализованное время. Неоднозначная семантика месяца отмечает финал романа. «...*В душный мрак / Месяц бросил лезвие*» [Ахматова, 1986, I: 72] – так отсекается мучительная память героини, обрывая нить сознания и погружая в сон. «*Лунный лук*» – атрибут Артемиды-охотницы и Аполлона: беря покой героя, обрекает его на кружение: «*Что? И ты не хочешь спать, / В год не мог забыть меня*» [Ахматова, 1986, I: 104], «*Что ж ты кружишь, словно вор / У затихшего жилья? / Или помнишь уговор / И живую ждешь меня?*» [Ахматова, 1986, I: 105]. Погружение в сон созвучно смерти, уводящей от мира, сопричастность которому сохраняется только в слиянии ритма копыт всадника, кружащегося перед домом, и сердца женщины, принявшей смертную судьбу. Лунные пейзажи скреплены спокойным, двурогим месяцем, где «рогатость» – знак «демонического». Смещение сна и реальности – в замещении, обмене ролями: совесть-мучительница, персонифицируясь, обретает ипостась месяца уже в другом бытии; аналогично месяц-свидетель становится частью души, провоцирующей на воспоминания. Поэтому «*древняя подкапризовая дорога*», ведущая к лебедям и мертвой воде, – знак памяти, и реальность, материализованная картина прошлого и пространство идеального бытия. Месяц, соединяя в себе полярную семантику, привносит в картину мира боль и сладость: «*И светится месяца тусклый осколок, / Как старый зазубренный нож*» [Ахматова, 1986, I: 225], «*И серп поднебесный желтеет, чем липовый мед*» [Ахматова, 1986, I: 136].

«Лунное время» – музыкальное время, где сопрягаются музыка души и музыка космоса. Смещение границ реального/ инобытийного миров, вызванное состоянием погружения в глубины памяти, ведет к определенной диспропорции: прошлое, материализуясь, обретает вечность, застывает в подобии аллегорических скульптур на могилах, тогда как настоящее растекается, обращаясь в жидкую субстанцию: «*Если плещется лунная жуть, / Город весь в ядовитом растворе. / Без малейшей надежды заснуть / Вижу я сквозь зеленую муть / И не детство мое, и не море, / И не бабочек брачный полет / Над грядой белоснежных нарциссов / В тот какой-то шестнадцатый год... / А застывший навек хоровод / Надмогильных твоих кипарисов*» [Ахматова, 1986, I: 175].

Хаос реальности, сменяющийся рядом картин, отмечаемых, отгоняемых как ненужные строки, ненужную память, космологизируется в

---

<sup>1</sup> Строчка «...*сквозь опущенные веки / Вижу, вижу ты со мной...*» [Ахматова, 1986, I: 72] – отсылает к гоголевскому Вию. Ср.: «*Я знаю, с места не двинуться / от тяжести Виевых век...*» [Ахматова, 1986, I: 320].

музыкальном ритме реквиема. Явление луны в цикле «Луна в зените» прочитывается как музыкальный текст: музыка вызревает в самой органике бытия, скрываясь в молчании космоса и души, разгадывающей это молчание. «Пересечение пути» – смена горизонтали вертикалью осмысливается как озарение, мгновенное просветление, возводящее душу к вершине переживаемого бытия. Наконец, лунный луч – подобие творящего субъекта, пребывающего в едином тексте бытия, созданного природой и культурой, где одно является продолжением другого: «*Словно Врубель наш вдохновенный, / Лунный луч тот профиль чертил. / И поведал ветер блаженный то, / Что Лермонтов утаил*» [Ахматова, 1986, I: 211].

Для поэтического мира Ахматовой характерна метафора «книги бытия». Мир поэта предстаёт как творимый текст, личная судьба, сопрягаясь с мировой историей, повторяется в архетипических ситуациях. В «книге бытия» Ахматовой «Античная страничка» оказывается рядом с «Ташкентскими страницами».

Сквозным для ахматовской лирики является мотив недописанной страницы. Связанный с идеей незавершенности, мотив обрастает множественностью смыслов: «*А недописанную мной страницу – / Божественно спокойна и легка, / Допишет Музы смуглая рука*» [Ахматова, 1986, I: 78]. В образе Музы важна её характеристика как гостьи из потустороннего мира, из небытия, знаком чего служит покрывало, тождественное, по мифологическим представлениям, фате, облаку, и имеющее функцию оберега в свадебном обряде от злых чар [Сумцов, 1881: 157, 160, 161]. Покрывало символизирует слепоту, которая является, по мифологическим представлениям, признаком царства мертвых<sup>1</sup>. «Недописанная страница» амбивалентна благодаря соотносительности с мифологическим планом, со снами<sup>2</sup>, обычаями<sup>3</sup>. По замечанию А.К. Байбурина, «незавершенность связана с идеями поддержания существующего порядка вещей, стабильности миропорядка, его неуничтожимое» [Байбурин, 1993: 223; электронный ресурс. Режим доступа: <http://gnozis.info/?q=node/4903>].

В стихотворении «Уединение» есть ещё один смысл, обусловленный представлениями о «строительной жертве». Ощущая себя «заложной душой», героиня проживает положенный ей срок уже в инобытии. Такова

---

<sup>1</sup> См. инверсированный мотив: «*И печальная Муза моя, как слепую водила меня*» [Ахматова, 1986, I: 85].

<sup>2</sup> Неоконченная работа во сне – признак смерти. См. о Музе: Шевчук, Ю.В. Образ Музы в лирике А. Ахматовой // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 5. Симферополь: Крымский Архив, 2007.

<sup>3</sup> Существует обычай при постройке дома оставлять часть его недостроенным какое-то время, чтоб не умер кто-нибудь из близких. См. об этом: Байбурин, А.К. «Строительная жертва» и связанные с нею ритуальные символы у восточных славян // Проблемы славянской этнографии. Л., 1979; Байбурин, А.К. К исследованию нескольких случаев ритуальной завершенности/незавершенности // Структура текста – 81. М., 1981.

участь всех заложных: «Так много камней брошено в меня, / Что ни один из них уже не страшен, / И стройной башней стала западня, / Высокою среди высоких башен./ Строителей её благодарю, / Пусть их забота и печаль минует. / Отсюда раньше вижу я зарю, / Здесь солнца луч последний торжествует... / А недописанную мной страницу / Допишет Музы смуглая рука» [Ахматова, 1986, I: 78]. В стихотворении «Другой голос», написанном от лица героя, мотив жертвы – заложной души – развивается в сопряжении миров: «Я с тобой, мой ангел, не лукавил, / Как же вышло, что тебя оставил / За себя заложницей в неволе / Всей земной непоправимой боли?» [Ахматова, 1986, I: 137].

«Недописанная страница» соотносится в мире Ахматовой с белой: «непоправимо белая страница» [Ахматова, 1986, I: 69] означает пустоту, обусловленную закланием немоты, связанной с избытком чувств, либо пробел, зияние, подобные пропущенной строфе, шифрующей судьбу: «В биографии славной твоей / Разве можно оставить пробель» [Ахматова, 1986, I: 57].

«Недописанная страница» соотносится в мире Ахматовой с переписанной заново: «А так как мне бумаги не хватило, / Я на твоём пишу черновике» [Ахматова, 1986, I: 274].

«Недописанная страница» соотносится с надписью<sup>1</sup>. Природа и функции надписи неоднозначны: представляя собой внешнее по отношению к произведению начало, надпись очерчивает границы поэтического мира; в то же время она размыкает эти границы в бесконечную реальность жизни. Реализуя принцип дополнительности, она является ключом к произведению и его комментарию<sup>2</sup>.

Надпись парадоксально совмещает в себе песенную и бытовую реальности, существуя на грани реального/иллюзорного<sup>3</sup>. Аналог надписи у Ахматовой – «белая страница», антиномично соединяющая значения «пустоты» и «полноты». «Белая страница» отсылает к поэзии начала XIX века, в которой фигурировала белая книга – записная книжка, подарок поэта другу. «Белая книга» в романтической поэзии – знак материализации поэтического замысла, реализации творческой энергии.

---

<sup>1</sup> Первый вариант фрагмента о надписи: Козубовская, Г.П. Поэтика надписи в лирике А. Ахматовой // Тезисы. Лингвистические и эстетические аспекты анализа текста. Соликамск, 1997. С. 128-130. Надпись характерна для Ахматовой («Надпись на неоконченном портрете», «Надпись на поэме», «Надпись на книге» и т.д.). Очевидно, что надписи, с одной стороны, сопровождают живописное произведение (и в этом случае возникает спор поэзии с живописью), с другой – оригинальные поэтические произведения Ахматовой (диалог двух текстов создает игру планами – текста и подтекста). См. о надписи: Гончарова, Н.Г. Анна Ахматова: еще одна попытка комментария // Вопросы литературы. 1999. № 1.

<sup>2</sup> Так, Ахматова возвращается к традиции русской поэзии, в частности, к В.А. Жуковскому, сопровождающему свои баллады стихотворными посланиями-посвящениями.

<sup>3</sup> См.: Козубовская, Г.П. Сновидное бытие и песенная реальность в поэзии А.Ахматовой // Культура и текст. Вып. 1. Литературоведение. Ч. 2. СПб.; Барнаул, 1997. С. 76-88.



Мистически связанный с душой «модели» («Когда человек умирает, / Изменяются его портреты...» [Ахматова, 1986, I: 186]), портрет – магическое зеркало судьбы, прозреваемой в исторических аналогиях: «Какой сумасшедший Суриков / Мой последний напишет путь?» [Ахматова, 1986, I: 320]. Ахматова возвращает портрету его мифологическую сущность: будучи обратным, перевернутым по отношению к человеку изображением, портрет создает образ, устойчивый по отношению к смерти<sup>1</sup>.

«Текст бытия», выстраиваемый Ахматовой как сопряжение двух реальностей – словесной и живописной, организован как многослойное пространство. В «Надписи на неоконченном портрете», будучи двойником героини, портрет вытесняет ее из жизни, обмениваясь с ней ролями (она – заместительница собственного изображения). Он «опрокинут» в прошлое и настоящее одновременно: будучи зеркальным изображением героини, он фиксирует ее переживания накануне катастрофы, предвещая эту катастрофу. Портрет – знак метафорической смерти героини, совпадающей в реальности с финалом любовного романа. Пластика деталей его пророчесствует о смерти души той, что изображена, а сам портрет как «мертвое» изображение – мистерия разлучения души и тела, переведенная на язык живописи. В то же время портрет не что иное, как вызов из небытия, воскресение, осуществленное в «жестокой» памяти.

Ахматова продолжает традицию оживших портретов, восходящую к романтической литературе и Гоголю: изображение двойится, реализуя метаморфозы мертвого/живого. «Текст» («портрет») и «подтекст» (реальная судьба героини) «сквозят»<sup>2</sup> друг через друга. Дублируя событийный ряд реальности, портрет «проигрывает» пережитую ситуацию заново: жертва распинается вторично (сначала «словами мертвыми и злыми», затем красками). Надпись создает стык двух миров, способствуя их перетеканию одного в другой. Историко-биографические реалии, намеками разбросанные в тексте, включают портрет в контекст судьбы героини, обозначив проекцию того и другого. Таким образом, портрет – колеблющееся изображение, на котором выламывающаяся из рамок «серого полотна» героиня спорит с судьбой, устремляясь в незавершенную жизнь, непоправимо разрушенную роком. Незавершенность портрета и есть знак открытости «текста» в реальность бытия.

Более поздняя «Надпись на портрете» (1946), посвященная балерине Т. Вячесловой, связана с той же традицией. Оживший портрет соотносится с разбитым зеркалом, бесконечно удваивающим изображение. «Рокковая девочка, плясунья, / Лучшая из всех камней» [Ахматова, 1986, I: 216]

---

<sup>1</sup> Топоров В.Н. Тезисы к предыстории «портрета» как особого тип текстов // Исследования по структуре текста. М., 1987.

<sup>2</sup> «Сквозят» – любимое словечко Ахматовой, характеризующее многослойность текста.

для Ахматовой – символ города-призрака, воплощение снов, тень из небытия, образ Красоты, способной погубить и спасти мир. Это одна из тех, кто разделил с городом его судьбу, двойник героини Ахматовой. Аналогия угадывается и ощущается в подтексте: двойничество персонажей у Ахматовой находит выражение в соотношении ее героини, с одной стороны, с образом Путаницы-Психеи, «Коломбины *десятих годов*», с другой – с мученицей, заложной душой (как, напр., боярыня Морозова).

Форма надписи с ее игрой между планами текста и подтекста у Ахматовой метафорически уподобляется зеркалу, освобождающему от заклятия немоты. Названия стихотворений («Почти в альбом», «При непосылке поэмы», цикл «Сожженная тетрадь») отражают понимание формы надписи как антиформы. «Форма» у Ахматовой существует на грани реальности/иллюзии. Форма, будучи реализацией содержания, основу которого составляет сновидное бытие, отрицает самое себя. Сохраняя признаки жанра фрагмента, надпись материализует действия призрачные, совершаемые в песенном бытии, закрепляя порывы, душевное движение, не обретшее осуществления в мире реальном. «Отказной» жест, определяющий структуру жанра, семантически многозначен, он содержит подтекст.

\*\*\*

Миф в поэзии Ахматовой формируется и оформляется во взаимодействии текста с подтекстом, где текст представлен мифологемами, архетипическими ситуациями, а подтекст – составляет купальская обрядность, выраженная в затекстовых реалиях, символикe; причём часто символика создаёт напряженность «текста» столкновением смыслов, которые несёт в мифологической и обрядовой реальности. Купальская обрядность, сохраняющая связь с солнечным мифом, умирающим/воскресающим божеством, отражение памяти о «языческом детстве» [Топоров, 1987]. Миф об умирающем/воскресающем божестве как жертве мира реализуется в творчестве как бесконечная смена ролей-амплуа-ипостасей, где героиня становится выражением древней метафоры смерть/воскресение. Обряд как тема (героиня, ощущая себя жертвой мира, воссоздаёт картины собственной смерти – репетиция смерти – и элементы обряда похорон) превращается в обряд как начало, определяющее структуру лирического стихотворения и лирического мира в целом. В ранней лирике это реализация метафоры смерти души, вызванной различными обстоятельствами бытия: Ахматова напоминала о своих впечатлениях от Павловска: призрак Настасьи Филипповны витал там<sup>1</sup> и её оплакивание героиней – плач о «заложной душе», невинно убиенной. Воспринимая мир как «симфонию ужасов» [Ахматова, 1986, 2: 273], героиня сострадает всем, безвинно

---

<sup>1</sup> Формула из заметок «Дикая девочка» [Ахматова, 1986, II: 273].

страдающим, отданным, как и она, на поругание, превращенным в «заложные души», в двойничестве сливаясь с этим миром, обретая в нём «братьев и сестер».

Превращению мира в поминальный акт, поминальную молитву способствует ощущение бытия как сроков, дат, канунов<sup>1</sup>. Специфическое понимание времени как спрессованной истории, пребывающей в вечном возвращении, ведёт к тому, что поэтический мир формируется как освобождение от бремени памяти, переполняющей душу поэта. Ключ к поэтическому миру, подтекстовой структурой которого является обряд, находится в прозе Ахматовой. Предупреждая о важности «первых впечатлений» для любого человека (*«Как только появляется сознание, человек попадает в совершенно готовый и неподвижный мир... Эта первоначальная картина навсегда остаётся в душе человека...»*) [Ахматова, 1986, II: 241]), тем более для поэта, Ахматова воспроизводит картину из детства, которая ею самой ощущается как некий архетип собственного творчества: *«А иногда на этой самой Широкой от вокзала или к вокзалу проходила похоронная процессия невероятной пышности: хор (мальчиков) пел ангельскими голосами, гроба не было видно из-за живой зелени и умирающих на морозе цветов. И мне (потом, когда я вспоминала эти зрелища) всегда казалось, что они были частью каких-то огромных похорон всего девятнадцатого века. Так хоронили в 10-е последних младших современников Пушкина. Это зрелище при ослепительном снеге и ярком царскосельском солнце было великолепно. Оно же при тогдашнем желтом свете и густой тьме, которая сочилась отовсюду, бывало страшным и даже inferнальным»* [Ахматова, 1986, II: 241].

Будучи частью природы (ипостаси героини – её природные воплощения), ощущая её двойничество, героиня Ахматовой включает природу в поминальный обряд (как и погребальный), творя его вместе с ней. Таким образом, поэзия Ахматовой превращается в поминальный акт, в котором искупается вина перед жертвами мира, его «заложными душами», оплакивается гибель эпохи. В зрелой лирике героиня становится плакальщицей, подобно той, которые сопровождали обряд в древности.

Возможность существования «я» в мире Ахматовой осмысляет в ретроспективе памяти как взаимодействие «текста» и «подтекста», своей судьбы и биографии. Её прозаические заметки – комментарий к судьбе, где развенчивается миф, созданный современниками. Так, «Мнимая биография» построена на

---

<sup>1</sup> См. замечание Ахматовой о «Поэме без героя»: *«Ощущение канунов, сочельников, – ось, на которой вращается вещь, как волшебная карусель»* [Ахматова, 1986, II: 280], мнение о том, что в поэме синтезируются все прежние темы и образы прежней поэзии, неоднократно высказывалась в литературоведении [Ахматова, 1986, II: 230]. См. указанные работы В.Н.Топорова, В.В.Мерлина, Ж.Нивы.

разрушении образа, сложившегося в сознании читателей, обозначены источники мифологизации. Существование в мире двойников – явление той же мифологизации как следствия «замурованности» (Ахматова считала, что критика её замуровала в 10-е гг.), превращенной в миф, равноценный слухам, клевете [Ахматова, 1986, II: 243]. Обрядовая структура кодирует мир в своих составляющих. Отсюда его призрачный, зазеркальный характер, отсюда перекодировка всех явлений, стихий, вещей, объясняемая той функцией, которую они выполняют в обряде.

Ахматова, подобно Пушкину, которого столь любила, глубоко запрягала своё томление по счастью, «своё своеобразное заклинание судьбы» [Ахматова, 1996, II: 130]<sup>1</sup>.

## А. АХМАТОВА: МИФ. ТЕКСТ. КОД

### Онейрофера: мотив и код<sup>2</sup>

Мифологема «жизнь-сон»<sup>3</sup> парадоксально реализуется в биографии А.А. Ахматовой.

---

<sup>1</sup> «Дополнения к статье “Каменный Гость” Пушкина» (1958-1959 гг.). См. замечание Ахматовой о специфике воплощения у Пушкина легенды: «*Перед нами драматическое воплощение внутренней личности Пушкина, художественное обнаружение того, что мучило и увлекало его*» [Ахматова, 1986, II: 85].

<sup>2</sup> Первый вариант под названием «Сновидное бытие и песенная реальность в поэзии А.Ахматовой» опубликован: Культура и текст. Вып. 1. Литературоведение. Ч. 2. СПб.; Барнаул, 1997. С. 76-88. См. о снах: Кудасова, В.В. Сон и сны в поэзии Анны Ахматовой // Художественный текст и культура: Материалы и тез. докл. на междунар. конф., 13-16 мая 1999 г. Владимир, 1999. 3; Уразаева, Т.Т. Мотив видения/сновидения в творчестве Лермонтова и Ахматовой // Проблемы литературных жанров. Томск, 2002. Ч. 1; Пушкирева, И.А. Концепт «бессонница» сквозь призму смысловых лексических парадигм: (А. Ахматова, О. Мандельштам, М. Цветаева) // Поэтическая картина мира: слово и концепт в лирике серебряного века. Томск, 2004 и др.

<sup>3</sup> Бесконечные болезни, вызывающие ощущение существования «бездны на краю», аресты близких людей, обреченность на окаменение, немоту (достаточно вспомнить рассыпанный набор книги «Ива», так и не увидевшей свет) – все это как нельзя лучше превращало ее бытие в подобие сновидения. Ее жизнь напоминает сюжет баллады, где страшный сон оборачивается реальностью. Сюжет о «мертвом женихе» развивался в контексте жизни, граничащей со смертью: семь попыток самоубийства Н. Гумилева из-за неразделенной любви к Ане Горенко [Лукницкий, 1991, I: 43], наконец, ее согласие, основанное на обете, в котором выразилось пророчество судьбы (см. напр., письма Ахматовой к С.В. фон Штейну от 1907 г. [Ахматова, 1996, II]); приходы «мертвого жениха» (В дневниковых заметках Ахматовой есть запись: «В 1924 году три раза подряд видела во сне X» (Н. Гумилева – Г.К.). 6 лет собирала “Труды и дни” и другой материал, письма, черновики, воспоминания. В общем, сделала для его памяти все, что возможно» [ЛЮ, 1989. № 5: 13], – повторяющийся сон, несущий чувство неизбывной вины (о мотиве потерянной невесты см. у Лукницкого [Лукницкий, 1991: 144]). Историческая эпоха с ее катастрофическими ритмами рождала сознание

Отношение к снам раскрывается в ее прозе: значения «сна» – «чудо», «благодать»; а бытие измерено сном. Впечатление от итальянской живописи Ахматова сравнивает со сном: «*Оно было похоже на сновидение, которое помнишь всю жизнь*» [Ахматова, 1996, II: 237]<sup>1</sup>. Генеалогию своего поэтического творчества она выводит из снов, подчеркивая, что местом их рождения был «поэтический чердак» (дом Шухардиной – Г.К.): «*Примерно половина моих снов происходит там*» [Ахматова, 1996, II: 241].<sup>2</sup> Так поразившая А. Модильяни способность Ахматовой читать чужие мысли и видеть чужие сны нашла отражение в ее портрете, созданном художником, где, по замечанию Н. Харджиева, она «*напоминает аллегорическую фигуру Ночи на флорентийском саркофаге*» [Ахматова, 1986, II: 201]<sup>3</sup>.

Ключ к ахматовской поэзии – ее черновые наброски, отрывки, незавершенные произведения, а также стихотворения, по разным причинам не включенные в ее книги<sup>4</sup>. В них сны – тема, мотив, образ – несколько прямолинейно раскрывают ахматовскую концепцию бытия, в отличие от стихотворений, собранных в книги. В письме к А. Бабаеву она иронически заметила: «*А про стихи узнала, что в них главное подтекст. Чем он глубже, тем его больше и чем он глубже, тем они лучше и ближе людям*» [Ахматова, 1996, II: 230]<sup>5</sup>. Сама Ахматова «густоту», «плотность» своих стихов иногда тяжело переносила и хотела отрешиться от них: «*Взять бы хорошие переводы, а еще писать прозу, в которой одно сквозит через другое, и читателю становится легче дышать*» [Ахматова, 1996, II: 249].

В поэтической концепции бытия А. Ахматовой задана зеркальность снов и бессонниц. Героиня ранней лирики Ахматовой живет в двух изме-

---

необратимости времени. «*Людям моего поколения грозит печальное возвращение – нам некуда возвращаться*» – констатировала Ахматова [Ахматова, 1986, II: 242]. В мистифицировании Ахматовой дат – игре со временем – отражение концепции цикличного времени, подчинение бытия «срокам», «канунам». Ахматова подчеркивала: «*Календарные даты значения не имеют*» [Ахматова, 1986, II: 243].

<sup>1</sup> В свою очередь природа воспринимается через призму культуры: в осеннем пейзаже северной Пальмиры узнаваема японская гравюра: «*Последняя ветка на островах всегда напоминала мне японские гравюры*» [Ахматова, 1996, II: 250].

<sup>2</sup> См. о мистификации, предпринятой для поминовения погибших поэтов, – царскоселов, в примечаниях к стихотворным сборникам в издании под ред. М. Кралина [Ахматова, 1996, I: 398].

<sup>3</sup> См. в письме к С.В. Штейну: «*Или помните вещью Кассандру Шиллера. Я одной гранью души примыкаю к темному образу этой великой в своем страдании пророчицы...*» [Ахматова, 1996, I: 182].

<sup>4</sup> Наиболее интересна в этом смысле незавершенная драма «Энума Элиш» и отрывки из трагедии «Сон во сне», опубликованные в издании под ред. М. Кралина [Ахматова, 1996, I].

<sup>5</sup> Ср. с трактовкой подтекста в ахматовском стихотворении, найденном среди набросков 1959 г.: «*...Стихи эти были с подтекстом / Таким, что как в бездну глядишь. / А бездна та манит и тянет, / И век не дощешься дно, / И век говорить не устанет / Пустая ее тишина*» [Ахматова, 1986, I: 359].

рениях, в двух реальностях – бытовой и песенной<sup>1</sup>. Внешний мир в бытовой реальности напоминает декорацию, на фоне которой разыгрывается театральное действо «снов» и «бессонниц»<sup>2</sup>, при этом вещный мир становится немым свидетелем происходящего. Белая штора на окне, несмятая постель, горящие свечи, часы с кукушкой, зеркала, легкий месяц, ива, ветер, клен – вещный мир и традиционные фольклорные образы, сосуществуя, оформляют обе реальности. В бытовой реальности героиня и мир параллельны друг другу, в песенной они пересекаются, «сквозят» друг через друга.

Катастрофичность бытия в ранней лирике связана с уходами друга. Бессонница – синоним тревоги – состояние «непоэтическое», но находящее выражение в песнях<sup>3</sup>. Бессонница, хотя и связана с небытием, удерживает героиню в здешнем мире. Память как ее составляющее, наоборот, приводит ее к границе жизни и смерти, предопределяя ситуацию «бездны на краю».

В ранних стихотворениях Ахматовой состояние бессонницы, спроецированное на мир, чаще передается через детали внешнего мира, несущие психологическую нагрузку (крик ворон, нестерпимо белая штора и т.д.), иногда через пространственную метафору («ночь бездонная»), создающую ощущение космического одиночества.

Бессонница у Ахматовой обнажает «пророческую» сущность, «русалочью» ипостась героини<sup>4</sup>, концентрируя то смутное, что существует в ее дневном бытии: в бытовой («*Здесь мой покой навеки взят предчувствием беды...*») [Ахматова, 1986, I: 45] и в песенной реальности («*Страшно мне от звонких воплей, / Голоса беды...*») [Ахматова, 1986, I: 35]).

Сама лирическая ситуация драматизируется, превращаясь в сценку, диалог с персонифицированной бессонницей. Бессонница, принимая разнообразные облики, превращается в двойника героини<sup>5</sup>. Двойник не что

---

<sup>1</sup> См. об этом: [Гинзбург, 1973]; [Грякалова, 1984]; [Козубовская, 1995].

<sup>2</sup> См. о природе как декорации: Козубовская, Г.П. Природа в поэтическом мире Ахматовой // Тема природы в художественной литературе. Сыктывкар, 1995. С. 41-43.

<sup>3</sup> См. понятие сна в стихотворениях, не вошедших в сборники: «*Жизнь мне кажется дивным загадочным сном, / Где лобзания – цветы*» [Ахматова, 1986, I: 303], «*То не сон, утешитель тревоги влюбленной*» [Ахматова, 1986, I: 310], «*Тот, что сон твой нарушает, тихая, каждую ночь*» [Ахматова, 1986, I: 319].

<sup>4</sup> См. о русалочьей ипостаси героини: Козубовская, Г.П. Миф и обряд в лирике Ахматовой // Козубовская, Г.П. Проблема мифологизма в русской поэзии XIX – начала XX веков. Самара; Барнаул, 1995. См. признание в письме к С.В. Штейну 1906 г.: «...я не сплю уже четвертую ночь. Это ужас, такая бессонница. Кузина моя уехала в имение, прислугу отпустили, и когда я вчера упала в обморок на ковер, никого не было в целой квартире. Я сама не могла раздеться, а на обоях чудились страшные лица» [Ахматова, 1996, II: 178-179].

<sup>5</sup> Двойничество подчеркнуто самой Ахматовой, снявшей, правда, впоследствии в стихотворении «Три раза пытаться приходила» первоначальное заглавие «Двойник» [Ахматова, 1998, I: 714]. См. у Ю. Айхенвальда: «Даже общедоступное счастье сна мало ведомо ей,

иное, как персонифицированная «худшая» половина души персонажа, часто ему самому неизвестная, и это традиционный для русской литературы прием. Неслучайно поэтому, повторение эпитета «черный» в ситуациях общения с бессонницей<sup>1</sup>. Бессонница персонифицируется в дерзкую насмешницу, цинично выворачивающую наизнанку душу героини, уличая ее в страшном грехе – тайном желании смерти ближнему; в тайные, «черные» мысли самой героини, в призрака, обвиняющего в измене и требующего расплаты<sup>2</sup>.

Бессонницы и сны – полюса бытия героини<sup>3</sup>; функции бессонницы полярны – карательная и утешительная<sup>4</sup>. Сюжеты о двойнике-бессоннице восходят к архетипу – близнечному мифу с его комплексом соперничества-родства. Приходы ее мучительны, но уходы повергают в состояние безысходности<sup>5</sup>.

---

поэтессе бессонницы, этой верной “сиделки” ее ночей. У нее душа – вдова [Айхенвальд, электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/articles.php?id=10>].

<sup>1</sup> См. в примечаниях М. Кралина [Ахматова, 1996, I: 371]. Эпитет «черный» используется как субстантивированное прилагательное. П.Н. Лукницкий записал, что А. Ахматова, говоря о своем уходе от Н. Гумилева к В. Шилейко, постоянно подчеркивала, что пришла к нему совершенно черная [Лукницкий, 1991: 44]. См. эпитет «черный» в стихотворениях позднего периода: «*И черной музыки безумное лицо / На миг появится и скроется во мраке. / Но я разобрала таинственные знаки / И черное мое опять ношу кольцо*» [Ахматова, 1986, I: 358]; «*И в черном саду между древних лип / Мне мачт корабельных слышен скрип*» [Ахматова, 1986, I: 353]; «*Что их (стихи – Г.К.) влечет – какое чудо, / Какая черная звезда?*» [Ахматова, 1986, I: 337] и т.д.

<sup>2</sup> См.: «Три раза пытать приходила...», («Отрывок»: «*И кто-то, во мраке дерев незримый...*», (см.: «А! Это снова ты...»). М. Кралин отметил вариант в черновой тетради: «*Ты тень от тени той, / Ты дуновение ночи*» [Ахматова, 1996, I: 380], подчеркивающий, что происходящее осуществляется на грани реальности и сна, поэтому материализуется, дематериализуясь.

<sup>3</sup> Любовь, напр., чаще всего ассоциируется с болезнью, отсюда мотивы бреда, забывания, духовы и т.д.

<sup>4</sup> См., формулу: «бессонница-сиделка».

<sup>5</sup> Мотив остроты связан у Ахматовой с фольклорно-мифологической ситуацией, являющейся подтекстом этого мотива, – укол отравленной иглой, вызывающий сон-смерть (ср.: «*Уколола палец безымянный / Мне звенящая оса*» [Ахматова, 1986, I: 29]). Любовь и смерть – полюса бытия героини, сближенные единством семантики «опьянение» – «отравление», «удушение» («...оттого, что я терпкой печалью / Напила его допьяна» [Ахматова, 1986, I: 25]; «*как соломинкой пьешь мою душу*» [Ахматова, 1986, I: 26]; «...он предал тебя удушью / Отравительницы любви» [Ахматова, 1986, I: 55]; «*Смертный час, наклонясь, напиш, / Прозрачную слезой*» [Ахматова, 1986, I: 67]; «...Отравная и душная во мне тоска» [Ахматова, 1986, I: 47]; «*И звенела, и пела отравно / Несказанная радость твоя*» [Ахматова, 1986, I: 71]; «*Вместо мудрости – опытность, пресное, / Неутоляющее питье*» [Ахматова, 1986, I: 80]). Соотнесение бытия с водной стихией не случайно для Ахматовой, она заметила в одном из писем: «*Раньше я любила воду и архитектуру, сейчас – землю и музыку*» [Ахматова, 1996, II: 233]. Вода – стихия героини в силу ее рождения. Безысходность для героини выражается в том, что выбора не существует, т.к. жизнь и смерть вполне обратимы: бытие – отравы (в равной степени: и в радости, и в грусти), смерть (и ее варианты: немота, слепота) – ипостась жизни без любви, автоматического пребывания на земле без души (равно, как и посмертное блуждание души). См. об этом: Найман А. Рассказы об Ахматовой. М., 1989; Топоров В.Н. Об ахматовской нумерологии и менологии // Ахматова и русская культура. М.,

Бессонница, будучи вторым «я» героини, сама убаюкана колыбельной песней героини: таковы метаморфозы «бессонницы» в «сны».

В ахматовской лирике «сон» упоминается гораздо реже, чем «бессонница». Ахматова редко воспроизводит сюжеты снов<sup>1</sup>, редко упоминает о снах как физиологическом состоянии. Сон – нечто ускользающее, не поддающееся пересказу, оставляющее необъяснимое ощущение: забытый весенний сон Алисы в маскарадном цикле, сон царевича, оберегаемый птицей Сирина и т.д. в книге «Вечер». Сон, осмысленный как отлет души от реальности, становится «мерой вещей». «*Как во сне*» – эта формула состояния и мотивировка преображенного вне песенной реальности мира в стихотворении «Вечерняя комната». Музыка души<sup>2</sup> выливается из сна, увиденного наяву. Ассоциативные цепочки реконструируют смысл. Солнечный луч в мифологии – ипостась Аполлона, как и лира, атрибут Аполлона, звукогенного начала. Луч, таким образом, становится символом лиры, лира – ипостась души, сон – бытие души. Ключ к подобному пониманию связи музыки и снов содержит запись на полях черновика стихотворения «Сказал, что у меня соперниц нет»: «*Дальний голос (Слова на музыку, услышанную во сне)*» [Ахматова, 1986, I: 407].

В цикле «Черный сон»<sup>3</sup> – история любви, осмысленной как «поединок роковой». Название цикла многозначно: это и сон, запечатлевший страх наказания за невозможность любви и за греховность страсти, это и метафора судьбы героини – пребывающей на границе жизни и смерти. Греховность сна – в жажде смерти как единственном выходе из тупиковой ситуации. Сон и реальность в цикле соприкасаются, становятся продолжением друг друга. Во сне и предчувствие будущей судьбы, и муки совести, неизбежная боль, ощущение неотпущенной вины. Наказание героини, перенесенное в сон, – узнаваемый ход, известный в русской поэзии по балладам В.А. Жуковского<sup>4</sup>. Суть наказания в том, что желанная возможность ухода из дома («*Мне муж – палач, а дом его – тюрьма*») [Ахматова,

---

1989; Козубовская, 1995; Колчина Ж.Н., Дзущева Н.В. «Знали соседи – я чувю воду...» (Мифопоэтика водной стихии в творчестве А. Ахматовой) // Куприяновские чтения: Материалы межвузовской научной конференции. Иваново: ИвГУ, 2006.

<sup>1</sup> У Ахматовой есть единственное стихотворение с названием «Сон». Сюжеты снов составляют сюжет стихотворений в поздней лирике, но, как правило, это отрывки: «*И очертанья Фауста вдали...*» [Ахматова, 1986, I: 328]; смысл видения проясняется только в конце, где героиня просыпается и выясняет, что все увиденное только сон; ср.: «*Через 23 года: Все уходит – мне снишься ты...*» [Ахматова, 1986, I: 365].

<sup>2</sup> Начало и конец стихотворения отмечены границами чудесного превращения слова в музыку.

<sup>3</sup> Он вошел в книгу «Аппо Domini». В черновиках – «Дурной сон» [Ахматова, 1986, I: 407].

<sup>4</sup> Данный вариант текста, как указывает В.А. Черных, содержится в черновой тетради, в других вариантах обозначение сна снято, что шифрует текст: «Прощай, прощай ...» (далее то же). См. [Ахматова, 1986, I: 407]. Сопряжение реальности и сна ведет к мифу о поэте-бродяге, нищем.



1986, I: 142]), оборачивается путем к своему распятию, к завершению замкнутого круга: *«Мне снится, что меня ведет палач / По голубым предутренним дорогам»* [Ахматова, 1986, I: 139]. Это не что иное, как метафора реального бытия героини, пребывающей между адом и раем. Парадоксальность пути во сне в том, что он связан с Музой и песнями. Ужас сна в том и состоит, что финал пути увенчан обручением с палачом – персонафицированной Смертью. Так метафорически обозначена невозможность бегства от самой себя.

В снах не только вершится суд над героиней, но и отпускаются грехи. В сны перенесены встречи, невозможные наяву в силу разных обстоятельств. В ранней лирике проигрывается гипотетическая ситуация смерти героини – репетиция смерти – в параллелизме двух сюжетов – в театрализованной и песенной реальности. В песенной реальности смерть опозитизирована, обрамлена фольклорно-мифологической образностью. Героиню окружает мир, исполненный сочувствия к ней и ее судьбе<sup>1</sup>.

Смерть существует для нее в двух вариантах – посюстороннем, в коллекции историй самоубийц – аналогий к своей судьбе<sup>2</sup>, и в мистическом, основанном на вере в *«посмертное блуждание души»*, ее присутствие в здешнем мире.

Гипотетическая ситуация «последней» встречи оформлена как театрализованный сон, где персонажи обмениваются ролями: то он приходит к ней, то наоборот. Описанная ситуация – автоцитата, но и архетип, закрепленный в поэзии Ахматовой поисками аналогий в русской истории (как, напр., в стихотворении «Плотно сомкнуты губы»). В гипотетической ситуации, отражающей раздвоение души героини между гордостью и смирением, прощение откладывается на будущее<sup>3</sup>. И по контрасту с этим строки из книги «Anno Domini»: *«Упрямая, жду, что случится, / Как в песне случится со мной, – / Уверенно в дверь постучится / И, прежний, веселый, дневной, / Войдет он...»* [Ахматова, 1986, I: 162], где песенная реальность тождественна снам. Гипотетическая смерть в стихах, адресованных сыну, – своеобразное покаяние, перенесенное в песенную реальность<sup>4</sup>. Встреча с таинственным незнакомцем – сюжет стихотворений, выполненных в форме сна, хотя сном и не названных<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> См. подробнее о природе как участнице обряда: [Козубовская, 1995: 120]. Любопытно более позднее включение в цикл стихотворения, датированного 1940 годом – «Переулочек, переул...», в котором возможность смерти «таится» в поэтической образности и как бы табуируется.

<sup>2</sup> См.: «Здесь все то же, что и прежде», «За озером луна остановилась» и др.

<sup>3</sup> «Ты пришел меня утешить...», «Бесшумно ходили по дому...» и др.

<sup>4</sup> См.: «Буду тихо на погосте...», «Где, высокая, твой цыганенок».

<sup>5</sup> См.: «Черная вилаься дорога» и др. См. переключку с более поздним стихотворением «И странный спутник был мне послан адом. / Гость из невероятной пустоты... / В нем смерть цела какой-то жизнью черной. / Безумие и мудрость были в нем тлетворны» [Ах-

В сознании героини Ахматовой уравниваются различные проявленные духовности, даже если они принимают альтернативный характер, молитва о ниспослании сна – знак духовности в человеке (как, напр., в стихотворении «Мне не надо счастья малого...»), но молитва, в которой выражается готовность отказаться от сна ради общего блага – выражение высшей жертвенности: «*Дай мне горькие годы недуга, / Задыханья, бессонницу, жар...*» [«Молитва», Ахматова, 1986, I: 102]. Поэтому в заклинаниях (с ними связана колдовская, русалочья ипостась героини) клятва снами – высшая клятва: «*Будешь, будешь мной утешенным, / Как не сплось никому, / А обидишь словом бешеным – / Станет больно самому*» [Ахматова, 1986, I: 142]. Осмысля любовь как трагическое разъединение плоти при единстве душ, Ахматова утверждает духовное родство любящих через боль и страдание<sup>1</sup>.

Восприятие реальной ситуации как сна (см., напр., реплику героини в стихотворении «Побег»: «*Я не сплю? Такое бывает во сне*» [Ахматова, 1986, I: 94]) вызвано недоверием к бытию, сопряженному с обманом. Сон становится своеобразной мерой бытия для человека, несущего свой крест. Сон и реальность, сомкнувшиеся в единстве напряженного ожидания осуществления того, к чему стремилась душа, предопределяют друг друга. Реальность встречи программируется снами, которые функционально сближаются с магическим заклинательным словом<sup>2</sup>.

Уникальность состояния земного блаженства, дарованного человеку, находит выражение в аналогии с грешником, обретшим предсмертную благодать: в эмпирическом бытии нет мер для обозначения благодати, высшего блаженства – их можно почувствовать только в ситуации на грани («...*ты – как грешник, видящий райский / Перед смертью сладчайший сон*» [Ахматова, 1986, I: 89]). «Майские узлы» обнажают связь времен: «*Но когда над Невою длится / Тот особенный, чистый час / И проносится ветер майский / Мимо всех надводных колонн*» [Ахматова, 1986, I: 89]. «Последний сон», скрепляя «вечность» и «миг», развеществляет город, наделяя его призрачностью. Сон, как естественное разрешение всех трагических ситуаций, мгновенное осуществление всех надежд, созвучен отпущению грехов: замещение молитвы сном усиливает ощущение непреднамеренности искупления греха. В мотиве «заложной души», искупающей первородный грех, связанный с рождением «странного», «умыш-

---

матова, 1986, I: 371]. Позднее стихотворение поясняет поэтику ранних сюжетов о встречах, воссозданных как совместное путешествие в потусторонний мир.

<sup>1</sup> См. мотив запретной любви брата и сестры. См. подробнее [Козубовская, 1995: 117-118].

<sup>2</sup> См., напр., «Долго шел через поля и села...»

ленного» города, ассоциирующегося с небытием, актуализирован миф о Петербурге<sup>1</sup>.

В поэзии Ахматовой далее меняется содержание онейросферы. Реальность все более напоминает сон<sup>2</sup>. Так, встреча – «*исполненный сон*» [«По твердому гребню сугроба», Ахматова, 1986, I: 132]; отсюда особая поэтика: неперменное присутствие белого цвета<sup>3</sup>, замедленное движение, как на старой киноплёнке. Аналогично в другом, где отсутствует время, и спящая природа, запечатлевая событие, свидетелем которого она стала, в своем зимнем сне, в своей скульптурной красоте, удерживает его в веках: «*И на пышных парадных снегах / Лыжный след, словно память о том, / Что в каких-то далеких веках / Здесь с тобою прошли мы вдвоем*» [Ахматова, 1986, I: 150]. В метафоре любви-страсти – «*В белом пламени клонится куст / Ледяных ослепительных роз*» [Ахматова, 1986, I: 150] – интроспекция и отражение сновидной концепции – зимнего плена<sup>4</sup>.

Реальность как бы вырастает из снов: и природа оказывается уже не просто свидетелем, а скорее вестником близких перемен. Сон включается в эту новую реальность, а реальный мир, подчиняясь логике сна, содержит в себе приметы сбывающихся снов. Детали пейзажа – знаки иного мира, мистически связанного с душой. Душе героини, мистически связанной с душой возлюбленного, дарована благодать – сон накануне дня его рождения («8 ноября 1913 года»)⁵. Сон и реальность, будучи параллельными, зеркально соотносятся: «*О, там ты не путаешь имя / Мое, не*

---

<sup>1</sup> См. трактовку Петербурга как мира, редко дарующего человеку ощущение райского блаженства («Из прапоэмы»: «*В городе райского ключаря, / В городе мертвого царя. / И в черном саду между древних лип / Мне мачт корабельных слышен скрип, / И все мне казалось, что в раю / Я песню последнюю пою*» [Ахматова, 1986, I: 353]).

<sup>2</sup> Ср. в позднем незавершенном стихотворении: «...*И в яви, отработанной под сон*» [Ахматова, 1986, I: 366].

<sup>3</sup> Белый цвет неоднозначен: это реальное изображение зимы, но это и символический цвет душ, сбросивших бранные земные оболочки.

<sup>4</sup> См. мотив удержанной тени в поэзии Ахматовой: «*Там тень моя осталась и тоскует...*» [Ахматова, 1986, I: 116], «*Ведь под аркой на Галерной / Наши тени навсегда*» [Ахматова, 1986, I: 72], «*На истертом красном плюще кресел / Изредка мелькает тень его*» [Ахматова, 1986, I: 62]), он содержит представление о мистической связи миров, о «*по-мертвом блуждании души*». См. подробнее: [Козубовская, 1995].

<sup>5</sup> См. в позднем стихотворении «Еще об этом лете»: «*И требовала, чтоб кусты участвовали в бреде...*» [Ахматова, 1986, I: 365]. Заклинательное слово направлено на природу, природа включается в заклинание, и как результат этого – «обратное время», природа, не подчиняющаяся календарному ритму, вступающая в мистическое взаимодействие с душой героини. Природа в реальности как предвестие снов, своеобразное воскресение, возвращение (даже, если в реальности оно не произойдет). В снах героине возвращено то, что не высказано, скрыто, спрятано в душе. Природа вызывает друга из небытия и дает встречу во сне.

вздыхаешь как здесь» [Ахматова, 1986, I: 135]. Печальная действительность идеально преобразуется в соответствии с логикой снов<sup>1</sup>.

Свидание осуществляется в логике ирреального: для героини, переставшей ощущать себя как земную плоть, «час предразлучный вдвоем» [Ахматова, 1986, I: 93] – отлет души от тела на границе жизни и смерти. Проникновение в чужой сон оборачивается долгожданным признанием: «В жестком свете скудного дня, / Проснувшись, ты застонал / И в первый раз меня / По имени громко назвал» [Ахматова, 1986, I: 111]<sup>2</sup>. Неразличение сна и бессонницы – в физическом ощущении переживаемого разлучения души с телом – таково состояние влюбленной героини: «...громко говорю с тоской / Не раскрывши сонных глаз» [Ахматова, 1986, I: 127]<sup>3</sup>.

Бессонница, аналогичная по функции снам, – их заместитель. Сказка о Синей Бороде, прочитанная на ночь для успокоения души, разыграна в сознании героини: в чужом сюжете скрыт свой, а счастливый финал сказки снят незавершенностью эмпирического сюжета. Прорвавшаяся в финале боль – знак темных предчувствий: «Что же сердце колотится бешено, / Что же вовсе не клонит ко сну?» [Ахматова, 1986, I: 144]. Бессонница дает героине встречу с самой собой, предостерегая и пророчествуя: ее назначение – испытание души и проверка слухов. Так, Слухи, опередмечивающие неясное, подсознательное, существующее в глубинах души, разрушают сказки<sup>4</sup>. В сновидной сфере поэтического мира Ахматовой, где все живое наделено долей, сны, ассоциирующиеся с покоем, принадлежат мужчинам<sup>5</sup>, а бессонница – удел женщин, которым достается «мука жалающая»<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> В «Подражании корейскому» появляются мотивы, близкие ранней поэзии Ахматовой. Сон здесь может восприниматься двояко: либо он идеализирует отношения любящих, либо открывает ошибку в реальности. Сон о другом – предсказание, прозреваемое вначале и сбывшееся в конце. Стихотворение «И юностью манит, и славу сулит...» воспроизводит сюжет торга с сатаной. Любопытна переакцентировка: «За то, чтоб присниться друг другу опять, / Я вечность тебе предлагаю, не пять / До света тянувшихся странных бесед...» [Ахматова, 1986, I: 361]. Сатана в финале оборачивается бредом несуществующей беседы, не бывшей в реальности, сатана – подобие черта из сумасшедших бредов Ивана Карамазова.

<sup>2</sup> Способность проникать в чужие сны, присущая женской, колдовской природе, обыгрывается в коротком стихотворении – «Любо вам под половицей ...», где мужчине отведена роль жертвы, видящей сны, посланные в наказание. См., напр. «Называй же беззаконницей, / Надо мной глумись со зла: / Я была твоей бессонницей, / Я тоской твоей была» [Ахматова, 1986, I: 131].

<sup>3</sup> См. развитие образа птицы-тоски в песенной реальности поэзии Ахматовой.

<sup>4</sup> «Игрушечными концовками» – называла Ахматова финалы «Повестей Белкина».

<sup>5</sup> Неслучайно у Ахматовой солнце – символ возлюбленного, и сны, как правило, залиты солнцем; см., напр., «твой пронизанный солнцем покой» [Ахматова, 1986, I: 93].

<sup>6</sup> См. стихотворение «Ночью», в котором предстают два варианта женской судьбы («Идет домой неверная жена, / Ее лицо задумчиво и строго, / А верную в тугих объятьях сна / Сжигает негасимая тревога» [Ахматова, 1986, I: 133]), земной и плотской. Любопытно, что «сон» и «бессонница» как бы меняются ролями, и функции одного перенесены на

Бред, болезнь, одурь, дремота – промежуточные состояния между сном и действительностью: «*Заболеть бы как следует, в жгучем бреду / Повстречаться со всеми опять*» [Ахматова, 1986, I: 145]<sup>1</sup>. В бытовой реальности они мотивируют путешествие в инобытие, в песенной – мотивировки сняты. Обычное место встреч с теньями – сад. «Сад» у Ахматовой архетипичен: это райский сад доисторического бытия человека, Эдем. «Сад» – локус гипотетической ситуации – встречи с умершими. Ветер, солнце, вода, владеющие садом, – первостихии бытия, созидающие идеальный мир. Сад – инобытийный мир оживших стихий, где природа перестает быть декорацией, а человек, органично вписанный в нее, живет ее жизнью. Героиня находится одновременно в двух реальностях, и бытовая перерастает в песенную. Виноград, вино – символы опьянения, одурения – поэтические эквиваленты бреда в бытовой реальности. «Бред» – знак переступания грани и приобщения к запредельному: «*Буду с милыми есть голубой виноград, / Буду пить ледяное вино / И глядеть, как струится седой водопад / На кремнистое влажное дно*» [Ахматова, 1986, I: 145]. Вино, обладая функцией живой и мертвой воды, способно вернуть из потустороннего мира обратно. «Водопад» – отсылка к литературным источникам, где он – символ времени, – знак имплицитного появления Леты – реки забвения.

Лирические ситуации цикла «Библейские стихи»<sup>2</sup> связаны со снами.

В первом стихотворении цикла «Рахиль»<sup>3</sup> сон – благодать, дарованная Иакову за долготерпение. Мотив подменной невесты обыгран в антитезе мужского/женского: в отличие от Иакова, Рахиль – жертва. Удел Рахили – бессонница<sup>4</sup>, страдание, слезы, безверие. Разность мужской и женской психологий принципиальна для Ахматовой. Для мужского соз-

---

другую. Оба варианта в равной степени отвергаются героиней Ахматовой (ср. с более ранними, где уход Музы чаще был ожидаем, ибо Муза и любовь не могли быть совместимы; стремление быть женщиной и быть любимой побеждало над даром поэта), вариант героини включает основные атрибуты духовного бытия – «сад», «звезды», «лира» (все они так или иначе связаны с душой). См. ироническое рассуждение на тему «поэта» и «поэтессы»: «*Пусть даже вылета мне нет / Из стаи лебединой / Увы! лирический поэт / Обязан быть мужчиной, / Иначе все пойдет вверх дном / До часа расставанья / И сад – не сад, и дом – не дом, / Свиданье – не свиданье*» [Ахматова, 1986, I: 338]. В свете этого понятен отказ Ахматовой от названия «поэтессы». Тем более, что критика (в частности, В. Недоброво) подчеркивала «мужское» начало ее стихов.

<sup>1</sup> См. о мистических прогулках: Куликова, Е.Ю. Поэтические прогулки в стихах Анны Ахматовой // Пространство и его динамический аспект в лирике акмеистов. Новосибирск, ИФЛ СО РАН: Издательство «Свинья и сыновья», 2011.

<sup>2</sup> См. о цикле: Игошева, Т.В. О трансформации библейских мотивов в «Библейских стихах» А. Ахматовой // Художественный текст и культура: Материалы и тез. докл. на междунар. конф., 13-16 мая 1999 г. Владимир, 1999. 3.

<sup>3</sup> См.: Игошева, Т.В. Драматическая коллизия в стихотворении Анны Ахматовой «Рахиль» // Вестник Новгородского университета. Серия «Гуманитарные науки». 2000. № 15.

<sup>4</sup> Это сближает ее с героиней ахматовской лирики.

нения раздвоение вполне естественно: при несовпадении сна и реальности у Иакова остается надежда (Рахиль для него – возможность бегства от обыденности в инобытие); женское сознание не приемлет раздвоения в любви; отложенного счастья. Черный цвет здесь амбивалентен: «*черная голубка*» – имя, данное ей любящим Иаковом, знак красоты, но и цвет смерти: это душа, преступившая себя. Плач Рахили превращается в богохульство, вызов ангела смерти: любовь-страсть возвышает героиню до диалога с Творцом в несогласии со своей участью.

В третьем стихотворении цикла<sup>1</sup> сон лишь упоминается, включаясь в сравнение, оформляющее описание любовной страсти. Сон – звено между реальностью и инобытием – подчеркивает, с одной стороны, естественность страсти Мелхолы к Давиду («...*как тайна, как сон, как праматерь Лилит*...») [Ахматова, 1986, I: 148]), с другой – ее безумие<sup>2</sup>. Неоднозначность состояния усилена упоминанием Лилит – женщины, опередившей Еву: символ естественности, она в то же время – злой дух в женской ипостаси. Глубина темной страсти и бессилие перед ней раскрываются в монологе Мелхолы, в разоблачающих ее полубредовых, отрывочных фразах<sup>3</sup>.

В «Библейских стихах» песенная и бытовая реальности сомкнулись, будучи возведенными к бытию в притче.

Умолчание как принцип организации сюжета в «Песенке» (цикл «Anno Domini»)⁴ создает противоречие содержания и стихотворной формой<sup>5</sup>. «Сон» и «песня» – разные ипостаси души: сон – содержание души, песня – ее выражение, форма, материализация; при этом сон и реальность зеркальны. Две реальности смыкаются архетипом Снегурочки, имплицитно присутствующий в тексте<sup>6</sup>; он же разводит эти реальности. Так подчеркнута обреченность чувства: в эмпирической реальности весенняя метаморфоза снега в воду весной – всего лишь знак перехода из одного состояния в другое (снег – вода, как известно, обратимы), в песенной реальности – метафора таяния от любви. Так, двойная мотивировка формирует дуплановый сюжет, расшифровывая в акrostихе имя – Борис Анреп.

Сюжет обыгрывает сны и реальность. Сон «рассказан» на языке природных символов: «*Но сладко снятся берега, / Разливы мутных рек*»

---

<sup>1</sup> См.: Игошева, Т.В. О «Мелхале» Анны Ахматовой // Петербургские чтения. СПб., 2003.

<sup>2</sup> Архетипичный сюжет проецируется на лирику Ахматовой, сопряженную с циклом мотивом запретной страсти, толкающей женщину на безумство.

<sup>3</sup> Ср. с ахматовской лирикой: «*Отчего же, отчего же ты / Лучше, чем избранник мой*» [Ахматова, 1986, I: 27].

<sup>4</sup> В песенной реальности «сон» присутствует, но его содержание опущено.

<sup>5</sup> См. примечание об акrostихе: это единственное стихотворение Ахматовой, написанное в форме акrostиха: первые буквы каждой строки, складываясь, дают расшифровку имени участника романа – Борис Анреп [Ахматова, 1986, I: 409].

<sup>6</sup> Героиня пребывает на грани жизни и смерти.

[Ахматова, 1986, I: 150], реальная же природа снимает смятение снов. «Берег» – у Ахматовой символ счастья<sup>1</sup>; вода – стихия героини; сон – единственная возможность для нее почувствовать себя счастливой. В финале разрушается представление об идеальности снов: песня, рождающаяся из души, в то же время – производное природы; песня приходит из снов, но напевает ее природа. Сон, трансформируясь в думу, отражает хтонические глубины души, ее подспудную тревогу, не превращаясь в песню.

В книге «Тростник»<sup>2</sup> другие принципы моделирования онейросферы: вместо четко очерченной визуальной детали, определяющей ракурс изображения, – кажущееся, колеблющееся. Впечатление ирреальности усилено завесой<sup>3</sup>, отделяющей героиню от мира. «Завеса» («мгла магических зеркал» в ритуале гадания, покрывало Музы и т.д.) полисемантична: ее значения полярны – ослепление и прозрение. Архетипичный сюжет, связанный с мифом о Сиринге, трансформируясь, разворачивается в сюжете о поэтическом пересотворении мира: поэтому эмпирические реалии, выраженные антропонимами – «Ленинград», «Летний сад», сосуществуют с мифологическими. «Лета» – мифологическая река забвения – здесь знак переключения из «эмпирического» в «метафизическое». «Оживший тростник», символизирующий память, поэтический дар, песенное творчество, – аналог долговечного «царственного слова»<sup>4</sup>.

Зеркало, если оно и не присутствует в сюжете стихотворений, ощущимо в подтексте. Так, «Заклинание» построено на вызове из небытия тени возлюбленного<sup>5</sup>: *«Из высоких ворот<sup>6</sup>, / Из заохтенских болот, / Путем нехоженым, / Лугом некошеным, / Сквозь ночной кордон, / Под пасхальный звон, / Незванный, Несуженый, – / Приди ко мне ужинать»* [Ахматова, 1986, I: 183]. Сопряжение балладного мотива мертвого жениха, архетипического сюжета о госте (приглашение Дон Жуаном статуи Командора на ужин) и пушкинского «Заклинания» создает полисемантизм лирического нарратива. Заклинательное слово, деформирующее мир, реализует превращение эмпирической реальности в песенную, тождественную сновид-

---

<sup>1</sup> См. об этом: Козубовская, Г.П. Семантика пространств в поэзии Ахматовой // Международный съезд русистов в Красноярске. Ч. 2. Красноярск, 1997.

<sup>2</sup> См.: Некоз, О. Образ творчества в книге А. Ахматовой «Тростник» // Scripta manent. Смоленск, 2004. Вып. 11.

<sup>3</sup> См.: «зеленая муть», «прозрачный дым» и т.д.

<sup>4</sup> См. о дантовском слове: Кихней, Л.Г. Дантовский код в поэзии Анны Ахматовой // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 8. Симферополь, 2010.

<sup>5</sup> Как отмечено в примечаниях издания М. Кралина, «...в рукописи книги «Нечет» дата – 15 апреля 1936 г. Написано в день рождения Н.С. Гумилева (род. 3 (15) апреля 1886 г.)» [Ахматова, 1996, I: 401].

<sup>6</sup> См. в «Беге времени»: *«Из торемных ворот»* [Ахматова, 1996, I: 401].

ной. Стихотворения, объединенные «лебединой» темой, отмечают номинальные даты.

Бессонница, обретшая различные ипостаси («ангел полуночи», «беда» и т.д.), – двойник героини, ее неумолкающая, «неукротимая совесть». Лирические ситуации диалогов героини с бессонницей восходят к архетипическим сюжетам путешествия в потусторонний мир, спуска в Аид. Прошлое, всплывающее в памяти как монтаж разрозненных эпизодов или как целостный сюжет, – театрализованная форма сна / бессонницы, неразличимых по сути, обратимых и обращаемых. В этом плане понятна функция природного двойника героини – ивы: *«Бессонницу овеивала снами»* [Ахматова, 1986, I: 183].

В книге «Тростник», как и в последующих, трактовка природы поэтического творчества неоднозначна: в бытовой реальности стихи – *«это выжимки бессонниц»* [Ахматова, 1986, I: 193], в песенной – *«Гофмановы сны»* [Ахматова, 1986, I: 188]. Но и сны, и бессонницы принадлежат душе, путешествующей в мире, реальном или инобытийном. Сны и бессонницы в равной степени – мистерия разлучения души с телом: в песенной реальности выливающаяся из снов в песню (*«...И с факелом свободных песнопений / Психея возвращалась в мой придел»* [Ахматова, 1986, I: 188]), в эмпирической – драматически переживаемая на грани жизни и смерти (*«Уж я ль не знала бессонницы / Все пропасти и тропы...»* [Ахматова, 1986, I: 197]). Поэт, ведомый звездой-душой, обретает творческий дар – благодать, свет<sup>1</sup>. Творческий акт уподоблен дремоте, сну; задача поэта сводится к «прозрению» этого мира, погружению в него.

Диалог с традицией в сюжете, где редуцирован архетип<sup>2</sup>, ведет к смыканию бытовой и песенной реальности: *«Но я предупреждаю вас, / Что я живу в последний раз. / Ни ласточкой, ни кленом, / Ни тростником и ни звездой, / Ни родниковой водой, / Ни колокольным звоном – / Не буду я людей смущать / И сны чужие навещать / Неутоленным стоном»* [Ахматова, 1986, I: 197].

Отказной жест принципиален: он возводит «неодолимую черту» между мирами. Клятва, замыкающая небольшой цикл «В сороковом году», – вызвана остротой памяти, внушившей чувство вины, жадной прощения и очищения. Именно в этом смысл отказа от посмертного появления в здешнем мире в форме природной субстанции. Обещание не проникать в чужие сны – признание суверенности чужого сознания. Смыкание – в отказе от смены ипостасей в бесконечных метаморфозах, превращений-

---

<sup>1</sup> См. о стихах в «Веренице четверостиший»: *«Вы так вели по бездорожью, / Как в мрак падающая звезда. / Вы были горечью и злостью, / А утешеньем – никогда»* [Ахматова, 1986, I: 211].

<sup>2</sup> Очевидная отсылка к пушкинскому «Заклинанию».



раздвоенный и признания неявной зеркальности, теневого существования в ином мире<sup>1</sup>.

Еще отчетливее обозначается связь в семантической цепочке: сны – душа – песни<sup>2</sup>. Сны – это, по Ахматовой, душа, обретшая плоть; песни – реализованный сон души. Сны и песни сближаются в общем мифологическом архетипе – путешествия души. Творческий процесс, осмысленный у Ахматовой как двунаправленное движение мира навстречу поэту и наоборот, реализуется через сны<sup>3</sup>. Сотворение песни – акт, подобный сотворению мира; в назывании его словом мир обретает самого себя. Поэт, освобождая его от заклятия немоты, снимает колдовские чары поэтическим – волшебным словом. Мир, рвущийся в пространство стиха, пробивающийся к свету, подобно растению, – в этом смысл метафоры: *«Когда б вы знали, из какого сора / Растут стихи, не ведая стыда»* [Ахматова, 1986, I: 191]. В отличие от ранней лирики, где мир был свидетелем всего, что происходило с человеком, в зрелой лирике Ахматовой, наоборот, человек становится свидетелем тайн мира. Подслушивание, подглядывание – роль, которая отводится поэту в этом мире: *«Подумаешь, тоже работа, – / Беспечное это житье: / Подслушать у музыки что-то / И выдать шутя за свое. / А после подслушать у леса, / У сосен, молчальниц на вид, / Пока дымовая завеса / Тумана повсюду стоит. / Налево беру и направо. / И даже, без чувства вины, / Немного у жизни лукавой / И все – у ночной тишины»* [Ахматова, 1986, I: 191].

Сновидное пространство цикла «Луна в зените» держится на оппозиции север/юг. Свое/чужое парадоксально связано с жизнью и смертью: «свое» (Ленинград) несет смерть, «чужое», наоборот, дарит жизнь. Восток, Азия, Ташкент ассоциируются с раем, дарующим покой, освобождение души от бремени. «Начала» и «концы» бытия связаны формулой «За-

---

<sup>1</sup> См. ценное замечание Л.Г. Кихней: «Кстати сказать, прием сплавления и перекладывания природных и культурных турных феноменов идет от позднего Мандельштама, которому, к примеру, принадлежит следующий пассаж: “Я буквой был, был виноградной строчкой, / Я книгой был, которая вам снится”. Так что подобное мифологическое по своей сути воплощение духовной эманации поэта, его “сообщения” в природном образе, который одновременно является и знаком авторского письма, – возможно, своеобразная отсылка к авторскому мифу Мандельштама. В то же время цветаевская “ветвь бузины” – это тот же аналог нерукотворного памятника» [Кихней, 2005, электронный ресурс, режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/kihnei3.htm>].

<sup>2</sup> См. о песне: Топильская, Е.Е. Мотив песни в лирике А. Ахматовой: к проблеме восприятия фольклоризма // *Язык русского фольклора*. Петрозаводск, 1992; Овсянникова, С.В. «Песня, молитва, любовь» в сюитном строе «Четок» Анны Ахматовой // *Малоизвестные страницы и новые концепции истории русской литературы XX века*. М., 2006. Вып. 3. Ч. 2.

<sup>3</sup> В этом переключке с Пушкиным: см. его формулу «творческие сны». См. признание Ахматовой в «Прозе о поэме»: *«Другое ее свойство: этот волшебный напиток, лиясь в сосуд, вдруг густеет и превращается в мою иографию, как бы увиденную кем-то во сне или в ряде зеркал («И я рада или не рада, что иду с тобой...»)». Иногда я вижу ее всю сквозную, излучающую непонятный свет...»* [Ахматова, 1986, I: 229].

*снуть огорченной, / Проснуться влюбленной»* [Ахматова, 1986, I: 203], где «эмпирическое» возведено к «бытийному». Мифологический смысл «пробуждения» – новое рождения, воскресение. Райская земля дарит сны, ассоциирующиеся с благодатью: так актуализируется мифологема имени – Анна. Приобщение к Востоку осуществляется в формах бытия самого Востока: Шехерезада – рассказчица, соединяющая в себе обольстительную красоту и очарование, – символ Востока для Ахматовой. Являющаяся душой Востока, она своими сказками снимает боль, бремя вины с того, кто попал во власть ее чар. Приобщение к Востоку осмысливается как познание «своего» через «чужое»: библейская древность первозданной красоты Востока лишь оттеняет строгую красоту Северной Пальмиры.

Азия становится своеобразным двойником героини: приняв ее в себя, Азия вбирает и ее болезни. Так, на внешний мир, в котором героиня обрела дом и покой, проецируются ее состояния: «...словно Азия бредит во сне...» [Ахматова, 1986, I: 204].

В отличие от «Библейских стихов», в основе которых аналогия между собственной судьбой и судьбой библейских героинь, в этом цикле «библейское» – принцип изображения. Восток, Азия – воплощения древнего мира в его роскошной первозданности, каким он был в начале Бытия. Восточный мир отмечен присутствием Бога. Ветер становится здесь вестником Бога, материализуя жест Бога, благословляющего землю, ипостасью Бога.

Но Восток неоднозначен: с одной стороны, это мир несбыточной мечты, с другой – инобытийный, потусторонний мир. Приобщение к Востоку – это приобщение к запредельному. Азия как царство ночного мрака и дневного зноя – символ потустороннего мира, отданного во власть знойного солнца и лунного времени: солнце и луна в мифологии – зеркала. Приобщение к снам Востока парадоксально оборачивается возвращением в свое пространство. В цикле зашифрован миф о Персефоне, украденной Аидом и, согласно договору, лишь на время возвращающейся в земной мир. «Гранатовый куст» – отсылка к мифу: именно с помощью гранатового зернышка Персефона обрела способность возвращения в земной мир. Так, мифологическое зернышко (как символ мудрости и верности) у Ахматовой – знак близкого возвращения на родину. В памяти, воссоздающей родные места, – искупление вины перед покинутой родиной<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> См. по контрасту с циклом, где любящим дарован единый сон, стихотворение «Что у нас общего?»: «Сон? – что как будто ошибся дверьми / И в красоте невозвратной / Снился ни в чем неповинной – возьми / Страшный подарок обратно» [Ахматова, 1986, I: 364]. Или в другом «Почти альбом», где возникает мотив запрета на сон в здешнем мире: «Здесь мы помыслить не можем о том, / Чтобы присниться друг другу» [Ахматова, 1986, I: 364]. См. интересное наблюдение М. Серовой: «В Ташкенте закончилась пора “бесцветия” ахматовской лирики 1920-1930-х годов, когда о “предвечных розах” напоминал либо острый запах крапивы (“И крапива запахла как, розы...”), либо лед на ветках (“...кусты ледяных ослепи-

Неизбывная печаль обращает пространство в свою противоположность: рай оборачивается бредом, путешествие на Восток – спуском в подземный мир, пир – трезной. Героиня становится носителем жертвенной любви, отсюда символика «черного вина»: «черный» – хтонический цвет – знак траура, мрака, небытия.

«Черное вино»<sup>1</sup>, ассоциирующееся с живой и мертвой водой, музыка и зацветающая ветка<sup>2</sup> связаны общей семантикой – опьянения, бреда – и потому обладают магической силой исцеления: «*И в этом сладость острая была*» [Ахматова, 1986, I: 205]<sup>3</sup>. «Острота» здесь в значении «рана», «боль», ее древний мифологический смысл – «рассечение жертвы», в данном контексте это обозначение порога, грани. Так, «острота» оказывается связанной с «медом познания»<sup>4</sup>. Музыка, осмысляемая фольклорно-мифологической традицией, как водительница в иные миры, также неоднозначна<sup>5</sup>. Рожденная из лунного света, она – произведение души и одновременно природы. Пьянящая музыка одухотворяет первозданный мир – таков заключительный аккорд цикла. Музыка в данном контексте – сила, способная воплотить бестелесное и удержать его, уберечь от превращения в тень, прах.

В одомашненном космосе Востока именно дом неожиданно становится прибежищем непонятных сил и загадочных стихий. Происходящее – на грани сна/реальности. «Заколдованный дом» – нечто, подобное механизму машины времени: с одной стороны, возвращает в детство, с другой, – дает возможность путешествия в столетия. Бессонница и сны тождественны в силу чудесного преобразования мира, попавшего во власть колдовства. Оживший мир и есть сон, увиденный наяву; в который погружается

---

тельных роз») [Серова, электронный ресурс, режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/serova.htm>].

<sup>1</sup> См. о семантическом комплексе: Филатова, О.Д. Семантическое поле «чаша – кубок» в творчестве Анны Ахматовой // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 8. Симферополь, 2010.

<sup>2</sup> Неназванный запах.

<sup>3</sup> См. об «остроте» и о «пчелиной жажде» в связи с пчелиным мотивом: [Серова, электронный ресурс, режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/serova2.htm>]. См. о сладости: «*Пусть все сказал Шекспир, милее мне Гораций / Он сладость бытия таинственно постиг...*» [Ахматова, 1986, I: 368].

<sup>4</sup> Мед памяти, ее глубин.

<sup>5</sup> См. интересное наблюдение Аникина о музыке и чуде смерти: «Образ музыки – сатанински могущественной чудодейственной силы – появляется в одной из последних дневниковых записей Ахматовой, где обращают на себя внимание текстуальные совпадения с рассмотренным стихотворением: “Вчера ночью слушала “Наваждение” Прокофьева. Играл Рихтер. Это – чудо, я до сих пор не могу опомниться. Никакие слова (в никаком порядке) даже отдаленно не могут передать, что это было. Этого почти не могло быть”» [Аникин, 1991: электронный ресурс, режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/articles.php?id=35>].

душа. Двойник в данном контексте не есть опредмеченное изображение души, он всего лишь мертвое изображение, поэтому нет обмена ролями, нет переступания грани, нет возможности путешествия в мир иной, ибо инобытие соприсутствует в здешнем мире.

Ташкент, зацветающий весной, обрастает многочисленными ассоциациями. Он уподоблен первозданному миру, благословенному Богом, – той тайной силе, целесообразность которой несомненна, нерушима, вечна: «... как запылал Ташкент в цвету, / Весь белым пламенем объят, / Горяч, пахуч, замысловат, / Невероятен» [Ахматова, 1986, I: 205]

Восточный мир, стоящий под знаком умирающего/воскресающего божества, обнаруживает очертания архетипического сюжета о спящей царевне, разбуженной поцелуем жениха, которому придан эротический смысл: «И яблони, прости их боже, / Как от венца, в любовной дрожи» [Ахматова, 1986, I: 205].

«Белизна» цветущего Ташкента («Весь белым пламенем объят...») [Ахматова, 1986, I: 205] неоднозначна: она знак предельности красоты здешнего мира и ее зеркальной проекции. Мир, таким образом, находится, по Ахматовой, на грани жизни-смерти. Привидения, с которыми ассоциируется весеннее цветение деревьев, – вестники иного мира, наделенные немотой и слепотой – признаками существ, чуждых здешнему миру. Всеобщее двойничество, двубытийность подчеркивают обреченность красоты, ее хрупкость и недолговечность. В сновидном мире специфичен и диалог: «И дыханье их понятней слова, / А подобье их обречено / Среди неба жгуче-голубого / На арычное ложиться дно» [Ахматова, 1986, I: 208].

Образ встречи-разлуки – центробразующий в цикле «Cinque», где реальность оборачивается сном, отражается в зеркале, явлена в снах, отделанных под реальность. Комплекс «запретной любви» разворачивается в полярной метафорике – от вознесения ввысь до падения в пустоту застывшего мира, в небытие. В комплекс «запретной любви» включен мотив ни в чем не повинных людей.

Принцип параллелизма определяет развитие сюжета: в эмпирическом – несостоявшаяся встреча; в ирреальном – общении душ, сбросивших земную оболочку: «Так, отторгнутые от земли / Высоко мы, как звезды, шли» [Ахматова, 1986, I: 219]. В двуплановом сюжете встреча, невозможная в реальном мире, «прокинута» в этот мир. Персонажи любовной драмы двубытийны: существуя на грани двух миров, они души-звезды и смертные люди, судьба которых предопределена звездами: «...Под какими же звездными знаками / Мы на горе себе рождены?» [Ахматова, 1986, I: 220]. Здешний мир, хотя и напоемает о себе названиями (Ладога), ирреален и сближается с инобытийным: пустой, немой, глухой, слепой, он отдан во власть ветра. Метаморфозы мира – следствие оптической точки зрения, когда мир принимает законы игры: «...И заря притворилась тьмой» [Ахматова, 1986, I: 219]. В то же время в основе сюжета –

архетип сотворения мира по слову, отсылающий, с одной стороны, к Библии, с другой – к античному мифу об Орфее.

Голос – единственная реальность в эмпирическом мире – материализует несостоявшуюся встречу; напоминающую о себе небесными явлениями: «*В легкий блеск перекрестных радуг / Разговор ночной превращен*» [Ахматова, 1986, I: 219]. Мотив запретной любви реализует мифологема света: «*И какое незримое зарево / Нас до света сводило с ума*» [Ахматова, 1986, I: 219], «*Но с каплей жалости твоей / Иду, как с солнцем в теле*» [Ахматова, 1986, I: 219]. «*Нашей встречи горчайший день*» [Ахматова, 1986, I: 220], не обретший овеществления в земном мире, существую в отказных жестах, деструктуализован, материализуется в слове. В песенной реальности хотя и снят трагизм, присущий бытовой, но подтекст ее – мифологический архетип: «*Не дышали мы сонными маками...*» [Ахматова, 1986, I: 220].

Цикл – не что иное, как вызов из небытия, но не тени, а живого. Заклинательное, магическое слово способно изменить физический мир, но оно бесильно преодолеть разлуку, не способно реализовать сон. Слово творит мир, и оно же его разрушает; ему адекватна мифологема «встреча – разлука»<sup>1</sup>.

Голос и звезда – ипостаси души, ее заместители. Звучащее слово, согласно античной мифологической традиции, – метафора света, так, голос и звезда оказываются тождественными. «Свет» в цикле двузачен: с одной стороны, это метафора мира, исполненного благодати, отмеченного Богом, с другой, – метафора страсти. «Зарево» – знак открывающейся тайны и безумие, одурь, опьянение обманом. Так, мифологический и метафорический планы оказываются сведенными в единстве песенно-бытовой реальности: отсюда оживляющая функция слова.

Реальный мир в цикле – мир трагических метаморфоз, опасных подмен. Звучащее слово героя, будучи его двойником, подобно живой воде, оживляет героиню и преобразует реальный мир. Мотив разрушения, деформации реализует трагическую тему несостоявшейся встречи. Тень, сожженная драма, вышедший из рамы «*новогодний страшный портрет*» [Ахматова, 1986, I: 220], «*...слышимый еле-еле звон березовых угольков*» [Ахматова, 1986, I: 220], недосказанный сюжет о чужой любви – все это сны души, ускользающие, не поддающиеся воплощению. Слово как овеществленный сон – двойник души героини. Необратимость времени, обреченность чувства, которое нельзя сохранить в предметах и явлениях материального мира, передано в смене «визуального» «акустическим», подытоженно недосказанностью. «Чужой сюжет» с его недосказанностью «опрокинут» в реальность сюжета персонажей цикла: аналог недос-

---

<sup>1</sup> См. у Ахматовой в ранней лирике – «*цветы небывшего свиданья*», «*несостоявшаяся встреча*» и т.д.

казанности – звуки, тающие в эфире. Слово обращено на сохранение чувства в мире, законы которого трагически непоправимы.

Цикл «Шиповник цветет»<sup>1</sup>, связанный с поминальными сроками, развертывает сюжет о несказанном слове – сожженной тетради<sup>2</sup>. Акт сожжения – метафора творчества – разлучения неуничтожимой души и бренного тела.

В цикле ритмично чередуются мотивы сна-яви-песни. В бытовой реальности зеркало, обладающее магическими свойствами, – атрибут гадания, «инструмент» вызова из небытия – «возвращает» возлюбленного, благодаря колдовству белой ночи. Мотив разбитого зеркала (*«звездных стай осколки», «месяца осколок», светящийся, как «старый зазубренный нож»*), разрушая балладную атмосферу, формирует пространство, исправленное снами: *«Живу, как в чужом, мне приснившемся доме, / Где, может быть, я умерла, / Где странное что-то в вечерней истоме / Хранят для себя зеркала»* [Ахматова, 1986, I: 225]. Невозможность встречи в бытовой реальности осознается как неизбежность (*«Мне с тобой на свете встречи нет»* [Ахматова, 1986, I: 222]), исключая надежду на иной мир (*«И о встрече в небесной отчизне / Нам ночные не шепчут огни»* [Ахматова, 1986, I: 226]). Невстреча<sup>3</sup> – мифологема, включающая полярность несбывающегося и сбывшегося, реализуется в многочисленных вариациях-замещениях: *«Только б ты полночною порою / Через звезды мне прислал привет»* [Ахматова, 1986, I: 222], *«Как сияло там и пело / Нашей встречи чудо, / Я вернуться не хотела / Никуда оттуда»* [Ахматова, 1986, I: 222], *«Несостоявшаяся встреча / Еще рыдает за углом»* [Ахматова, 1986, I: 224], *«Призрак ты – иль человек прохожий, / Тень твою за чем-то берегу»* [Ахматова, 1986, I: 225]. Сны – единственное, что дает возможность осуществления встречи. Невстреча, отраженная в снах (*«Обещай опять прийти во сне»* [Ахматова, 1986, I: 222]), соприкасаясь с реальностью, получает разнообразные преломления в песенной реальности. Песенная реальность договаривает явленное в снах, проецируя его на мир: *«Он был во всем... И в баховской Чаконе, / И в розах, что напрасно*

---

<sup>1</sup> См. о цикле: Кобзев, Н.А. Тайное и явное у А. Ахматовой и М. Волошина: (Циклы «Шиповник цветет» и «Киммерийские сумерки») // Ахматовские чтения. Тверь, 1991; Крадожен, Е.М. Деривационный повтор в поэтическом цикле А. Ахматовой «Шиповник цветет» // Проблемы деривации: семантика и поэтика. Пермь, 1991.

<sup>2</sup> См. о тетради: Кудасова, В.В. Тетрадь как образ в лирике А. Ахматовой // Русская литература XX века. Типологические аспекты изучения: X Шешуковские чтения. М., 2005. Ч. 1.

<sup>3</sup> «Невстреча», хотя и выражена через разнообразные «не» (*«Несказанные речи, / Безмольные слова. / Нескрещенные взгляды / Не знают, где им лечь»* [Ахматова, 1986, I: 222]), но приобретает сложный смысл, включающий и отрицание, и утверждение. Прием негирования отмечен Л. Флейшманом у Баратынского: Флейшман, Л. Об одном приеме Баратынского // *Quinquagenario*. Сборник статей молодых филологов к 50-летию проф. Ю. М. Лотмана, Тарту 1972. С. 147–153.

*расцвели, / И в деревенском колокольном звоне / Над чернотой распаханной земли. / И в осени, что подошла вплотную / И вдруг, раздумав, спряталась опять»* [Ахматова, 1986, I: 223]<sup>1</sup>. Природа, выпавшая из календарного времени, пребывающая в трауре – интроспекция, и она – предвестие невстречи. Невстречей сформирована философия бытия: *«Пусть влюбленных страсти душат, / Требуя ответа, / «Мы же, милый только души / У пределов света»* [Ахматова, 1986, I: 223]).

Сны и реальность зеркальны в цикле. Персонажи двубытийны; героиня раздваивается: она неживая, пребывающая в потустороннем мире и плакальщица; герой – явлен во плоти в видении белой ночи и призрак, тень: *«И ты пришел ко мне, как бы звездой ведом, / По осени трагической ступая, / В тот навсегда опустошенный дом, / Откуда унеслась стихов казенных стая»* [Ахматова, 1986, I: 224]. Двубытийны и реалии внешнего мира: шиповник – растение, обращенное в слово, звезды – космические тела и души и т.д.

Метатекстовый характер цикла связан с мотивом сожженной тетради. Невстреча, перенесенная в песенную реальность, – знак торжества над объективными законами бытия: *«Сюда принесла я блаженную память / Последней невстречи с тобой – / Холодное, чистое, легкое пламя / Победы моей над судьбой»* [Ахматова, 1986, I: 225]. Песенная реальность, обращенная к несказанному слову, предвещает отказной жест – сожжения книги стихов, запечатлевшей боль: *«И это станет для людей / Как времена Веспасиана, / А было это – только рана / И муки облачко над ней»* [Ахматова, 1986, I: 226]. Парадокс акта сожжения – удержание в памяти. Цветущий шиповник – метафора переживаемого чувства и символ поэтического слова: *«Несказанные речи / Я большие не твержу. / Но в память той невстречи / Шиповник посажу»* [Ахматова, 1986, I: 222], *«Шиповник так благоухал, / Что даже превратился в слово»* [Ахматова, 1986, I: 223]<sup>2</sup>.

Покаянные слова (*«непоправимые слова»*), связанные с необходимостью искупления вины, пришедшие из снов, становятся пророчеством для героини в ее судьбе, иллюзорно зафиксированной в песенной реальности: *«И вот пишу, как прежде, без помарок, / Мои стихи в сожженную тетрадь»* [Ахматова, 1986, I: 223].

---

<sup>1</sup> См. интересные наблюдения о музыке: Михайлова, Г.П. Культура барокко как составляющая художественного мира Анны Ахматовой // Мировая культура XVII–XVIII веков как метатекст: дискурсы, жанры, стили. Материалы Международного научного симпозиума “Восьмые Лафонтоновские чтения”. Серия “Symposium”, выпуск 26. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002.

<sup>2</sup> А.В. Ильичев, отметив, что «увядание розы, описанное как превращение ее в шиповник, связано с темой смерти и поэтического бессмертия» («поэтический миф бессмертия культуры, запечатленный в слове»), указал на факт единственного появления шиповника в пушкинской поэзии – «описание могилы поэта Ленского» [Ильичев, 2006, электронный ресурс. Режим доступа: [http://www.akhmatova.org/readings/krym/sbornik\\_4/iljichev.htm](http://www.akhmatova.org/readings/krym/sbornik_4/iljichev.htm)].

В цикле сохраняется особое отношение к слову: воплощенное слово, «оплотняющее» сны души, таит в себе опасность разрушения таинственной связи душ, возможной во сне. Отсюда жест – отказ от слова, несущего беду, ироническое снижение его: *«И это всё любовью / Бессмертной назовут»* [Ахматова, 1986, I: 222]. Ключ к этому – эпитафия из Китса: *«And thou art distant in humanity. Keats. – И ты далеко в человечестве»*. Д. Китс (англ.) [Ахматова, 1986, I: 220]. Ведущий мотив в цикле «Полночные стихи»<sup>1</sup> – мотив страха возможной встречи: *«Разлуку, наверно, неплехо несусь, / Но встречу с тобою – едва ли»* [Ахматова, 1986, I: 222]. Поэтика зеркальности оформляет цикл: бесконечные отражения всего во всем, зазеркалье определяет ее содержательный уровень, мифологема встречи-разлуки – концептуальный. Устремленность персонажей друг к другу оборачивается их удалением; их двойничество, восходящее к близнечному мифу, когда один является тенью другого и в то же время несет ему смерть, – неотторжимостью: *«Противишись, он щедро остался, / Он насмерть остался со мной»* [Ахматова, 1986, I: 231].

Сюжет цикла восходит к архетипу путешествия в иной мир и его зеркальной проекции – приходу гостя из потустороннего мира. Зеркало, сон, музыка репрезентируют миф об Орфее и Эвридике и миф об умирающем/воскресающем божестве, сопряженные в цикле. Поиск Другого оборачивается стремлением к исчезновению, а смерть парадоксальным образом становится спасением.

«Сновидный» сюжет оформляет прием рассеянного субъекта: персонажи одновременно реальны и иллюзорны: они, подтверждая свою похожесть, разводятся к полюсам. Героиня то персонаж, обладающий телом, то любящая женщина, оберегающая возлюбленного, то функция и двойник героя, его тень (*«Пускай я не сон, не отрада, / Меньше всего благодать...»*) [Ахматова, 1986, I: 231]<sup>2</sup>; то стихия. Многообразные ипостаси героини в цикле – Офелия, Муза, Тишина, Музыка – объединены общим – пением, безумием<sup>3</sup>. Тишина – природная ипостась героини, музыка –

---

<sup>1</sup> Цикл «Полночные стихи» полностью напечатан в сборнике «Бег времени». М.Кралин указывает, что в архивах Ахматовой (ГПБ и ЦГАЛИ) сохранилось несколько рукописных и машинописных редакций этого цикла под разными названиями («В разбитом зеркале», «Мнимый сон» и др., но по содержанию все эти редакции почти идентичны). Заглавие «Мнимый год» продолжено у Ахматовой карандашом «или Мнимая тишина», затем зачеркнуто и заменено: «Полночные стихи» Другие варианты заглавия цикла – «Полуночные стихи», «Полунощные стихи», «Полуночные стихи (Семь стихотворений)», «Семисвешник» [Ахматова, 1996, I: 427].

<sup>2</sup> Ср. с другим: *«Я стала песней и судьбой, / Ночной бессонницей и вьюгой»* [Ахматова, 1986, I: 252].

<sup>3</sup> В этом смысле значима формула: *«Мы музыкаю бредим»* [Ахматова, 1986, I: 205]. См. замечание о специфике другой культуры: «Я, как голландец, принадлежу к культуре крайнего типа ges. В нашем воспитании чуть ли не главной добродетелью считается молчание. Главного национального героя, освободителя страны и основателя королевского дома,



культурная, Муза – мифологическая, Офелия – литературная. В распа­дающейся целостности обнажение «я» и «не-я»: обручение с Тишиной есть одновременно обручение с Офелией, ибо они тождественны, но од­новременно это обручение со смертью и с героиней, которая в цикле ста­новится палачом слова. Офелия – это образ из снов души героини, из глу­бины «памяти культуры», ее двойник, завораживающий, уводящий на дно: *«Но, может быть, чаще, чем надо, / Придется тебе вспоминать – / И гул затихающих строчек, / И глаз, что скрывает на дне / Тот ржавый колючий веночек / В тревожной своей тишине»* [Ахматова, 1986, I: 231]. Офелия – двойник Музы, дарующей состояние предпесенной тревоги.

Мотив третьего восходит к архетипическому сюжету о мнимой (подмененной, украденной) невесте. Семантика «третьего» («В Зазерка­лье») не поддается однозначной интерпретации: свидетель и символиче­ский вестник судьбы, он обнажает зависимость от роковой силы, заго­няющей в адский круг, вращение в котором ведет к неразличению снов и яви. «Третий» – выражение тайны души обоих, черная ипостась души каж­дого, двойник, вытесняющий настоящего, соперник, враг, персонифика­ция страха и т.д. Так, тишина раскрывает свою губительную власть.

Тишина в цикле амбивалентна, она – знак молчащего небытия, но в то же время, будучи зазеркальной средой, она несет в себе полноту звучания. «Поющая тишина» – символ весны, преодолевающей тьму, холод, онемение, и в то же время, знак предпесенной тревоги. «Поющая тишина», превращаясь в музыку, формирует мифологическое пространство. В геометрическом центре цикла – стихотворение «Тринадцать строчек» – сюжетный слом: отказ от слова сохраняет поющую тишину, музыку преображенного мира<sup>1</sup>. Музыка в сюжете цикла – единственная реальность в мире, выражение снов души, спасение от беды, которую несет слово-логос. «Поющая тишина» – метафора встречи-разлуки. Тишина, оборачиваясь то сном, то бессонницей, – персонификация Музы: *«...к бессоннейшим припавши изголовьям, / Бормочет окаянные стихи»* [Ахматова, 1986, I: 233].

Встреча как событие предельного бытия перенесена в сны, в музы­ку, в зеркала. Грозящая смертью «я» от Другого, двойника «я», она осу­ществляется в идеальной реальности, символизируя победу над небытием.

---

мы называем Вильгельмом Молчалником... Ахматовская поэтика скорее поэтика потенци­ального слова. Ее слово порождает не столько действительность, сколько тишину... Тишина – последняя тайна и последнее утешение на грани смерти» [Верхейл, 1992, электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.akhatova.org/articles/articles.php?id=104>].

<sup>1</sup> См. о сходстве функции музыки и снов (музыка, согласно, мифологической тради­ции, водительница в иные миры): *«И музыке со мной покой делала, / Сговорчивей нет в мире никого. / Она меня нередко уводила / К концу существования моего»* [Ахматова, 1986, I: 366]. См. об отрицаниях: Галимова, Е.Ш. Поэтика отрицания и этика самоограничения: (Образно-смысловая роль отрицания конструкций в лирике Анны Ахматовой) // Проблемы литературы XX века: в поисках истины. Архангельск, 2003.

В «Северных элегиях»<sup>1</sup> оформляется концепция сновидного бытия, реализованная в мотиве жизни-сна, навязанной жизни, «чужого приснившегося дома» и т.д.<sup>2</sup>

Художественное время, перерастая рамки объективно-реального, включает в себя время «до» и «после всего». «Начало» – в предопределенности рождения поколения, на долю которого выпала страшная эпоха («Так вот когда мы вздумали родиться / И, безошибочно отмерив время, / Чтоб ничего не пропустить из зрелищ / Невиданных, простились с небытьем») [Ахматова, 1986, I: 254]), «петербургским текстом», культурой. Петербург в первой элегии – город, притворившийся «*литографией старинной*»<sup>3</sup>, город, отданный во власть духа Достоевского, демиургически его творящего.

Во второй элегии сновидное бытие, заявившее о себе пока в особом сознании героини («*Себе самой я с самого начала / То чьим-то сном казалась, или бредом, / Иль отраженьем в зеркале чужом...*») [Ахматова, 1986, I: 254]), получает мифологическую мотивировку соотношением с архетипом – мифом о Персефоне-Прозерпине<sup>4</sup>. Через аналогию точно определено положение героини – на грани двух миров: миф с его архетипом – путешествие в загробный мир – в свернутом виде содержит всю ее будущую судьбу. Ей суждено просыпаться «*в тюрьме, в могиле, в сумасшедшем доме*» [Ахматова, 1986, I: 255].

Сновидностью отмечен реальный мир: он населен тенью, присутствием которых скрыто для смертных, пейзаж – вывернутый наизнанку внутренний мир героини, проекция ее пророчества о «конце» романа; ее

---

<sup>1</sup> См.: Шульц, С.А. Наблюдатель и творец истории: (О «Северных элегиях» А.А. Ахматовой) // Рус. лит. СПб., 2002. N 2; Тюрина, И.И. Поэтика отражений в лирике А. Ахматовой («Северные элегии», «Полночные стихи») // Вестн. Том. гос. пед. ун-та. Томск, 2006. Вып 8(59); Кравцова, И. «Северные элегии» Анны Ахматовой (опыт интерпретации целого) // Russian Literature. 1991. Vol. XXX.

<sup>2</sup> См. о доме: [Смирнов, 1971: 282]; Кихней, Л.Г., Галаева, М.В. Локус “дома” в лирической системе Анны Ахматовой // Восток – Запад: Пространство русской литературы. Мат-лы Межд. научной конференции. Волгоград: Волгогр-ое науч. изд-во, 2005. О тайнописи поздней Ахматовой см.: Кравцова, 1991 [Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles2/kravtsova2.htm>. Заглавие с экрана].

<sup>3</sup> См.: Рубинчик, О.Е. «Литейный, еще не опозоренный модерном...»: О стихотворении Ахматовой «Предыстория» // Печать и слово Санкт-Петербурга. Сб. науч. трудов. Петербургские чтения 2007. СПб., 2008; Рубинчик, О.Е. «Казаться литографией старинной...»: мнимый экфрасис в стихотворении Анны Ахматовой «Предыстория» // Петербургские чтения - 2008. Ч.2. СПб., 2009.

<sup>4</sup> Ср. в автобиографической прозе: «*Мое детство так же уникально и великолепно, как детство всех остальных детей в мире: с страшными ответами в какую-то несуществующую глубину, с величавыми предсказаниями, которые все же как-то сбывались, с мгновеньями, которым было суждено сопровождать меня всю жизнь, с уверенностью, что я не то, за что меня выдают, что у меня есть еще какое-то тайное существование и ц е л ь*» Анна Ахматова, Десять лет /сост. и примеч. Р.Д. Тименчика и К.М. Поливанова. М.: 1989. С. 13.

бытие – навязанное в силу того, что из настоящего она вытолкнута своим двойником: *«И женщина какая-то мое / Единственное место заняла, / Мое законнейшее имя носит...»* [Ахматова, 1986, I: 257].

Акцентной является шестая элегия, в которой «страшный сон» неузнавания знакомого «открывает» истину о несовместимости прошлого с сознанием конкретной личности, об отторжении памяти, об ужасе земного бытия, прошедшего как сон<sup>1</sup>.

В стихотворениях последних лет все чаще сон ассоциируется со смертью, легкость которой поразительна: *«Моя душа взлетит, чтоб встретить солнце»* [Ахматова, 1986, I: 207], болезни (*«Я была на краю чего-то, / Чему верного нет названья... Засывающая дремота, / От себя самой ускользанье...»*) [Ахматова, 1986, I: 206]<sup>2</sup>.

Смерть все чаще понимается как воскресение души<sup>3</sup>. В ее представлении угадываются реминисценции из русской поэзии, из Лермонтова: *«Я б задремала под ивой зеленой...»* [Ахматова, 1986, I: 185]. Сны все чаще рисуют «берег счастливый», предел реальности, место осуществления всех желаний.

---

<sup>1</sup> Седьмая элегия включена в издание М.Кралина, но она не окончена. Мотив молчания в ней, осмысленный в том же плане, что и все предыдущее, поясняет концепцию сновидного бытия как пребывания на границе жизни и смерти. См. о поэзии, способной выразить мир сверхчувственно-го опыта, того «пророчески-неясного» сна-откровения в тютчевском смысле: [Кравцова, 1991]. См. о мотиве недоупокоения в слове Слова: [Кравцова, 1991].

<sup>2</sup> Мотив случайной гостьи на земле, обыгрываемый в поэзии Ахматовой, поясняет понимание ею своего бытия, обостренного болезнью: *«Недуг томит три месяца в постели, / И смерти я как будто не боюсь. / Случайней гостей в этом страшном теле / Я, как сквозь сон сама себе кажусь»* [Ахматова, 1986, I: 364].

<sup>3</sup> См. наблюдение Л.Г. Кихней: «Оппозиция смерти и жизни, умирания и воскрешения в поздней ахматовской лирике снимается посредством их отождествления. А поскольку умирание – через летейские мифологические ассоциации – ассоциируется с беспмятством (ср. пушкинскую цитацию в “Поэме без героя”: “Я воды Леты пью...”), то “забвение” и “память” в ряде ахматовских контекстов выступают как интегральные производные “смерти” и “воскрешения” и в силу этого “разыгрываются” автором тоже как своего рода тождество. Так, лирический сюжет стихотворения “Забудут? – вот чем удивили!..” основан именно на контрапунктном развертывании и амбивалентном отождествлении мотивов забвения / погребения и возвращения памяти / воскрешения», «Напомним, что в этих мифах в результате онтологического конфликта с темными силами бог (Осирис, Балу, Адонис, Атис, Дионис, Иисус Христос) погибает, а затем воскресает. Причем, как пишет П.А.Гринцер, “воскрешенный (или возвращенный) бог восстанавливает свой прежний статус, но иногда одновременно становится богом подземного царства” [Мифы народов мира, 1988, II: 547]» [Кихней, 2004, электронный ресурс, режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/kihnei2.htm>].

## Мифопоэтика мотива: мертвый жених<sup>1</sup>

Мотив мертвого жениха, восходящий к мифологии и фольклору, – один из сквозных в поэзии Ахматовой<sup>2</sup>. Романтическая парадигма сюжетов, содержащих этот мотив, включает полярные варианты: с одной стороны, «мистические» (Г.А. Бюргер и В.А. Жуковский), с другой – в «ирионические», снимающие мистические мотивировки (А. Бестужев-Марлинский, В. Ирвинг)<sup>3</sup>.

Многосмысленность ахматовских поэм, о которой говорили много<sup>4</sup>, предопределена архетипическими мотивами. Важнейшие принципы поэтики Ахматовой, такие, как зеркальность и подтекст, генетически связаны с фольклором и мифологией. «Зеркальность», позволяющая в поэтиче-

---

<sup>1</sup> Первый вариант: Козубовская, Г.П. Мотив мертвого жениха в поэзии А. Ахматовой» (поэма «У самого моря») // Культура и текст: Славянский мир: прошлое и настоящее. СПб., Самара; Барнаул, 2001. С. 240-249.

<sup>2</sup> А. Блок, указав на этот мотив в своем отзыве о поэме Ахматовой «У самого моря», подчеркнул его искусственность, неорганичность в целом ее поэзии: «... не надо мертвого жениха, не надо кукол, не надо “экзотики”, не надо уравнений с десятью неизвестными: надо еще жестче, неприглядней, больнее. – Но это все – пустыня, поэма настоящая, и Вы – настоящая» [Блок, 1963, VIII: 458-459]. См. также: Черных, В.А. Блоковская легенда в творчестве Анны Ахматовой // Серебряный век в России: Избранные страницы. М., 1993. С. 275-298; о блоковском слове см.: Айза Пессина Лонго, 1992: 111-118. Варианты этого сюжета получили достаточно широкое распространение в мировой литературе: так, сюжет о невидимом женихе, реализовавшийся в мифе о Психее и различных переложениях, подражаниях и т.д., соотносится с сюжетом о похищении жениха/невесты (см. миф об Орфее и Эвридике и т.д.) и с сюжетом о приходе мертвого жениха. Достаточное количество источников его отмечены И.Созоновичем в связи с «Ленорой» Бюргера [Созонович, 1893]. См. наблюдения Л.Г. Кихней об этом мотиве в лирике Ахматовой: «Заголовочно-финальный комплекс “Заклинания” реанимирует один из сокровенных и, пожалуй, самых загадочных сюжетов ахматовского творчества, связанный с темой “любовной вины”, и “загробной верности” – а именно балладный сюжет прихода “мертвого жениха” (“мертвого мужа”), ранее воплощенный и в “Новогодней балладе” (1924), а позднее – в “Поэме без героя (1940-1965)” [Кихней, 2006, электронный ресурс, режим доступа: [http://www.akhmatova.org/readings/krym/sbornik\\_4/kihnej7.htm](http://www.akhmatova.org/readings/krym/sbornik_4/kihnej7.htm)]. При этом она отмечает связь ахматовского с одноименным пушкинским.

<sup>3</sup> См.: «Жених-призрак» и др. Романтические сюжеты виртуозно пародировал в своей прозе А.С.Пушкин. См. В. Шмид, В. О мотивировке в прозе Пушкина // Russian Literature. Vol. XXVI. 1989; Шмид, В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении. «Повести Белкина». СПб., 1996; Шмид, Вольф Проза как поэзия. Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард. СПб., 1998; Ермакова, Н.А. Трансформация мотива мертвого жениха в «Метели» Пушкина // Сюжеты и мотивы русской литературы. Вып. 5. Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Новосибирск, 2002.

<sup>4</sup> Имеются в виду Р.Тименчик, А. Павловский, В.Н. Топоров и др. Г.Адамович в отклике на поэму указал на ее простоту: «Простая история о невернувшемся “царевиче” рассказана Ахматовой с такой тревогой, с такой любовью и мудростью, какие возможны только у поэтов, нашедших “свое”. Ее не смуглили рассуждения о том, что теперь “пора уже вернуться к фабуле”, – она знает цену завязкам и развязкам и не ее упрекать в недостатке примитивной изобретательности. С тактом настоящего поэта она нашла тему простую и трагическую и всем “истинным” темам на земле родственную» [Адамович, электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/articles.php?id=5>].

ской картине мира прорисовывать «запредельные» перспективы, восходит к магическим и волшебным зеркалам, предсказывающим будущее и судьбу<sup>1</sup>; «подтекст»<sup>2</sup> – к ахматовской метафоре «шкатулка с тройным дном», уводящей в бездонность текста<sup>3</sup>.

Мотив мертвого жениха в поэме «У самого моря»<sup>4</sup>, имеет, во первых, автобиографический подтекст<sup>5</sup>. Мотивы смертей, покушений на самоубийство пронизывают страницы писем и записных книжек Ахматовой<sup>6</sup>. «Апрель» и связанный с ним праздник Светлого воскресения приобретают для Ахматовой символическое значение еще одного трагического узла, подобно «августу», на значение которого указал В.Н.Топоров, исследовавший нумерологию и менологию Ахматовой [Топоров, 1989]. Пасха – хронотоп поэмы и одновременно автобиографический код, ука-

---

<sup>1</sup> «Мгла магическиз зеркал» – образ из «Надписи на книге», открывающей сборник Ахматовой «Тростник» [Ахматова, 1986, I: 173].

<sup>2</sup> «Подтекст» возникает в черновых набросках, напр., см., напр., «Хвалы эти мне не по чину» [Ахматова, 1986, I: 359].

<sup>3</sup> «Шкатулка с тройным дном» появляется в «Поэме без героя»: «У шкатулки ж тройное дно» [Ахматова, 1986, I: 293] и в «Царскосельской оде»: «...Царскосельскую одурь / Прячу в ящик пустой, / В роковую шкатулку, / В кипарисный ларец...» [Ахматова, 1986, I: 249]. В сказках именно шкатулка, спрятанная в недосгаемом месте и хранящая сердце как единственно уязвимое, была оберегом для вражьих сил.

<sup>4</sup> См. о поэме: Айза Пессина Лонго «Я» лирическое и «я» биографическое в поэме Анны Ахматовой «У самого моря» // «Царственное слово». Ахматовские чтения. Вып. 1. М.: Наследие, 1992; Яковлев, А.В. О семантике некоторых произведений Анны Ахматовой // Русская литература. 1992. № 1; Кормилов С.И. Море в поэзии А. Ахматовой // Морской вектор в судьбах России: история, философия, культура. 4 Крымские пушкинские чтения. Симферополь, 1994; Усачева, И.Н. Анна Ахматова: Путь к жанру поэмы // Проблемы эволюции русской литературы XX века. М., 1995. Вып. 2; Невинская И.Н. Жанр поэмы в тв-ве А. Ахматовой. АКД. М., 1996; Бурдина С.В. «Вечные образы» культуры в поэме А. Ахматовой «У самого моря» // Художественный текст и историко-культурный контекст. Пермь, 2000; Бурдина, С.В. Поэмы Анны Ахматовой: «Вечные образы» культуры и жанр. Пермь: Изд-во Перм. ун-та, 2002; Колчина, Ж.Н. Смысловая полифония поэмы Ахматовой «У самого моря» // Филологические штудии. Иваново, 2004. Вып. 8; Бурдина, С.В. Лирический эпос Анны Ахматовой: пространство памяти культуры: Учеб. пособие / Перм. гос. ун-т. Пермь, 2007; Спесивцева, Л.В. Лирическое и эпическое в поэме А. Ахматовой «У самого моря» // Проблемы интерпретации художественного произведения. Астрахань, 2007; Слабких, К.Э. «У самого моря» Ахматовой и фольклор // Русская литература XX-XXI веков: проблемы теории и методологии изучения. М., 2008 и др.

<sup>5</sup> См. в письме к С.В. Штейну от 13 марта 1907 г.: «Живу отлетающей жизнью так тихо, тихо. Сестра вышивает ковер, а я читаю ей вслух французский роман или Ал. Блока. У нее к нему какая-то особенная нежность. Она прямо боготворит его и говорит, что у нее вторая половина его души» [Ахматова, 1996, I: 184].

<sup>6</sup> Так, в неопубликованных записных книжках есть запись: «На Пасху 1905 года – первая угроза самоубийства. Тревога Инны Эразмовны...Первый разрыв» [Летопись, 1996: 22]. Речь идет о попытках покушения на самоубийство Н.Гумилева, безнадежно влюбленного в Аню Горенко, ответившую отказом на его предложение руки и сердца. Еще две попытки, как указывает П.Н. Лукницкий, приходится на август 1907 и декабрь этого же года [Лукницкий, 1991].

зывающий на оставшиеся за текстом сложные перипетии отношений с Н. Гумилевым.

Еще одна дата, имеющая двойную функцию, – 1914 год. Будучи, с одной стороны, затекстовой реалией, она входит в текст как один из моделирующих принципов. В «тексте судьбы» двух русских поэтов, связанных еще и семейными узами, реальная жизнь и литература, как ими же созданный текст, неразрывны; поэтому Н. Гумилев иронизировал в письме к Ахматовой, цитируя ее же строки: «*Дорогая Аничка, я уже в настоящей армии, но мы пока еще не сражаемся и когда начнем, неизвестно... И я начинаю чувствовать, что я подходящий муж для женщины, которая "собирала французские пули", как мы собирали грибы и чернику*» [Гумилев, 1991, 3: 239-240]. В письмах Ахматовой этих лет ощущается страх возможного осуществления «литературного» сюжета о гибели жениха.

Один из ключей к этой поэме – в заметках к «Поэме без героя» в связи с пушкинским: «*Только первый любовник производит впечатление на женщину, как первый убитый на войне*» [Ахматова, 1986, 222]<sup>1</sup>. И далее о том, что навсегда осталось недоговоренным: «... *самоубийство Князева было так похоже на другую катастрофу, ... что они навсегда слились для меня*» [Ахматова, 1986, II: 227]. Так, «мертвый жених» в поэме – оставшаяся навсегда неразгаданной тайна. «Война» и «мир» как маргинальные ситуации и «первое» как «порог», «граница» – таковы основные параметры ахматовского мира<sup>2</sup>.

В поэме «У самого моря» «событийный» сюжет вполне укладывается в схему календарной, в частности, пасхальной литературы, главным принципом которой было напоминание о заповедях христианской морали и о необходимости следования им<sup>3</sup>, а жанрообразующим началом – чудо. В поэме Ахматовой чудо как таковое отсутствует, есть лишь его предчувствие и ожидание<sup>4</sup>. «Невстреча», ставшая темой ахматовской лирики, входит в поэму как «несбывшееся»: трагическое событие – гибель «царевича» – свершается до Пасхи. Однако, поэма, завершающаяся пасхальными песнопениями над мертвым женихом, не знает богоборческого исхода:

---

<sup>1</sup> См.: «*Первый несчастный воздыхатель возбуждает чувствительность женщины, прочие или едва заметны или служат лишь... Так в начале сражения первый раненый производит болезненное впечатление и истощает сострадание наше*» [Пушкин, 1958, VII: 513].

<sup>2</sup> О семантике «первого» у Ахматовой см.: [Козубовская, 1995: 122-123].

<sup>3</sup> О календарной литературе см.: Душечкина Е.В. Русский святочный рассказ: становление жанра. Автореферат дисс.... докт. филол. наук. СПб., 1993.

<sup>4</sup> Заметим, что в поэме вообще ни одно из чудес не сбылось: напр., не стала здоровой сестра Лена, прикованная к постели неизлечимой болезнью. Таким образом, библейский сюжет о чудесах Христа (в частности, о выздоровлении дочери Иаира, интерпретированный И. Анненским – учителем Ахматовой) остался нереализованным, хотя возможность самого чуда под сомнение ни одной из сестер не поставлена.

сестры мужественно принимают каждая свою долю. Будучи двойниками, они – плакальщицы, в равной степени причастные к «узору судьбы».

Пасхальный сюжет с его идиллией разрушен в ахматовском тексте неточной блоковской цитатой<sup>1</sup>, принципиально незавершенной: «*В нижней церкви служили молебен / О морях, уходящих в море...*» [Ахматова, 1986, I: 264-265]. Цитата здесь знак открывающейся, но остающейся не высказанной тайны, существующей в глубинах подсознания и текста: реальная жизнь не может быть развернута по сценарию ритуала – вечно повторяющегося мифа о смерти/воскресении; погибший человек не может стать живым, даже если он царевич.

Идилличность пасхального сюжета разрушает двоящийся субъект: в поэме сосуществуют две точки зрения, выражающие разные типы сознания: «детского», гармоничного<sup>2</sup>, и «взрослого», умудренного, хотя и утратившего первоначальную гармоничность<sup>3</sup>. Авторское сознание созвучно сознанию эпического певца, поющего мир, владеющего тайной этого мира и в силу этого возвышающегося над ним. В свою очередь «детское», созвучное «сказочному», позволяет соотнести повествование о прошлом со сном, придать ему статус почти нереального, близкого к преданию. В этом плане важен архетип берега<sup>4</sup> – «края земли», места, где встречаются и пересекаются прошлое и современность, история и мифология. Так, двойное именование местности в поэме – «Херсонес» (античное) и «Корсунь» (древнерусское) – приобретает символический смысл как столкновение «языческого» и «христианского»<sup>5</sup>. Так, пространство, осмысляемое как «блаженная земля», «земной рай» задает сюжет о чуде<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Стихотворение А. Блока «Девушка пела в церковном хоре...».

<sup>2</sup> «Дикого», согласно Ахматовой. По выражению самой Ахматовой. «Дикая девочка» – название фрагмента автобиографической прозы Ахматовой. Именно здесь она высказывает существенное для понимания смысла ранней поэмы: «...*Детям не с чем сравнивать, и они просто не знают, счастливы они или несчастны. Как только появляется сознание, человек попадает в совершенно готовый и неподвижный мир, и самое естественное не верить, что этот мир некогда был другим. Эта первоначальная картина навсегда остается в душе человека, и существуют люди, которые только в нее и верят, кое-как скрывая эту странность. Другие же, наоборот, совсем не верят в подлинность этой картины и тоже довольно нелепо повторяют: «Разве это был я?»*» [Ахматова, 1986, II: 244].

<sup>3</sup> В этом смысле Ахматова следует традиции автобиографической прозы в трилогии Л.Н. Толстого «Детство. Отрочество. Юность».

<sup>4</sup> См. подробнее: Козубовская, Г.П. Семантика пространства в поэзии А.Ахматовой // Международный съезд русистов в Красноярске. Красноярск, 1997. С.140-142.

<sup>5</sup> Как указывают историки, крещение Руси шло именно через Херсонес. См. в примечаниях: Коваленко С. Свершившееся и недополщенное. Поэмы и театр Анны Ахматовой // Ахматов, А. Сочинения: В 6 т. Т. 3. М., 1999. С.486.

<sup>6</sup> «Блаженная земля» соответствует имени «Анна» – «благодать». О семантике имени см.: Мейлах М.Б. Об именах Ахматовой // Russian literature. 1975. № 10/11.

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

«Детское сознание» вполне соответствует «гомеровскому» взгляду, определяющему тональность поэмы. Поначалу мир предстает как сосуществование стихий, а героиня, ощущая себя частью его, не просто сопричастна этим стихиям, но и родственна им: так, камень в море – любимое место уединения, вода и ветер – стихии и субстанциональные двойники<sup>1</sup>. Сопричастность воде раздваивает сущность героини: она соотносится и с Русалкой, и с Афродитой. «Русалочье» в ней проявляется как «колдовское»: героиня наделена чудесным даром – «чуять воду», чем и выделяется среди простых смертных<sup>2</sup>. «Афродитово» – в присущей ей природной красоте и естественности, влекущей к ней людей. Ассоциации с Афродитой подсказаны антропонимом «Херсонес»: по преданию, именно Афродита основала город. Чувствуя себя царицей этого края, героиня в свою мечту и молитву переносит скромные желания приморских жителей, связанные с первичными ценностями («Когда я буду царицей, / Выстрою шесть броненосцев / И шесть канонерских лодок, / Чтобы бухты мои охраняли до самого Фиолента» [Ахматова, 1986, I: 263]; «...молилась темной иконке, / Чтоб град не побил черешен, / Чтоб крупная рыба ловилась / И чтобы хитрый бродяга / Не заметил желтого платья» [Ахматова, 1986, I: 263])<sup>3</sup>.

Земля и море противопоставлены в сознании «дикой девочки» как «прозаическое» («серая полыннная степь», «пустынная мертвая земля») и «поэтическое». Море как непознаваемое ассоциируется с чудесами («...про море слушала, запоминала, / Каждому слову тайно веря» [Ахматова, 1986, I: 263]); именно из-за моря непременно придет царевич: встреча с ним предсказана цыганкой. Героиня ощущает себя частью этого непритязательного мира, не чувствуя пока своей отдельности от него.

Предсказанием цыганки мир поделен надвое. Идилличность исподволь разрушается, хотя это пока еще не ясно героине. «Боль» не знакома

---

<sup>1</sup> Вода – стихия героини, ветер сближается с ней по признаку бродяжничества. См.: [Козубовская, 1995: 120-121].

<sup>2</sup> О русалке см. подробнее: [Козубовская, 1995: 115-117].

<sup>3</sup> См.: [Коврова, электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/articles.php?id=180>].



ей; вскользь брошенные эпитеты – своеобразный автокомментарий («*А я была дерзкой, злой и веселой...*» [Ахматова, 1986, I: 262]) – только в ретроспективном прочтении текста обращают на себя внимание: в них заключается предостерегающий смысл. Внешне идиллический мир оборачивается своей противоположной стороной: в нем есть жестокость, равнодушие к чужой боли, бездумность<sup>1</sup>. Обида, хотя и невольно нанесенная, затаится в душе, начинающей жадно всматриваться и вслушиваться в мир. Для героини, душа которой еще на затронута смертью, смерть некая абстракция, материализованная в предметах вещного мира, несущих память о войне («*французские пули*» и «*осколки ржавые бомб тяжелых*») [Ахматова, 1986, I: 262]), или непонятный ритуал похорон монахов, которые «... *только и делают, что умирают. / Как придешь, – одного хоронят, / А другие, знаешь, не плачут*» [Ахматова, 1986, I: 263].

Встречей с цыганкой предопределена двуплановость сюжета: героиня начинает видеть сны. «Сновидность» прежней жизни во многом объясняется бессознательностью, дарящей ощущение счастья. Сны – подсознательное проявление духовности, глубинная работа души, постигающей и вбирающей в себя мир. Приходящая в снах, «... *в узких браслетах, в коротком платье, с дудочкой белой в руках прохладных*» [Ахматова, 1986, I: 265], девушка – не что иное, как Муза, или персонифицированная душа, – знак одухотворения земной материи<sup>2</sup>. Вслушивание в мир («... *как журавли курлыкают в небе, / Как беспокойно трещат цикады, / Как о печали поет солдатка, / Все я запомнила чутким слухом*» [Ахматова, 1986, I: 265]) – знак превращения обычного человека в поэта, именно это и составляет «подводное течение» ахматовской поэмы. Мир, воспринимаемый зрением (приплывающая к героине «зеленая рыба», прилетающая «белая чайка», разноцветье), дарил первозданную радость его открытия. Обретенная способность «слышать» его, различать присущие ему голоса, – знак сопричастности ему. Печаль, пережитая во сне, – не что иное, как уловленная душой, но еще не осознанная и не осмысленная «чужая боль» как одно из слагаемых общего состояния неблагополучия мира. «*Белые мускатные розы*» и «*белая чайка*», стонущая над Корсунью, – фрагменты одного текста, «текста судьбы», творимого Богом и пока еще не прочитанного героиней.

Мир в поэме, не утрачивая своей органики, превращается в текст: знаки присутствия божества, как бы разлитого в мире, прочитываются как знаки скорого прибытия жениха, долгожданной встречи с ним. Так, уско-

---

<sup>1</sup> Подобная коллизия присуща всей русской литературе от романтиков до Л. Толстого.

<sup>2</sup> Описание совпадает с приметами Музы в ранней поэзии Ахматовой. См. о Музе: Шевчук, Ю.В. Образ Музы в лирике А. Ахматовой // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 5. Симферополь: Крымский Архив, 2007.

рение календарного времени словно торопит будущее событие: «*За ночь одну наступило лето, – / Так мы весны и не видали*» [Ахматова, 1986, I: 265]. «Лето» здесь кульминация, разрешение от ужаса ускользающего времени, страха не свершившейся доли. Возвращение друга, предсказанное природой, – лейтмотивная тема более поздней поэзии Ахматовой<sup>1</sup>. Превращение мира в текст, свидетельствующее о совмещении двух сознаний и о метаморфозах «дикого», наиболее отчетливо обозначилось в 4 главке, в пейзажных зарисовках которой появляются «культурные» вкрапления – своеобразные знаки «другого сознания»: «*...И убежало перекапти-поле, / Словно паяц горбатый кривляясь, / А высоко взлетевшее небо, / Как Богородицын плащ синело, / – Прежде оно таким не бывало*» [Ахматова, 1986, I: 267]. «Птица-тоска» и «мир-текст» – понятия единого ряда, «вызревающие» и оформляющиеся в подводном течении; именно они становятся знаками «поэтической», или «песенной», темы. Наличие песенного дара – опознавательный знак «дикой девочки», равнозначный «хрустальному башмачку» из любимой сказки героини лирических книг ранней поэзии Ахматовой.

Мотив мертвого жениха связан в поэме с близнечным мифом. Исследователи уже отметили двойничество сестер<sup>2</sup> [Коваленко, 1998: 388]. Лена, прикованная к постели и страдающая неизлечимой болезнью, – двойник самой героини, выражение ее непроявленной православно-христианской ипостаси. Эта «другая ипостась» с избытком восполняет то, чего нет в героине: доброту, спокойное принятие своей доли, погруженность в работу – вышивание плащаницы. Ахматова нарушает традиционную романтическую схему, согласно которой, больная непременно должна быть обладательницей пророческого дара. Равнодушная к праздничной стороне мира вне религии, Лена испытывает недоверие к «чужому» слову, не проверенному тысячелетним опытом народного предания, мифа, слову. Для нее «присвоение» слова есть грех; поэтому она в ответ на признание героини, сочинившей песню, «*...долго, долго с упреком ... молчала*» [Ахматова, 1986, I: 267]. Обреченная на аскетическое существование, устремленная к Богу, Лена более земная, чем ее сестра. Наделенная даром рукоделия, она воплощает представления о женщине, сложившиеся еще в древности<sup>3</sup>. Посредница в судьбе сестры, наперсница, разделяющая ее мечту и верящая в возможность ее осуществления, Лена участвует в судь-

---

<sup>1</sup> Возвращение друга связывается Ахматовой с песенной традицией («*Упрямая, жду, что случится, / Как в песне, случится со мной...*») [Ахматова, 1986, 2: 162]. См. об этом: [Козубовская, 1995: 78].

<sup>2</sup> См., напр., [Коваленко, 1998: 388].

<sup>3</sup> О женщине-рукодельнице как типе Вечной Женственности см. в исследованиях о Фете: [Козубовская, 2005].

бе мира. Вышиваемая ею плащаница – и есть внесенная Леною лепта в возобновляемый вечный миф, разыгрываемый ежегодно на земле.

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

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

В поэме есть лакуна: в ней опущено одно из звеньев сюжета – это миг достижения яхтой царевича берега. Именно в этот момент героиня погружается в сон, и в этом, очевидно, ее наказание. Реальность, от кото-

рой она столь долго отгораживалась, мстит ей своей очевидной жестокостью. «Случайное» засыпание обернулось катастрофой, совсем как в действительности (ситуация типа «чуть отвернулся, а тут и произошло»). Смерть царевича – первая смерть, увиденная близко, первая, потрясая ее, утрата, принесшая острую боль и задевшая душу.

Прием опущения сюжетного звена интерпретируется неоднозначно; помимо отмеченного смысла, есть и другие. В этом проявилось стремление автора, поставив героиню «бездны на краю», заставить ее пережить не игрушечную, а всамделишную трагедию, сделав свидетелем угасающей жизни<sup>1</sup>. Небольшая оговорка, вклинивающаяся в описание смерти, весьма существенна: «...*Лучше бы мне родиться слепой...*» [Ахматова, 1986, I: 268]. Здесь и нежелание смириться с трагедией, и готовность взять на себя чужую боль, и согласие на обмен участью – «стать слепой», т.е. сделаться подобной сестре. Но есть еще один смысл. Отвергнутые «*белые мускатные розы*», как знак отказа, «отозвались» в самый ответственный момент ее судьбы: согласно фольклорно-мифологическим представлениям, «острое» и «колючее» обязательно связаны со сном или смертью<sup>2</sup>. Состояние героини, напоминающее сон наяву, своеобразное выпадение из реальности, близко сказочному – «околдовыванию», «зачарованности». Неслучайно умирающий упоминает птицу: «*Он застонал и невольно крикнул: / «Ласточка, ласточка, как мне больно!». / Верно, я птицей ему показалась*» [Ахматова, 1986, I: 268]). «Ласточка» как персонифицированная душа – еще одно звено, выводящее тему из подтекста. Птичья семантика, как уже было показано выше, – знак «поэтической» темы в по-

---

<sup>1</sup> Прием, беспрочно работающий в русской литературе, использован еще Пушкиным в сцене описания смерти Ленского.

<sup>2</sup> См. о подтексте ситуации и о поведенческих моделях Ахматовой: «Преодолеть боль отвергнутости, ненужности, жалкости бунтарством не удавалось, но, к счастью, очень рано Анна обрела и другие пути преодоления “кризиса вступления в жизнь” – поведение-сверхкомпенсацию и поэзию. Чем, если не сверхкомпенсацией, было заявление, потрясшее соученицу по гимназии в Царском селе О.А. Федотову, подарившую Ане букет ландышей: “Мне нужны гиацинты из Патагонии”? Что, как не умение держаться даже более “аристократично”, чем девочки из действительно аристократических, притом куда более богатых и благополучных, нежели семья Горенко, семей, позволяло Ане быть с царскосельскими соученицами на равной ноге и очень хорошо окончить гимназию? Чуть позднее Анна придумывает и выстраивает себя как “Клеопатру Невы”, имеющую огромный женский успех и вместе с тем полную царственного величия, “некоронованную императрицу петербургской богемы”, элегантнейшую даму, своего рода “арбитра вкуса”..., чьи портреты постоянно появлялись на художественных выставках. (Помимо ныне широко известного портрета работы Альтмана, существуют и другие ранние портреты Ахматовой, например, портрет работы О. Делла-Вос-Кардовской, патетично представляющего даму в “тронной” позе на фоне грозного неба. Один из портретов АА называла “конфетной коробкой”» [Коврова, 2008, электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/articles.php?id=180>].

эме<sup>1</sup>. И еще один смысл. В поэме действуют, как и во всей поэзии Ахматовой, законы зеркальности, вследствие которых, всякое приближение оборачивается удалением. Итак, поэма о мертвом женихе становится поэмой о цене поэтического дара, поэтического слова.

Название поэмы – неточная цитата из пушкинской сказки «О рыбаке и рыбке». Пушкинская сказка зашифрована в сюжете поэмы: в этом сказывается принцип «шкатулки с тройным дном». Пушкинская сказочная модель, как и фольклорная сказка, достаточно прозрачна в определении человеческих ценностей: как и в волшебной сказке, у Пушкина работает традиционная схема «персонифицированное зло» – «жертва» – «волшебный помощник». «Зло» в пушкинской сказке предстает в его нарастающей агрессивности. Сказка может быть интерпретирована как авторский психологический эксперимент, только развернутый на сказочном материале: встреча человека с чудом и его поведение в экстремальной ситуации<sup>2</sup>. «Разбитое корыто» в финале – наказание человека, не способного сохранить разумные пределы в своих желаниях<sup>3</sup>.

У Ахматовой модель сказочного архетипа трансформируется. Героиня, живущая в родстве со стихиями<sup>4</sup>, мечтает стать царицей: мечта, очевидно, пришедшая из сказок, как намек на Золушку, нашедшую счастье. Сказочная мечта обретает черты всеобщей утопии, построенной на христианских основаниях: «*Боже, как мудро царствовать будем, / Строить над морем большие церкви / И маяки высокие строить. / Будем беречь мы воду и землю, / Мы никого обижать не станем*» [Ахматова, 1986, I: 265]. Но даже столь непритязательная мечта разбивается вдребезги при столкновении с реальностью: мертвый жених – насмешка всевидящей Судьбы. В поэме не воздается просящему, зато человек получает наказание даже за невольную вину, правда, прочитывается эта вина как неразличение добра и зла.

Из ахматовской поэмы уходит определенность оценок, но обогащается, разрастаясь и вбирая в себя множественность культурных смыслов, «подтекст». Пушкинская сказка входит в поэму, одновременно существуя в двух «надтекстах»: серьезном и пародийном. Так, интрига моря реализуется совсем не по-пушкински. У Пушкина море сначала «помutilося», затем оказалось «не спокойно», потом «почернело», в последний раз – «на море черная буря» [Пушкин, IV: 462, 464, 465]. У Ахматовой – другой

---

<sup>1</sup> См. метафора птицы-поэзии в стихотворении 1916 г. «*Теперь никто не станет слушать песен...*» [Ахматова, 1986, I: 148].

<sup>2</sup> О пушкинской поэзии 30-х гг. см.: Грехнев В. Болдинская лирика Пушкина. Горький, 1980.

<sup>3</sup> По сути дела, об этом же в пушкинском переложении молитвы Е. Сирина «*Отцы-пустынники и жены непорочны...*».

<sup>4</sup> «Языческое детство».

ход. Праздничное ощущение мира, характерное для эпохи «незнания», сменяется тягучим ожиданием с его скукой и прозаическими подробностями, совсем не в пушкинском духе<sup>1</sup>. «Мечта» в этом контексте стала своеобразным оберегом от прозы жизни. Помимо Пушкина, здесь отзвуки Чехова: будни губительны для человека, не способного отгородиться от них и уйти в свою духовность, спасающую от житейской прозы. Возвращение праздничности связано с обретением «другого» видения мира. Это опять по-пушкински: способность к возрождению дана только тем, кто внутренне готов к восприятию «всех впечатлений бытия» («*Вдруг подобрело темное море...*» [Ахматова, 1986, I: 265]). И по-пушкински в поэме страдают все, обретая опыт в столкновениях с жестокой «прозой бытия». И, по-чеховски, нет прямого носителя зла, нет его персонифицированного проявления, есть сложение жизненных обстоятельств, часто это бывает – не в пользу человека<sup>2</sup>.

Песенное слово как изначально греховное приносит в поэме гибель, разрушая «книжные» представления о жизни, подводя к пониманию ее непостижимой глубины. Героиня, которую считают приносящей счастье (на что она, правда «иронически» замечает: «*Приносят счастье / Только подковы да новый месяц, / Если он справа в глаза посмотрит*» [Ахматова, 1986, I: 264]), песенным словом «накликает» гибель близким, и это вновь тема лирики Ахматовой<sup>3</sup>.

Финал поэмы «держится» на оппозиции свет/тьма: темная и тихая комната, в которой молча, отвернувшись к стене, плачет сестра Лена, и «несказанный свет», воссиявший над церковью, где отпевают царевича, свет, открывшийся и грешной, и праведной душам, не утратившим веры, несмотря на жестокость жизни. Так, вечный миф и реальный жизненный сюжет столкнулись в нерасторжимом единстве жизни и смерти<sup>4</sup>. В этом и

---

<sup>1</sup> См., напр., в «Графе Нулине» – «*фламандской пыли пестрый сор*» как радостное открытие поэзии в прозе жизни. Логика возраста напоминает пушкинскую. См. Бочаров, С.Г. Праздник жизни и путь жизни. Сотый май и тридцать лет. Кубок жизни и клейкие листочки // Бочаров, С.Г. Сюжеты русской литературы. М.: Языки русской культуры, 1999.

<sup>2</sup> О «пушкинском» у Ахматовой см. интересную работу: Тименчик, Р. «Художественные принципы предреволюционной поэзии А.Ахматовой». Автореферат дисс. канд. наук. Тарту, 1982. О «чеховском»: Артюховская, Н.И. О традициях русской психологической прозы в раннем творчестве Ахматовой // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 1981. № 2.

<sup>3</sup> См. мотив накликания гибели в поэзии Ахматовой: «*Земная слава как дым...*» [Ахматова, 1986, I: 127].

<sup>4</sup> См. у Ю. Айхенвальда: «Иногда эти два освещения соединяются в один белый свет, как, например, в белых стихах несказанно прекрасной лирической поэмы “У самого моря”, где в очарованиях юности и легкой праздности выступает эта вместе реальная и волшебная девушка, у самого моря дожидаящая своего царевича, которого она так-таки и не дождалась, увидела умирающим. В причудливое целое слиты здесь правда и легенда; они не противоречат одна другой, как не противоречат у Ахматовой ее новгородский элемент и ее

заключается то единственное чудо, которое все-таки совершилось в поэме: не утраченная вера и пробудившийся песенный дар. Ахматова<sup>1</sup> продолжает чеховскую линию разрушения пасхальных сюжетов, превращение их в антипасхальные, при этом она, как и Чехов, «уводит» главное в подтекст.

## Архетип «чахоточной девы»<sup>2</sup>

«Чахоточная дева» – образ пушкинской поэзии 30-х годов<sup>3</sup>, полемичный по отношению к романтической традиции<sup>4</sup>. «Чахоточная дева» присутствует в поэзии Ахматовой неназванной: Осень-подруга и Осень-вдова – две персонифицированные ее ипостаси. Лик тютчевской осени с

---

привязанность к морю, к самому морю, на берегу которого рождается ее любовь, на берегу которого красуется образ покорителя-рыбака...» [Айхенвальд, электронный ресурс, режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/articles.php?id=10>].

<sup>1</sup> О нелюбви Ахматовой к Чехову говорилось не раз. См. об этом: Лосев, Л. Нелюбовь Ахматовой к Чехову // Звезда. 2002. № 7. С. 210-215; Кушнер, А. Почему они не любили Чехова? Электронный ресурс. Режим доступа: [http://kushner.poet-premium.ru/pocemu\\_oni\\_ne\\_lyubili\\_chehova.html](http://kushner.poet-premium.ru/pocemu_oni_ne_lyubili_chehova.html); Никифоров, Е. «Чехов не другой, мы – другие...». Электронный ресурс. Режим доступа: [http://www.evpalit.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=67:2010-05-27-00-53&catid=12:2010-04-15-11-45-13&Itemid=13](http://www.evpalit.com/index.php?option=com_content&view=article&id=67:2010-05-27-00-53&catid=12:2010-04-15-11-45-13&Itemid=13).

<sup>2</sup> Настоящий вариант – значительная переработка первого, опубликованного в «Morbus, medicamentum et sanus – Choroba, lek i zdrowie (Warszawa Studia Literaria Polono-Slavica)» № 6. Warszawa, 2001. S. 271-293, и возобновленного в монографии: Козубовская, Г.П. Русская поэзия: миф и мифопоэтика. Барнаул: БГПУ, 2006.

<sup>3</sup> Пушкин, пережив на романтическом этапе увлечение «экзотическим», поэтизируя смирение, открывает в болезни, как «прозаическом, антиэстетическом», высокую поэзию. «Смирениюмудрие», составляя основу национального типа красоты, включая и тип поведения, получило практическое воплощение в «романтической деве», имеющей «бледный цвет и вид унылый» и составила оппозицию, с одной стороны «ваханке» – инферальной красавице, отдающейся греховной страсти и играющей чужими судьбами, с другой – пышущей здоровьем, но бездуховной деве. «Одухотворенная природа» – таков идеал «северной девы»; неслучайно Пушкин выбрал в качестве виньетки на первый сборник стихов, изданный друзьями, – Психею, задумавшуюся над цветком.

<sup>4</sup> Русская культура насчитывает довольно много «чахоточных дев», как реально существовавших, так и созданий книжной культуры, находящихся на периферии жизни или в ее эпицентре. <sup>4</sup> Это и Мария Лермонтова (урожденная Арсеньева), мать поэта М.Ю. Лермонтова, умершая в 21 год; Варвара Асенкова, актриса Петербургского Александринского театра, умершая в 24 года; Елена Денисьева, «последняя любовь» Федора Тютчева, дожившая до тридцати лет с небольшим; Мария Башкирцева, художница, автор «Дневника», покинувшая этот мир в 24 года, которой «читательница» Марина Цветаева посвятила поэтические строки; и, наконец, Ахматова. Выражаю благодарность И.Е. Лоцилову за интересную подсказку в рецензии на мою статью. Он нашел еще одну «чахоточную деву»: «... но, быть может, стоило бы упомянуть французский источник центрального образа гениального пушкинского стихотворения? Мы имеем в виду Музу “бзверменно почившего” поэта Жозефа Делорма, за подставной фигурой которого “спрятался” переживший Пушкина на три десятилетия Сент-Бёв (1804 – 1869); в рецензии 1831 года русский поэт восхитился жестоким физиологизмом описания Музы у Ж. Делорма: «<...> сию прелестную картину оканчивает он медицинским описанием чахотки; муза его харкает кровью» [Пушкин 1958, IX: 239] [Лоцилов, 2002].

ее «божественной стыдливостью страдания» ассоциируется у Ахматовой с Еленой Денисьевой, умершей в преддверии осени (4 августа): на полях книги Г. Чулкова о Тютчеве в 1925 г. Ахматова делает запись против тютчевского стихотворения «О, как убийственно мы любим...» [Летопись, 1996, II: 93]. Подтверждение этого – в бессознательно повторенной ситуации тютчевского стихотворения, зафиксированной П.Н. Лукницким: «А.А. сидела на полу, разбирала свои архивы и безжалостно вырезала из писем марки» [Летопись, 1998, II: 118]. Текстологические переключки и совпадения стихотворений из Денисьевского цикла и лирики Ахматовой, свидетельствуют о том, что «чахоточная дева» обретает в поэзии Ахматовой собственный голос<sup>1</sup>.

Семиотический подход к биографии, прочтение ее в аспекте «биография и культура» позволяет выявить автобиографический подтекст лирики Ахматовой: предопределение<sup>2</sup>; наследственность<sup>3</sup>; нумерологический код<sup>4</sup>; таинственный недуг<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Чеховские «цветы запоздалые» обернулись «цветами небывшего свиданья», и в поэзии Ахматовой появилась перспектива открытых финалов.

<sup>2</sup> Ахматова сама вспоминает, как в детстве, на юге, однажды нашла булавку в виде лиры и камень с древними письменами [Ахматова 1996, II: 6]. То и другое создает опасные зоны – «острого» и «удушающего», то есть боли. В поэзии появляется «звенящая оса» и «надгробный камень», в равной степени ведущие к смерти. Но то и другое, будучи связанными с поэтическим творчеством, несут Смерть и Воскресение.

<sup>3</sup> Ахматова однажды обмолвилась: «Нас было четыре сестры». Почти все умерли от туберкулеза, от этой же болезни умерла мать. В одном из писем Ахматова отметила, что ранняя смерть сестры легла тенью на ее жизнь. Примеривание на себя чужой судьбы – одна из мотивировок двойничества – доминирующего принципа поэзии Ахматовой: при сознании своей собственной обреченности осуществлять миссию – жить за другого. В этом смысле смена Имени и обретение писательского псевдонима оказываются спасительными: это своеобразное бегство от судьбы, кодирование собственной личности в чужом имени.

<sup>4</sup> 1907-1914 – 1921. 1907 – год окончания гимназии и запрет доктора на учение. В контексте судьбы запрет читается как библейский, на «тайное знание», связанное с книгами. Две попытки самоубийства, предпринятые Николаем Гумилевым из-за отказа Анны Горенко выйти за него замуж, намечают трагедийный сюжет, в котором «семилетие» – веха. 1914 г. – мировая катастрофа (и отъезд Гумилева на фронт) привел к двум катастрофам семейным (смерть отца в августе 1915 г. и обострение болезни – туберкулеза). 1921 г. – пик катастроф (смерть А. Блока, смерть Н. Гумилева). Год идет под знаком метафоры – смерть/воскресение. Не случайно записано ею для Н.Г. Чулковой предсмертное стихотворение Федора Сологуба «*Подыши еще немного...*», где дыхание равно жизни. Ср. в раннем творчестве Ахматовой: «*Откупиться бы ярким золотом, – / Только раз, только раз вздохнуть!*» [«Словно тяжким огромным молотом...», Ахматова, 1996, I: 308].

<sup>5</sup> В поэзии Ахматовой нет оппозиции болезнь/здоровье. «Здоровье», «здоровый» – слова, существующие за пределами ахматовского мира. В ее биографии есть необъяснимые моменты: так, в 1915 г. в санатории в Финляндии, она, к удивлению врачей, заболела еще сильнее и просила Гумилева «увезти ее куда-нибудь умирать», а вылечилась, как ни парадоксально, в Петербурге, вопреки всем медицинским прогнозам. Чудо выздоровления кроется в другом. На Кавказе в 1927 году она встретила Орбели – единственного человека, на которого, впервые за много лет, смогла переложить непосильное бремя, подтачивающее



Код Ахматовой еще в начале XX в. был оригинально расшифрован М. Цветаевой<sup>1</sup>. Следуя древней традиции имяславия, Цветаева развертывает ассоциативный план имени. Рассматривая имя Ахматовой как анаграмму («Ах» – «вдох» и «матова» – «выдох») не что иное, как акт дыхания), улавливая в нем ритм, где «вдох» – пауза, затаенное или прерванное дыхание, означающее остановку перед чем-то, напр., перед произнесением слова – началом акта творения. Так, имя, обнажая зеркальность полюсов дыхательного акта, существует в их нераздельности. На этом Цветаева строит свой миф об Ахматовой, утверждая, что одухотворенная физиологичность и есть прямое, непосредственное выражение души<sup>2</sup>. Ахматовский цикл Цветаевой есть акт произнесения имени и одновременно сотворения Ахматовой.

Ахматова существует для Цветаевой между двумя фазами – «вдох» и «выдох». «Вдох» – вбирание в себя мира и перевоплощение в его стихии – интерпретируется как «убывание плоти», одухотворение; отсюда лейтмотивы – «крылья», «много вздоха – мало тела». Отсюда и наследство сыну – «улыбка» и «вдох»: первая, согласно фольклорно-мифологической традиции символизирует, рассвет мира, второй – обозначает соматический способ общения с миром. «Выдох» несет в себе семантику общения со стихиями: в выдохе происходит обмен сущностями: так появляются обозначенные ипостаси Ахматовой – «Разъярительница ветров, / Насылательница метелей» [Цветаева, 1997, 1/1: 307], «срывающая покров» [Цветаева, 1997, 1/1: 307] и т.д.

«Вздох», пронизывающий все ипостаси Ахматовой – Музы, птицы, души, ангела, колдуньи, – символ Поэта: так, Цветаева обозначила связь

---

организм изнутри. По воспоминаниям П.Н. Лукницкого, «стала легкой, веселой» [Летопись, 1996, II: 113]. Помимо значения, связанного с миссией – жить за другого, «бремя» имеет еще один смысл: Ахматова не только ощущает себя «строительной жертвой», но и постоянно подчеркивает свою «черноту». Так, на книге Павлу Н. Лукницкому она сделала следующую запись: «На совести усталой много зла». Ощущение своей греховности и своей виновности (перед умершими, в частности), составляют психологическую основу комплекса плакальщицы, вполне совпадающего по мироощущению с ахматовским. Ахматова пережила в глубоком детстве «таинственный недуг», сопровождавшийся беспомощностью, глухотой; по замечанию Аманды Хейт, именно тогда она стала писать стихи и ее никогда не покидало чувство, что начало ее поэтического пути тесно связано с этим таинственным недугом [Хейт, 1991: 24].

<sup>1</sup> См. посвященный ей цикл «Муза», который в 1921 г. вошел в цикл «Стихи к Ахматовой».

<sup>2</sup> См.: душа – дыхание. душі - дыхание, душа (жизнь в перен.). Электронный ресурс. Режим доступа: [http://www.ph4.ru/bible\\_dictionary.ph4?page=душа#uf](http://www.ph4.ru/bible_dictionary.ph4?page=душа#uf) . «„Дыхание, дух“, „душа“, которая является нематериальной субстанцией, неотторжимой при жизни человека. Этимология этого слова тесно связана с понятием „дух“, „дышать, дыхание, душа“, т.е. это слово является аналогом русского слова „душа“ – Велецкая, Н.Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://tululu.ru/read53047/11>. См. в этом смысле суть Поэта: «Поэт не человек, он только дух – / Будь слеп он, как Гомер, / Иль, как Бетховен, глух, – / Все видит, слышит, всем владеет.» [Анна Ахматова, Я – голос наш.../ сост. и примеч. В.А. Черных. М., 1989: 301].

психофизиологического и «поэтического» в поэзии Ахматовой, предопределившую своеобразие ее поэзии.

*Болезнь, боль*<sup>1</sup>. Болезнь в поэзии Ахматовой чаще всего получает наименование «недуга»<sup>2</sup>; обозначения лирического субъекта – «больная» – в «бытовых» текстах, «хворая» – в поэтических обобщениях; «житийный» генезис которых прочерчивает чудесную перспективу судьбы, придавая профетический смысл лирическому слову: «...*Будеши, хворая, спать на соломе / И блаженную примеши кончину*» [«Моей сестре», Ахматова, 1996, I: 106].

Болезнь (женский вариант недуга<sup>3</sup>) представляет собой персонификацию внутренней боли. Боль – своего рода двойник: одна из ее ипостасей опредмечена в Музе. Семантика «Музы» расшифровывается рифмой – «обуза»<sup>4</sup>. Дарителями недуга оказываются такие персонифицированные персонажи, как Весна, Клевета, Ложь, Совесть, Память. Семантика болезни полярно неоднозначна: мука (физическая и духовная) и благодать, снизошедшая в душу: «*Но иным открывается тайна, / И почит на них ти-*

---

<sup>1</sup> См. о формировании понятия болезнь в древнерусской культуре: Колесов 2000. Мифологические архетипы. Специального мифа о болезни нет, хотя есть бог врачевания (Асклепий – в античности), поэтому сюжеты о больных чаще всего предстают как трансформированный миф о похищении Персефоны Аидом, царевны – змеем. Такое перенесение вполне оправдано, так как за болезнью, персонифицированным существом, закрепляется статус агента Смерти, ее стража, похитителя душ. 2. В судьбе каждой из перечисленных «дев» есть *нарушение запрета*, неизбежно ведущее к катастрофе. 3. Болезнь для каждой из них – другой полюс талантливости, богоизбранности, очевидно вследствие законов космического равновесия: превышении нормы даров, отпущенных богом, оборачивается отнятием другого, и вследствие этого «сновидное бытие», в котором иные законы времени, по сравнению со здешним («срочное бытие», где «год за два»). 4. Сама болезнь существует в оппозиции «блаженное – ущербное» и в сопряжении этих двух полюсов. Представляя собой деформацию тела (или его отдельных органов), она дает возможность приобщения к запредельному, «тайное знание» и одновременно ощущение выброшенности с пира жизни, покинутости на самого себя. См. интересное наблюдение Г.С. Скорospelкиной: «...признак яркости и отсюда возможных болевых ощущений становится архетипическим содержанием цвета в поэтике Ахматовой: белый – это боль», «Белый для Ахматовой – всегда переживание, доведенное до страдания, как правило, любовного», «...образ “белой стаи” (“и стихов моих белая стая”), “белой птицы” – символы творческого напряжения, поэтического переживания, страсти, необходимых для Ахматовой» [Скорospelкина, 2001, электронный ресурс, режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/skorospelkina.htm>].

<sup>2</sup> Из вариантов синонимического ряда «болезнь, болезнь, хворь, хвороба, хворость, недужина, недуг, немочь, немощ, немогута, скорбь (телесная), хиль, хилина, боля, нездоровье» [Даль, 1978, I: 111].

<sup>3</sup> Женская природа понимается как демоническая, разрушительная.

<sup>4</sup> См. эпизод с выяснением значения имени «Акума» (прозвище Ахматовой) – «злой демон», «дьяволица» [Летопись, 1996, II: 113]. Состояние раздвоенности хорошо передал Константин Федин, сделав в дневнике следующую запись: «Она охотно, много и с жаром говорит о литературе, но ни на одну минуту она не забывает о том, словно кто-то внутри нее сторожко следит за всяким ее взглядом, за всяким словом. И она вдруг срывается, замолкает, становится своим портретом» [Федин, 1986: XII: 41].

шина.../ Я на это наткнулась случайно.../ И с тех пор все как будто больна» [«Двадцать первое. Ночь. Понедельник...», Ахматова, 1996, I: 116]<sup>1</sup>. Так болезнь становится семантическим ядром поэтической концепции сновидного бытия.

Болезнь скрепляет текст и внетекстовую реальность<sup>2</sup>. Характерная поза А.Ахматовой, отмеченная художницей О. Делла-Вос-Кардовской – «закуталась в платок и съездила на кушетке» – соотносится со сквозным для ее поэзии мотивом холода как состояния внутреннего неуюта: «Мне холодно... Крылатый иль бескрылый, / Веселый бог не посетит меня» [«И мальчик, что играет на волынке...», Ахматова, 1996, I: 24]; «В пушистой муфте руки холодели» [«Высоко в небе облачко серело...», Ахматова, 1996, I: 26]; «Так беспомощно грудь холодела, / Но шаги мои были легки» [«Песня последней встречи», Ахматова, 1996, I: 28]; «Ты напрасно бережно кутаешь / Мне плечи и грудь в меха» [«Настоящую нежность не спутаешь...», Ахматова, 1996, I: 56].

«Болезнь» – скорбь плоти и духа, деформации тела и его органов при неизменности природы телесности – существует в реальном мире как в тексте Бога; в песенной реальности<sup>3</sup> ей соответствуют метаморфозы. Так, вариации болезни – русалочий миф (мотив отказа от ног) и сюжет о Снегурочке (мотив весеннего таяния снега). Песенная реальность, создаваемая по слову, напоминает сны: «Упрямая жду, что случится, / Как в песне случится со мной» [«Пока не свалюсь под забором...», Ахматова, 1996, I: 162].

«Болезнь» в песенной реальности – ситуация гипотетическая. Болезнь и следующая за ней неизбежная смерть<sup>4</sup> в таком контексте – условие для возвращения утраченного, или осуществление того, что невоз-

---

<sup>1</sup> Ахматовская Муза находится между Пушкинской и Некрасовской. Некрасовская религиозность с идеей жертвы, несомненно, оказывает влияние на Ахматову, но Музы, приходящей на костылях, как у Некрасова, у нее нет. Оппозиция живое/мертвое определяет характер соотношения внешнего мира и человека у Ахматовой. Внешний мир уподоблен могиле, он проверяется на жизнеспособность Музой-двойником. Так появляется образ больной Музы, восходящей к эгегической поэтике XIX века, когда недуг рисовался пластически – в символических деталях (например, увядающий венок и т.д.). Уходящая Муза – сюжет, достаточно часто повторяющийся у Ахматовой, – Муза, минующая «опасные зоны» (т.е. промежутки, несущие недуги, страдания, боль), восходит к мистериальным – о разлучении души и тела..

<sup>2</sup> Напр., современная поэту критика метафорически определяла поэтическое видение Ахматовой как «больное», имея в виду ностальгию по прошлому. Болезненность пронизывает ее портрет – от бледного лица до худобы, постоянно обыгрываемой как самой Ахматовой, так и ее современниками. Так, вспоминая свой приезд в Слепнево после Парижа, она иронически заметила, что дети называли ее мумией. Федин перевел эти наблюдения на язык поэзии Ахматовой так: «[...] В ней было что-то детски жалкое, очень несчастное и неприступное в то же время, как в большом засыхающем дереве» [Федин, 1986: XII: 41].

<sup>3</sup> Текст «Я» автора, существующий не только рядом, но и на равных.

<sup>4</sup> Повторяющаяся ситуация встречи у постели больного на смертном одре и т.д.

можно при обычных обстоятельствах. Причем обязательно совмещение прощания с прощением<sup>1</sup>.

Болезнь – промежуточное звено между жизнью и смертью, специфическая, деформационная, форма жизни и этап, предшествующий смерти, т.е. нечто предстоящее, отсюда «предпесенная тревога», часто напоминающая предсмертные муки.

Смерть как естественное завершение болезни у Ахматовой многозначна.

Это физическое состояние, близкое ко сну, но отличающееся от сна всеохватным состоянием ужаса: *«Я была на краю чего-то, / Чему верного нет названья...»* [«Смерть», Ахматова, 1996. I: 206].

Персонифицированное существо, амбивалентное по своей природе: разрушительница: *«А здесь уж белая дома крестами метит / И кличет воронов, и вороны летят»* [«Чем хуже этот век предшествующих? Разве...», Ахматова, 1996, I: 131]; распорядительница космических законов: *«Стало ясно, что у причала / Государыня-Смерть сама»* [«А как музыка зазвучала...», Ахматова, 1996, I: 342]; избавительница: *«Чтобы смерть из сердца вынула / Навсегда проклятый хмель»* [«Черный сон», Ахматова, 1996, I: 140].

Земля, ассоциирующаяся с могилой, несет семантику Воскресения, оздоровления. Повторяющаяся ситуация погребения в гипотетических сюжетах прочитывается как возвращение в землю: неслучайно греческий бог Асклепий был связан с хтонической ипостасью мира, земля же как хтоническая стихия обладала живительной силой: *«Я молчу. Молчу, готовая / Снова стать тобой, земля»* [«Я пришла сюда, бездельница», Ахматова, 1996, I: 35]; *«А люди придут и зароят / Мое тело и голос мой»* [«Умирая, томлюсь о бессмертии...», Ахматова, 1996, I: 67], *«Сто раз я лежала в могиле, / Где, может быть, я и сейчас»* [«Забудут? – вот чем удивили!», Ахматова 1996, I: 333].

Ситуация смерти прочитывается как возвращение в утраченный рай – как в двустииши: *«А умирать поедем в Самарканд / На родину бес- смертных роз...»* [Ахматова 1996, I: 325].

Две реальности у Ахматовой скреплены болью: «рана», «укол», «укус» – зоны «острого» и «колючего». Опасность боли заключается в том, что она вторгается в *«запретнейшие зоны естества»* [Из «Ташкентской тетради», Ахматова 1996, I: 324], но в то же время дает возможность отлета от прозаической реальности, ощущения бытия в его физической органике: *«Мы хотели муки жгущей / Вместо счастья безмятежно- го...»* [«Мне с тобою пьяным весело...», Ахматова, 1996, I: 31].

---

<sup>1</sup> Ср. в то же время ироническое о себе: *«Целительница нежного недуга»* [Из «Ташкентской тетради», Ахматова 1996, I: 324]. Функционально эта ситуация сближается с финалами романтических элегий (в том числе и пушкинской) – дева, приходящая или не приходящая на могилу юноши-поэта. См. подробнее о Пушкине: Козубовская, 2006.

Восприятие недуга Ахматовой по-христиански спокойно: это мудрое принятие неизбежности и сознание своей греховности, когда болезнь мыслится как наказание, чаще всего за преступную страсть. Чудесным дарителем у Ахматовой оказывается петербургская Весна в женской ипостаси – сила, слепо, жестоко и бездумно наказующая; «картина умирания» физиологически подробна: «*Трудным кашлем, вечерним жаром / Наградит по заслугам, уььет*» [«Не в лесу мы, довольно аукать...», Ахматова, 1996, I: 90].

Любовные страдания описываются по модели физических, как муки плоти: «*От любви твоей загадочной / Как от боли, в крик кричу, / Стала желтой и припадочной, / Еле ноги волочу*» [«От любви твоей загадочной ...», Ахматова, 1996, I: 140]. Картина могла бы показаться пародийной, если воспринимать ее вне общего контекста: ситуация палача и жертвы реализуется в фольклорной метафоре хищной птицы, раздирающей еще живую плоть: «*Но когти, когти неустовой / Мне чахоточную грудь, / Чтобы кровь из горла хлынула / Поскорее на постель*» [«От любви твоей загадочной ...», Ахматова, 1996, I: 140]. «Палач» здесь опредмеченное воплощение внутренней боли – «птицы-тоски» и ипостась возлюбленного, подобно Зевсу, принявшему нечеловеческий облик. Сдвоенное изображение напоминает чудовищ И. Босха.

Недуг, пережитая боль которого сохраняется в памяти, – становится мерой всех вещей, интенсивности, «реальности» чувств. Недуг, таким образом, – это материализованная духовная плоть, овеществленное страдание, переведенное на язык земных понятий, поэтому «земные ценности», не поддающиеся точному определению (любовь, творчество и т.д.), обретают предметность, оказываясь в одном ряду с «недугом»<sup>1</sup>. В «Молитве» (1915) – недуг, поставленный в один ряд с другими ценностями, рассматривается как составляющее комплекса нищеты. Эсхатологическое состояние мира может быть снято только личными жертвами: молитва строится как акт принятия нищенской ипостаси<sup>2</sup>: «*Дай мне горькие годы недуга, / Задыхание, бессонницу, жар, / Отыми и ребенка, и друга, / И таинственный песенный дар*» [«Молитва», Ахматова, 1996, I: 102].

Обратим внимание на то, что в любовных свиданиях, особенно если они связаны с разрывом, преобладает «задыхание» как знак «порога», «границы» жизни и смерти: «*Страшно вспомнить: душа тосковала, / Задыхаясь в предсмертном бреду*» [«В Царском Селе», Ахматова, 1996, I: 23], «*Задыхаясь, я крикнула: "Шутка / Все, что было. Уйдешь, я умру"*» [«Сжала руки под темной вуалью...», Ахматова, 1996, I: 25], «*И, прощаясь,*

---

<sup>1</sup> См., напр., любовь – «*тытка сильных*», «огненный недуг», а Муза в Музе из цикла «Тайны ремесла» – «*Жестче, чем лихорадка, оттрепет, / И опять весь год ни гу-гу*» [Ахматова, 1996, I: 191] и т.д. См подробнее о Музах и о лихорадках у Ахматовой: Фаруно, 1980.

<sup>2</sup> Ср.: раздаривание имущества покойника в похоронном обряде.

*держась за перила, / Она словно с трудом говорила* [«Хочешь знать, как все это было?», Ахматова, 1996, I: 28].

*Дыхание*<sup>1</sup>. Чахотка – болезнь, поражающая важнейшую функцию организма – дыхание. «Дыхание» в культуре – понятие, тождественное жизни<sup>2</sup>.

С дыханием у Ахматовой связан христологический аспект лебединой темы. Так, поэт Анненский – учитель – осмыслен по аналогии с Христом<sup>3</sup>, жизнь поэта – в формулах жизни Христа: «*Всех пожалел, во всех вдохнул томленье*» [«Учитель» из «Венка мертвым», Ахматова, 1996, I: 243]. Подспудно возникающий в миниатюре мотив дороги – крестного пути – связан с ритмом дыхания: поэт умирает на вздохе, оказавшемся смертельным, а «вдох» – вбирание мира, исполненного яда. Несостоявшийся выдох – следствие удушья, отравы.

«*Гефсиманский вздох*» Пастернака [«Борису Пастернаку» из «Венка мертвым», Ахматова, 1996, I: 246] имеет в тексте развернутую семантику. Это вздох, отсылающий к архетипу – евангельской ситуации преподнесения горчайшей чаши Христу в Гефсиманском саду. «Вздох» здесь – знак спокойствия человека, смирившегося перед неизбежностью судьбы; выражение сознания вершащейся судьбы, знания собственного финала. Но «вздох» – это аналог театральной паузы, совпадающей с задержкой дыхания, своего рода «опасный жест», завершающийся смертью. Аналогия с театральной паузой отсылает к роману «Доктор Живаго», к лирическому циклу Юрия Живаго. Наконец, это вздох о той истине, которая откручивается любому человеку только на пороге жизни и смерти.

«Вздох» – мера человеческого пути, пути поколения. «Вздох» вбирает в себя знание «концов» и «начал». «Вздох» – мера сгущенного евангельского времени, несущего пророчество о будущем: «*До желанного водораздела, / [...] Оставалось лишь раз вдохнуть...*» [«De profundis...» из «Венка мертвым», Ахматова, 1996, I: 243]<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> См. у Адамовича в рецензии на поэму «У самого моря», где «дыхание» – мера подлинности произведения: «Поэт будто захлебывается своим голосом, – и только “Мцыри” можно по верности мелодической линии и “дыханию” сравнить с новой поэмой» [Адамович, 1989: 191; электронный ресурс, режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/articles.php?id=5>].

<sup>2</sup> Единственная функция, утрата которой ведет к мгновенной смерти. Потеря слуха, обоняния, зрения компенсируется другим, смежным и замещающим, обострением его; отсутствие дыхания ничем не восполняется, ничем не замещается.

<sup>3</sup> См. мотивы странничества, теневого существования, идея жертвенности и т.д.

<sup>4</sup> См. также в стихотворении о распятии: «*Там, где когда-то возвышалась арка, / Где море билось, где чернел утес, – / Их выпили в вине, вдохнули с пылью жаркой / И с запахом бессмертных роз*» [Ахматова, 1986, I: 329] в связи с вечным словом.

Любовь как род недуга<sup>1</sup> – состояние между жизнью и смертью, обусловленное дыханием. Любовь существует у Ахматовой, как и у Пушкина, в ритме хождения, а пространство, измеряемое шагами, превращается в «ландшафт дыхания». Каждый шаг – «возрастание любви» – сопровождается обретением плоти<sup>2</sup>: *«И мы, словно смертные люди, / По белому снегу идем»* [«Как площади эти обширны...», Ахматова, 1996, I: 93]. Апогей переживания страсти совпадает с остановкой дыхания, с «задыханием», и, согласно фольклорной традиции, со смертью, духовным обмороком: *«Не чудо ль, что нынче пробудем / Мы час предразлучный вдвоем? / Безвольно слабеют колени, / И, кажется, нечем дышать...»* [«Как площади эти обширны...», Ахматова, 1996, I: 93].

Свидание как эпизод романа обретает формулу – «час предразлучный», в котором сохраняется ощущение «края», «бездны», «конца», «границы». «Сад» – аналог запредельного мира или рая до грехопадения, поэтому возвращение в него читается как отлет души от тела. Любовь дает человеку возможность пережить в одном миге весь крестный путь от рождения до распятия. Другой полюс – обретение легкости, утрата всякой заземленности. Любовь, введенная в круг природных явлений, получает свое место в календарном цикле («пятое время года») – аналог бунинского «легкого дыхания» с его чудом видения мира как праздничного.

Дыхание становится ощутимым в катастрофические моменты бытия – в моменты разлома, развала, разрушения. В эсхатологической картине одичавшего мира, стоящего под знаком смерти, мира, отданного на поругание «голодной тоске»: хищная птица Ворон – метафора Смерти; «голодная тоска» отсылает к имплицитно существующим бродячим собакам, глодающим кости скелета разваливающегося мира. В обостренном ощущении времени – постижение его онтологической сущности, тайны мира: *«Все расхищено, предано, продано, / Черной смерти мелькает крыло, / Все голодной тоскою изглодано, / От чего же нам стало светло? Днем дыханьями веет вишневыми / Небывалый над городом лес...»* [«Все расхищено, предано, продано...», Ахматова, 1986, I: 155].

В символической картине возрождения, где «хлопочет запоздалая весна» [«Памяти друга», Ахматова 1986, I: 203], вдыхая жизнь в слабое растение, вдыхание – акт, по функции тождественный божественному вдохновению жизни в человека.

Язык дыхания замещает язык любви в «поединке роковом», в «маскарадном бытии», в несовпадении переживаемого и произносимого. Традиционно слово – итог выдоха, естественное завершение дыхательного

---

<sup>1</sup> См. у Ю. Айхенвальда: «Она явила образ женской души, которая приняла любовь как отраву, недуг и удушье» [Айхенвальд, электронный ресурс, режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/articles.php?id=10>].

<sup>2</sup> Ср.: у Лермонтова влюбленный Демон «очеловечивается».

акта, реализованное в звучании, т.е. своеобразной материализации мысли и чувства в слове. Двоящееся слово становится выражением искусственного разъятия двух физиологически нераздельных актов. Произнесенное слово есть деформированное, искаженное, ложное, неистинное: *«И в дыхании твоих проклятий / Мне иные чужды слова: / Те, что туже и хмельней объятий, / А нежны, как первая трава»* [Из трагедии «Пролог, или сон во сне», Ахматова, 1986, I: 228].

«Иное слово» – слово, несущее органику бытия, его стихийность, первозданность, слово, идущее из глубины, изнутри, в котором смысл не затемнен интеллектуальными наслоениями. «Иное слово» – слово, не доступное другим, залегающее в глубинном слое души, противостоящее мертвой реальности оболочки, его табуирующей и искажающей. Располагаясь на грани сна/реальности, оно улавливается «шестым чувством».

«Язык дыхания» постижим в состоянии слияния с миром, как, напр., в ташкентских картинах «азиатского дома». «Дыхание» – язык дологических знаний, выражающий состояние особого контакта с миром инобытийным в «зонах молчания»: *«...и дыханье их понятное слова...»* [«Ташкент зацветает», Ахматова, 1986, I: 208].

*Воздух.* В мифологии «воздух» – стихия маргинальная, соединяющая верх/низ: потусторонний мир – мир безвоздушный: тени в воздухе не нуждаются.

Воздух сам по себе «опасных» зон не создает; но дефицит воздуха может привести к нарушению жизненного цикла. Воздух, будучи естественной средой для человека, создает условия для его существования: это своеобразное «вещество существования»: только дефицит воздуха или его необычное качество – запах – актуализирует эту стихию.

Ахматовский инобытийный мир строится по модели здешнего, с вычетом «идеологического» и с усилением «культурного», восполняя то, чего недостает здесь: *«О, как пряно дыханье гвоздики, / Мне когда-то приснившейся там»* [«Венок мертвым»: «Я над ними склонюсь, как над чашей...», Ахматова, 1986, I: 245]. Замена признака (запах) на функцию (дыхание) принципиальна: так подчеркивается «одухотворенное» начало иного мира, неорганического по сути, и выражается тоска по «живой жизни». Метафора удушения в ахматовском мифе о Поэте – задыхание над бездной, необходимость дышать воздухом, пахнущим смертью – знак обшей судьбы поэтов.

Воздух ощутим в пограничных ситуациях, когда события реальной жизни превращаются в текст, перетекая в песенную реальность. Встреча обычно происходит у воды на набережной: *«И в этот час была мне отдана / Последняя из всех безумных песен»* [«В последний раз мы встретились тогда...», Ахматова, 1996, I: 54]. «Последняя» здесь в значении ‘песня последней встречи’, знак предела постижимости происходящего. «Пограничная ситуация», связывающая «начала» и «концы», есть завершение



жизненного «романа» и обретение им продолжения в песне. «Воздух» не просто обрамляет «романную» ситуацию, но является проводником любовной энергии в творческую. «Воздух» и есть выражение благодати, в данном случае – совпадения человека с самим собой: «*Затем, что воздух был совсем не наш, / А как подарок божий, – так чудесен*» [«В последний раз мы встретились тогда...», Ахматова, 1986, I: 54]. «Воздух» – своеобразная «материя», из которой рождаются стихи, он стихогенен по сути.

Оппозиция грязное/чистое не работает в поэзии Ахматовой. «Пыль» не имеет ничего общего с мусором, нечистотой. «Пыль» чаще всего знак метаморфоз и вестей из нездешнего мира; она создает эффект присутствия-отсутствия, «оформляя» мистическую встречу с возлюбленным: «*Проводила друга до передней / Постояла в золотой пыли*» [Ахматова, 1986, I: 57]. «Золотая пыль» – аполлонически-дионисийский знак «мертвого жениха»<sup>1</sup>.

«Пыль» как компонент воздуха в замкнутом пространстве опустевшего или ошутима в пограничных для человека ситуациях – разрыва или памяти («золотая», «жаркая», «сквозная» и т.д.). Эпитет «жаркая» отсылает к солнечной ипостаси мужчины, появление которого вызывает духоту и удушье. Два других содержат семантику нити, обрыв которой, согласно мифологическим представлениям, несет смерть. Таким образом, «пыль», заключая в себе мифологему жизни и смерти, оказывается судьбоносной: именно в пограничных для человека ситуациях, когда воздух обретает свойства «истонченной материи», человек ощущает соприкосновение миров.

В поэзии Ахматовой представлена определенная иерархия воздушных сред, градация воздуха в соответствии с культурными топосами.

«Тонкий воздух» Петербурга Эпитет («тонкий» – в значении «прозрачный») отсылает к живописной технике импрессионистов, к опыту художников, работающих на пленере. «Тонкий воздух» делает отчетливыми геометрические линии города, подчеркивая красоту его графики, с одной стороны, с другой, – становясь своего рода статичной средой для застывшего мира, придает ему призрачность. Воздух Петербурга, по Ахматовой, адекватен пространству города-мифа, города-призрака. «Тонкий воздух» в сочетании со свежим ветром, «небо» – три ипостаси ангельского лика, охраняющего человека, Петербург – земная ипостась божьего ангела, двойник: так, Петербург приобретает функцию города-оберега и сообщника влюбленных в их тайном обручении. Зеркальность земного и небесного, несовпадение тайного и явного закономерны для города-призрака.

---

<sup>1</sup> См. надпись, сделанную А. Ахматовой Владимиру К. Шилейко: «*Моему солнцу. Анна*» [Летопись 1998, II: 12]. Что касается семантем грязи/чистота, в том числе и «пыли» см. [Козубовская, 1999; Спивак 1999].

«Царскосельский воздух» как стихогенное пространство, где дыхательные перетекают в слово: «[...] *Царскосельский воздух / Был создан, чтобы песни повторять*» [«Все души милых на высоких звездах...», Ахматова, 1986, I: 215].

«Воздух», наполненный культурой, несущий «память культур», – органический мир, являющийся поэтической цитатой в Книге Бытия.

«Воздух парадизов» – воздух околоспетербургского пространства и окрестностей, обладающий целебными свойствами и одновременно являющийся вестником другого мира. Таков комаровский воздух, воздух приморского парка: «[...] *воздух вешний, / Морской свершивший перелет*» [«Приморский сонет», Ахматова, 1986, I: 234], наделяющий мир чудесными превращениями, преодолевающий пространства и разрушающий всякие границы между ними<sup>1</sup>.

«Воздух театральный». Так воздух воспринимается в театрально-обрядовом ракурсе, превращая мир в театральную сцену, на которой разворачивается Вселенская мистерия, демонстрирующая реализацию метафоры мир-театр. Метафора осуществляется в тексте обряда, творимого для себя, так подчеркивается конечность бытия, эсхатологического по сути. «Театральное» здесь поглощает «обрядовое», древняя мифологема жизни и смерти в ее нераздельности взорвана изнутри: так отнята надежда на воскресение. «Театральное» здесь и в сознании неизбежности собственного конца, и в участии в последнем обряде, совпадающем с реальной смертью<sup>2</sup>.

«Пьяный воздух» – праздничное состояние мира как разлившаяся дионисийская стихия. «...*Воздух, пьяный как вино*» [«Земля хотя и неродная...», Ахматова, 1986, I: 260] открывает тайну бытия в мире, бесконечном и безначальном. Будучи отброшенным к своему началу в «вечном возвращении», человек, приобщаясь к тайне мира, постигает тщетность усилий разума: «*А сам закат в волнах эфира / Такой, что мне не разобрать, / Конец ли дня, конец ли мира, / Иль тайна тайн во мне опять*» [«Земля хотя и неродная...», Ахматова, 1986, I: 260].

Опьянение, безумие, бред – истинное состояние, позволяющее прикоснуться к запредельному: в этом тютчевская идея абсурдности разума, посягнувшего на раскрытие тайны мира, но без тютчевского ужаса перед разверстою бездной.

*Духота*. Духота – состояние окружающего мира или его ощущение таковым<sup>3</sup>. «Духота» – эквивалент боли, с той разницей, что «боль» локали-

---

<sup>1</sup> См. об этом стихотворении: Черных, В.А. «Дорога не скажу куда...» (Анализ стихотворения Анны Ахматовой «Приморский сонет») // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 6. Симферополь: Крымский архив, 2008. С. 34-47.

<sup>2</sup> Ср.: Моцарт, написавший «Реквием» для самого себя.

<sup>3</sup> Явная отсылка к Достоевскому [Фагуно, 1991].

зуется на определенном участке тела, «духота» – боль, разлитая во всей природе, в окружающем мире. Неслучайно они сопряжены: «*Слава тебе, безысходная боль! / ...Вечер осеений быд душен и ал...*» [«Сероглазый король», Ахматова, 1986, I: 42].

«Духота» у Ахматовой – знак катастрофы в здешнем мире или посланная из иного мира весть. «Духота» – «деформация» воздуха, подобие «отвердения» и одновременно чисто «духовное» или идеальное состояние, связанное исключительно с предчувствиями, со сферой интуиции, подсознания. «Духота» у Ахматовой – состояние мира, устремленного к катастрофе, качество эсхатологического мира, который неизбежно должен завершиться взрывом, разломом, разрывом.

Обычно «духота» – символическая «декорация» ситуаций встреч: «*Было душно от жгучего света, / А взгляды его – как лучи*» [Смятение – Ахматова, 1986, I: 49]. Переживаемое состояние духоты<sup>1</sup> родственно по семантике ослеплению от непостижимо близкого присутствия божества: он – Бог, Аполлон, Солнце.

Столь трудновыносимое состояние для Ахматовой – одна из констант мира, причем, очевидно, что «духота» греховна, она связана со страстями мирскими, сжигающими душу, с болью, причиняемой ими. Таким образом, «духота» – это проекция земного хаоса, дисгармонии. Повторяющаяся ситуация отказа от мира в пользу сада означает отказ от страстей.

«Духота» несет семантику несостоявшегося счастья, за которым следует всеобщее разрушение. Душный ветер, буйствующий в саду, – последний аккорд в картине будущего разрушения, – двойник, материализующий болевое ощущение, скрытое в подсознании героини.

«Духоте» присуще фольклорное значение «нечистоты». «Мост» – гибельное место, порог, с которого начинается преобразование плоти – обретение русалочьей ипостаси. «Духота» – признак нечистого места, обрастающего легендами, преданиями<sup>2</sup>.

Но «духота» амбивалентна по функции и по значению. Так, входящая в состав запахов, она обнаруживает другое измерение предметов: «*Так душно пахнет старое саше*» [«Вечерняя комната», Ахматова, 1986, I: 41]. Таковы вещи, хранящие аромат любви, ушедшей и невозвратимой, обладающей, однако, пьянящей силой: «*[...] И в сумраке лож / Тот запах и душный, и сладкий*» [«Три стихотворения»: «*И в памяти черной пошарив, найдешь...*», Ахматова, 1986, I: 241].

Семантика опьянения присуща духоте как качеству душевной тоски, распознаваемой другой женщиной-подругой: «*И поняла ты, что от-*

---

<sup>1</sup> Аналогично: задыхания как умирания.

<sup>2</sup> Ср. стихотворение «Венеция», где «культурное пространство Венеции» идеально для человека: «*Но не тесно в этой тесноте / И не душно в сырости и зное*» [Ахматова, 1996, I: 74].

*равная / И душная во мне тоска*» [«Туманом легким парк наполнился...», Ахматова, 1986, I: 47]. Ср. еще: *«Он предал тебя тоске и удушью / Отравительницы-любви*» [«Отрывок», Ахматова, 1986, I: 55].

*Удушение. Удушье.* Состояния, переживаемые героиней, именуются на языке психосоматики. Так, «удушение» – формула, в равной степени определяющая силу переживаемых состояний горя и радости, потрясения и блаженства: *«Пробудиться на рассвете / Оттого, что радость душит»* [Ахматова, 1986, I: 124], *«горе душит – не задушит...»* [Ахматова, 1986, I: 143]<sup>1</sup>, *«... томит и душит обиды и разлуки боль»* [Ахматова, 1986, I: 215].

«Удушение» – функция, нацеленная на лишение жизни, и одновременно состояние на грани жизни и смерти. Тяжесть его переживания усугубляется «бесслезностью» – состоянием окаменения, омертвения. Слезный финал означает благополучный исход, снимающий эффект затрудненного дыхания, подобно тому, как слезы – своеобразная психотерапия в похоронном обряде, снимающая негативные явления. «Удушение» связано с болью и, следовательно, обладает аналогичной функцией – удостоверения реальности переживаемых состояний, как, напр., в сказках: уколоться, чтоб проверить, что живой, не спящий и т.д. Поэтические формулы, производные от древних метафор, обозначают тонкую связь физического и духовного. Следуя фольклорно-мифологической традиции, Ахматова персонифицирует источник боли. Таким качеством наделяется любовь, частности, в «Полночных стихах»: *«А ночью ледяной рукой душила / Обоих разом. В разных городах»* [«И последнее», Ахматова, 1986, I: 233], где персонификация получает телесное выражение.

Тем же качеством наделяется воздух в хронотопе встречи-разлуки – особом локусе. Пространство зеркально удваивается с нарастанием культурной знаковости. «Азийское», сначала тождественное «экзотическому», постепенно приобретает признаки нереального: «Багдад» – антропоним, отсылающий к сказочной реальности «1000 и одной ночи». Пространство существует одновременно как «свое» и «чужое»: это и *«азийский дом»*, приютивший странницу, лишившуюся дома, и «место во вселенной», где остро ощущается *«воздух сиротства»*.

Оппозиция свое/чужое снимается в зеркальной перспективе. Встреча-разлука, создав атмосферу удушья, внушив боль, чудесно преображает пространство; доведенное до предела несходство Востока/Запада в стихах «Из цикла “Ташкентские страницы”»: *«То мог быть Стамбул или даже Багдад, / Но, увы! не Варшава, не Ленинград, / И горькое это несходство /*

---

<sup>1</sup> См. замечание: «Не случайно Гумилев шутил, что настоящая фамилия Ахматовой “Горенко” подходит ей больше, так как, по сути, отражает ее мироощущение» [Куликова, 2006, электронный ресурс, режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/articles.php?id=159>].

*Душило, как воздух сиротства*» [«В ту ночь мы сошли друг от друга с ума...», Ахматова, 1986, I: 239].

Называние имен восточных городов, расширяющих «азиатские» границы, уводя за пределы «чужого», стирают ощущение чужого, – это и есть пересоздание-пересотворение бытия: «чужая» земля оборачивается «ничейной», существующей в предельно сгущенном времени – многослойном, тождественном вечности. «Встреча-разлука» – вариант архетипичного «вечного возвращения», а «ничейная» земля – райская, до грехопадения, «до всего». Именно «безумство любви» способно возвратить таинственную ночь.

Функцией удушения наделяются нерожденные стихи, не отлившиеся в слово, не излившиеся из души. Гипотетический вариант смерти – пророчество или предсказание – собственной смерти вполне укладывается в схему недуга: «*И сколько я стихов не написала, / И тайный хор их бродит вокруг меня / И, может быть, еще когда-нибудь / Меня задушат...*» [«Северные элегии», «Пятая», Ахматова, 1986, I: 257]<sup>1</sup>.

«Последнее стихотворение» в цикле «Тайны ремесла» как заглушенный стон, прерванное стихом дыхание: рожденные дыханием жизни, стихи хотят быть рожденными в жизнь.

*Запах*. «Удушье» связано со сферой запахов. Острое чутье на запахи, избирательность запахов отличает ахматовский текст. Помимо нейтральных, т.е. запахов, присутствующих как данность, есть запахи, создающие «опасные зоны». Это резкие, будоражащие запахи, несущие душевную смуту. Как правило, эти запахи обладают функцией причинения боли, создав «болевого эффект». Так, «*запах дегтя*», связанный изначально с «мужским», вызывает ощущение физической боли «*в теле, раненом тоской*» [«Рыбак», Ахматова, 1986, I: 43]: это знак любовного томления, пробуждающейся чувственности. «*Крепкий запах морского каната*», обжигающий ноздри, становится запахом изменения судьбы [«Побег», Ахматова, 1986, I: 94]. Таким образом, резкие запахи связаны преимущественно с мужским, волевым началом и предчувствием трагических последствий. Одновременно это запахи, функция которых – удостоверение бытия реального мира и существования в нем.

Узкое пространство обладает своей амплитудой запахов. Так, цветы и вещи, втянутые в ауру любви, восстанавливают прошлое, реконструируют его из запахов, обнаруживая его присутствие в настоящем и обнажая тем самым многослойность времени. «Запахи памяти» несут целостный эффект: «*Мимоза пахнет Ниццей и теплом*» [«Вечерние часы перед столом...», Ахматова, 1986, I: 69]; «*В апреле запах прели и земли, / И первый*

---

<sup>1</sup> Ср.: «*Нежной пленницею песня / Умерла в груди моей*» [«Сразу стало тихо в доме...», Ахматова, 1986, I: 123], «*Многое, еще, наверно, хочет / Быть воспетым голосом моим*» [«Тайны ремесла», Ахматова, 1986, I: 194].

*поцелуй...»* – в пространстве Царского Села [«Городу Пушкина», Ахматова, 1986, I: 236]. «Запахи прошлого», тождественные свету, – проводники из одного мира в другой. И, наоборот, запахи внушают ощущения неясной тревоги, предчувствие конца, завершенности чего-то: «*Припахивало табаком, / Мышами, сундуком открытым / И обступало ядовитым / Туманцем...*» [«Последнее возвращение», Ахматова, 1986, I: 216]<sup>1</sup>. Так соотносятся физиологические ощущения с душевными муками, обуславливая друг друга.

Полюсом «резких запахов» являются «сладкие», или «благовонные» запахи: «*Здесь горных трав легко благоуханье*» [«Здесь Пушкина изгнанье началось...», Ахматова, 1986, I: 174]. «Кавказский текст» имеет биографический подтекст: «легкое дыхание» здесь знак избавления от многолетнего бремени, груза, который Ахматова ни на кого не могла переложить<sup>2</sup>.

«Легкое дыхание» – знак пребывания в особом резком состоянии, в особом измерении, когда тело не ощущается, не мешает и не напоминает о себе болезненными уколами. Это своеобразное откупоривание органов дыхания, их очищение, ведущее к устранению преград для дыхания, возвращает ощущение радостного принятия бытия и чувство первозданности природы и мира. Подобные метаморфозы происходят в специфическом пространстве (Кавказ, Азия, Юг, горы), снимающем границы своего/чужого, изменяющем статус изгнанника – человека, выброшенного с пира жизни.

Мотив необычных, обращенных, запахов у Ахматовой связан с чудесами. Так, осенний мир, подчиненный законам зеркальной перспективы, предсказывает возвращение друга. Вершинным моментом всеобщей деформации, превращений, метаморфоз является запах: «*И крапива запахла, как розы, но только сильнее...*» [«Небывалая осень построила купол высокий...», Ахматова, 1986, I: 152]<sup>3</sup>. У Ахматовой сохраняется двойная мотивировка происходящего: либо следствие бесовской силы, либо самоорганизация мира как текста «*Было душно от зорь, нестерпимых, бесовских и алых*» [«Небывалая осень построила купол высокий...», Ахматова, 1986, I: 152]. С другой стороны, сюжет прочитывается в контексте античного мифа об обретении Деметрой дочери ее Персефоны. Благоухание – высшая степень проявления запаха, ведущее к состоянию опьянения или

---

<sup>1</sup> Ср.: «...*запах теплый / Мертвой лебеды*», который глушит предчувствие беды [«Песенка», Ахматова, 1986, I: 34].

<sup>2</sup> См. в медицине – ароматерапия, спелеотерапия.

<sup>3</sup> См. замечание В.В. Виноградова о явлении «спрятанного собеседника»: «Для эстетики Ахматовой характерна вообще загадочная недоговорённость в раскрытии сюжета, а – под влиянием этого – не полное раскрытие роли собеседника, но лишь смутные намеки на неё – в конце – при тональной окраске речи – в начале» [Виноградов, Указ. соч. С. 126, 127, 129]. См. также: Приходько, Т.С. «От странной лирики, где каждый шаг – секрет...» // Русская речь. 1997. № 4.

переключения в иной план, необытийный: *«Шиповник так благоухал, / Что даже превратился в слово...»* [«Шиповник цветет», Ахматова, 1986, I: 223]. Липовый запах как знак памяти (*«В душистой тиши между царственных лип / Мне мачт корабельных мережится скрип»*) [«Летний сад», Ахматова, 1986, I: 235] погружает в необытийное пространство<sup>1</sup>.

Для понимания «таинственного недуга» важен культурологический код: спасение несет Культура.

## «Царскосельский текст»<sup>2</sup>

«Царскосельский текст»<sup>3</sup>, сопрягающий биографии и поэтическое творчество поэтов-царскоселов – Г.Державина, А.Пушкина<sup>4</sup>, Ф.Тютчева,

---

<sup>1</sup> См. об этом стихотворении: Цивьян, Т.В. Об одном Ахматовском пейзаже // Культурная антропология. Вып. 3. К 75-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова. М.: Новое издательство, 2005; Темненко, Г.М. К вопросу о традициях классицизма в поэзии А. Ахматовой (стихотворение «Летний сад») // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 7. Симферополь: Крымский архив, 2009.

<sup>2</sup> Первые публикации: Козубовская, Г.П. Ахматова, Пушкин и Царское Село // Пушкин и русская культура. Самара, 1999. С. 136-139. Затем в измененном варианте вошло: Козубовская, Г.П. Русская поэзия: миф и мифопоэтика. Монография. Барнаул: БГПУ, 2006. С. 255-259. См.: Козубовская, Г.П. «Царскосельский текст» русской культуры: А.А.Ахматова и А.С. Пушкин // Вестник АлтГПА: Гуманитарные науки. Вып. 9. 2009. С.118-128.

<sup>3</sup> Понятие «царскосельского текста», введенное нами, опирается на понятие «петербургского текста», предложенное В.Н.Топоровым [Топоров, 2003]. «Царскосельский текст» – это совокупность образов, мотивов, сюжетов, связанных с Царским селом. Понятие царскосельского текста неоднозначно: оно может быть понято «как своего рода гетерогенный текст, которому приписывается некий общий смысл и на основании которого может быть реконструирована определенная система знаков, реализуемая в тексте» – отмечает В.Н. Топоров [Топоров, 2003: 274]. С другой стороны, это «есть текст не только и не столько через связь с Царским селом, сколько через то, что образует особый текст, через его резко индивидуальный, неповторимый характер, проявляющийся в его внутренней структуре» [Топоров, 2003: 280].

<sup>4</sup> См. об этом: Сауленко, Л.Л. Пушкинские мотивы в поэзии Ахматовой. Автореферат дисс... канд. филол. наук. Одесса, 1989; Альми, И.Л. О лирических сюжетах Пушкина в стихотворениях Анны Ахматовой // Тайны ремесла. Ахматовские чтения. Вып. 2. М., 1992; Гиришман М.М., Свенцицкая Э.М. «В Царском Селе» А.Ахматовой // Русская словесность. 1998. №2; Шарафадина, К. Мифологема «отрок» в контексте поэтической пушкинианы Ахматовой // Народная культура Сибири. Омск, 1998; Арьев, А. «Великолепный мрак чужого сада»: Царское Село в русской поэтической традиции и «Царскосельская ода» Ахматовой // Звезда. 1999. № 6; Ильичев, А.В. Диптих Ахматовой «Городу Пушкина»: поэтика реминисценций // Пушкин: эпоха, творчество, культура. Традиции и современность. Ч.1. Владивосток, 1999; Разумовская, А.Г. Пушкинский мотив статуи в поэзии Ахматовой и Бродского // Художественный текст и культура. Владимир, 1999; Бабаев, Э. Пушкинские страницы Анны Ахматовой // Бабаев, Э. Воспоминания. СПб.: Инапресс, 2000; Подкорытова, Т.И. «Смуглый отрок» Ахматовой: истоки и смысл мифологема // Пушкинский альманах. Омск, 2001. № 2; Ландсман, И. Смуглый отрок. Ахматова и Пушкин [Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/landsman.htm>] и др.

И. Анненского<sup>1</sup>, Н. Гумилева<sup>2</sup>, А. Ахматовой и др.<sup>3</sup> – включает в себя как реальный пейзаж (природные и культурные локусы – ландшафт, парк, озеро, пруд, цветы, деревья, архитектурные сооружения, скульптуру и т.д.); так и отражение в фольклорно-мифологическом и поэтическом сознании – мифы, легенды, цитаты, сквозные символы (лебедь; скамья) и т.д.

Вопрос о родовом генезисе для Ахматовой, как, впрочем, и для А.С. Пушкина, – один из важнейших: об этом в свое время написал Р. Тименчик<sup>4</sup>. Ахматовский биографический миф формируется оппозицией север/юг: «Я родилась в Одессе, – говорит Анна Андреевна. – Но вообще, я царскоселка. В Одессе моя мама жила на даче. Некоторые из меня укра-

---

<sup>1</sup> См. об отношении Ахматовой к поэзии И. Анненского запись П.Н. Лукницкого от 28 марта <1925>: «АА очень любит И. Анненского.

Я: Какую симпатию возбуждает каждое слово Анненского!

АА: Немногим поэтам дано каждым словом возбуждать симпатии.

Я: Фет, например, не возбуждает симпатии.

АА: Никакой, совершенно.

Я: Вот Тютчев возбуждает... И посмотрите-ка, это оправдано биографией.

АА соглашается: «Тютчев больше Анненского, больше как поэт...» – произносит это, но любит больше Анненского. «Но подумайте, при всём этом, как Анненский исполнял все правила общежития. Все, как будто бы он для этого был создан... Когда моего брата перевели из севастопольской гимназии в Царское Село, у него должна была быть переэкзаменовка. Тогда папа поехал к Иннокентию Фёдоровичу – думал, что он поможет устроить так, чтобы не было переэкзаменовки, и Иннокентий Фёдорович через несколько дней отдал папе визит... Подумайте!» – Лукницкий, 1991: 149; Лукницкий [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.akhmatova.org>. См. еще один эпизод, связанный с Анненским: 3.07.1925: «АА, рассказывая ниже следующее, сказала: “Не записывайте этого, душенька, потому что выйдет, что я хвастаюсь...” – и рассказала, что когда она 1-й раз была на “башне” у В. Иванова, он пригласил ее к столу, предложил ей место по правую руку от себя, то, на котором прежде сидел И. Анненский. Был совершенно невероятно любезен и мил, потом обьявил всем, представляя АА.: ”Вот новый поэт, открывший нам то, что осталось нераскрытым в тайниках души И. Анненского”... АА говорит с иронией, что сильно сомневается, чтоб “Вечер” так уж понравился В. Иванову, и было даже чувство неловкости, когда так хвалили “девчонку с накрашенными губами”» – Лукницкий [Электронный ресурс]. См. в «Размышлениях о поэтах-современниках»: *«Я веду свое «начало» от Анненского. Его творчество, на мой взгляд, отмечено трагизмом, искренностью и художественной цельностью»* [Ахматова, 1986, II: 204]. См. также литературоведческие работы: Кихней, Ткачева, 1999.

<sup>2</sup> См. описание портрета Н.Гумилева работы Кардовской, написанного весной 1907 г. в Царском селе, у Г.Т. Савельевой: «Он выполнен в голубых тонах. Поэт изображен на фоне цветущего сада. Хорошо видны апельсиновые деревья с крупными золотистыми плодами. Этот пейзаж вводит в портрет тему рая, которая будет сопровождать Гумилева всю жизнь...» [Гумилев, Ахматова, 2005: 110].

<sup>3</sup> См.: Карпова, М.А. Жуковский, Карамзин: к вопросу об архаизме и новаторстве // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. М., 2002. № 6; Макльсон, 1999; Гончарова, О.М. Поэзия В.А. Жуковского и русская лирика XIX-XX веков: наследие и наследники в пространстве смыслов и текстов // Филология и человек. Барнаул, 2009. № 1.

<sup>4</sup> См. подробнее: Тименчик, 1982.



инку делают» [Лукницкий, Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.akhmatova.org>]<sup>1</sup>.

Царское Село двояко существует в поэтическом мире Ахматовой: с одной стороны, это тема, фон и объект<sup>2</sup>, с другой – «затекстовая реалья»: рядом с датой написания – именное пространство<sup>3</sup>. Функция затекстовых реалий сводится к следующему: они, будучи знаками царскосельского мифа в поэтическом тексте, отсылают к автобиографическому контексту. Так, любовный роман в «Белой стае», который комментаторы связывают с именем Н.В. Недоброго<sup>4</sup>, существует в пространственной оппозиции север/юг – Петербург / Царское Село, Павловск и Бахчисарай. Указанные локусы взаимодействуют как текст и подтекст: упоминание об одном из них в самом тексте рифмуется с другим в затекстовом пространстве. Так, литературный текст размыкается в «текст культуры». В пространстве Царского уравниваются «живое» и «неживое»: «Пьеретта», «дева с кувшином» – свершившаяся уже метаморфоза в духе Овидия и в то же время сюжет «современного романа»<sup>5</sup>, осуществляющегося в сновидной реальности, на стыке времен. Как известно, В.Недоброво, к которому обращено стихотворение о царскосельской статуе, – принадлежал к пушкинскому роду, согласно его родословной<sup>6</sup>.

Именование пространства – знак одновременного прерывания в двух реальностях, одной из которых является песенная<sup>7</sup>. Соединение точной даты (как известно, Ахматова не любила и не помнила дат) и пространственного локуса – прием ассоциативного воздействия на память читателя. Так, стихотворения «Заплаканная Осень как вдова...» и «Все души милых на высоких звездах» в черновых тетрадах имеют по два опознавательных знака, распо-

---

<sup>1</sup> См. в другом: «На Украине из меня хотят сделать украинку. Фамилия Горенко. Училась в Киеве, в Фундуклеевской гимназии. Потом на Высших женских курсах, тоже в Киеве. Там я училась два года на юридическом отделении. Лекции читались по университетскому курсу. И потом стихотворение Гумилева. И только пишу я, как Гоголь, по-русски...» [Лукницкий, Электронный ресурс].

<sup>2</sup> Ахматова пишет об остроте восприятия Петербурга после «тихого, благоуханного Царского Села» [Ахматова, 1986, II: 248].

<sup>3</sup> О «затекстовых реалиях» см.: [Козубовская, 1995].

<sup>4</sup> См. комментарии: [Ахматова, 1998, I: 815].

<sup>5</sup> См. в опубликованных недавно материалах о надписях А.Ахматовой на фотокарточках: «Павлу Николаевичу “девушка” и я весной 25. Ахм.» – «На обороте одиночного фотопортрета А.А.Ахматовой у статуи «Девушки, разбившей кувшин» в Царском Селе» [Гумилев, Ахматова, 2005: 117].

<sup>6</sup> «Недоброво принадлежал к древнему роду Злобы, от которого его отделяли 11 поколений. Из этого рода вышел и Григорий Александрович Пушкиа, родоначальник Пушкиных» [Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.newizv.ru/news/2007-06-15/70973>]. Известно, что Ахматова иронизировала над увлечением Недоброво своей родословной [Ахматова, 1996: 375].

<sup>7</sup> См. подробнее: [Козубовская, 1997].

ложенных рядом – после основного текста<sup>1</sup>. Дата – год смерти Н. Гумилева, локус – знак отсылки к поэтическому претексту о первой встрече будущих поэтов («В ремешках пенал и книги были...», 1912)<sup>2</sup>.

Биография Ахматовой и героини ее поэзии связана с Царским Селом и Пушкиным<sup>3</sup>. Царское Село, прежде всего, ассоциируется с «языческим детством», с «лугом Персефоны», с потерянным раем. В автобиографической прозе это историческое пространство постпушкинской эпохи, 90-е годы, когда в гуляющей толпе узнаются внуки пушкинских красавиц. Проза – подтекст поэзии, детские впечатления оформились в обобщение: конец XIX века осмыслен как похороны пушкинской эпохи. В поэзии – пространство, просветленное присутствием Пушкина, причем Пушкина-ребенка, *«смуглого отрока»*. Царское Село прочно увязано в мире Ахматовой только с одним возрастом Пушкина – с детством. Другого Пушкина она «отдаст» своим литературоведческим студиям, в поэзии будет избегать «взрослого» Пушкина, словно оберегая его от боли и отводя предсказанную когда-то гадалкой Кирхгоф беду<sup>4</sup>.

Царское село и Павловск – петербургские парадизы<sup>5</sup> – существуют в ахматовской автобиографической прозе в парадоксальной оппозиции

---

<sup>1</sup> Как указывают комментаторы, первоначальная дата на стихотворении «Все души милых на высоких звездах» 1941 в ряде экземпляров исправлена на 1921 [Ахматова, 1986: 426]. М.Кралин поясняет: дата, как и название, «должны были отвлечь внимание цензуры от истинного смысла этого цикла («Царскосельские строки» – Г.К.): поминовение поэтов-царскоселов» [Ахматова, 1996: 398]. Издание 1998 г. под ред. Н.Королевой также сохраняет дату 1921 г. В комментарии указано: «В РТ 103 есть чертеж рукой Ахматовой: “Дорожки. В парке девять дорожек”». На чертеже в центре – в кругу – имя Пушкина, девять дорожек отходят от круга, на них имена Державина, Карамзина, Жуковского, Чаадаева, Лермонтова, Тютчева, Анненского, Гумилева, Ахматовой. Дата – 1961. Красная Конница» [Ахматова, 1999, I: 871].

<sup>2</sup> Роль плакальщицы предсказана самой Ахматовой уже в этом стихотворении. При этом еще в письмах 1907 г. к С.Штейну, в покаянных строках появились архетипы – зеркала: *«Я убила душу свою, и глаза мои созданы для слез, как говорит Иоланта. Или помните вещьую Кассандру Шиллера. Я одной гранью души примыкаю к темному образу этой великой в своем страдании пророчицы»* [Ахматова, 1996: 182]. Так обозначился поминальный характер несобранного цикла: впервые обозначен как цикл в издании М.Кралина [Ахматова, 1996]. См. о плакальщице подробнее: [Козубовская, 1995].

<sup>3</sup> «Данте, Шекспир, Пушкин – это был постоянный фон ее чтения» [Гинзбург, электронный ресурс. Режим доступа: <http://anna.ahmatova.com/memore.htm>], «В культурном мире Ахматовой существовало явление ни с чем не сравнимое – Пушкин» [там же], «У Анны Андреевны было до странного личное отношение к Пушкину и к людям, которые его окружали. Она их судила, оценивала, любила, ненавидела, как если бы они были участниками событий, которые все еще продолжают совершаться. Она испытывала своего рода ревность к Наталии Николаевне, вообще к пушкинским женщинам. Отсюда суждения о них, иногда пристрастные, незаслуженно жесткие, — за это Ахматову сейчас упрекают» [там же], «Здесь характерна интимность, домашность культурных ассоциаций» [там же].

<sup>4</sup> См. об этом: [Летопись 1991, I: 190].

<sup>5</sup> Парадиз как город – мини-двойник, получил у Ахматовой специфическое определение – «игрушечный» – как отсылающий к идее жизнотворчества начала века, преломленной в сознании

будни/праздник: Царское – «*всегда будни, потому что дома*» [Ахматова, 1986, II: 242], Павловск – «*всегда праздник, потому что надо куда-то ехать, потому что далеко от дома*» [Ахматова, 1986, II: 242]. Аналогично и в поэзии: «*Все мне видится Павловск холмистый... / Как в ворота чужунные въедешь, / Тронет тело блаженная дрожь, / Не живешь, а ликуешь и бредишь / Иль совсем по-иному живешь*» [Ахматова, 1986, I: 96]. Эта оппозиция спроецирована на другую: Царское Село как «домашнее» пространство («*тихое и благоуханное*» [Ахматова, 1986, II: 248] просветлено и одухотворено тенью Пушкина, Павловск как «чужое» – тенью Достоевского, точнее призраком его героини – Настасьи Филипповны<sup>1</sup>, – души, витающей над городом и не обретающей покоя [Ахматова, 1986, II: 242]. Царское Село и Павловск объединены комплексом «чахоточной девы» – мифопоэтическая формула из пушкинской «Осени»: «чахоточные девы» – это реально существующие и вымышленные персонажи, и сама Ахматова, и героиня Ф.М. Достоевского – Настасья Филипповна и др.<sup>2</sup>.

Образ Пушкина в ранней лирике Ахматовой цитатен. «Аллеи», «озерные берега» – пейзаж-декорация в цикле «В Царском Селе» – генетически связаны с двумя пушкинскими мифологемами: «сады лица» и «берег», таящими сюжет о самоопределении поэта. Антропоцентризм эгегической культуры школы гармонической точности, выраженный у Пушкина в метафорике цветения – мифологическом комплексе человек-растение («*В те дни, когда в садах лица я безмятежно расцветал...*» [Пушкин, 1957, V: 165]), трансформируется у Ахматовой в символике и метаморфозах розы («*Одичалые розы шптовником стали...*» [Ахматова 1986, I: 237]). «Берег» у Ахматовой, как и у Пушкина, – мифологема жизни и смерти, сопрягающая любовь и творчество<sup>3</sup>. «Берег» – как обязательный элемент петербургского текста – значим для Ахматовой: «*Вот и берег северного моря, вот граница наших бед и слав, – не пойму, от счастья или горя плачешь ты, к ногам моим припав...*» [Ахматова 1986, I: 149]. Ахматовский текст о смуглом отроке («*Смуглый отрок бродил по аллеям, у озерных грустил берегов...*» [Ахматова 1986, I: 24]) – своеобразное продолжение пушкинского. Усвоив от акмеизма, принцип цитатности, Ахматова создает поэтический мир, в который органично входит Пушкин<sup>4</sup>. Эффект присутствия-отсутствия, возникающий в миниатюре, поясняет метод Ахматовой: ее поэтические строчки напоминают пушкинские рисунки на полях его рукописей –

---

акмеизма. «Игрушечность» как существование на фоне культуры, поглощающей «настоящие чувства», боль от утраты которых, впрочем, оказывается вполне настоящей.

<sup>1</sup> События романа «Идиот», как известно, разворачиваются в пространстве между Петербургом и Павловском – бывшей резиденцией русских царей и дачной местностью.

<sup>2</sup> См. подробнее: Козубовская, Г.П. О «чахоточной деве» в русской литературе (Пушкин-Ахматова) // *Studia Literaria Polono-Slavica*, № 6; *Morbus, medicamentum et sanus – Choroba, lek i zdrowie*. Warszawa, 2001. С. 271-293.

<sup>3</sup> См. подробнее в монографии: [Козубовская, 2006].

<sup>4</sup> См. подробнее об акмеизме: [Кихней, 2001].

своеобразное продолжение мысли в графике<sup>1</sup>. Ахматова как бы дописывает, прорисовывает, додумывает «чужой текст».

Образ смуглого отрока возникает у Ахматовой на стыке природы и культуры. «Книга» неизменно сопровождает появление Пушкина: это и томик Парни, и Апулей, упоминаемый в «Отрывках из царскосельской поэмы “Русский Триаон”»: «...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» [Ахматова 1986, I: 172]). «Природность» и «культура» – знаки определенного отношения к миру человека, еще не обретшего в нем социальной роли, не ощущающего зависимости от этого мира. «Детское» как «природное», «естественное», «непосредственное», по Ахматовой, – обязательная черта гения: неслучайно, «детством» очерчен круг самых дорогих вещей: «Но лишь предвечных роз простая красота, / Та, что всегда была моей отрадой в детстве, / Осталась и досель единственным наследством, / Как звуки Моцарта...» [Ахматова, 1986, I: 350]. Аналогия Пушкин-Моцарт (Моцарт – чудо-ребенок) естественна для культурного сознания двух эпох.

Пушкинский миф, поэтически воссозданный им в «Тавриде», о тенях-душах, посещающих здешний мир после смерти, «опрокинут» в ахматовский текст, развернут в нем: это ожившие статуи, тень поэта, склонившегося над Апулеем и т.д.

Ощущение культуры как единого текста основано у Ахматовой на убеждении, что «Царскосельский воздух был создан, чтобы песни повторять» [Ахматова, 1986, I: 215]. Но Царское Село существует в поэзии Ахматовой как преодоление текста. Возвращение в Царское Село – мотив, существующий в пушкинской поэзии на уровне возвращения к теме (см. «Воспоминание в Царском Селе» А.С. Пушкина). У Ахматовой этот мотив становится обобщающим, символическим, отмечающим отдельные этапы ее жизни. В «Первом возвращении» внешний мир осмыслен в категориях творчества, закодирован в системе текста: «Как навсегда исчерпанная тема / В смертельном сне покоится дворец» [Ахматова, 1986, I: 22]<sup>2</sup>. Пространственный локус обозначен как маргинальный, призрачный. Внешний мир – знак немоты и всеобщего омертвления. Ситуация возвращения в дальнейшем будет смыкаться с библейской – возвращение блудного сына: «Тот город, мной любимый с детства, / В его декабрьской тишине / Моим промотанным наследством / Сегодня показался мне»

---

<sup>1</sup> См. о рисунках Пушкина: [Краваль, 1999].

<sup>2</sup> «Тема Царского села предстала в поэтической системе Ахматовой как мифопоэтическая модель, через которую она осмысляла последующие исторические события, связанные с ним» [Ильичев, 2006, электронный ресурс, режим доступа: [http://www.akhmatova.org/readings/krym/sbornik\\_4/iljichev.htm](http://www.akhmatova.org/readings/krym/sbornik_4/iljichev.htm)].

[Ахматова, 1986, I: 175]<sup>1</sup>. Тема наследства – ключевая в лирике Ахматовой, она смыкается с темой нищеты как условия бытия в здешнем мире, с одной стороны, с темой неизбежных утрат и памяти сердца, с другой.

Ахматова в автобиографической прозе воспроизводит картину из своего царскосельского детства, которая ею самой ощущается как некий архетип ее собственного творчества: «*И мне (потом, когда я вспоминала эти зрелища) всегда казалось, что они были частью каких-то огромных похорон всего двенадцатого века. Так хоронили в 10-е последних младших современников Пушкина. Это зрелище при ослепительном снеге и ярком царскосельском солнце было великолепно. Оно же при тогдашнем желтом свете и густой тьме, которая сочилась отовсюду, бывало страшным и даже inferнальным*» [Ахматова, 1986, II: 274].

Царское Село – амбивалентный образ, вбирающий полярные значения, что столь характерно для поэтического мышления Ахматовой. С одной стороны, это нечто вроде «провала»<sup>2</sup>, куда исчезают вещественные знаки материального бытия<sup>3</sup>, своеобразный локус болезни<sup>4</sup>, смерти<sup>1</sup>, с другой – локус памяти<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> См. о Петербурге: «*Ты как будто проигран в карты / За твои роковые марты / И за твой роковой апрель*» [Ахматова 1986, I: 369].

<sup>2</sup> Метафора провала – материализация забвения – имеет ценностный смысл для Ахматовой: «*Все места, где я росла и жила в юности, больше не существуют: Царское Село, Севастополь, Киев, Слепнево, Гугенбург. Уцелели: Херсонес (потому что вечный), Париж по чьему-то недосмотру и Петербург-Ленинград, чтобы было, где голову преклонить. Приютившая то, что от меня осталось в 1950 году, Москва была доброю обителью для моего посмертного существования*» [Ахматова, Записные книжки, 1996: 297; электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.twirpx.com/file/346875>].

<sup>3</sup> См. также размышления о том, что переименованные пространства создают пустоты. Напр., зафиксированный П.Н. Лукницким разговор об исчезновении писем: 12.01.1925: «*АА рассказывала мне их историю. Письма с 1906 по 1910 Н.Г. и АА после свадьбы сожгли. Письма следующих лет вместе с различными бумагами АА постепенно складывала в имевшийся у нее сундук. Сундук постепенно наполнился ими доверху. Уезжая из Ц.С., АА оставила сундук на чердаке. Так он там и оставался. Недели за три до смерти Гумилева АА ездила в Ц.С. На чердаке сундука не оказалось, а на полу были разбросаны груды писем и бумаг. АА взяла из груды все письма к ней – те, что у нее хранятся. Больше писем она не нашла. А остальные – письма к отцу, к матери – АА по понятным соображениям не считала себя вправе брать (“*Н.С. был жив, сама я – чужой человек там... Конечно, если б я поехала туда недели на три позже, я бы их взяла*”)) – Лукницкий [Электронный ресурс]. Сама Ахматова уничтожала некоторые письма, объясняя это чисто психологически: «*Я не люблю своего почерка... Очень не люблю... Я собирала все, что было у моих подруг написанного мной, – и уничтожала... Когда я в Царском Селе искала на чердаке в груды бумаг письма Блока, я, если находила что-нибудь написанное мной, уничтожала... Не читая – все... Яростно уничтожала...*» [Лукницкий, Электронный ресурс].*

<sup>4</sup> П.Н. Лукницкий записал: «*Рассказывала о том, как она получила известие о смерти Н.С. Она была в Ц. С., в санатории; сидела на балконе с М. В. Рыковой. Перед балконом – изгородь, за ней дорога.*

Подходит ... и вызывает за ограду М. В. Рыкову. Та встает, идет. Он ей что-то говорит, и АА видит, как та вдруг всплескивает руками и закрывает ими лицо. АА, почувствовав худое, ждет уже с трепетом, думая, однако, что несчастье случилось в семье Рыковых.

Неразрывность того и другого воплощена в таком емком, сугубо ахматовском образе, как встреча-разлука: *«Но месяц алмазной фелукой / Вдруг выплыл над встречей-разлукой»* [Ахматова, 1986, I: 239].

Но когда М.В., возвращаясь, направляется к ней, АА уже чувствует, что известие относится именно к ней. М. В. подходит и произносит только: “Николай Степанович...” – и АА сама уже все поняла.

“Через несколько дней после похорон Блока я уехала в Царское Село, в санаторию. Рыковы жили в Царском Селе тогда, на ферме, и часто меня навещали, – Наташа и Маня. Я получила письмо от Владимира Казимировича из Петербурга, в котором он сообщал мне, что виделся с А.В. Ганзен, которая сказала ему, что Гумилева увезли в Москву (письмо это у меня есть). Это почему-то все считали хорошим знаком.

Ко мне пришла Маня Рыкова, сидели на балконе во втором этаже. Увидели отца (Виктора Ивановича Рыкова), который подходил – вернулся из города и шел домой к себе на ферму. Он увидел дочь и позвал ее.

Подбежала Маня, вернулась ко мне и сказала только: “Николай Степанович!...” [Лукницкий, Электронный ресурс].

<sup>1</sup> См. о Царском как локусе смерти и памяти: «Парадоксальная для Ахматовой ситуация – санаторий в Ц.С.

Садится в кресло к столу.

“Конечно, я отказалась. Это значит, что когда в “Петрограде” вышла бы моя книга – нужно было бы все это ухлопать, чтоб отдать ему. И потом, – сказала фразу по-французски, смысл которой “Entre nous soit dit”, но другую. В ней было слово “ami”, – уж если иметь 400 рублей, так какой смысл в Царское ехать? Еще я понимаю – за границу. А в Царское?”

Подумайте! Я там заболела и вдруг ехать туда лечиться!”

Говорит, что вообще в Ц.С., где она столько жила, где у нее столько воспоминаний с каждым днем связано, ей было бы очень трудно лежать. “Если в 21 году было тяжело, – теперь хуже будет” [Лукницкий, Электронный ресурс].

<sup>2</sup> См. у Лукницкого: «АА в белой фуфайке, одетая, лежала на постели; серый плед взволнованно застыл на ее ногах. АА щекой прижалась к подушке, не смеялась, как всегда, не отыскивала в каждом предмете и в каждом сказанном слове какого-нибудь “неправедного изгиба”, какой-нибудь узенькой прорехи, скрытой под тепленьким покрывом обыденного; не отыскивала – как она делает всегда, для того чтобы одним намеком, одним движением голоса, одной интонацией сдернув этот покров, показать самому этому предмету, самому этому слову – сколько в нем скрытого, неожиданного и детски-смешного. Беспечной веселости, которой АА всегда так искусно замаскировывала свое настоящее, действительное, сегодня не было. Я заметил ей это, спросил, почему такая грустная она?”

АА: “Вы должны знать – ведь я говорила, что так будет! У меня ничего не болит, вы видите, я могу ходить, температура не повышается... Как будто все хорошо – а вместе с этим я так ясно чувствую, как смерть ложится сюда”, – и произнося “сюда”, пальцами коснулась своих волос и лба... Неужели вправду на нее может действовать так Царское Село, со всеми воспоминаниями, с ним связанными?» [Лукницкий, Электронный ресурс]. Или в другом месте: «13. АА с грустью смотрит на грязные, испорченные тротуары, на сломанные заборы, на пустыри, где когда-то, она помнит, стояли хорошенькие, чистые дома.

АА: “Подумайте – этот город был самым чистым во всей России, его так берегли, так заботились о нем! Никогда ни одного сломанного забора нельзя было увидеть... Это был какой-то полу-Версаль... Теперь нет Царского Села...”

Я понял, что в Царском настроение АА не может быть хорошим; я думаю, каждый камень, каждый столбик – такой знакомый и такой чужой теперь – попадая в поле ее зрения, причиняет ей физическую, острую боль. Я сам испытывал ее в продолжении всей прогулки, и я боялся думать о том, во сколько раз нужно ее умножить, чтоб почувствовать то, что чувствовала Анна Андреевна» [Лукницкий, Электронный ресурс].

Ахматовское восприятие времени специфично: «*Календарные даты значения не имеют*» [Ахматова, 1986, II: 248]. «Бытовое»<sup>1</sup> оформляется в «поэтическое»: «*шикатулка с тройным дном*» – очень точное выражение этого.

Восстанавливая летописные даты биографического контекста, П.Н. Лукницкий фиксирует: «1912. Февраль. В начале февраля (не раньше 3-го) АА уехала в Киев. ... 13-14 февраля Н. Гумилев уехал в Киев за АА. Вернулись в Царское Село вместе 18 февраля. ... 1914. 24 октября. Встреча с Пуниным в поезде по дороге в Царское Село. Здесь впервые они заговорили друг с другом (формально АА знакома с Пуниным была и раньше, но до этого дня им не приходилось вступать в разговор). 24 октября. АА ехала в Царское Село с Пуниным (случайно). С ним была знакома и раньше. Пунин впервые записал о ней в дневнике... Зима 1915-1916 – последняя зима, которую АА и Николай Степанович живут в Царском Селе» – Лукницкий [Электронный ресурс]. Все вращается вокруг Царского. Очевиден параллелизм двух, разведенных во времени, историй: неизбежное возвращение семейных пар (Пушкин–Гончарова / Гумилев–Ахматова) после свадеб в Царское<sup>2</sup>.

Для ахматовского понимания Царского Села характерно, с одной стороны, переживания событийного ряда как поминального акта, поминальной молитвы, чему способствует ощущение бытия как сроков, дат, канунов<sup>3</sup>. Специфическое понимание времени как спрессованной истории, пребывающей в вечном возвращении, ведёт к тому, что поэтический мир формируется как освобождение от бремени памяти, переполняющей душу поэта.

Образ Царского Села варьируется у Ахматовой, испытывая метаморфозы как физические, так и метафизические: парадиз, город-сад и провинция, одичавшее пространство, вещественный мир с присущими ему запахами и загробный, сновидный и т.д.

«Царкосельские строки», выдержанные в торжественной интонации плача, перерастают в «Царкосельскую оду», в которой варьируется мотив опустошения души и, следовательно, испорченности темы. «Царкосельская ода» полемична в жанровом отношении: это антиода по форме. Сохраняя пафос жанра – восхваление, ахматовская ода намеренно снижает, прозаизирует мир Царского Села: это уже не парадиз, летняя

---

<sup>1</sup> П.Н. Лукницкий отметил: «У АА нет и никогда не было часов. АА определяет время интуитивно» [Лукницкий, Электронный ресурс].

<sup>2</sup> См. в письмах Пушкина летом 1831 г.: «Мы здесь живем тихо и весело, будто в глуши деревенской» [Пушкин, 1958, X: 353]. Мотив тишины постоянен в письмах о холере. Еще одна переписка. В письме к Н.Н. Пушкиной «обыгрывается» ее худоба: «*Вчера приехал Озеров из Берлина с женою в три обхвата. Славная баба; я, смотря на нее, думал о тебе и желал тебе воротиться из Завода такою же тетехой. Полно тебе быть спичкой*» [Пушкин, 1958, X: 491-492].

<sup>3</sup> См. замечание Ахматовой о «Поэме без героя»: «Ощущение канунов, сочельников, – ось, на которой вращается вещь, как волшебная карусель» [Ахматова, 1986, II: 280].

резиденция царей, праздничный мир, а окраина, лишённая цвета, красоты, поэзии, мир, отданный во власть военных. Исчерпанность темы – сюжетный ход, к которому несколько раз прибегает Ахматова: *«царскосельскую одурь прячу в ящик пустой»* [Ахматова 1986, I: 249]; ожидание видения Петербурга, прорывающееся в цвете, в упоминании дощатого забора – предельном выражении серой жизни<sup>1</sup>. «Одическое» здесь в специфике метода, генезис которого Ахматова выводит из М.Шагала: соединение прозрачности с будничностью<sup>2</sup>. Принципиальна установка на создание «антимосковского» текста: парадиз Петербурга – Царское Село – в конце 90-х гг. – уже город, хранящий память об истории, взятой под углом «изначального видения», город, знавший о тайнах царского двора. Эпиграф из Н.Гумилева отзовется в самой оде: забор символически осмыслен как своеобразная граница миров – здешнего и потустороннего.

Эпиграф создает подтекст в известном смысле, продолжаясь в начальных строках оды<sup>3</sup>. «Исчерпанность темы» приобретает здесь другой смысл: тема становится запретной, символическим выражением чего в тексте и становится забор – тупик, а вся ода прочитывается как остановленный сон.

В «Наследнице» (1959) завершенность темы заключается в слове, остающемся за текстом, – в подтексте. «Преодоление текста» начинается с аналогии песня-жизнь, спетой песне должна соответствовать завершающаяся жизнь, жизнь вступает в противоречие с несказанным словом. Бытие героини вбирает в себя историю и культуру, прошлое и настоящее, своя судьба прочно вписана в общую историю. Тема наследства оказывается двусмысленной: наследница красоты, праздничной культуры, гениальности человечества, реализованной в дворцово-парковых ансамблях (*«...Фелицу, лебедя, мосты / И все китайские затеи, / дворца сквозные галереи / И липы дивной красоты...»*) [Ахматова 1986, I: 335] – вместо промотанного наследства – его обретение), и в то же время своей судьбы, запрограммированной городом Муз, призрачным парадизом (*«...и даже собственную тень, / всю искаженную от страха, / и покаянную рубашу, и*

---

<sup>1</sup> Это уже чеховский серый забор, каким он видится Гурову, приехавшему в провинциальный город С. к Анне Сергеевне.

<sup>2</sup> См. О. Шагале: Рубинчик, О. «Пленительный город загадок» и «Волшебный Витебск»: Анна Ахматова и Марк Шагал // Сборник трудов факультета истории искусств Европейского университета в Санкт-Петербурге. СПб., 2007; Рубинчик, О.Е. «Пусть Гофман со мною дойдет до угла...»: Гофман и Шагал – спутники Ахматовой // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 7. Симферополь: Крымский архив, 2009; Рубинчик, О. «Если бы я была живописцем...»: Изобразительное искусство в творческой мастерской Анны Ахматовой». СПб.: «Серебряный век», 2010.

<sup>3</sup> *«Кипарисовый ларец», «шикатулка с тройным дном»* – вариации вещного образа памяти у Ахматовой.



замогильную сирень» [Ахматова 1986, I: 335]). Судьбы, предначертанной русскому поэту.

Цикл «Городу Пушкина», где интонация плача сменяется размеренными стихами, вводящими мотив вечности, включающими фетовские реминисценции<sup>1</sup>, перерастает в «Царскосельские строки», белый стих которых вводит мотив соприкосновения миров<sup>2</sup>, что в свою очередь сменяется «Царскосельской одой», в которой мотив опустошения души обретает семантику исчерпанности темы, обозначенной еще в «Первом возвращении» (1910)<sup>3</sup>.

Оппозиция своего/чужого пространства снята двубытийностью героини (она принадлежит одновременно дикому, лесному, и культурному пространствам). Вопреки утверждению Тютчева, у Ахматовой именно природа обладает памятью, как принадлежащая земному миру: «*И помнят царскосельские аллеи / Легчайший шаг и тихий голос мой. / А я не помню – я в гостях у смерти была так долго и так много раз...*» [Ахматова, 1999, II: 67]. И в соответствии с Тютчевым, у которого «...для души еще страшней следить, / Как вымирают в ней последние воспомина-нья...» [Тютчев, 1963, I: 211], локусы есть не что иное, как овеществленная память. Для композиции стихотворения «Городу Пушкина» характерна ступенчатость: «материальное» перерастает в «духовное», разрушение материальной культуры угрожает утрата духовного: «*В апреле запах пре-ли и земли, / И первый поцелуй...*» [Ахматова, 1999, I: 236]. Запахи – на границе миров<sup>4</sup>, поцелуй – также. Архетипический мотив поцелуя как пробуждения от мертвого сна (ассоциации с сюжетом о мертвой царевне – вариант мертвого жениха) включается в мифологему умирающе-

---

<sup>1</sup> См. интересные наблюдения, предложенные А.Ильичевым, связанные с библейским текстом [Ильичев, 2006, электронный ресурс. Режим доступа: [http://www.akhmatova.org/readings/krym/sbornik\\_4/iljichev.htm](http://www.akhmatova.org/readings/krym/sbornik_4/iljichev.htm)]. См. в мифологии: «Шиповник считается “нечистым” растением, он растет на границе своего и чужого мира» [Усачева, Славянская мифология-2. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://pagan.ru/slowar/sh/shipownik8.php>].

<sup>2</sup> «*Пятым действием драмы веет воздух осенний*» [Ахматова, 1986, I: 248], где «веяние» – знак связи миров.

<sup>3</sup> Комментаторы связывают написание стихотворения с возвращением Ахматовой в Царское Село, уже будучи женой Н.Гумилева [Ахматова, 1986, I: 388]. В издании М. Кралина приводится вариант из архива Н.Л. Дилакторской: «*И снова дух смятенный потревожен / Истойной скукой Царского Села*» [Ахматова, 1996, I: 370]. В настоящем варианте: «...*дух смятен и потревожен*» [Ахматова, 1986, I: 22]. Неоднозначное, сложное состояние души несколько распрямлено в черновом варианте.

<sup>4</sup> «Царскосельский воздух» как стихогенное пространство, где дыхание перетекает в слово: «[...] *Царскосельский воздух был создан, / Чтобы песни повторять*» («Все души милых на высоких звездах...» [Ахматова 1986, I: 215]). «Воздух» наполненный культурой, несущий «память культуры», органический мир, являющийся поэтической цитатой в Книге Бытия, в Книге Культуры» [Козубовская, 2006: 298].

го/воскрешающего божества<sup>1</sup>. Отказной жест, связанный с сознанием необратимости времени («*И туда не вернусь!*») [Ахматова, 1986, I: 237]), несет в себе метафизический смысл: «*Но возьму и за Лету с собою / Очертанья живыемых царскосельских садов*» [Ахматова, 1986, I: 237]. См. варианты, где «сад» становится маргинальным локусом, в котором встречаются здешнее и потустороннее: «*И туда не вернусь, но возьму и за Лету с собою / Очертанья земные прекрасных загробных садов*» [Ахматова, 1999, I: 236]. Или: «*Отраженье земное прекрасных загробных садов*» [Ахматова, 1996, I: 423].

А.Ильичев обратил внимание на то, что «в стихотворениях, посвященных Царскому Селу (“Ива”, “Городу Пушкина”, “Наследница”), Ахматова выбирает пушкинские эпитафии, объединенные мотивом деревьев. Для нее он оказался связан с мотивом возвращенных воспоминаний» – Ильичев [Электронный ресурс. – Режим доступа: <http://www.akhmatova.org>]. Однако, «царскосельский текст» Ахматовой, как и пушкинский, включает в себя вегетативный код: помимо шиповника, ивы, там появляется липа<sup>2</sup>. Липа в фольклоре традиционно считается символом памяти, причем символика памяти переносится на липу скорее через ее производное – мед. Природная память (природа всегда свидетель, который лучше помнит) есть овеществленная проекция человеческих переживаний: «*Эти липы, верно, не забыли / Нашей встречи, мальчик мой веселый...*» [Ахматова, 1986, I: 68]<sup>3</sup>. Архетипичность липы связана с античным мифом: Зевс и Гермес, оказавшись в деревне, не получили ни от кого пристанища, впоследствии, уничтожив эту деревню, они спасли только Филемона и Бавкиду, приотвистив богов, обратив их в деревья: Филемона – в дуб, Бавкиду – в липу [Федосеенко, 1998: 62]<sup>4</sup>. Архетипичность липы, таким образом, включает семантику верности<sup>5</sup>. Миф, развернутый в био-

---

<sup>1</sup> См. подробнее: Ильичев, 2006. В семантике царскосельских садов зафиксирована динамика ахматовского восприятия: «*Вообще в юности я любила воду и архитектуру, в теперь – землю и музыку*» [Ахматова, 1996, II: 233].

<sup>2</sup> См. в дневнике признание Ахматовой: «*А еще мне кажется, что я как-то связана с моей корейской розой, с демонской гортензией и всей тихой жизнью корней. Холодно ли им сейчас?... Смотрит ли на них луна? Все это кровно меня касается, и я даже во сне не забываю о них*» [Ахматова, 1986, II: 236]. См. зарисовку «Березы» [Ахматова, 1986, II: 237].

<sup>3</sup> Н.В. Королева указывает на переключку этого стихотворения с Гумилевским: «*Вот идут по аллее, так странно нежны, / Гимназист с гимназисткой, как Дафнис и Хлоя*» [Ахматова, 1998, I: 740].

<sup>4</sup> См. другую версию: «В награду за гостеприимство и чистосердечие боги наделили супругов долголетием и возможностью умереть в один день. После смерти Филемон и Бавкида не отправились в мрачное царство Аида, а превратились в два липовых дерева, выросших из одного корня» [Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.znaki.chebnet.com/s10.php?id=682>].

<sup>5</sup> Многозначная символика липы в поэзии Ахматовой связана с ее культурными смыслами. Так, в славянской мифологии липа считалась также счастливым деревом, которое

графии, постепенно изменяет ее: сложность отношений с Н.Гумилевым перерастает впоследствии в чувство неотпущенной вины. Мотив неотпущенной вины в свою очередь связан с лебединым мифом.

Именно Царское Село становится мерой жизненного пути, одним из важнейших опознавательных знаков. Так, в черновых набросках, связанных, по мнению комментаторов, с замыслом неизвестного фильма или, возможно, фильма по «Поэме без героя», появляются строки: «...и от Царского до Ташкента / Протянулась бы кинолента...» [Ахматова, 1999, II: 61]. Оппозиция север / юг, запад / восток снята подведением к общему знаменателю: и Царское, и Ташкент ассоциируются с садом-раем. Сады Царского Села обладают магией «первого»: их очертания проступают в других локусах (Бахчисарая: «Там, за пестрою оградой, / У задумчивой воды, / Вспоминали мы с отрадой / Царскосельские сады» [Ахматова, 1986, I: 97], Приморского парка: «И всё похоже на аллею у царскосельского пруда» [Ахматова 1986, I: 234], Летнего сада и т.д.). Семантика садов многозначна: детство, рай, блаженный мир, но при этом и загробный<sup>1</sup>. В то же время Ташкент обратим: в горестном самоироничном признании о ташкентской эвакуации – боль от утрат: «Я еще никогда не жила в таком пустынном доме, хотя руины и пустыри моя специальность...» [Ахматова, 1996, II: 203]<sup>2</sup>.

---

не боялись держать около домов и сажать на могилах. Говорили также, что хорошо заснуть под липой [Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.swarog.ru/l/lipa8.php>]. Отсюда сновидный характер сюжетов о липе. Помимо языческого, с лирой связан православный культ. У восточных и западных славян липа была тесно связана с православным культом и христианскими легендами. Именно она считалась деревом Богородицы; говорили, что на ней отдыхает Богородица, спускаясь с небес на землю. Липа прикрыла своими ветвями Богородицу с маленьким Христом во время их бегства в Египет. Кроме того, «высокий сакральный статус липы и связь с комплексом положительных значений определили ее использование в качестве универсального апотропея. Повсеместно считалось, что в липу не бьет молния, поэтому ее сажали у домов и не боялись скрываться под ней во время грозы. Русские вешали крестики из липы на шею человека, мучимого наваждениями. Они же втыкали во время выпаса скота липовую ветку посредине пастбища для того, чтобы коровы не разбрелись далеко и их не могли тронуть звери в лесу. Повсеместно в России считалось, что у ведьмы можно отбить охоту к оборотничеству, если ее ударить наотмашь голой липовой палкой. Так же смелые люди отгоняли от себя привязавшегося к ним черта. Жители Герцеговины во время венчания держали над головами новобрачных липовую ветвь в качестве оберега. Ею украшали дома и загонь со скотом в Юрьев день и на Троицу [Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.swarog.ru/l/lipa8.php> [http://www.aromashka.ru/toy\\_810.html](http://www.aromashka.ru/toy_810.html)]. В германской мифологии являлась священным деревом Фрейи, богини любви и красоты [Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.znaki.chebnet.com/s10.php?id=682>]. Липа также относится и к немецкой мифологии: Зигфрид стал неуязвимым после принятия ванны с кровью дракона, которого сам убил, и листьями липы.

<sup>1</sup> См.: [Ильичев, 2006].

<sup>2</sup> См. замечание О.А. Седаковой: «Парадоксальным образом “культура” предшествует дикости, которая до поры до времени заключена внутри нее. И любимый момент Ахматовой – тот, где “культурное” рассыпается, где сквозь него пробивается дикое. Лопухи, крапива, мох, подорожник, плющ, плесень – любимые растения Ахматовой, не сельские и не

## «Павловский текст»<sup>1</sup>

«Золотой век» русской литературы связан для А. Ахматовой, прежде всего, с именами А.С. Пушкина и Ф.М. Достоевского<sup>2</sup>. Достоевский и Пушкин для нее – две вехи в русской культуре, две вершины и два полюса, несовместимые, но и нераздельные, угаданные еще в далекой древности. Так, в письме к NN, несуществующему адресату, по поводу «Поэмы без героя», Ахматова прочитывает русскую историю как «текст культуры»: *«Как я завидую Вам в Вашем волшебном Подмосковии, с каким тяжёлым ужасом вспоминаю Коломенское, без которого почти невозможно жить, и Лавру, кот. когда-то защищал князь Долгорукий-Роца (как сказано на доске над Воротами), а при первом взгляде на иконостас ясно, что в этой стране будет и Пушкин, и Достоевский»* [Ахматова, 1986, II: 354]. Пушкин – нечто вроде «неизлечимой любви»: *«...я, простите, забалтываюсь – меня нельзя подпускать к Пушкину...»* [Ахматова, 1986, II: 352]. Воспринимая творчество Достоевского как пророческое, она считала его писателем, многое определившим в истории «настоящего, не календарного» XX века<sup>3</sup>. Понимая культуру как единый текст, Ахматова, рассказывая в «Прозе о Поэме» о том, как создавалась «Поэма без героя», обозначила принцип своего творчества как «двоение»; в нем, на наш взгляд, и содержится ее ощущение культуры: *«Что-то идущее рядом – другой текст, и не понять, где голос, где эхо и которая тень другой, поэтому она так вместительна, если не сказать бездонна»* [Ахматова, 1986, II: 229]. Ахматова тонко улавливает «прошитость», «пронизанность» культуры «цитатами»: *«Все в Москве пропитано стихами,/ Рифмами проколото насквозь...»* [Ахматова, 1986, I: 367]; для нее это «мостики», или, точнее, объединяющие «швы». В ее понимании поэзия сама

---

городские, а окраинные, растенья запустения, покрывающего порядок. Это и есть праздничный беспорядок, оговорка, источник поэзии: “Смирренный подорожник. / Он украсил широкие ступени” (199), “Крапиве, чертополоху / Украсить ее надлежит” (208), “И крапива запахла, как розы, но только сильнее” (165). Так описано все Царское Село в “Царскосельской оде”» [Седакова, 1984, электронный ресурс, режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/sedakova02.htm>].

<sup>1</sup> Первый вариант статьи: Козубовская, Г.П. А. Ахматова и Ф. Достоевский. Заметки к теме. Статья 1. «Павловский текст» // Вестник БГПУ. Барнаул, 2002. Вып. 2. Серия «Гуманитарные науки». С. 87-94.

<sup>2</sup> «В противоположность Толстому, она с какой-то петербургской страстью любила Достоевского. В особенности сферу его города, квартир, площадей, домов, всю его ауру – как-то почти сценически» [Козловская, 1991, электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/kozlovsk.htm>].

<sup>3</sup> О переключках с Достоевским см.: «Важнейший для понимания цикла пласт реминисценций, бесспорно, связан с Достоевским, самое имя которого есть уже символ человеческой трагедии, сопряжения “двух бездн” в попытке разрешения “проклятых вопросов” бытия» [Кравцова, 1991, электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles2/kravtsova2.htm>].

есть не что иное, как «одна великолепная цитата» [Ахматова, 1986, I: 340]. Так, из Пушкина вырастает Достоевский: «петербургский текст» пушкинской «Пиковой дамы» содержит скрытое ядро «Преступления и наказания», а оба шедевра восходят к одному к архетипу – к Библии и ее нравственным заповедям<sup>1</sup>.

Саму культуру Ахматова часто и воспринимает через Достоевского. Для нее «омский каторжанин» Достоевский – человек, отдавший себя на заклятие, художник, распятый на кресте собственной совести, «строительная жертва», «заложная душа» – восходит к архетипу Христа. В этом, очевидно, угадывается аналогия с самой собой. «Двоение» русской культуры – в странной и трагической закономерности судеб русских писателей: либо насильственная смерть, либо духовные муки<sup>2</sup>. Усиление этоса в русской культуре конца XIX века – тенденция, отмеченная еще русской критикой, в частности Б. Асафьевым, – связывается Ахматовой именно с Достоевским. Русская культура конца XIX века существует для нее под знаком Достоевского; причем, в этой культуре, в одной плоскости, в одном измерении сосуществуют и автор, и его персонажи. Так, мир романа «Идиот» оказывается спроецированным на «затекстовый» мир, опрокинутым в бесконечно длящуюся жизнь, предопределяя собой биографию Ахматовой как культуру.

Специфичны отношения Ахматовой с пространством: они строятся как диалог или колдовской акт. Ситуация «сговора» с местом, архетип которой очевиден (продажа души дьяволу), амбивалентна и интерпретируется как своеобразное «расколдовывание пространства»<sup>3</sup>; отсюда, очевидно, столь часто повторяющаяся у Ахматовой метафора «отворения шлюзов», высвобождающих водную стихию. Известная еще в мифологии и традиционная для культуры ситуация «освоения пространства» у Ахматовой получает оригинальную интерпретацию: это своеобразное «сведение счетов» с природным миром, со стихиями, вещами и т.д. и обретение ими возможности попасть в мир-текст: «Многое еще, наверно, хочет / Быть воспетым голосом моим...» [Ахматова, 1986, I: 194]. Так, пространственные локусы, существуя в понимании Ахматовой не столько в истории, сколько в культуре, в особом «культурном» времени, обладают своей тайной<sup>4</sup>, «оживая» лишь в особой психологической ауре, когда попадают в ассоциативное поле поэта, творящего мир как «текст культуры». Проводниками в иные миры являются запахи; такова их функция в мифо-

---

<sup>1</sup> См.: [Ахматова, 1996, I: 352].

<sup>2</sup> См. о судьбе русских поэтов в восьмистишии «Так просто жизнь покинуть эту...»: «Но не дано Российскому поэту / Такою светлой смертью умереть...» [Ахматова, 1986, I, 320].

<sup>3</sup> См. «Северные элегии». См. у И.Ф. Анненского: «Там [в романе «Идиот» – Г.К.] душа иной раз такая глубокая, что страшно заглянуть в ее черный колодезь» [Анненский, 1979: 185].

<sup>4</sup> Это своего рода «молчащая культура».

логии<sup>1</sup>. «Запахи» для Ахматовой – и есть тот язык, с помощью которого читается «тайна пространства». Отношения с пространством напоминают отношения с портретом, вышедшим из рамы и вернувшимся обратно: таков, напр., город, притворившийся «*литографией старинной*» [Ахматова, 1986, I: 253], ставший текстом.

Царское село и Павловск<sup>2</sup> – петербургские парадизы – существуют в ахматовском сознании и тексте в парадоксальной оппозиции будни/праздник. Царское как «домашнее» – «*тихое и благоуханное*» [Ахматова, 1986, II: 248] – просветлено и одухотворено тенью Пушкина, Павловск как «чужое» – тенью Достоевского, его героини – Настасьи Филипповны. Запахи Павловского вокзала, упоминаемые в автобиографических заметках Ахматовой, образуют в нелинейной перспективе оппозицию антиэстетическое/эстетское: здесь и «резкие» запахи натертого паркета, парикмахерской, «благовонные» – земляники, розы и резеды, наконец, «роскошные» ресторанные как проявление «богемного» и «бездомного» и т.д. Запахи уводят в сновидное бытие, разрушая грань реальности/сна; знаком чего становится «*призрак Настасьи Филипповны*» [Ахматова, 1986, II: 242] – души, витающей над городом и не обретающей покоя. Память, обо-

---

<sup>1</sup> См.: [Фарыно, 1991: 330-339].

<sup>2</sup> См. замечание Е.Ю. Куликовой о пристрастии Ахматовой к автореминисценциям и о переключке стихотворений «Все мне видится Павловск холмистый...» и «Годовщину последнюю праздной»: «Павловск рождается из воспоминания, но описание его дается в виде прогулки (впрочем, не линейной, а, как и подобает воспоминанию, «спутанной», где один впрочем, не линейной, а, как и подобает воспоминанию, «спутанной», где один пласт свободно наслаивается на другой) – движения от «чугунных ворот», через летний луг и мертвые озера, мимо черных елок «на подтаявшем снеге» к бронзовой статуе Аполлона Мусагета у входа в Новую Сильвию. И, подобно тому, как фонари в стихотворении «Годовщину последнюю праздной...» появляются, «Из тюремного вынырнув бреда», «милый голос» оказывается «исполненным жгучего бреда». «Бред» воспоминаний превращается в поэтический бред на фоне зимнего города или зимнего парка, и пение голоса, подобное пению птицы, оборачивается пением поэта» [Куликова, 2006, электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/articles.php?id=159>]. См. о символике птицы у Е.И. Орловой: «Как отметил еще В.М. Жирмунский, Кифаред – это Аполлон, играющий на кифаре (лютне), статуя в Павловском парке. Но этот образ «был связан в сознании современников Ахматовой с «вакхической драмой» И. Анненского «Фамира-кифаред». Согласно сюжету драмы, слепого певца сопровождает в его скитаниях мать, обращенная богами в птичку за кровосмесительную страсть к сыну, – мотив, перенесённый в этом стихотворении на статую в Павловске. Но тут у Ахматовой тоже, как и в других стихах, пересекаются, взаимно проникаясь, две реальности: «медная» статуя кифареда – и живая птичка из «нашей» действительности конкретного павловского сада соединились, чтобы вызвать ассоциацию не только с драмой Анненского, но и с искусством эпохи Возрождения, в котором красногрудая птичка «обозначает» страсть. И это придает дополнительные смысловые обертоны мотиву, связанному с героем стихотворения, с «милым голосом» (особо манере) Недоброво читать стихи вспоминали многие, в первую очередь О. Мандельштам): поверх изображённого прямым словом, этот смысловой обертон говорит о невысказанной близости героев стихотворения» [Орлова, 2008, электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/orlova.htm>].

стряющаяся от голосов, звуков, запахов и т.д., для Ахматовой реализуется через боль. Доминирование запахов в этом ряду мотивируется на психофизиологическом уровне болезнью, на эстетическом – комплексом «чахоточной девы»<sup>1</sup>.

Реалии, присутствующие в автобиографической прозе, приоткрывая завесу времени, приобретают символический смысл в «тексте культуры»; так, медный крест, забытый или оставленный кем-то на сосне в Павловском парке<sup>2</sup>, – своеобразный ключ к прочтению «павловского текста», вбирающего в себя целый комплекс мотивов и сюжетов. «Крест» в значении «распятие», «жертвенность» неожиданно увязывает в «тексте культуры» столь непохожих персонажей, как Павел I и Настасья Филипповна. Заметим, что Павел I как историческая личность в сознании Ахматовой более связан с «петербургским текстом», в частности, с Михайловским замком и его жуткой тайной убийства царя. Вершину ахматовской «готики» увенчивает Фонтанный дом – «целая симфония ужасов» [Ахматова 1986, II: 250].

Подтекст, возникающий в связи с упоминанием Павловского вокзала<sup>3</sup>, расшифровывается автобиографической прозой: «вокзал» с его семантикой «дороги», «движения»<sup>4</sup> – символ «бездомности», «неоседлости», «неприкаянности» – порождает ассоциативные сюжеты-ситуации бегства/преследования и метаний заблудшей души, оставшейся без покаяния, своеобразно продолжая текст Достоевского. Текст романа Достоевского «врастает» в автобиографическую прозу Ахматовой, отзываясь в лирике. «Метод» Ахматовой напоминает критические эссе И. Анненского – любимого ее «учителя»<sup>5</sup>: «достраивание» характера персонажа уже в другом тексте, в «тексте культуры»<sup>6</sup>. Для Ахматовой этот процесс – аналог столь часто упоминаемого ею в лирике пребывания во «мгле магических зеркал»: отражение себя в другом, проживание чужой жизни как своей.

Роман Достоевского существует как «скрытая цитата» в поэзии Ахматовой, но сюжеты судьбы героини развертываются с учетом художе-

---

<sup>1</sup> См. о комплексе «чахоточной девы»: [Козубовская, 2006].

<sup>2</sup> Об этом сделана запись в дневнике: «Попытки писать воспоминания вызывают неожиданно глубокие пласты прошлого, память обостряется почти болезненно: голоса, звуки, запахи, люди. Медный крест на сосне в Павловском парке и т.п., без конца» [Ахматова, 1986, II: 256].

<sup>3</sup> Павловский вокзал, помимо парка, – одно из наиболее известных мест общественных гуляний: «...весной и осенью в Павловске на музыке – Вокзал» [Ахматова, 1986, II: 244].

<sup>4</sup> В данном контексте от «города» к «даче».

<sup>5</sup> В «Книгах отражений» – перевоплощение в персонажа, близкого или далекого по психическому строю, проживание в его роли, моделирование «авторского» поведения с оглядкой на «другого», в соответствии с логикой его характера, рассуждение в его духе.

<sup>6</sup> В чем-то напоминает пушкинский принцип: «новые узоры по старой канве».

ственного опыта Достоевского, по его схеме<sup>1</sup>. «Комплекс Настасьи Филипповны» (формула Ахматовой: «*мой одичалый нрав*» [Ахматова, 1986, I: 358]) – скрытое ядро характера героини Ахматовой, предопределяющее развитие многих ситуаций «лирического романа» в поэзии Ахматовой<sup>2</sup>. Бесовская гордость, обреченность на самоказнь, уничтожение как форму прикрытия тайного сознания своего превосходства, стихийность природы, направленной на разрушение чужих судеб, реализующей обиду на мир, мстящей за себя, за свое поруганное достоинство и т.д.<sup>3</sup> – все перечисленные мотивы присутствует в характере героини Ахматовой. Настасья Филипповна «прорастает» в ней, подобно растению: излюбленная метафора Ахматовой – «*тихая черная жизнь корней*» [Ахматова, 1986, II: 256].

«Прозрение» себя в Настасье Филипповне (от имени до судьбы), не лежащее на поверхности текста, дает повод для выстраивания типологических параллелей. Магическое число «три» – в основе развертывающихся ситуаций ахматовской лирики: поведение героини в духе Настасьи Филипповны («комплекс Настасьи Филипповны»), по контрасту (как сдерживание «одичалого нрава»), наконец, двойная проекция (следование за призраком Настасьи Филипповны, но вопреки ему).

*Оппозиция живого/мертвого. Двойники и заместители<sup>4</sup>.*

*Имя – характер – судьба.* Психический диапазон героини Ахматовой, как и Настасьи Филипповны, обусловлен двумя ролями, предопределяющими полюса его развертывания: «*пташка*» и «*королева*». Две ипостаси Настасьи Филипповны в романе Достоевского, с одной стороны, обозначающие эфемерную смену ее социального статуса, внешних обстоятельств и, с другой, указывающие на истоки ее внутреннего раздвоения, – варианты возможной и реализованной судеб, сплетение в неразрывный узел мечты, сна, яви, пророчеств и т.д. Первая реализуется в жан-

---

<sup>1</sup> См. об Ахматовой и Достоевском: Шестакова, Е.А. Ахматовой и Достоевский // Новые аспекты в изучении Достоевского. Петрозаводск, 1994; Кудрина, Н.В. Соединилась связь времен: Достоевский и Ахматова // Сергеевские чтения. Курган, 2003. Вып. 5. См. о цитации: Прошин, Е.Е. Блок и Достоевский: Механизм цитации эпического текста в лирике // Вестн. Нижегород. ун-та им. Н.И.Лобачевского. Сер.: Филология. Н. Новгород, 2005. Вып. 1. См. также о романе Достоевского: Тетиор, А. Человек создан не для счастья: Ф.М. Достоевский и современное представление о бинарной множественности мира // Москва. М., 2005. N 9; Куликова, Т.В. Ф.М.Достоевский: проблема границы в романе «Идиот» и «Дневник писателя» // Вестн. Нижегород. ун-та. Сер.: Соц. науки. Н.Новгород, 2005. Вып. 1.

<sup>2</sup> См. замечание М. Кралина и комментарий к нему: «Уже указывалось на близость ахматовских героинь “Четок” Грушеньке у Достоевского или Настасье Филипповне», «Например, в докладе А. А. Тарковского на вечере, посвященном 50-летию выхода в свет “Четок”, в Московском Доме литераторов в 1964 году» [Кралин, 1989, электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/kralin2.htm>].

<sup>3</sup> См.: [Скафтымов, 1972].

<sup>4</sup> См. о двойниках: Цивьян, Т.В. Кассандра, Дидона, Федра. Античные героини – зеркала Ахматовой // Литературное обозрение. 1989. № 5.



ре сельской идиллии – пасторали – ее духовной непритязательностью – чтением книг, ожиданием принца и т.д., вторая – в жанре готического романа с его тайнами, inferno, мрачным колоритом, «симфонией ужасов» Фонтанного Дома» и т.д. «Пастушка» смиренно принимает все, происходящее с ней, как непреложность; «королева», наоборот, заявляя о своем праве на «последнее слово», безжалостно рвет нити чужих судеб, в своей непредсказуемости постоянно переступая общепринятые нормы. Так, Настасья Филипповна «...в состоянии была самое себя погубить, безвозвратно и безобразно, Сибирью и каторгой, лишь бы надругаться над человеком, к которому она питала такое бесконечное отвращение» [Достоевский, 1973, VIII: 38]. Ипостась «пастушки», «невесты, ожидающей жениха» реализуется у Ахматовой преимущественно в ее ранних книгах: «Не нашелся тайный перстень, / Прождала я много дней...» [Ахматова, 1986, I: 123]. «Королева» соотносится у Достоевского с Клеопатрой; в поэзии Ахматовой в этот ряд включается библейская Мелхола, реальная О. Глебова-Судейкина и др. Упоминание «королевы»<sup>1</sup> отсылает к Клеопатре – персонажу незавершенных произведений Пушкина, к психическому феномену которой приковано внимание Достоевского<sup>2</sup>. Обращение к Клеопатре у Ахматовой скорее попытка преодоления ее в себе: неслучайно, в лирике она выбирает в качестве объекта художественного изучения другую Клеопатру, Клеопатру – верную супругу<sup>3</sup>. Тень пушкинской Клеопатры «витает» и здесь: уведенная в подтекст, она напоминает о себе эпитафией. Несмотря на «разность» материала, Ахматова в обработке его сохраняет пушкинский принцип опоры на поэтическое предание.

История Настасьи Филипповны – история Золушки, не поверившей принцу вопреки сказочному сюжету, потому что вообще не верит в возможность счастья для самой себя: сознавая себя вполне достойной неожиданно свалившегося на нее счастья, она убегает от него с ужасом человека, занявшего не свое место, играющего чужую роль, похитившего чужую долю. Эти же мотивы звучат в ранней лирике Ахматовой: останавливая время, тормозя его, героиня, названная Сандрильоной (с франц. – «Золушка»), в страхе оттягивает известный по сказке благополучный финал – приближающееся мгновение будущего счастья, ощущая медленное умирание: «И сердцу горько верить, / Что близок, близок срок, / Что всем он станет мерить / Мой белый башмачок» [Ахматова, 1986, I: 53].

---

<sup>1</sup> Именно так произносит это слово Лебедев в романе «Идиот».

<sup>2</sup> См., в частности, «Дневник писателя». См. подробнее: Кирпотин В.Я. Достоевский о «Египетских ночах» Пушкина // Кирпотин В.Я. Мир Достоевского. М., 1983. См. также: Шилова, Н.Л. Достоевский и проблема интерпретации «Египетских ночей» Пушкина // Евангельский текст в русской литературе XVII - XX веков: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Петрозаводск, 2001. Вып.3.

<sup>3</sup> См. одноименное стихотворение 1940 г.

У Ахматовой история Золушки, воспринятой через Настасью Филипповну, – текст, разложенный на составляющие, каждое из которых подвержено трансформации. Страхом ошибки порождено ощущение бытия как сновидного: пришедший принц, готовый бросить все к ее ногам, оказывается ненастоящим («не тем»); а настоящего, угадавшего ее, она считает себя недостойной. Так, в метаниях от «Я» к «не-Я» она теряет ощущение реальности бытия.

Имя предопределяет систему двойников у Ахматовой: АННА – ИННА – АНАСТАСИЯ – НАСТАСЬЯ. «Инна» – мать Ахматовой, «*женщина с редчайшим именем*», появляется в «Северных элегиях». «Двойничество» мать/дочь – в повторе некоторых моментов судьбы: как известно, Инна Эразмовна умерла от чахотки, этой же болезнью страдала и Ахматова. Носительниц этих имен объединяют – необычная природная красота, изящество, «прокалывающие» встречного: в подтексте – мифологический архетип – наказание за подсматривание.

Зеркально удвоенное в Анне («на») звуковое ядро имени Анастасия – ключ к поэтическому тексту Ахматовой, в основе которого принцип диалогичности: текст Достоевского осмысливается, «проигрывается» заново, оказывается оспоренным в тексте Ахматовой. В этом смысл сверхтекстового диалога Ахматовой и Настасьи Филипповны. «Анна» анаграммирована в «Настасье», этим и порождается тождество по умолчанию. Семантика имени «Анастасия» – «воскресшая». Мотив смерти/воскресения – сквозной для поэзии Ахматовой: мотивы репетиции смерти, а также интерпретация творческого акта как распятия или бесконечной смены смертей/воскресений. Мотив «падшей» женщины («твари», по определению некоторых персонажей романа «Идиот»), в которую «*много брошено камней*», несет у Ахматовой специфическую семантику неотпущенной вины<sup>1</sup>. Имя как двойник, что-то, за нее существующее, – мотив, пришедший из глубины подсознания Настасьи Филипповны к Ахматовой: «...к любой беде липучее, / Само оно – беда» [Ахматова 1986, I: 213], «...с именем моим, / Как с благостным огнем тлетворный дым, / Слылась навеки клевета глухая» [Ахматова, 1986, I: 354].

*Портрет*<sup>2</sup>. Страх Ахматовой перед портретами, вышедшими их рамы, на наш взгляд, восходит к роману Достоевского (а через него – к Гоголю). Встреча князя Мышкина с Настасьей Филипповной вполне укладывается в ситуацию ожившего портрета, портрета, вышедшего из ра-

---

<sup>1</sup> См. биографическую ситуацию семи попыток самоубийства Н. Гумилева и мотив любви, навлекшей гибель избраннику, в лирике.

<sup>2</sup> См. о красоте: Самохвалова, В.И. Достоевский и Мисима: (О метафизике красоты) // *Вопр. философии*. М., 2002. N 11; Шалотин, С.М. Всякую ли красоту Ф.М. Достоевский считал спасительной? // *Вестн. Курган. гос. ун-та. Сер.: Гуманит. науки*. Курган, 2007. Вып. 3 N 2.

мы<sup>1</sup>. Дважды в романе «обыгран» портрет, подаренный ею Гане Иволги-ну, лишь в третий раз появляется реальная Настасья Филипповна. «Худоба» и «страдание» – два признака, придающие облику Настасьи Филипповны символический смысл жертвы, «заложной души». В соответствии с христианскими представлениями, красота, которая спасет мир, рождается из безобразия, уродства. Ахматова в автобиографических заметках не без юмора вспоминает, как в Слепневе, куда она приехала с Гумилевым, «вся тамошняя молодежь за ска-зочную мою худобу и (как им тогда казалось) таинственность называли меня знаменитой лондонской мумией, которая всем приносит несчастье» [Ахмато-ва, 1986, II: 246]<sup>2</sup>. Подчеркнутые изломы в ахматовской «Надписи на неокон-ченном портрете» («Взлетевших рук излом больной» [Ахматова, 1986, I: 44]) – не что иное, как доведенные до последнего предела остроконечные линии портрета Настасьи Филипповны.

Содержательность портретной динамики Настасьи Филипповны заключается в том, что именно через изменения внешности, в ненавязчи-вом повторении деталей, обозначается усиление темы бесовской гордо-сти: «бледность» остается доминантой и лейтмотивом, а вместо упоми-наемых поначалу «темных глаз» появляются «черные», горящие как угли, что свидетельствует о все большем погружении Настасьи Филипповны в мрак бездны, в безумие<sup>3</sup>.

Мотив неподаренного портрета у Ахматовой также восходит к Достоевскому. Князь видит Настасью Филипповну на портрете, не ему предназначенному. Нереализованный жест – недарение портрета, часто повторяющийся в поздней поэзии Ахматовой, – означает отказ от непред-виденных ситуаций, запрограммированных текстом Достоевского.

Метания Настасьи Филипповны обретают в романном тексте воплоще-ние на структурном уровне: она все время замещается чем-то – портретами, слухами, письмами и т.д. В этом проявление мифологической оппозиции часть/целое, содержательный смысл которой заключается в том, что целое – живое – слишком далеко от совершенства в силу искаженности, изломанности, «недоброты». Портрет Настасьи Филипповны для восхищенных ее красотой – единственная возможность хоть как-то справиться с ней, вогнать в раму. В то же время, это символическая формула ее жизни: «Я десять лет в тюрьме про-сидела» [Достоевский, 1973, VIII: 143].

«Рама» вбирает в себя значения и «затворничества» и «уюта», ко-торые становятся лейтмотивными для Ахматовой. Так, обнажается амби-

---

<sup>1</sup> См. мотив остолбенения, онемения героя, прочитываемый как мифологическое наказание.

<sup>2</sup> А.Найман описал эпизод с Ахматовой: «Бунин сочинил эпиграмму на меня: “Лю-бовное свидание с Ахматовой Всегда кончается тоской: / Как эту даму ни обхватывай, / Доска останется доской”. А что? По-моему, удачно» [Найман, электронный ресурс, режим доступа: <http://www.akhmatova.org/bio/naiman02.htm>].

<sup>3</sup> См. сцену несостоявшейся свадьбы в финале романа.

валентность мотивов. «Уют», «покой» обманчивы и оказываются сопряженными с дном: «У тебя светло и просто. / Не гони меня туда, / Где под душным сводом моста / Стынет грязная вода» [Ахматова, 1986, I: 58]; «Ты уюта захотела, / Знаешь, где он – твой уют?» [Ахматова, 1986, I: 177]. «Тюрьма», упоминаемая Настасьей Филипповной, приобретает еще один смысл, который указан Аглаей. Называя Настасью Филипповну «книжной женщиной» и подчеркивая, что причины всех ее бед в ней самой, Аглая «тюрьмой» считает затворничество Настасьи Филипповны в собственные фантазии [Достоевский, 1973, VIII: 472]. Кстати, в этом аналогия обеих героинь: в своих сбивчивых исповедях-полупризнаниях Аглая, обрушиваясь на свое «домашнее воспитание», от которого, в свою очередь, как ей кажется, происходят ее беды, определяет его образной метафорой: «...я 20 лет у них закупорена» [Достоевский, 1973, VIII: 386].

Оппозиция часть/целое в ситуации любви-жалости «работает» как парадокс: князь Мышкин проговаривается: «... я не могу лица Настасьи Филипповны выносить...я...я боюсь ее лица!» [Достоевский, 1973, VIII: 484]. Ситуация отказа от портрета в поэзии Ахматовой, возможно, мотивируется нежеланием стать источником подобной муки, превращающей любовь в ненависть: «Знаешь сам, что не стану славить / Нашей встречи горчайший день. / Что тебе на память оставить, / Тень мою? На что тебе тень? / Посвященье сожженной драмы, / От которой и пепла нет. / Или вышедший вдруг из рамы / Новогодний страшный портрет?» [Ахматова, 1986, I: 220]<sup>1</sup>.

*Дом.* Оппозиция мертвого/живого реализуется в ситуации дом/бездомность. «Дом» чаще всего у Достоевского оказывается недомом (таков дом Рогожина, о котором ходят странные слухи, что там спрятан мертвец), а временным пристанищем для неприкаянных героев, их временным жильем. «Дом у дороги непроезжей» и «дом за озером» у Ахматовой повторяют друг друга: там «кого-то вынули из петли» [Ахматова, 1986, I: 62]. Дом, утративший хозяина, хранит его тень, этим он и вселяет мистический ужас в окружающих, заставляя невольно содрогаться. Тень героини как маргинального существа – персонификация ее души – способна разорвать нити чужой судьбы: «Там тень моя осталась и тоскует, / Все в той же синей комнате живет... / И в доме не совсем благополучно...» [Ахматова, 1986, I: 116].

*Письма.* Письма Настасьи Филипповны к Аглае – одно из составляющих «облика» героини, ее голос, спрятанный за буквами-знаками. Растаптывая себя в восхищении «другой», преклоняясь перед ее совершенством и чистотой, Настасья Филипповна наслаждается болью, униже-

---

<sup>1</sup> См. о тени: Виленкин В. Образ «тени» в поэтике Анны Ахматовой // Вопросы литературы. 1994. Вып. 1. С. 57-67.

нием, испытывая удовлетворение от этого распятия и успокоенность от сознания собственной ущербности.

Преодоление комплекса Настасьи Филипповны у Ахматовой реализовано в жесте несовершенного действия: так возникают мотивы сожженного письма, ненаписанной книги, неотправленного письма, не сделанного перевода и т.д. В конечном счете, за всем этим скрыто сожаление о том, что «счастье было так возможно» и одновременно неверие в возможность его осуществления.

Обозначив в статьях о Пушкине свой художественный принцип, генетически восходящий к Пушкину – сокрытие истины в тексте, в котором автобиографическое начало не выражено явно, – Ахматова, по сути, подсказала возможность прочтения ее стихов. В системе нереализованных жестов – затаенное желание сохранить то, что в овеществленном варианте будет неизбежно искажено, обязательно обернется ложью, совсем по Тютчеву: «*Мысль изреченная есть ложь*» [Тютчев, 1965, I: 46].

*Слухи.* Слухи как структурный элемент текста Достоевского, персонафицируясь, становятся у Ахматовой самостоятельным персонажем. Сюжетные ситуации в романе Достоевского, развертываясь в сцены, перемежаются с «провалами», «разрывами» сюжетной ткани, содержательная нагрузка которых – демонстрация «незнания», или «неполного» знания о персонаже и перипетиях его судьбы. Авторское повествование, поглощающееся слухами, растворяющееся в них, и создает эффект подобного «незнания». «Слухи» как недостоверная информация придают тексту, с одной стороны, зыбкость, эфемерность, с другой – преподносят происшествия или факты чужого бытия в субъективной интерпретации, явно гиперболизируя происходящее. Так, Настасья Филипповна, существуя в двух плоскостях одновременно (в реальности собственных непредсказуемых поступков и иллюзорности их истолкования другими – в «сопротивляемости чужому слову» [Бахтин, 1973]), воспринимается как полуреальное существо – женщина-призрак из иного мира, появляющаяся в самых неподходящих местах и ускользающая при любой попытке контакта с ней.

Слухи, воспроизводимые Достоевским в тексте романа как атрибут «звучащего мира», оцениваются нейтрально. В лирике Ахматовой, где «заложная душа» обретает собственный голос, они воспринимаются с позиций женщины, раненной ими и страдающей от них: «*Слух чудовищный бродит по город, / Забирается в дома, как тать*» [Ахматова, 1986, I: 144] и др. Настасья Филипповна как порождение слухов переступает через них, не сознавая, что противоречивые слухи – лишь «озвучивание» внутренней борьбы, происходящей в ее душе. У Ахматовой акцент на функциональности слухов, и в первую очередь – на той смертельной угрозе, которую они пророчат героине.

*Сны*<sup>1</sup>. Настасья Филипповна является в снах своим избранникам или избравшим ее. Генерал Епанчин, по его собственному признанию, боится ее до такой степени, что *«едва спит»*. Ганя Иволгин ненавидит ее как кошмар. Рогожин признается, что она ему *«теперь во сне снится каждую ночь: все, что она с другим надо мной смеется»* [Достоевский, 1973, VIII: 174]. Наконец, сон князя развернут в романе как материализация его страхов и смешение сна и реальности. *«Удивительная, эксцентричная женщина»* становится сторожевой тенью для тех, кто пытается переступить грань, разделяющую ее с этим миром. В снах князя Мышкина она теряет имя, становясь безымянной: *«это та женщина», «она»*. Страх произнесения имени понятен: он как вызов из небытия таит в себе возможность извлечения ее из снов и вторжения в реальность, что мучительно и, как князь ни пытается это скрывать, уже нежелательно. У Ахматовой реальность сна двойка: сон – идеален (*«О, там ты не путаешь имя мое. / Не вздыхаешь, как здесь...»*) [Ахматова, 1986, I: 135] и сон пограничен, в нем ощущение порога между жизнью и смертью (*«Имя твоё мне сейчас произнести – Смерти подобно»*) [Ахматова, 1986, I: 229]. Повторяющаяся ситуация – пробуждение с именем женщины на устах (*«В жестком свете скудного дня / Проснувшись, ты застонал / И в первый раз меня / По имени громко назвал»*) [Ахматова, 1986, I: 111] – прочитывается как воскресение. Неразрывность двоих в любви, их роковая обреченность друг на друга выражается у Ахматовой в органической связи этих двоих, когда любимая женщина становится *«лесней и судьбой, / Сквозной бессонницей и вьюгой»* [Ахматова, 1986, I: 252].

Возможность преодолевать любые границы (*«...всякому зато могу при- сниться»*) [Ахматова, 1986, I: 358] – следствие *«одичалого нрава»*. В обозначении границ собственного бытия (отсюда символика «последнего») и заклити своей тени – своеобразное преодоление «комплекса Настасьи Филипповны» в себе: *«Но я предупреждаю вас, / Что я живу в последний раз, / Ни ласточкой, ни кленом, / Ни тростником и ни звездой, / Ни родниковой водой, / Ни колокольным звоном – / Не буду я людей смущать / И сны чужие навещать / Неутоленным стоном»* [Ахматова, 1986, I: 197].

*Статуя/тень*. Мотив двойничества реализуется в оппозиции статуя/тень. Сама Настасья Филипповна, поглощенная мучительным сознанием своей незаслуженной вины и обреченностью вследствие этого на страдания, обмолвилась: *«...я уже почти не существую и знаю это; бог знает, что вместо меня живет во мне»* [Достоевский, 1973, VIII: 380]. Кульминация этого мотива в романе – назначение двух свадеб в один срок; свадьба князя Мышкина с Аглаей – начало «конца» для Настасьи Филипповны.

---

<sup>1</sup> Кондратьев, Б.С. Ф. Достоевский и П. Флоренский: православная онтология сна // Художественный мир русского романа. Арзамас, 2001. Вып. 4. С. 9-16.

Оппозиция живое/мертвое реализуется на уровне системы персонажей как статуя/тень, где первое – предел материализации, второе – наоборот. Отмеченная оппозиция создает эффект отсутствия-присутствия, предопределяющий собой бытие героини. Статуя Венеры – вещь, аксессуар интерьера богатой петербургской квартиры, принадлежащей наложнице, и одновременно символический двойник героини: красивая вещь и нереализованная красота. Мотив статуи замыкается в романе изображением мраморной красоты мертвой Настасьи Филипповны, тонущей в белых кружевах – подобии пены, из которой когда-то, согласно мифологическим представлениям, возникла Венера. В ранней поэзии Ахматова тяготеет к статуям, проецируя на них собственную судьбу, собственную боль, видя в них своих двойников (см.: «А там мой мраморный двойник...», «Царско-сельская статуя» и др.)<sup>1</sup>. В поздней она уходит от всякой «плотскости», «вещности», развешивая портреты, замещая их бытийно-сущими, пантеистски природными: «...Я сегодня тебя одарю / Небывальными в мире дарами: / Отраженьем моим на воде / В час, как речке вечерней не спится, / Взглядом тем, что падучей звезде / Не помог в небеса возвратиться, / Эхом голоса, что изнемог, / А тогда был и свежий и летний...» [Ахматова, 1986, I: 236].

*Мотив смерти/воскресения. Любовь-ненависть, любовь-жалость.* В любовном романе в поэзии Ахматовой особую значимость приобретает Встреча, особенно первая Встреча: «О тебе вспоминаю я редко / И твоей не пленяюсь судьбой, / Но с души не стирается метка / Незначительной встречи с тобой» [Ахматова, 1986, I: 93]. Любовный недуг трактуется в духе русской классики, правда, с поправками на Кнута Гамсуна (об увлечении им писала сама Ахматова)<sup>2</sup> и на Серебряный век: герои ощущают свою обреченность на него, для них это стихия, сметающая все на своем пути, сопротивляться которой бесполезно: «И предчувствую встречу вторую, / Неизбежную встречу с тобой» [Ахматова, 1986, I: 93]. В этом романе героине Ахматовой отведена роль женщины, которую боятся, точнее, боятся ее любви, силы страсти, стихийности и т.д. В проецировании «романных отношений» Настасьи Филипповны и князя на свой текст, Ахматова особо акцентирует тот этап отношений, когда князь начинает

---

<sup>1</sup> См. о статуарности: Куликова, Е.Ю. К мотивным анализам стихотворений Анны Ахматовой: лед, снег, холод, статуарность, творчество // Русская литература в меняющемся мире: Мат-лы международной научной конференции (30-31 октября 2006). Ереван: Изд-во РАУ, 2006.

<sup>2</sup> См. в «Записных книжках»: «Каток. Мар<инский> театр - 1/2 ложки. Кнут Гамсун. Пан. Виктория. Ибсен. Выставки. Музеи. Апухтин и рядовые фр<анцузские> романы. Уроки французского языка у m-me Матье. Немецкого у Fr Шульц» [Записные книжки, 1996: 14]. См. об этом: Шейкина, Е.А. Чехов, К. Гамсун и Ахматова // Чеховиана. М., 1996; Темненко, Г.М. Кнут Гамсун и Анна Ахматова // Вопросы русской литературы. Межвузовский научный сборник. Вып. 16 (73). Симферополь: Крымский архив, 2009.

тяготиться избранной им ролью спасителя и испытывает страх перед женщиной, являющейся ему в его снах, лица которой он не в силах перенести, женщиной, персонифицирующей его ужас. И совсем не поточечки в «поединке роковом» именно «женское» несет угрозу покою и благополучию «мужского»: *«Ты был испуган нашей первой встречей, / А я уже молилась о второй»* [Ахматова, 1986, I: 121].

Тривиальные ситуации любовного треугольника у Достоевского, как известно, обнажают «последние глубины» человеческой психики. Парадоксальная ситуация, когда любящая женщина «готовит» «другую» в жены своему избраннику, не столь парадоксальна с точки зрения жертвенной логики. В признании достоинств «другой», ее совершенства, в восхищении Настасьи Филипповны Аглаей скрыта все та же бесовская гордость, ощущение несоизмеримости себя и «другой»; т.к. в «другой» она, будучи растоптанной, любит себя ту, давнюю, еще не утратившую чистоту.

В ситуации любовного треугольника, оказываясь третьей, героиня Ахматовой, не отказываясь от «комплекса Настасьи Филипповны», выбирает иную модель поведения. В отношениях я/другая этот комплекс глубоко скрытан, скрыт за внешним спокойствием. Преимущества «другой» и собственная ущербность – полюса, и они амбивалентны. Внешняя схема легко разрушается, полюса оказываются перетекаемыми друг в друга. «Другая» (из категории «дурочек»: чистых, неискушенных, не знающих ни жизни, ни страданий, исходящих от этой жизни, не имеющих ничего за душой, пустых, обыкновенных) превосходит ее только в том, что соответствует обычной норме.

Ситуация «брошенной» женщины, появившейся на чужой свадьбе, зеркально проигрывается в романе. Настасья Филипповна, загадав «двойную свадьбу» и невольно разрушив ею самой благословенный брак Мышкина с Аглаей, смертельно боится пересечения параллельных: на собственной свадьбе с Мышкиным со страхом отыскивает в толпе зрителей глаза соперницы, «зная» наперед, что она там будет. Как женщина, способная в «последний момент» разорвать чужую судьбу как нить, Настасья Филипповна подозревает то же самое и в других. Не выдерживая «чужих» глаз, она разрушает свое счастье, ища в очередной раз спасения от него в бегстве от Мышкина, подтверждая тем самым его предсказание: *«... в гордости не простит мне моей любви»* [Достоевский, 1973, VIII: 363]. У Ахматовой подобная ситуация появления на чужой свадьбе – сцена, напоминающая роман Достоевского, просто цитата из романа: *«Пусть голоса органа снова грянут, / Как первая весенняя гроза: / Из-за плеча твоей невесты глянут / Мои полузакрытые глаза»* [Ахматова, 1986, I: 159]. Но разрешается эта ситуация иначе: «поединок роковой» получает продолжение в другой реальности. Боль души, хотя и скрыта за внешним спокойствием, но прорывается в предостережении, обращенном к изменив-



шему избраннику, касающемся нарушения запрета (чтение стихов). В этом предупреждении – скрытое пророчество: *«Но берегись твоей подружке страстной / Поведать мой неповторимый бред, – / Затем, что он пронижет жгучим ядом / Ваш благостный, ваш радостный союз...»* [Ахматова, 1986, I: 159].

Выбирая позицию стороннего наблюдателя, героиня Ахматовой, следуя за Настасьей Филипповной, вкладывает иное содержание в жест, разрушающий чужую судьбу. Предугадывая конец «чужого» сладостного союза и неизбежность возвращения, она замыкается в своей гордости, не прощая предательства: *«Когда же счастья гроши / Ты проживешь с другой милой / И для пресыщенной души / Все станет сразу так постыло – / В мою торжественную ночь / Не приходи. Тебя не знаю. / И чем могла б тебе помочь? / От счастья я не исцеляю»* [Ахматова, 1986, I: 50]. В метаниях Настасьи Филипповны между князем и Рогожиным всегда остается лазейка для «обратного хода». У Ахматовой, в зеркальной трансформации, отношения оказываются исчерпанными. Ситуация «друг, стоящий у крыльца и не решающийся взойти на это крыльцо» по-разному оценивается в лирике Ахматовой: в 30-е годы, когда ощутим сдвиг от Достоевского к Пушкину, в ней обнажается смиренномудрие: *«...Я в ноги ему, как войдет, поклонюсь, / А прежде кивала едва»* [Ахматова, 1986, I: 143].

Дилемма, стоящая перед Настасьей Филипповной в ее метаниях, – *«под нож или в омут»*, порождает самостоятельные сюжеты Ахматовой, где героиня становится жертвой «мужской страсти». Сюжет о Золушке, потерявшей башмачок и ожидающей принца, который узнает ее, примерив потерянный на балу башмачок, как уже упоминалось, возникает в ранней лирике Ахматовой. Позже он трансформируется, проецируясь на другие сюжеты, в частности, сюжет о Синей Бороде, – убийце своих жен («Слух чудовищный бродит по городу»). Неожиданный итог прочтения книги чужой судьбы – переливание ее в свою, принятие чужой доли на себя – находит выражение в переживаемом ощущении безысходности своей участи.

«Башмачок» метафорически «обыгран» в исповеди Рогожина, уязвленного презрением Настасьи Филипповны: *«точно башмак меняет»* [Достоевский, 1973, VIII: 174]. В поэзии Ахматовой ситуация ненайденной Золушки получает символическое выражение в метафорике «рыдающей невестричи» (*«Несостоявшаяся встреча / Еще рыдает за углом»*) [Ахматова, 1986, I: 224] и «жизни-театра», где за сменой бесконечных переодеваний трудно разглядеть настоящее и не впасть в ошибку. Мотив другого, не узнаваемого, «не того», связаный со странным стечением обстоятельств или с роковой неизбежностью, – сквозной для Ахматовой: *«Отчего же, отчего же / Ты лучше, чем избранник мой?»* [Ахматова, 1986, I: 27].

Ослепляющая красота Настасьи Филипповны, невыносимая для доброй души, подобной Мышкину, как подчеркивает Достоевский, может

обрести выражение только на языке боли. Сострадание и жалость – состояния, владеющие созерцающим эту красоту, – имеют мифологический подтекст: «укол» («У меня точно сердце прокололи раз и навсегда» [Достоевский, 1973, VIII: 361], «сердце пронзено навеки» [Достоевский, 1973, VIII: 471]) как попадание в зоны «острого» и «колочего» ведет к смерти, к «очарованию», погружению в волшебный сон. Но «любовный роман» пронизан христианским смыслом: он «обрастает» рассказами персонажей о сюжетах существующих или несуществующих картин, основанных на христианских мотивах. Аналогия скрыта в подтексте, но христианский сюжет обозначает главные нити повествования о любви героев. Так, «гильотина», увиденная князем в Париже, не отпускает его в снах; картина Гольбейна о Христе, снятом в креста, определяет подтекст мотива ножа; придуманный Настасьей Филипповной сюжет об оставленном учениками в уединении Христе, который, взглядываясь вдаль, гладит находящегося у его ног ребенка, задает противоположный «романному бытию» героини смысл, связанный с воскресением и надеждой<sup>1</sup>.

В поэзии Ахматовой «жалость» двузначна: она непереносима для гордой души, сознающей, что в мучительстве и кроется любовь: «Как подарок приму я разлуку / И забвение, как благодать. / Но, скажи мне, на крестную смертную муку / Ты другую посмеешь послать?» [Ахматова, 1986, I: 159]. «Жалость» реализуется в метафорике «острого» («жалости острие» [Ахматова, 1986, I: 308]) или «живой воды» («А с каплей жалости твоей / Иду, как с солнцем в теле...» [Ахматова, 1986, I: 220]). «Жалость» равнозначна «боли», где «боль» – физический эквивалент духовности<sup>2</sup>.

И для Настасьи Филипповны, и для героини Ахматовой любовь, в своей катастрофичности устремленная к разрушению, в то же время таит надежду на спасение: «Пока не свалюсь под забором / И ветер меня не добьет, / Мечта о спасении скором / Меня, как проклятие, жжет» [Ахматова, 1986, I: 162]. Несостоявшееся прощение Настасьи Филипповны, хотя, как сама уверяет, она «давно всех простила», реализуется в другом тексте, ахматовском: «Затем и в беспмятстве смуты / Я сердце свое берегу, / Что смерти без этой минуты / Представить себе не могу» [Ахматова, 1986, I: 162].

---

<sup>1</sup> См. о картине: Дауговиш, С.Н. Достоевский перед картиной Гольбейна (комментарий к теме) // Текст и комментарий. М., 2006; Ковалев, О.А. Три экфрасиса: Мотив ожившей картины в аспекте художественной антропологии Ф.М.Достоевского // Сибирский литературоведческий журнал. 2008. № 2; Новикова, Е.Г. «На картине этой изображен Христос, только что снятый со креста»: Ф. М. Достоевский, С.Н. Булгаков о картине Ганса Гольбейна мл. «Христос во гробе» // Евангельский текст в русской литературе XVIII-XX веков: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Петрозаводск, 2008. Вып. 5.

<sup>2</sup> См. подробнее: [Козубовская, 2001: 280].

*Оппозиция первый/последний*<sup>1</sup>. «Первый» и «последний», определяющие границы линейного времени, истории, по-разному формируют пространство романного текста. У Достоевского наиболее значимым оказывается не «первое», а «последнее». Причем семантика «последнего» неоднозначна: с одной стороны, «избранничество» и в то же время «маргинальность» (достаточно вспомнить, что князь Мышкин – последний в исчезающем роду), с другой – «последняя степень падения человека» (отсюда синонимичный ряд: «дрянь», «тварь», «мерзкая женщина» и др. обозначения Настасьи Филипповны). «Последним словом» отмерен срок, назначенный героиней, бытие которой целиком предопределяется бесконечно сменяемой цепью «начал» и «концов» и ситуациями выбора, самой себе. Романная фантазмагория Настасьи Филипповны располагается между *«последним вечером»*, когда с приходом принца со свалившимся на него наследством ей вдруг открывается возможность воскресения, и «последним свиданием» с князем накануне решения его судьбы, куда душа, предчувствуя гибель, рвется, чтоб *«напоследок видеть»* перед окончательным разлучением (*«в последний раз вижу тебя»*) [Достоевский, 1973, VIII: 382]), и не может окончательно отлететь. «Последнее», вмещающая в себя будущие непредсказуемые встречи, есть не что иное, как самообман: его конечный смысл, может быть, глубоко скрытый от самой Настасьи Филипповны, заключается в том, чтоб удостовериться, счастлив ли он с другой, и загнанное внутрь желание того, чтоб это было неправдой. Позже Ахматова найдет удачную формулу для обозначения этого комплекса – *«встреча-разлука»*. «Последнее» несет в себе диалогичность в силу того, что персонажи вкладывают в это понятие прямо противоположный смысл: для Настасьи Филипповны в нем тайная надежда, что у него без нее никакого счастья не будет. «Последнее» для князя Мышкина – крах всех его надежд на счастье с другой, с Аглаей: *«...эта женщина явится в последний момент и разорвет чужую судьбу как гнилую нитку»* [Достоевский, 1973, VIII: 467].

Символика «первого» и «последнего» у Ахматовой связана с понятием «сакрального времени» и осмыслением героини как жертвы [Козубовская, 1995 16]. В «Прощальной» песенке (излюбленном жанре Ахматовой) – ностальгия по несостоявшемуся, поэтому обычная, человеческая, старая, как мир, история любви разворачивается гипотетически: *«...А всего с тобой хотела / С самого начала: / Беззаботной первой ссоры, / Полной светлых бредней, / И безмолвной, чертовой, / Скорой трапезы последней»* [Ахматова, 1986, I: 238].

---

<sup>1</sup> См. о скандале: Тороп, П. Достоевский, Бахтин и семиотика скандала // Семиотика скандала. М., 2008. См. также: Исаупов, К.Г. Достоевский: метафизика общения (тезисы к проблеме) // Семиозис и культура. Сыктывкар, 2005.

*Мотив запретной любви.* Трагической ошибкой князя некоторые исследователи считают замещение братской, христианской любви к Настасье Филипповне любовью земной, плотской<sup>1</sup>.

Мотив запретной любви брата и сестры – один из повторяющихся у Ахматовой<sup>2</sup>: «*Быть твоею сестрою отродною / Мне завещано древней судьбой, / А я стала лукавой и жадною / И сладчайшей твоею работой*» [Ахматова, 1986, I: 163]. Катастрофичный смысл любви заключается в нарушении запрета, что закономерно, в соответствии с логикой бытия, ведет к злу: «*...И как преступница томилась / Любовь, исполненная зла*» [Ахматова, 1986, I: 158]). Она обречена, не имеет продолжения: «*О, жизнь без завтрашнего дня!*» [Ахматова, 1986, I: 158].

### «Восточный текст»<sup>3</sup>

Обращение А. Ахматовой к восточной поэзии не было случайностью. Существует целый ряд причин – биографических, исторических, литературных, объясняющих ее интерес к чужой культуре<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> См. об этом: Курляндская, Г.Б. Нравственный идеал героев Л. Н. Толстого и Ф.М. Достоевского. Кн. для учителя. М.: Просвещение, 1988. 256с.

<sup>2</sup> См. об этом: [Козубовская, 1995: 18].

<sup>3</sup> Первый вариант статьи: Козубовская, Г.П., Малышева, Е.В. Восточные переводы А. Ахматовой // Культура и текст: Литературоведение. СПб.; Барнаул, 1998. Ч. 1. С. 62-77. В настоящем варианте использованы некоторые наблюдения дипломной работы Е.В. Малышевой.

<sup>4</sup> См. интересное замечание в воспоминаниях Э. Бабаева: «Она не любила экзотику. Говорят, что когда Гумилев рассказывал о своих впечатлениях от поездки в Африку, она выходила в другую комнату. Настолько она не любила экзотики. И действительно, это не ее стихия. Но на Востоке не могла избежать того, что не было экзотикой по существу, но что легко превращалось в легенду. Недаром она назвала себя однажды Шахерезадой. Вот только в отличие от Шахерезады она не рассказывала сказок и старательно обходила то, что могло бы сойти за экзотику» [Бабаев, 2000, электронный ресурс, режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/articles.php?id=57>]. См. о Востоке и «восточном»: Служевская И. «Так вот ты какой, Восток!» // Звезда Востока. 1982. № 5; Татарина, Н. Звездный кров Анны Ахматовой // Звезда Востока. Ташкент, 1986. N 7; Татарина, Н. Звездный кров Анны Ахматовой // Звезда Востока. Ташкент, 1986. N 8; Гао, Ман. Память сердца: ( Анна Ахматова и Китай) // Пробл. Дал. Востока. М., 1990. N 3; Берестов В. Чингизидка // Звезда. 1997. № 1; Темненко, Г.М. «Сохрани мой талисман» (об одном восточном мотиве в поэзии Пушкина и Ахматовой) // ультура народов Причерноморья. Симферополь, 1997. № 1; Пак, Г.А. Антология корейской классической поэзии в переводе А.А. Ахматовой // Культура и текст: Литературоведение. СПб.; Барнаул, 1998. Ч. 1; Бреславец Т.И. «Тайны ремесла» Ахматовой в контексте японской поэтической традиции // Изв. Ин-та Дальневост. Гос. Ун-та. Proceed of the inst. of Oriental Studies. Владивосток, 1999. № 5; Онуфриева, Н.И. Проблема Востока и Запада в «Бахчисарайском фонтане» А.С.Пушкина и ориентальная поэзия А.А.Ахматовой // Два века с Пушкиным. Оренбург, 1999. Ч. 1; Онуфриева, Н.И. Проблема Востока и Запада в «Бахчисарайском фонтане» А.С. Пушкина и ориентальная поэзия А.А. Ахматовой // «И назовет меня всяк сущий в ней язык...»: Сб. материалов Регион. науч.-практ. конф. Респ. Башкортостан, 23-24 марта. Стерлитамак, 1999; Красильников Н. «Он прочен,

В сознании ранней Ахматовой «экзотическое» осмысливается как «поэтическое»; таковы причины возникновения мифа об имени: *«Назвали меня Анной в честь бабушки Анны Егоровны Мотовиловой. Ее мать была чингизидкой, татарской княжной Ахматовой, чью фамилию, не сообразив, что собираюсь стать русским поэтом, я сделала своим литературным именем»* [Ахматова, 1986, II: 239-240]. Восток – сфера интересов ее мужа – В. Шилейко, знаменитого ассиролога и востоковеда, с которым связана история замысла неоконченной драмы «Энума элиш», восходящей к древней ближневосточной традиции. Поэму о сотворении мира перевел В. Шилейко<sup>1</sup>. Увлечение Ахматовой Востоком началось не без влияния раннего А. Блока, А. Белого и Н. Гумилева.

С пребывания Ахматовой в эвакуации в Ташкенте начинается ее приобщение к Востоку и восточной культуре.

Общеизвестно, что к переводам Ахматова обращалась в наиболее трудные для себя годы, когда ее не печатали. Можно предположить, что обращение к «чужой» поэзии, «чужой культуре» связано со стремлением зашифровать, спрятать свою боль, драму своей души, утаить ее от посторонних глаз<sup>2</sup>.

Образ Востока складывается в поэзии Ахматовой не без влияния «книжной», культурной, традиции<sup>3</sup>. В поэтических зарисовках Востока

---

мой азийский дом...»// Лит. Евразия. М., 2000. № 4; Серова М.В. Патопозитика драмы А. Ахматовой «Энума Элиш»// Драма и театр. Вып. 4. Тверь, 2002; Серова, М.В. «Сожженная драма» Анны Ахматовой, или История одного безумия // Драма и театр. Тверь, 2002. Вып. 3; Федорчук, И.В. «Навсегда потерянная рукопись»: (Ритуально-мифологические корни драмы А.Ахматовой «Энума элиш») // Вопр. филол. наук. М., 2003. N 3; Серова, М.В. Петербургский эпизод в «ташкентской драме» Анны Ахматовой // Изв. Урал. гос. ун-та. Екатеринбург, 2003. N 28; Антонова, И.К.Связь любовной лирики Ахматовой с японским изобразительным искусством // Язык, литература, культура: диалог поколений. М.; Чебоксары, 2004; Серова, М.В. «Птичий миф», или «Охота за смыслом», в драме А. Ахматовой «Энума Элиш» // Дергачевские чтения - 2004: Рус. лит.: нац. развитие и регион. особенности. Екатеринбург, 2006; Поберезкина, П.Е. Из комментария к драме Анны Ахматовой «Энума элиш» // Ахматовский сборник. М.;СПб.: Альянс-Архео, 2006; Пак, Г.А. Антология корейской классической поэзии в переводе А.А. Ахматовой // Вестн. Барнаул. гос. пед. ун-та. Сер.: Гуманит. науки. Барнаул, 2007. N 7; Федорчук, И. Жанровая специфика драмы А. Ахматовой «Энума Элиш» // Жанры в историко-литературном процессе. СПб., 2008. Вып. 4.

<sup>1</sup> См. об этом: [Ахматова, 1996, II: 259, 387, 388].

<sup>2</sup> Традиция подобного восприятия восходит к осмыслению «Востока» у русских как инобытия. См. об этом: Русская литература и Восток. Ташкент, 1988.

<sup>3</sup> В этом смысле следует учитывать и «философскую» линию осмысления Востока и соответственно литературную; «восточные» интересы русских поэтов (напр., Кавказ), путешествия в экзотические страны Н. Гумилева, восточная философия Н. Рериха, а также западных философов, напр., у О. Шленглера («Закат Европы») и др. См. также: Русский узел евразийства: Восток в русской мысли. М., 1997. «Ахматова “географическим” оппозициям была склонна придавать не только мифопоэтическое, но и мистическое значение. “Восток” в ее творчестве связан с областью бессознательного, со сферой глубин творческой памяти» –

сосуществует вещный мир с его реалиями и мир, отраженный в древних преданиях, запечатленный «памятью культуры». В «восточных» пейзажах преобладает символическая деталь, сопрягающая времена, придающая сиюминутной зарисовке обобщенность. Мир, возникающий из сказаний Шехерезады, символизирующей Восток, отмечен печатью изящества, красоты, оригинальности. Мир, творимый Словом, – такова формула восточных зарисовок Ахматовой.

Шехерезада для Ахматовой – воплощение Вечной Женственности в ее восточном варианте, поэтому любая женщина, рожденная на этой земле, – ее двойник, тем более, если эта женщина наделена еще природным талантом. С другой стороны, Шехерезада – двойник самой героини. Наделенная даром слова, она спасает самое себя от смерти, продлевая жизнь новой рассказанной сказкой. Поэтому в Шехерезаде ощутим автобиографический подтекст<sup>1</sup>.

Гендерный аспект «восточного текста» Ахматовой раздваивает Восток: «Восток» соотносится с мужским началом, «Азия» – с женским. Восток в ахматовской лирике вбирает в себя традицию русской литературы, в соответствии с которой «Восток» по контрасту с «Западом» представлен как царство сна, лени, избыточной роскоши, но в то же время он преисполнен особой мудрости<sup>2</sup>: это некое идеальное пространство, благословенный край, рай.

Лейтмотив «восточного текста» – древность: неслучайно появляется многозначное число «700», символизирующее избыточность бытия Востока. «700» – это не только указание на древность мира, в котором спасается героиня, но это и возраст сверхчеловеческого бытия: героиня, попав в мифологическое пространство, ощущает себя столь же древней, как этот мир. В контексте ахматовской лирики «700» – знак возвращения к истокам Бытия, к началу сотворения мира<sup>3</sup>. Традиция гиперболизации

---

отмечает М. Серова [Серова, электронный ресурс, режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/serova6.htm>].

<sup>1</sup> См. мотивы немоты, молчания в поэзии Ахматовой. Образ убиенной птицы-души-госки становится символом немоты, равноценной гибели героини. Шехерезада ассоциируется еще с одной ипостасью Ахматовой – пророчицы Сивиллы. В воспоминаниях В. Виленкина опубликован автобиографический отрывок, в котором Ахматова поведала о своих «Ташкентских Бредах»: «Крутоголовый человек без лица сел на стул около моей кровати и поведал мне все, что случится со мной, когда я вернусь в Ленинград. Запись его рассказа я сожгла вместе со всей остальной прозой того времени» [Виленкин. 1986: 204]. См. о Ташкенте: «Ташкент, выступая в статусе “прочного”, “азиатского” правдома, становится символом гармонического миропорядка и, в конечном итоге, “милости Божьей”» [Кихней, Шмидт, 2008: 60].

<sup>2</sup> Анализ стихотворения Ахматовой «И в памяти, словно в узорной укладке» в работе «Код Ахматовой» Е. Фарыно // Russian literature. 1874. № 7-8.

<sup>3</sup> Ахматова не раз упоминает «розу» в своих восточных циклах. Вегетативный код отсылает, с одной стороны, к русской поэтической традиции (см., напр., эпиграф к циклу «Луна в зените»: «Этой розы завой»; А. Фет, как и другие поэты разрабатывает тему «Соло-

отчетливо выражается в черновых набросках, где пребывание на Востоке представлено цифрой с несколькими нулями: «Я восемьсот волшебных дней /Под синей чашею твоей /Лапислазурной чашей/ Тобой дышала, жгучий сад ...» [Ахматова, 1986, I: 353]<sup>1</sup>. Очевидно, для Ахматовой числа с большим количеством нулей обладают определенной магией – первобытия, сотворения мира, сна: умноженное в стократ и есть знак неземного, потустороннего. Возможно, именно с этим связаны мотивы ирреальности происходящего, призрачности, сновидности восточного бытия.

Восток в женской ипостаси – «Азия», но и этот образ двоятся. С одной стороны, в «Азии» – «прекрасное» как неземная красота восточных женщин, обольстительных и великолепных, с другой – «хищное». Поэтому и процесс узнавания Востока возведен к восточному архетипу – преследование и погоня: «Эта рысьи глаза твои, Азия / Что-то высмотрели во мне, / Что-то выдразнили подспудное, / И рожденное тишиной ...» [Ахматова, 1986, I: 207].

К восточной культуре Ахматова пришла через Библию: в цикле «Библейские стихи» – интерпретация некоторых библейских сюжетов при максимальном сохранении стиля первоисточника. Ахматова выбирает такие эпизоды из Библии, в которых главными персонажами оказываются женщины, хотя в Библии даже в названиях глав – мужские имена. В такой переакцентировке – выражение авторской концепции: приобщаясь к Востоку через постижение женского характера и судьбы, Ахматова, оставаясь человеком западной культуры, подчеркивает общность женской природы, независимо от эпохи, времени, нации. Не противопоставление Востока и Запада, а обнаружение общего в переживаниях – задача Ахматовой как поэта, но через общее она постигает дух «чужого», его историю и культуру<sup>2</sup>.

В заметках разных лет Ахматова, выделяя свои переводы с корейского, говорила об увлечении, с которым она работала над ними: работа с

---

вей и роза», символизирующую «Восток»), с другой стороны, к розе как символу начала Бытия, в ее поэзии героиня часто уподобляет себя, в соответствии с христианско-православной традицией, розе, былинке в саду Бога.

<sup>1</sup> Подобное исчисление идет в русле восточной фольклорной традиции, напр., «1000 и 1 ночь», где спрятано бесконечно неопределенное и конкретное. Сама Ахматова указывала, что для нее даты значения не имеют. Летоисчисление у нее носит культурный характер, эпоха ассоциируется с культурными ценностями, ими измеряется. Числа, которые организуют мир ранней поэзии Ахматовой, «3», «7»; их значение понятно. В поздней лирике символика чисел более скрыта, зашифрована в стихотворных формах (2, 4, 5 и т.д.). Год 1921, введенный в заглавие книги «Anno Domini», обозначен римскими цифрами, затем из заглавия изъят. Числа с большим количеством нулей обозначают преодоление «неодолимой» черты, ассоциируются с пребыванием в инобытийном пространстве и особом времени, с воскресением после смерти.

<sup>2</sup> Указание на то, что цикл имеет биографический подтекст, содержат комментарии М. Кралина в издании сочинений Ахматовой под его редакцией [Ахматова, 1996, 1: 394-395].

подстрочниками сопровождалась изучением восточной культуры<sup>1</sup>. Образ восточной поэзии сформировался у нее в период работы над переводами. «Подражание корейскому» (1958), оставшееся в черновиках, выражает ахматовское отношение к чужой культуре и метод ее работы с чужими текстами. В «Подражании ...» чужое слово становится своим, «свое» излагается в форме, отделанной под «чужое». Иллюзия отчуждения, тщательно смоделированная, – основа мистификации. Необходимость существовать в чужой форме соответствует ахматовскому представлению о культуре «восточного» переживания – сдержанность, словесная непритязательность, простота, изящество, лаконизм неуловимого чувства, выливающегося в словесные формулы и неуловимости самого чувства.

«Подражание корейскому» строится на мотиве ошибки, сознание которой мучит неотпущенной виной, превращая жизнь в подобие круга, в который загнан человек собственным прошлым пророчеством. В то же время здесь обозначаются мотивы ахматовской поэзии – разлука и ожидания, встреча во сне, дарующая прозрение, неузнанность и неузнаваемость<sup>2</sup>, общение с тенями, призраками, привидениями и т.д. Отчетлива связь «Подражания» с «Поэмой без героя»: *«Приснился мне почти что ты / Какая редкая удача! А я проснулась, горько плача, / Зовя тебя из темноты... / Что!.. Это призрак приходил, / Как предсказала я полвека / Тому назад. Но человека / Ждала я до потери сил»* [Ахматова, 1986, I: 369].

Образ восточной поэзии отзывается в форме двустий – одной из характерных форм восточной поэзии. Прямой зависимости двустий Ахматовой именно от восточной формы нет. Двустий в поэзии Ахматовой несет следующую содержательную нагрузку:

1) форма воплощает сознание, близкое к фольклорному, пребывающее в круговороте бытия и следующее от века заведенному порядку («Я с тобой не стану пить вино...»), «Лучше б мне частушки задорно выкликать...» и др.). «Простая жизнь» осознается чаще всего как недоступная именно в силу своей простоты и незамутненности, заданной упорядоченности, предписывающей человеку определенный тип поведения;

2) форма – знак катастрофичности – воссоздает ситуацию «бездны на краю», связанную с ожиданием «срока» и необходимости выбора («Третий Зачатьевский», «Справа раскинулись пустыри ...», «Опять подошли незабвенные даты ...»); автоцитатность (повторяющийся набор де-

---

<sup>1</sup> Специалисты утверждают, что Ахматовой удалось передать особенности корейской поэзии, приблизиться к оригиналу, передать мироощущение человека древней эпохи с его особой философией и культурой. См. об этом: примеч. в указ. изд. Т. 1. С. 436. См. также: Пак, 1998; Пак, 2007.

<sup>2</sup> Очевидна отсылка к лермонтовскому «Они любили друг друга ...».



талей пейзажа<sup>1</sup>, застывшие картины, в символике которых затаена боль) задает узнаваемость ассоциативными сцеплениями с первотекстом;

3) «мистическая» форма – диалог персонифицированной души, создающей собственную греховность («Голос памяти», «Так отлетают темные души...», «И юность манит...»)<sup>2</sup>. Общее для всех типов – сознание ирреальности происходящего и его несбыточности, что выражено в одном из «восточных» двустийший с очевидным биографическим контекстом: «*А умирать поедем в Самарканд / На родину бессмертных роз...*» [Ахматова, 1986, I: 325].

Методология Ахматовой, будь то критические заметки или пушкинские штудии, едина: это «биографический метод». Цель его – расшифровать автобиографический подтекст в творчестве любого художника: с точки зрения Ахматовой, поэт «списывает» персонажей с самого себя<sup>3</sup>, превращая их в своих двойников. «Подтекст» – тема размышлений Ахматовой, как бы иронично она ни относилась к этому литературоведческому понятию<sup>4</sup>.

В переводах Ахматова следует традиции сохранения «духа» подлинника без субъективной интерпретации, привнесенной «соперником»-переводчиком<sup>5</sup>.

Наиболее близка по принципам изображения восточной поэзии ранняя лирика Ахматовой, отличающаяся лаконизмом, афористичностью, выливающейся в словесно-образные формулы, а также акцентировкой

---

<sup>1</sup> См. о специфике художественности в восточной эстетике: Конрад, Н.И. К вопросу о литературных связях // Конрад, Н.И. Запад и Восток. М.: Главная редакция восточной литературы, 1972.

<sup>2</sup> Два последних воссоздают изнутри бредовое сознание, уносящееся к началу бытия или ведущее торг с самим сатаной за возвращение необратимого.

<sup>3</sup> Формула, которой Пушкин когда-то обозначил метод Байрона, им отвергнутый.

<sup>4</sup> См., например, наиболее последовательное проявление метода в следующих строках: «*Чем кончился "Онегин"? - Тем, что Пушкин женился. Женатый Пушкин еще мог написать письмо Онегина, но продолжать роман не мог*» [Ахматова, 1986, II: 146]. См. замечание о фрагментарной форме: «Ахматовский фрагмент держится на хрупкой диспропорции между текстовой информацией и глубиной подтекста. Слово здесь обретает повышенную смысловую тяжесть, характер указания на присутствие в нем неназванного содержания. "Тайнопись", о которой так много говорится в связи с поэтикой "поздней" Ахматовой, формируется уже здесь, в первых сборниках, как жанровое единство фрагмента. Ахматовой было дано внутреннее понимание того, что "фрагмент хранит в себе стремление к целостности, к охвату мира во всех его связях" [Виноградов, 1976: 400], что "его отрывочность, незавершенность - это своеобразные координаты, указывающие на бесконечное движение и беспредельность художественной мысли, художественного познания" [Виноградов, 1976: 400]» [Дзуцева, 1998, электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/articles.php?id=177>].

<sup>5</sup> Понятие переводчика-соперника пришло в литературоведческий обиход из критики В.А. Жуковского: См.: Жуковский, В.А. О басне и баснях Крылова // Жуковский В.А. Эстетика и критика. М., 1985. С. 189. Исследовательский метод заключается в реконструкции «подтекста», тщательно шифрующего «личное», принадлежащего переводчику. Реконструкция «подтекста» – в выделении сходных мотивов в оригинальной поэзии и переводах, выяснение их семантики и функций.

детали, несущей психологическую нагрузку. Восточная поэзия во многих моментах соотносится с восточной живописью. Так, пейзаж развернут не во времени, а в пространстве<sup>1</sup>, что создает впечатление некоторой случайности выбора. Пейзаж напоминает застывшее изображение, т.к. очерчен линией: воссоздав контур предмета, она намекает на реальный предмет, соответствуя символическому предмету в поэзии. Наконец, в картине отсутствует перспектива, изображение плоскостно, в нем нет сменяющихся планов, создающих иерархичность мира. Стихотворение передает неспешный ход времени, как бы объединяя сиюминутное и вечное. В поэзии, как и в живописи, велика роль подтекста: в материальном мире зашифровано переживание, переданное предметам и стихиям, среди которых человек такая же малая частица. Подтекст придает поэзии повышенную философичность<sup>2</sup>.

Излюбленный жанр восточной поэзии, в котором работала Ахматова, – сиджо: трехстишия, где каждый стих разделен на два полустихия цезурой<sup>3</sup>. Оформление материала подчиняется в сиджо принципу тройственности: намечается тема, развивается в параллелизме с образом первой строфы, обобщение, вывод, итог сказанному<sup>4</sup>. Сиджо, направленные на осмысление бытия, места человека во вселенной (человек – «точка приложения вечных, стихийных, космических сил, их проводник» [Чернова, 1992: 19]), носили философский характер. Форма сиджо обусловлена его историческим происхождением: истоки сиджо в древних заклинаниях, исполняемых человеком в маске. Функция маски не была однозначной, с одной стороны, она придавала обобщенность звучащему стиху, за ней исчезал конкретный человек; с другой, маска ограждала от злых духов, их воздействия. Маска как форма отчуждения создавала возможность для «вживания» в другого<sup>5</sup>. Поэзию Ахматовой и корейскую поэзию сближают мотивы луны, ветра, воды и других природных стихий.

---

<sup>1</sup> В поэзии это выражается в своеобразном нанизывании предметов, свидетельствующем о скольжении взгляда, фиксирующего предметы окружающего мира.

<sup>2</sup> О некоторых чертах корейской поэзии см.: Никитина, М.И. Древняя корейская поэзия в связи с ритуалом. М., 1987. Подтекст возникает как следствие, с одной стороны, лаконичности текста, с другой – повышенной суггестивности образа, заключающего в себе культурную традицию.

<sup>3</sup> См.: Никитина, М.И., Троцевич, А.Б. Очерки истории корейской литературы. М., 1969; Холодович, А. Вст. статья // Корейская классическая литература. Л., 1958.

<sup>4</sup> См. подробнее о тройственности в образе: [Никитина, 1987: 39]. Поэтический образ получает одновременно три воплощения: антропоморфное, световое, растительное, что находит выражение в прямом и отраженном изображении.

<sup>5</sup> О маске в древних обрядах см.: Авдеев, А.В. Происхождение театра. Л.; М., 1959; Авдеев, А.В. Маска (опыт типологической классификации) // Сб. музея антропологии и этнографии. М.; Л. 1957; Авдеев, А.В. Маска и ее роль в процессе возникновения театра. М., 1964; Чернова, Н. Фрагмент вселенной // Театр. 1992. № 8.

Мотив луны в корейской поэзии семантически однозначен. Луна символизирует друга-двойника, а значит родство с природными стихиями. Чаще всего луна в пейзажных зарисовках не только часть природного мира, она – свидетель происходящего, вечное светило, носитель древней мудрости: *«Такая малость в небесах, / А освещает всю природу. / Скажите, где еще найти / Такой светильник в тьме кромешной? / На вас он смотрит и молчит – / Вот образ истинного друга!»* [Юн Сон До; Ахматова, 1986, II: 274].

Образ в структуре стихотворения двупланов. Пейзажные зарисовки представляют собой «застывшие» картинки. Подобно восточной живописи, они плоскостны, в них нет перспективы и иерархии планов. «Природный» и «человеческий» ряды параллельны. Философский план создан изначальной семантической заданностью ассоциаций: образы – носители культурных смыслов. Философский смысл возникает из взаимодействия этих планов: детали природы в пейзаже значат не только как часть природы и космоса. Сравнение, появившись только в финале, обнажает второй план: до этого «духовное», зашифрованное в пейзаже, существует в подтексте. Второй план постепенно «собирается» читателем из осколков, и смысл сравнения становится понятен только в финале.

Сравнение реализуется за счет сопоставления общих признаков «реального» – луны и «идеального» – человека: при сохранении «объективного» изображения высвечивается «мифологический» план. Согласно, древним корейским представлениям, «луна» – почти божество, выполняющее космоустроительную функцию; связанная с важнейшими циклами человеческого бытия, она контролирует формирование и распад организма, управляя важнейшими процессами земного бытия – жизнью и смертью. Луна – оборотная сторона земли, это земля мертвых, пристанище душ: покойник странствует по луне. Луна – «высшая сфера», по всей видимости, одно из мест пребывания души-жизни.

Свет, молчание и понимание – важнейшие категории в восточной поэзии и философии. В этом смысл уравнивания человека и природы: в природе находится мерило человеческих ценностей, в ней человек черпает мудрость.

Мотив родства со стихиями повторяется в поэзии Ли Хван и Ким Су Джан. Природные образы, связанные с представлением об идеальном человеческом бытии, включаются в круг этических ценностей. Согласие с природой – обязательное условие для человека, еще не выделившегося из природы, ощущающего свою связь с нею. Существование, подобное природному, для корейцев и есть залог «правильного» бытия, ибо природу они воспринимают вне антиномии добра и зла<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> См.: [Никитина, 1987: 268].

Укрыться б мне в шатре тумана,  
Дружить бы с ветром и луной  
И встретить старость без недугов  
В сей век великой тишины.  
Еще одно хочу я – имя  
Навеки чистым сохранить.

[Ли Хван; Ахматова, 1986, II: 278]

Существование на равных с природой дает ощущение нравственной чистоты. «Чистое имя», «старость без недугов» – итог исполнения нравственных заповедей, обязательных для всех без исключения. Нормы человеческого поведения, выраженные в заповедях, отражают целостную систему воззрений на жизнь древнего человека, содержат представление о смысле человеческой жизни, назначении человека на земле.

Родство со стихиями передается не в глаголах сослагательного наклонения, а преподносится как факт, осмысленный и становящийся знаком важных открытий: *«Так жизнь моя становится все проще, / И вот при мне остались, наконец, / Лоз виноградных, может быть, десяток / И том моих излюбленных стихов. / И никогда меня не покидают, / А значит – любят: ветер и луна»* [Ким Су Джан; Ахматова, 1986, II: 281].

В ситуации «оглядки» человеческая жизнь замыкается в круг: отслаивая все лишнее, нарощее, она возвращает человека к первоистокам, к первозданности. И первичными ценностями здесь оказываются природные: с них начинается жизнь, ими она заканчивается. Природа обладает непреходящей ценностью в глазах древнего человека: будучи неизменной, «вечной», она дарует вечность человеку. «Опущение» вовсе не означает отказа от «духовной» культуры, наоборот, эта культура органично сосуществует с природой. Речь идет о свободе проявления человеческой воли, которая благополучно увязывает одно с другим.

«Лоза» в корейской поэзии, с одной стороны, символ духовных ценностей и духовной отдачи человека, с другой – символ плодородия: отчетлив параллелизм плоти и духа в плане отдачи. «Перевернутость» отношений человека с природой (любовь исходит от природы) вновь возвращает к философии: любовь понимается как некая космическая сила, подобная силе земного притяжения. Любовь в восточной философии это не разрушительная, а созидательная сила. Древние корейцы видели даже в движении небесных тел проявление некоей вселенской любви: так, напр., любовь ветра и луны дает человеку сознание его собственной ценности, ценности бытия. И вновь здесь идея невыделенности человека из природы, определяющей мироощущение древнего человека. Идеальное бытие – бытие, в котором человек окружен предметами, наделенными статусом вечных ценностей.

В стихотворении неизвестного автора «луна» становится символом очищения, просветления, обновления: «*Не знаю, кто в окне прорвал бумагу, / И луч луны попал в кувшин с вином. / Вино бы это проглотить скорее! / Хочу с вином я выпить этот луч. / Воистину, как просветлело б сердце, / Когда бы можно было пить луну*» [Ахматова, 1986, II: 283].

Луч луны, который оказывается связующей нитью между мирами – земным и небесным, – начало, пронизывающее мир и душу. Луна, становящаяся напитком, символизирует приобщение к иному миру. Вино, согласно фольклорным представлениям, – напиток, вызывающий грезы, видения, сны. В сочетании с лунной, вино приобретает статус божественного напитка. «Выпить луну» – значит познать тайну бытия, приблизиться к ней. «Божественное знание» и общение с душами умерших, приобретенные вместе с питьем, – результат слияния человека с космосом.

В оригинальной поэзии Ахматовой «луна», хотя и рознится с «месяцем» как разные фазы, но функции их одинаковы. Будучи частью пейзажа, луна и месяц оказываются свидетелями событий земного мира, катастроф, таинственных происшествий: «*За озером луна остановилась / И смотрит в растворенное окно, / Где что-то нехорошее случилось ...*» [Ахматова, 1986, I: 145]; «*И месяц, скучая в облачной мгле, / Бросил в горницу тусклый взгляд ...*» [Ахматова, 1986, I: 169]; «*И увидел месяц лукавый, / Притаившийся у ворот, / Как свою бессмертную славу / Я меняла на вечер тот*» [Ахматова, 1986, I: 329]; «*... Чтоб месяца бесформенный осколок опять увидеть в глубине канала*» [Ахматова, 1986, I: 311] и т.д. Общая мысль оригинальной лирики и переводов – природа поддерживает человека, ощущающего вселенское одиночество. В переводах трагизм снят: осваивая чужую культуру, Ахматова «перевосплащается» в человека иного мироощущения. Преобладание «природной» точки зрения на мир, согласованность человеческой души с законами бытия ведут к снятию самой возможности «бунта» против несправедливости этих законов. «Восточное» – это незыблемая формула: природа есть добро.

Лунное начало у Ахматовой – женское начало, с ним связано бытие женщины, которое определяется как сновидное: «*Ты дышишь солнцем, я дышу луною ...*» [Ахматова, 1986, I: 56]. «Месяц» в значении «луны» неоднозначен. С одной стороны, именно его появление создает балладную атмосферу некоторых стихотворений («Новогодняя баллада»); усеченный контур месяца ассоциируется с орудием убийства: «*Засыпаю. В душиный мрак месяц бросил лезвие. / Снова стук. То бьется так / Сердце теплое мое*» [Ахматова, 1986, I: 105]<sup>1</sup>. С другой стороны, месяц – лукавый свидетель торга, продажи души дьяволу, своеобразный оберег от злых сил, наступающих человека.

---

<sup>1</sup> С месяцем связан мотив «остроты», пронизывающий поэзию акмеизма.

Свет луны тоже неоднозначен в поэзии Ахматовой. С одной стороны, свет луны – знак памяти в ситуациях общения с теньями: «Если плещется лунная жуть, / Город весь в ядовитом растворе ...» [Ахматова, 1986, I: 175], «Иль это было лишь ветвей / Под черным ветром колыхание, / Зеленой магией лучей, / Как ядом, залитых, и все же – / На двух знакомых мне людей / До отворачивания похожих?» [Ахматова, 1986, I: 210]. Соединение «луны» с «водой» (две стихии героини поэзии Ахматовой) – в основе метафоричности погружения на дно (ср. «подвал памяти», «дно Невы» и т.д.). Но свет луны ассоциируется с возрождением, обновлением, воскресением: напр., в цикле «Луна в зените» «серебряная луна», отличающаяся громадными размерами, – знак восточной темы с ее поэтикой гиперболоизации. Торжественное явление луны; музыкальное по своей сути, ассоциируется с появлением в нем музыки, несущей утраченную гармонию: «Из перламутра и агата, / Из задымленного стекла, / Так неожиданно покато и так торжественно плыла, – / Как будто “Лунная соната” / Нам сразу путь пересекла» [Ахматова, 1986, I: 205]. Мотив плаванья отсылает к водной стихии, Лете, и, следовательно, к чуду очищения.

Как в оригинальной, так и в переводной поэзии, природа всегда вестница, пророчица. Но в переводной поэзии описание прячет драму души, лаконичный образ создает подтекст, придав переживанию сдержанное изящество.

Луну, что видела тебя,  
Я повидать хочу.  
Окно открыла на восток  
И стала ждать ее,  
Но слезы хлынули из глаз –  
И в дымке та луна.

[Ахматова, 1986, II: 282]

Возможность конфликта с природой из-за возлюбленного снимается, восточная культура предлагает «разумное» решение подобных конфликтов:

А всего лишь шорох листьев на осенних деревьях.  
И на листья не сердиться, если друг мой виноват!

[Ли Хван Джин, Ахматова, 1986, II: 280]

В поэзии Ахматовой стихии, приносящие вести, – благостны, в силу того, что любое знание для нее необходимость, освобождающая от пут незнания.

Мотив сосны (для корейской поэзии сосна – символ, образ, выражающий суть национального бытия) не является в оригинальной поэзии Ахматовой доминирующим. Но именно этот мотив позволяет обнаружить соотношение «своего» и «чужого» в переводах.

Сосна с ее вечнозеленой хвоей становится для корейцев символом нравственной стойкости, внутренней силы, негибамости, твердости [Никитина, 1987: 299]. Сосна, с одной стороны, соотносится с мировым деревом, с другой – остается элементом национального пейзажа. Но второй смысл не остается в подтексте, он введен в текст. Сосна в контексте корейской поэзии – двойник человека, которым он мыслит себя после смерти. Сосна, таким образом, символ круговорота жизни и вечной души: *«Если спросишь, кем я стану / После смерти, – я отвечу: / Над вершиною Пыльная / Стану я сосной высокой. / Пусть замрет весь мир под снегом, / Зеленеть одни я буду»* [Сон Сам Мун, Ахматова, 1986, II: 279].

Сосна наделяется свойствами бессмертия; в фольклорно-мифологической традиции она, располагаясь на грани здешнего и потустороннего миров, – проводник в царство мертвых. Причастная к непостижимым простыми смертными тайнами бытия, сосна служит напоминанием о хрупкости человеческой жизни. Память о предках – обязательное условие нравственного существования человека: *«Если жарко – цветы зацветут, / Если холодно – лист опадает. / Отчего же, сосна, для тебя / Не страшны ни метели, ни иней? / Знаю: крепкие корни твои / В царство мертвых проникли глубоко ...»* [Юн Сон До; Ахматова, 1986, II: 273].

Ахматова, сохраняя поэтическую образность корейских лириков, вносит, тем не менее, европейское сознание в мир восточной поэзии. Так, напр., в переводе Ю Ын Бу: *«Прошедшей ночью ветер дул, / И землю снег покрыл, / И сосен крепкие стволы / Повержены во прах. / Так что сказать мне о цветах, / Которым не цвести?»* [Ахматова, 1986, II: 271].

Согласно восточной философии, прахом могли быть названы только останки умершего человека. В последних строчках появляется риторический вопрос, несущий философский смысл. Вопрос и есть авторский ответ в размышлении о бессилии человека перед лицом природы, о тщетности усилий, о безысходности бытия. Бурный пейзаж с его последствиями характерен для восточной поэзии: стихии осмыслены здесь как катастрофические силы, разрушающие все на своем пути, ломающие даже крепкую сосну. «Прах» отнесен здесь к останкам сосны. По всей видимости, это воля переводчика, который наделяет этим словом неживое существо. Смысл подобной замены очевиден: параллелизм двух планов устранен, возникает наложение образов, один план замещает другой, а это в духе оригинальной ахматовской поэзии. Ахматова перевела образ из подтекста в текст.

В оригинальной поэзии Ахматовой «сосна» появляется не сразу. В ранней лирике преобладают «ива», «клен», «тополя» и существует оппозиция сад/лес как противостояние «своего»/ «чужого» пространств. Указанные деревья – двойники ахматовской героини, они ключ к сновидному миру песенной реальности. Позже

доминирующим образом станет «липа» – носительница культурного кода: атрибут дворянской усадьбы, «аллеи Керн», фольклорный образ – символ национальной природы, и главное – символ памяти. «Сосна» проходит пока вторым планом. «Сосна» в стихотворении «Ты отступник: за остров зеленый ...» становится символом родины, символом национального бытия, как и упоминающиеся здесь иконы<sup>1</sup>. «Сосна» подменяется «кедром», «елью», упоминается «хвойный лес» – все это знаки неосознанной важности образа.

Другой семантический план возникает в контексте репетиций смерти, где «сосна» из дерева превращается в атрибут похоронного обряда – «сосновая кровать» [Ахматова, 1986, I: 160]. Обыгрывание мотива сон-смерть создает поле для всевозможных подмен: оппозиция живое/мертвое формирует рассказ о спокойной жизни без любви и без души. В дальнейшем за «соснами» закрепляется значение «памяти»: ср., напр., в раннем: *«Иглы сосен густо и колко / Устилают низкие пни ... / Здесь лежала его треуголка / И растрепанный том Парни»* [Ахматова, 1986, I: 24].

Этот семантический комплекс подхвачен и усилен еще одним значением – тайного знания, причастности к тайне. Так, в цикле «Тайны ремесла» молчальницы-сосны – источник творчества для поэта. В дальнейшем «комаровские сосны» ассоциируются с фольклорными хранителями кладов, находящимися в маргинальном пространстве, у входа в небытие («Сосны»), сосны – носители души («Бреды») и т.д.

Мотив кукушки<sup>2</sup> в поэзии Ахматовой и корейской поэзии дает возможность установления интертекстуальных связей оригинала и перевода. Восточная и западная культура различаются тем, что в одной из них диалог – обряд гадания, в другой этого нет.

---

<sup>1</sup> Ксати, воссозданный здесь образ родины напоминает затерянные среди лесов сказочные места, обладающие чарующей, колдовской властью, образ, намеренно контрастирующий с цивилизованным Западом.

<sup>2</sup> См. об образе кукушки в часах: «Смысловая наполненность “кукушки в часах” проявляется и в мифотворческой стратегии Ахматовой: репрезентируя себя через символику кукушки как «пророчицу», творится авторский миф о женщине-колдунье, обладающей даром вершить судьбы. Кукушка (наравне с Кассандрой) становится одним из многочисленных ликов лирической героини Ахматовой. Образ «кукушки в часах» углубляет мистические аспекты сущности лирической героини. Кукование кукушки как знак связи между мирами служит магическим проникновением к высшим энергиям бытия, что усиливает «колдовскую» сущность героини Ахматовой. Причём, кукушка за пределами пространства часов, становится своеобразным знаком-запретом тех сакральных энергий, которыми пропитана аура вселенной» [Колчина, 2007, электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.ivanovo.ac.ru/win1251/science/avtoferat/kolchina.doc>]. См. также: Колчина Ж.Н. Образ-символ кукушки в поэтическом мире А. Ахматовой (мифологизация времени и пространства) // Грехнёвские чтения: Сборник научных трудов. Вып. 4. Нижний Новгород: ННГУ, 2007.



Кукушка в пустынных горах?  
Скажи мне, о чем ты рыдаешь?  
Неужто ты так же, как я,  
Покинута кем-то жестоко?  
И сколько не будешь рыдать,  
Вовек не услышишь ответа!

[Пак Хе Гван, Ахматова, 1986, II: 281]

В ахматовском «Я спросила у кукушки» та же ситуация вопроса, остающегося без ответа. Но то, что обнажено в восточной поэзии (параллелизм, плач души, безысходность), у Ахматовой спрятано в подтекст. Стихотворение держится антитезой: молчание кукушки / говорение мира, который отвечает за кукушку, дрожь сосен, падение солнечного луча в траву, прикосновение ветра. Молчание кукушки выливается в немоту мира, замершего от страшного вопроса, недозволенного и безнадежного. Героиня оказывается окруженной живым миром, скорбящим о ней, подобно сказочным ситуациям, она словно чужая в этом мире. Сочувствие мира означает органичную вписанность героини в него в противовес миру социальному. Сдержанная эмоция зашифрована в деталях пейзажа.

Стихотворение неизвестного автора перекликается с ахматовским:

Когда моя настанет смерть,  
Душа кукушкой обернется,  
В густой листве цветущих груш  
Я полночью глухою спрячусь  
И так во мраке запою,  
Что милый голос мой узнает.

[Ахматова, 1986, II: 284]

О кукушке как внешней душе героини Ахматовой уже сказано [Козубовская, 1995: 22]. Мотив убиенной птицы-души звучит в цикле стихотворений, но убийство это насильственное. Посмертное узнавание обыграно в метафорике душа-птица-госка. Таким образом, в восточном тексте пересекаются мотивы разноплановые (любовь-ненависть и любовь-жертва и т.д.).

В восточной поэзии «проговаривается» то, что глубоко спрятано в своей, в этом смысле можно говорить о том, что «чужое» стало «своим». В простоте чужого Ахматова ощущала себя достаточно свободно, обретая язык, на котором можно поведать о невысказанных тайнах.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Анненский, И.* Педагогические письма (Я.Г.Гуревичу) // Русская школа. –1892. – № 7-8. – С. 146 -167. – №11. – С.65-86.
- Вакханки. Трагедия Еврипида. – СПб., 1894. (Вошли статьи *И.Анненского* «Еврипид: поэт и мыслитель». – С. IX-LXVII, «Дионис в легенде и культе». – С. LXVII-С. «"Вакханки"» ЕврипидаЭ. – С. 157-172).
- Анненский, И.* Античная трагедия (публичная лекция). – СПб., 1902. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://annenskiy.lit-info.ru/annenskiy/articles/annenskiy/antichnaya-tragediya-lekciya.htm>. – Загл. с экрана.
- Театр Еврипида. Т.1. – СПб., 1906. (Вошли статьи *И.Анненского* «Античная трагедия». – С. 1-49, «Поэтическая концепция Алкесты Еврипида». – С.103-141, «Трагическая Медея». – С. 205-265, «Трагедия Ипполита и Федры». – С. 329-351, «Ион и Аполлонид». – С. 525-555, «"Киклоп" и драма сатиров». – С. 593-628).
- Анненский, И.* О современном лиризме // Аполлон. – 1909. – №1. – С. 12-42. – №2. – С. 3-29. – №3. – С. 5-29.
- Анненский, И.* Елена и ее маски // Еврипид. Драмы. Т II – М., 1917. – С. 211-248.
- Анненский, И.* Анненский И. Книги отражений / Изд. подгот. Н.Т. Ашимбаева, И.И.Подольская, А.В.Федоров. – М., 1979. (Литературные памятники). – 679 с.
- Анненский, И.* Заметки о Гоголе, Достоевском, Толстом / Публик. Н.Т. Ашимбаевой // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – 1981. – Том. 40. – №4. – С. 378-386.
- Анненский, И.* Стихотворения и трагедии / Вступ. ст., сост., подг. текста и примеч. А.В.Федорова. – Л.: Советский писатель, 1990. (Б-ка поэта. Большая серия). – 640 с.
- Анненский, И.* Античная трагедия (публичная лекция). Меланиппа-философ. Царь Иксион. Лаодамия. Фамира-кифарэд. – М., 2000. – С. 5-46. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.azlib.ru/a/annenskiy\\_i\\_f/text\\_0750.shtml](http://www.azlib.ru/a/annenskiy_i_f/text_0750.shtml). – Загл. с экрана.
- Ахматова, А.А.* Сочинения: В 2 т. – М.: Художественная литература, 1986. Т. 1. Стихотворения и поэмы /вступ. ст. М. Дудина; сост., подгот. текста и коммент. В.А. Черных. – 511 с. Т. 2. Проза. Переводы / сост., подгот. текста, коммент. Э.Г. Герштейн и др. – 463 с.
- Ахматова, А.А.* Сочинения: В 2 т / Сост. и подгот. текста Кралина М.М. – М.: Цитадель, 1996. – Т. 1. – 448 с. – Т. 2. – 432 с.
- Ахматова, А.А.* Собрание сочинений: В 6 т. Сост., подгот. текста, коммент., статья Н.В. Королевой. – М.: Эллис Лак, 1998-2002. Т. 1: Стихотворения, 1904-1941. – 1998. – 966 с. Т. 2, кн. 1: Стихотворения, 1941-

1959. – 1999. – 638 с. – Т. 2, кн. 2: Стихотворения, 1959-1966. – 1999. – 526 с. – Т. 3: Поэмы. Pro domo mea; Театр. – 1998. – 765 с. – Т. 4: Книга стихов. – 2000. – 702 с. – Т. 5: Биографическая проза. Pro domo sua. Рецензии. Интервью. – 2001. – 798 с. – Т. 6: Данте; Пушкинские штудии; Лермонтов; Из дневников. – 2002. – 670 с.

*Ахматова, А.А.* Я – голос ваш: [сборник] / вступ. ст. Д. Самойлова; сост. и примеч. В.А. Черных. – М.: Книжная палата, 1989. – 382 с.

*Ахматова, А.А.* Записные книжки. 1958-1966. – М.; Torino: Giulio Einaudi editore, 1996. – 847 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.twirpx.com/file/346875>. <http://lib.rus.ec/b/196802>. – Загл. с экрана.

*Белинский, В.Г.* Собрание сочинений: В 9 т. – М.: Художественная литература, 1976-1982. – Т. VII: – 1981. – 799 с.

*Белый, А.* Символизм. – М.: Мусагет, 1910. – 633 с.

*Белый, А.* Символизм как миропонимание / сост., вступ. ст. и примеч. Л.А. Сугай. – М.: Республика, 1994. – 528 с. (Мыслители XX века).

*Блок, А.А.* Собрание сочинений: В 8 т / под общ. ред. В.Н. Орлова. – М.; Л.: Гослитиздат, 1960-1963. – Т. 5: Проза, 1903-1917 / [примеч. Д.Е. Максимова, Г.А. Шабельской]. – 1962. – 799 с.

*Волошин, М.* Лики творчества. – Л.: Наука, 1988. – 848 с.

*Гоголь, Н.В.* Полное собрание сочинений: В 14 т. / АН СССР; Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом); Гл. ред. Н.Л. Мещеряков; Ред.: В. В. Гиппиус (зам. гл. ред.), В.А. Десницкий, В.Я. Кирпотин, Н.Л. Мещеряков, Н.К. Пиксанов, Б.М. Эйхенбаум. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937-1952. – Т. III. Повести / Ред. В. Л. Комарович. – 1938. – 728 с. – Т. Т. 8. Статьи / Ред.: Н. Бельчиков, Б.В. Томашевский. – 1952. – 816 с.

*Гумилев, Н.С.* Сочинения: В 3 т. – Т. 1. Стихотворения / вступ. ст., сост., примеч. Н.А. Богомолова. – М.: Художественная литература, 1991. – 590 с. – Т. 2. Драммы. Рассказы / сост., подгот. текста, примеч. Р.Л. Щербакова. – 479 с. – Т. 3. Письма о русской поэзии / подгот. текста, примеч. Р.Д. Тименчика. – 430 с.

*Достоевский, Ф.М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. / Академия наук СССР, Институт русской литературы (Пушкинский Дом); ред. коллегия: В.Г. Базанов (гл. ред.) и др. – Л.: Наука, 1972-1990. – Т. 8: Идиот: роман / текст подгот. И.А. Битюгова, Н.Н. Соломина. – 1973. – 511 с.

*Иванов, Вяч. И.* Собрание сочинений: В 4 т. / Под ред. Д.В. Иванова и О. Дешарт. Bruxelles: Foyer Oriental Chrétien, 1971-1987. – Т.1 / Введ., послесл. и примеч. О. Д[ешарт]. – 1971. – 871 с.; – Т. 2 / Послесл. О. Д[ешарт]. – 1974. – 851 с.; – Т. 3 / Послесл. О. Д[ешарт]; Д.И[ванов]. О.А. Шор - О. Дешарт: – 1979. – 896 с.; – Т. 4 / Ред. при участии А.Б. Шишкина. – 1987. – 800 с.

*Иванов, В.И.* Дионис и прадионисийство. – СПб.: Алетейя, 1994. – 343 с. (Сер.: Антич. б-ка).

*Иванов, Вяч.* Дневник. Архив Вяч. Иванова. РГБ.

*Мандельштам, О.Э.* Сочинения: В 2 т. – М.: Художественная литература, 1990. Т. 1. Стихотворения. Переводы / вступ. ст. С. Аверинцева; подгот. текста и коммент. П. Нерлера, А.Д. Михайлова. – 638 с. Т. 2. Проза / сост. П. М. Нерлера; подгот. текста, коммент. А.Д. Михайлова, П.М. Нерлера. – 464 с.

*Пушкин, А.С.* Собрание сочинений: В 10 т. – М.: изд-во АН СССР, 1957-1958. – Т. III, 1957. – 558 с.; – Т. V, 1957. – 638 с.; – Т. VII, 1958. – 765 с.; – Т. IX, 1958. – 650 с.

*Соловьев Вл. С.* Полн. собр. соч. – Т. 1-10. – СПб., 1911-1914.

*Соловьев В.С.* Письма. Т. 1-4: – СПб., 1908-1923.

*Соловьев В.С.* Стихотворения и шуточные пьесы. – Л.: Советский писатель, 1974. – 349 с.

*Соловьев Вл. С.* Сочинения: В 2 т. – М.: Мысль, 1990. Т. 1. /сост., общ. ред., вступ. ст. А.Ф. Лосева, А. В. Гулыги; примеч. С.Л. Кравца, Н.А. Кормина. – 2-е изд. – 894 с.; – Т. 2. – 824 с. (Философское наследие).

*Соловьев, Вл.С.* Стихотворения. Эстетика. Литературная критика / сост., ст., коммент. Н.В. Котрелева. – М.: Книга, 1990. – 573 с. Серия ( Из лит. наследия).

*Соловьев, Вл. С.* Литературная критика /сост. и коммент. Н.И. Цимбаева; вступ. ст. Н.И. Цимбаева, В.И. Фатюшенко. – М.: Современник, 1990. – 422 с. (Б-ка «Любителям российской словесности»).

*Тютчев, Ф.И.* Лирика. – М.: Наука, 1965. – 447 с. («Лит. памятники», малая серия).

*Фет, А.А.* Стихотворения и поэмы. – М.: Советский писатель (Ленингр. отд.), 1986. – 752 с.

*Чехов, А.П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Соч.: в 18 т. – М.: Наука, 1974 – 1983. – Т. V. – 1976. – 708 с. – Т. VIII. – 1977. – 527 с. – Т. IX. – 1977. – 543 с. – Т. X. – 1977. – 495 с. Письма. Т.IV. 1976. – 655 с. – Т. V. – 1977. – 678 с. – Т. VIII. – 1980. – 711 с.

## Научная литература

А.П.Чехов: варианты интерпретации: Сб. науч. ст. / Барнаул. гос. пед. ун-т. – Барнаул, 2007 – Вып. 1: / Под ред. Козубовской Г.П., Стениной В.Ф. – 159 с. (Лицей).

*Аверинцев, С.С.* К истолкованию мифа символики мифа об Эдипе // Античность и современность. – М.: Наука, 1972. – С. 90-103.

*Аверинцев, С.С.* Вяч. Иванов и русская литературная традиция // Связь времен: Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX и нач. XX в. / ИМЛИ. – М.: Наследие, 1992. – С. 298-312.

*Аверинцев, С.С.* Гномическое начало в поэтике Вяч. Иванова // Studia slavica Academiae scientiarum Hungaricae. – Budapest, 1996. – Т. 41. – С. 3–12.

*Аверинцев, С.С.* «Скворещиц вольных граждан...»: Вячеслав Иванов: путь поэта между мирами. – СПб.: Алетейя, 2001. – 167 с.

*Адамович, Г.* У самого моря // Десятые годы: В 5 кн. / Вступ. ст. Р.Д. Тименчика. – М.: Изд-во МПИ, 1989. – С. 189-191. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/articles.php?id=5>. – Загл. с экрана.

*Аверинцев, С.С.* Системность символов в поэзии Вячеслава Иванова // Аверинцев С.С. Поэты. – М.: Шк. «Языки рус. культуры», 1996. – С. 165-187. (Язык. Семиотика. Культура).

*Айхенвальд, Ю.* Анна Ахматова // Айхенвальд, Ю. Силуэты русских писателей: – М.: Республика, 1994. – С. 487-497.

*Айхенвальд, Ю.* Анна Ахматова // Анна Ахматова: Pro et contra. – СПб.: РХГИ, 2001. – С. 238-254. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/articles.php?id=10>. – Загл. с экрана.

*Акулинин, В.Н.* Философия всеединства. От В. Соловьева до П. Флоренского. – Новосибирск: Наука Сибирское отд., 1990. – 158 с.

*Альми, И.Л.* О лирических сюжетах Пушкина в стихотворениях Анны Ахматовой // Альми Тайны ремесла. Ахматовские чтения. – Вып. 2. – М., 1992. – С. 5-19. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/articles.php?id=14>. – Загл. с экрана.

*Альтман, М.С.* Разговоры с Вячеславом Ивановым / Сост. и подгот. текстов В.А. Дымшица, К.Ю. Лаппо-Данилевского; Ст. и коммент. К.Ю. Лаппо-Данилевского. – СПб.: ИНАпресс, 1995. – 366 с. (Свидетели истории).

*Амфитеатров, А.В.* Вл.С. Соловьев. Встречи. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [[http://dugward.ru/library/amfiteatrov/amfiteatrov\\_solovyev.html](http://dugward.ru/library/amfiteatrov/amfiteatrov_solovyev.html)]. – Загл. с экрана.

*Аникин, А.Е.* Чудо смерти и чудо музыки (о возможных истоках и параллелях некоторых мотивов поэзии Ахматовой) // Russian Literature. – XXX (1991). – P. 285-302, North-Holland. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/articles.php?id=35>. – Загл. с экрана.

*Аникин, А.Е.* «Незнакомка» А.Блока и «Баллада» И.Анненского // Русская речь. – 1991. – №5. – С.15-20.

*Аникин, А.Е.* К анализу стихотворения А. Ахматовой «Все мне видится...» // Гуманитарные науки в Сибири. – № 4. – Новосибирск, 1996. – С. 36-40.

*Аничков, Е.В.* Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян. Ч. 1. От обряда к песне. – СПб: Типография Императорской Академии Наук, 1903. – 418 с. // Сборник отд. Словесности Имп. АН. – Т. 78. – 1905. – 850 с.

Ароматы и запахи в культуре: В 2 т. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. Т. 1. – 608 с. – Т. 2. – 664 с.

*Асоян, А.А.* К семиотике орфического мифа в русской поэзии (И. Анненский, О. Мандельштам, А. Ахматова) // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 4: Судьба культуры и образы культуры в поэзии XX века. – Томск, 2002 (ред. Т.Л. Рыбальченко). – С. 16-24. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://annensky.lib.ru/notes/asoyan.htm>. – Загл. с экрана.

Анна Ахматова: Pro et contra: Антология: В 2 т. – СПб.: Рус. Христиан. гуманит. акад., 2001-2005. Вступ. ст. Скатова Н.Н.; Сост., коммент., послесл. Коваленко С.А. (Русский путь). Т. I. – 964 с. Т. II: – 992 с.

*Ашимбаева, Н.Т.* Сердце как образ лирики Анненского // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. – СПб., 1996. – С. 95-104.

*Бабаев, Э.* «Будь полон, чистый водоем» // Бабаев, Э. Воспоминания. – СПб.: Инапресс, 2000. – С. 36-39. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/articles.php?id=57>. – Загл. с экрана.

*Байбурин, А.К.* Первое в традиционных представлениях восточных и южных славян // Балканские чтения 1: Симпозиум по структуре текста. – М.: Ин-т славяноведения и балканистики АН, 1990. – С. 97-99.

*Байбурин А.К., Левинтон Г.А.* Похороны и свадьба // Исследования в области балто-славянской культуры. Погребальный обряд. – М.: Наука, 1990. – С. 64-98.

*Байбурин, А.К.* Ритуал в традиционной культуре: Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. – СПб.: Наука, 1993. – 240 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://gnozis.info/?q=node/4903>. – Загл. с экрана.

*Бахтин, М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Художественная литература, 1972. – 470 с.

Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века / Филол. фак. С.-Петерб. гос. ун-та и др.; Редкол.: ... А.Б. Шишкин (отв. ред.) и др. – СПб., 2006. – 383 с.

*Бернштам, Т.А.* Плач и его отношение к жизни и смерти // Восточно-славянские этнографические и археологические древности. – М., 1985. – С. 12-14.

Белорусские песни с подробностями объяснения их творчества, языка, с очерками народного обряда, обычая и всего быта /изд. П.Бессонов. – М., 1879. – 176 с.

*Бенуа, А.* История живописи всех времен и народов. – СПб., 1901.

*Бенуа, А.* История живописи всех времен и народов. – Т. 1. – СПб.: Нева, 2002. – 543 с.

*Берн, Э.* Игры, в которые играют люди. Психология человеческих отношений. Люди, которые играют в игры. Психология человеческой судьбы. – М.: Фаир-Пресс, изд.-торг. Дом «Гранд», 1989. – 473 с.

*Бердяев, Н.* Основная идея Вл.Соловьева. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.vehi.net/berdyayev/soloviev2.html>. – Загл. с экрана.

*Бердяев, Н.* Проблема Востока и Запада в религиозном сознании Вл. Соловьева. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://berdy.ru/cgi-bin/section?b=Berdyayev\\_Nikolay\\_Problema\\_Vostoka\\_i\\_Zarada\\_v\\_religiozno\\_m\\_soznanii\\_VI\\_Soloveva.fb2\\_1.html](http://berdy.ru/cgi-bin/section?b=Berdyayev_Nikolay_Problema_Vostoka_i_Zarada_v_religiozno_m_soznanii_VI_Soloveva.fb2_1.html). – Загл. с экрана.

*Бобышев, Д.* Эстетическая формула Иннокентия Анненского в отражениях его антагонистов и последователей // Иннокентий Анненский и русская культура XX века: Сборник научных трудов. – СПб.: АО АРСИС, 1996. – С. 44-49. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://annensky.lib.ru/notes/bobyshev\\_1996.htm](http://annensky.lib.ru/notes/bobyshev_1996.htm). – Загл. с экрана.

*Богомолов, Н.А.* «Кипарисовый ларец» и его автор // Богомолов Н.А. Русская литература первой трети XX века. – Томск, 1999. – С.33 - 52.

*Богомолов, Н.А.* О Вячеславе Иванове // Богомолов Н.А. Русская литература первой трети XX века: Портреты. Проблемы. Разыскания. – Томск: Водолей, 1999. – С. 493-501.

*Богомолов, Н.А.* Русская литература начала XX века и оккультизм: Исслед. и материалы. – М.: Новое лит. обозрение, 2000. – 550 с. (Науч. б-ка).

*Бочаров, С.Г.* Филологические сюжеты. – М.: Языки славянских культур, 2007. – 656 с.

*Бочаров, С.Г.* Праздник жизни и путь жизни. Сотый май и тридцать лет. Кубок жизни и клейкие листочки // Бочаров, С.Г. Сюжеты русской литературы. – М.: Языки русской культуры, 1999. – С. 192-226.

*Бушканец, Л.Е.* Dzienniki pisarzy rosyjskich [Дневники русских писателей]. Studia Rossica XVII. – Warszawa. 2006 // Чеховский вестник. – М.: МАКС Пресс, 2006. – № 20. – 174 с. – С. 92-99.

*Бычков, В.В.* Эстетика Владимира Соловьева как актуальная парадигма // История философии. – № 4. – М.: ИФ РАН, 1999. – С. 3-43. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.philosophy.ru/library/bychkov/solov-f.html>. – Загл. с экрана.

*Величко, В.Л.* Владимир Соловьев: Жизнь и творения. – СПб.: т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1902. – 205 с.

*Велишский, Ф.Ф.* Быт греков и римлян. – Прага: тип. И. Милитский и Новик, 1878. – 670 с.

*Велишский, Ф.Ф.* История цивилизации: Быт греков и римлян. – М.: ЭКСМО-пресс, 2000. – 720 с.

*Верхейл, К.* Трагизм в лирике Анненского // Иннокентий Аннен-

ский и русская культура XX века. – СПб., 1996. – С.31-43. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://annensky.lib.ru/notes/verhey1\\_1996.htm](http://annensky.lib.ru/notes/verhey1_1996.htm). – Загл. с экрана.

*Верхейл, К.* Тишина у Ахматовой // «Царственное слово». Ахматовские чтения. Вып. 1. – М.: Наследие, 1992. – С. 14-20. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/articles.php?id=104>. – Загл. с экрана.

*Веселовский, А.Н.* Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 1989. – 404 с.

*Веселовский, А.Н.* Гетеризм, побратимство и кумовство в купальской обрядности // Журнал Министерства Народного Просвещения. – 1894. – Кн. 2. – С. 287-318.

*Винницкий, И.* Поэтическая семантика Жуковского, или Рассуждение о вкусе и смысле «Овсяного киселя» // Новое литературное обозрение. – 2003. – №61. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/61/vinnic.html><http://magazines.russ.ru/nlo/2003/61/vinnic.htm>. – Загл. с экрана.

*Виноградов, В.В.* О символике Ахматовой // Литературная мысль. – Пг., 1922. – № 1. – С.91-138.

*Виноградов, В.В.* Поэтика русской литературы. – М.: Наука, 1976. – 516 с.

*Виноградова, Л.Н.* Славянская низшая демонология. Проблемы сравнительного изучения: Дисс. ... д-ра филол. наук в форме научного доклада. – М.: РГГУ, 2001. – 92 с.

Вл. Соловьев: Pro et contra: Личность и творчество Владимира Соловьева в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология. – СПб.: Рус. Христиан. гуманист. ин-т, 2002. (Рус. путь). – Т. 2. – 1072 с.

Владимир Соловьев и культура Серебряного века: К 150-летию В.Соловьева и 110-летию А.Ф. Лосева / Отв. ред.: Тахо-Годи А.А., Тахо-Годи Е.А. – М.: Наука, 2005. – 630 с. (Лосевские чтения).

*Вольперт, Л.И.* Пушкин в роли Пушкина. Творческая игра по моделям французской литературы. – М.: Языки «Школа русской культуры», 1998. – 328 с.

*Воронин, В.С.* Неклассические логические системы в лирике И. Анненского. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://annensky.lib.ru>; <http://annensky.lib.ru/yubiley/voronin.htm>. – Загл. с экрана.

Воспоминания о серебряном веке / сост. В.Крейд. – М.: Республика, 1993. – 558 с.

*Вышеславцев, Б.* Этика преображенного Эроса. – М.: Республика, 1994. – 368 с.

Вячеслав Иванов: Материалы и публ. / Сост. Н.В. Котрелев. – М.: Б.и., 1994. – 312 с. (Новое литературное обозрение: Теория и история лит., критика и библиогр.; № 10. Историко-литературная сер. Вып. 1).



Вячеслав Иванов: Материалы и исслед. / РАН. ИМЛИ; Ред.: В.А. Келдыш, И.В. Корецкая. – М.: Наследие, 1996. – 358 с.:

Вячеслав Иванов – творчество и судьба: К 135-летию со дня рожд.: [Материалы конф., 25-27 мая 2000 г./ РАН. Науч. совет по ист. мировой культуры. Антич. комис. Культ.-просвет. о-во «Лосевские беседы»]; Отв. ред. А.А. Тахо-Годи, Е.А. Тахо-Годи. – М.: Наука, 2002. – 348 с.

Вячеслав Иванов – Петербург – мировая культура: Материалы междунар. науч. конф. 9-11 сент. 2002 г. / РАН. ИРЛИ; Редкол.: В.Е. Багно (пред.) и др.. – Томск; М.: Водолей Publishers, 2003. – 326 с.

*Гей, Н.К.* Имя в русском космосе Вяч. Иванова: («Повесть о Светомире царевиче») // Вячеслав Иванов: Материалы и исслед. / РАН. ИМЛИ; Ред.: В.А. Келдыш, И.В. Корецкая. – М.: Наследие, 1996. – С. 192-208.

*Гинзбург, Л.Я.* О лирике. – Л.: Советский писатель, 1974. – 407 с.

*Гинзбург, Л.Я.* Несколько страниц воспоминаний. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://anna.ahmatova.com/memore.htm>. – Загл. с экрана.

*Гитин, В.* Точка зрения как эстетическая реальность Лексические отрицания у Анненского // Иннокентий Анненский и русская культура XX века: Сборник научных трудов. – СПб., АО АРСИС, 1996. – С. 3-30. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://annensky.lib.ru/names/gitin/gitin\\_1996.htm](http://annensky.lib.ru/names/gitin/gitin_1996.htm). – Загл. с экрана.

*Гиришман, М.М.* «В Царском Селе» А. Ахматовой // Русская словесность. – 1998. – № 2. – С. 21-26.

*Голенищев-Кутузов, И.Н.* Лирика Вяч. Иванова // Современные записки. – 1930. – № 43.

*Голосовкер, Я.Е.* Логика мифа. – М.: Наука, 1987. – 247 с.

*Гребнева, М.П.* Концептосфера флорентийского мифа в русской словесности. – Томск: изд-во Томского ун-та, 2009. – 182 с.

*Григорьев, А.Л.* Мифы в поэзии и прозе русских символистов // Литература и мифология. – Л., 1975. – С. 56-78.

*Григорьев А.Л.* Символизм // История русской литературы: – В 4 т. – Т.4. Литература конца XIX – начала XX века (1881-1917). – Л., 1983. – С. 419-480.

*Громов, П.* Блок, его предшественники и современники. – Л.: Советский писатель, 1966. – 600 с.

*Грякалова, Н.Ю.* Фольклорные традиции в поэзии Анны Ахматовой // Русская литература. – 1982. – № 1. – С. 47-63.

Н.Гумилев, А.Ахматова: по материалам историко-литературной коллекции П.Н. Лукницкого. – СПб.: Наука, 2005. – 343 с.

*Гура, А.В.* Аист // Славянская мифология. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://pagan.ru/slowar/a/aist0.php>. – Загл. с экрана.

*Гурин, С.П.* Праздник и опьянение как антропологические феномены // Гурин, С.П. Маргинальная антропология. [Электронный ресурс]. –

Режим доступа: <http://www.russned.ru/filosofiya/marginalnye-progulki-no7.-oruapanenie-mifologiya>. – Загл. с экрана.

*Дашевская, О.А.* Поэзия В. Соловьева как философско-художественное целое: у истоков поэтики XX века // Феномен русской классики. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2004. – С. 283-296.

*Дашевская, О.А.* Мифотворчество В. Соловьева и «соловьевский текст» в поэзии XX века. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2005. – 150 с.

*Деревянко (Ободяк) Н.* Повесть А.П.Чехова «Черный монах» и сонатная форма. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lamp.semiotics.ru/chernmon.htm>. – Загл. с экрана.

Десятые годы: В 5 кн. / Вступ. ст. Р.Д. Тименчика. – М.: Изд-во МПИ, 1989. – С. 263-278.

*Дзущева, Н.В.* «...И таинственный песенный дар» (Фрагментарная форма в творчестве А. Ахматовой) // Вопросы онтологической поэтики. Потаенная литература: Исследования и материалы. – Иваново, 1998. – С. 128-138. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/articles.php?id=177>. – Загл. с экрана.

*Дилакторская, О.Г.* Петербургская повесть Достоевского. – СПб., 1999. – 348 с.

*Долгополов, Л.* Поэзия русского символизма // История русской поэзии: В 2 т. – Т. II. – С. 253-329.

*Доманский, Ю.В.* Смислообразующая роль архетипических значений в литературном тексте: пособие по спецкурсу. – Тверь: Тверской гос. ун-т, 1999. – 93 с.

*Доманский, Ю.В.* Статьи о Чехове / Твер. гос. ун-т. – Тверь, 2001. – 95 с. Прил. к сер. изд. «Лит. текст: пробл. и методы исслед.»

*Евзлин, М.* Космогония и ритуал. – М.: Радикс, 1993. – 337 с.

*Евреинов, Н.* Театр для себя. – Ч. 1-3. – Т.1. – Пг., 1915.

*Егоров, Б.Ф.* Труд и отдых в русском быту и литературе XIX века // Культурное наследие древней Руси. – М.: Наука, 1976: – С. 518-530.

Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1975. – Л.: Наука, 1980. – 286 с.

Ежегодник Рукописного отд. ИРЛИ на 1978 г. – Л.: Наука, 1980. – 286 с.

*Еремина, В.И.* К вопросу об истоках и общности представлений свадебной и погребальной обрядности: «Невеста в черном» // Русский фольклор. – Л.: Наука, 1987. – Т. XXIV. – С. 21-64.

*Ермилова, Е.В.* Теория и образный мир символизма. – М.: Наука, 1989. – С.48-52. - 174 с.

*Ерохина, И.В.* Мифологический контекст в книге А. Ахматовой «Белая стая» // Пути слова. – Тула, 2002. – С.8-22.

*Жирмунская, Н.А.* Эпиграф и проблема импликации в поэтическом тексте // Res philologica. – М.; Л., 1990. – С. 342-350.

*Зеленин, Д.К.* Очерки русской мифологии. Умершие неестественной смертью и русалки. – М.: ИНДРИК, 1995. – 432 с.

*Звеницковский, В.Я.* Миф Чехова и миф о Чехове // Нева. – 2009. – № 12. – С. 122-146.

*Иванов, В.В., Топоров, В.Н.* Инвариант и трансформация в фольклорных и мифологических текстах // Типологические исследования по фольклору. – М., 1975. – С. 44-76.

*Иванов, В.В., Топоров, В.Н.* Исследования в области славянских древностей. – М., 1975. – 342 с.

*Игошева, Т.В.* Образ Клеопатры в творчестве Пушкина, Блока и Ахматовой // Пушкин: историко-литературные, лингвистические, культурологические аспекты. – СПб., 2000. – С.169-177.

*Измайлов, А.А.* Пестрые знамена. Литературные портреты безвременья. – М., 1913. – 231 с.

*Ильичев, А.В.* Диптих А.А. Ахматовой «Городу Пушкина»: опыт интертекстуального и мифопоэтического анализа // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 4. – Симферополь, 2006. – С. 119-127. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.akhmatova.org/readings/krym/sbornik\\_4/iljichev.htm](http://www.akhmatova.org/readings/krym/sbornik_4/iljichev.htm). – Загл. с экрана.

*Ильюхина, Т.* «Запах счастья» у Чехова // Нева. – 2010. – № 1. – С. 204-207.

Иннокентий Анненский и русская культура XX века. – СПб.: АО «Арсис», 1996. – 156 с.

История цветов: Корейская классическая проза / Пер. с ханмуна А.Ф. Троцевич, М.И. Никитиной, Д.Д. Елисеева, Л. Ждановой, С. Сухачева, Г. Рачкова; сост., вступ. ст. А.Ф. Троцевич; Коммент. Д.Д.Елисеева, Л.Н.Меньшикова. – Л.: Художественная литература, 1990. – 656 с.

*Кагаров Е.Г.* Состав и происхождение свадебной обрядности // Сб. Музея антропологии и этнографии. – Вып. УШ. – Л., 1929.

*Кагаров, Е.* Древнегреческая музыка. – Воронеж: тип. т-ва Н.Кравцов и К, 1908. – 75 с.

*Кагаров, Е.* Виды представлений о душе в религиозном сознании язычества // Гермес. – 1912. – № 2. – С. 80-84.

*Кагаров, Е.* Культ фетишей, растений и животных в Древней Греции. – СПб: Сенатская тип., 1913. – 326 с.

*Кагаров, Е.* Роза в поэзии древней Греции. – Харьков: тип. «Печатное дело», 1913. – 8 с.

Калики переходные. Сборник стихов и исследование П.Бессонова. – Вып. 1-5. – М., 1861-1864. – Вып.1. – 1861; вып.2. –1861; вып. 3. –1862; вып.4. – 1863; вып. 5. – 1864; вып.6. – 1864.

*Карпенко, Л.Б.* «Но сердцу чудится лишь красота утрат...» (об эстетическо-онтологических началах поэзии Иннокентия Анненского) // Вестник Самарской гуманитарной академии. Выпуск «Философия. Филология». – 2006. –

№ 1 (4). – С.289-295. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.phil63.ru/no-serdtsu-chuditsya-lish-krasota-utrat>; <http://annensky.lib.ru/notes/karpenko.htm>. – Загл. с экрана.

*Кельметр, Э.В.* Динамика женского/мужского начал в лирике И.Ф. Анненского // Национальная идентичность и тендерный дискурс в литературе XIX–XX вв.: Материалы международных исследований / Отв. Ред. Е.Н. Эртер, А.А. Медведев. – Тюмень: Печатник, 2009. – С. 64–72. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://annensky.lib.ru/notes/kelmetr.htm>. – Загл. с экрана.

*Кихней, Л.Г.* Акмеизм. Миропонимание и поэтика. – М.: МАКС-Пресс, 2001. – 183 с.

*Кихней, Л.Г.* Жанровое своеобразие «эпитафической» лирики Ахматовой // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 3. – Симферополь: Крымский Архив, 2005. – С. 33-46. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/kihnei3.htm>. – Загл. с экрана.

*Кихней, Л.Г.* Скрытая смысловая структура поэтических книг Ахматовой // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 4. – Симферополь, 2006. – С. 98-107. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.akhmatova.org/readings/krym/sbornik\\_4/kihnej6.htm](http://www.akhmatova.org/readings/krym/sbornik_4/kihnej6.htm). – Загл. с экрана.

*Кихней, Л.Г., Галаева М.В.* Локус «дома» в лирической системе Анны Ахматовой // Восток – Запад: Пространство русской литературы. Матлы Межд. научной конференции. – Волгоград: Волгоградское науч. изд-во, 2005. – С.237-247. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.akhmatova.org/articles/kihnei\\_galaeva.htm](http://www.akhmatova.org/articles/kihnei_galaeva.htm). – Загл. с экрана.

*Кихней, Л.Г.* Мифологическая семантика *умирания* и *воскрешения* в стихах Ахматовой 1930-50-х годов // Творчество А.А.Ахматовой и Н.С.Гумилева в контексте русской поэзии XX века: М-лы Межд. науч. конф. 21-23 мая 2004 г. – Тверь, 2004. – С. 27-39. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/kihnei2.htm>. – Загл. с экрана.

*Кихней, Л.Г., Козловская, С.Э.* К описанию *внутреннего* и *внешнего* пространства в поэзии Ахматовой: семантика образов-медиаторов // Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 5. – Симферополь: Крымский архив, 2007. – С. 3–10. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/articles.php?id=21>. – Загл. с экрана.

*Кихней, Л., Ткачева, Н.* Иннокентий Анненский: Вещество существования и образ переживания. – М.: Диалог, МГУ, 1999. – 123 с. [Электронный ресурс.] – Режим доступа: <http://annensky.lib.ru/notes/kihney/kihney&tkacheva.pdf>. – Загл. с экрана.

*Кихней, Л.Г. Шмидт, Н.В.* Городской текст поздней Ахматовой как завершение петербургского мифа// Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 6. – Симферополь: Крымский архив, 2008. – С. 47-69.

*Клинггер, В.* Животное в античном и современном суеверии. – Киев: Тип. Имп. Ун-та св. Владимира АО печ. и изд. Дела Н.Т. Корчак-Новицкого, 1911. – 368 с.

*Коваленко, С.А.* Свершившееся и недооволощенное. Поэмы и театр Анны Ахматовой // Ахматова, А. Сочинения: В 6 т. Т. 3. – М.: Эллис Лак, 1998. – С. 377-462.

*Ковалева, И.* Миф. Повествование. Образ и имя // Литературное обозрение. – № 3. – 1995. – С. 92-94. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://screen.ru/vadvad/Litoboz/Myth.htm>; <http://pagan.ru/slowar/0/osloware1.php>. – Загл. с экрана.

*Коврова, К.А.* Истоки победы: мифологема «царской дочки» у Анны Ахматовой // Психология в вузе. – 2008. – №4. – С. 88-107. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/articles.php?id=180>. – Загл. с экрана.

*Коган, П.С.* Очерки по истории новейшей русской литературы: В 3 т. – М., 1908–1911. – Т. 1. – Вып. 1. 1908. – 256 с.; – Т. 1. – Вып. 2. – 1909. – 208 с.; – Т. 1. – Вып. 3. – 1912.

*Козицына, А.* Финал в эпистолярной прозе А.П. Чехова // Культура и текст-2005: сборник трудов международной конференции. Т.2. – Барнаул: изд-во БГПУ, 2005. – С. 216-228.

*Козицкая, Е.А.* Мифологема воды в творчестве А. Ахматовой. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/kozi.htm>. – Загл. с экрана.

*Козлов, А.С.* Мифологическая критика // Краткий словарь литературоведческих терминов зарубежного литературоведения. – СПб., 1996. – С.238.

*Козловская, Г.* Встречи с Ахматовой // Арион. – 1997. – № 4. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/kozlovsk.htm>. – Загл. с экрана.

*Козубовская, Г.П.* Проблема мифологизма в русской конца XIX-XX вв.: монография. Козубовская. – Самара; Барнаул: БГПУ, 1995. – 159 с.

*Козубовская, Г.П.* Лирический мир И.Анненского: Поэтика отражений и сцеплений // Русская литература. – 1995. – №2. – С.72 - 86.

*Козубовская, Г.П.* О чахоточной деве в русской поэзии // Studia Literaria Polono-Slavica. № 6. Morbus, medicamentum et sanus – Choroba, lek i zdrowie. – Warszawa, 2001. – С. 271-293.

*Козубовская, Г.П.* Поэзия А.А. Фета и мифология: Учебное пособие (с грифом УМО). – Барнаул: БГПУ, 2005. – 256 с.

*Козубовская, Г.П.* Русская поэзия: миф и мифопоэтика. Монография. – Барнаул: БГПУ, 2006. – 324 с.

*Козубовская, Г.П.* Середина XIX века: миф и мифопоэтика. Монография. – Барнаул: БГПУ, 2008. – 260 с.

*Колобаева, Л.А.* Феномен Анненского // Русская словесность. – 1996. – №2. – С. 35-40. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://annensky.lib.ru/notes/kolobaeva/kolobaeva96.htm>. – Загл. с экрана.

*Колобаева, Л.А.* Аполлон и Дионис – сквозные символы-мифы в художественном сознании символистов: Вяч. Иванов. М. Волошин // Колобаева Л.А. Русский символизм / Л.А. Колобаева. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2000. – С. 213–228.

*Корецкая, И.В.* Вячеслав Иванов и Иннокентий Анненский // Контекст. – М., 1986. – С.58 - 63.

*Корецкая, И.В.* Этюды о Вячеславе Иванове // Корецкая И.В. Над страницами русской поэзии и прозы начала века. – М.: Радикс, 1995. – С. 86–155.

*Котенкова, Е.* Мыши и крысы – герои фантастических историй и легенд / Е.Котенкова // Грызуны в литературе. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.liter.net/act/6-2000/1108gryzun/text/Kotenkova/mythology.html>. – Загл. с экрана.

*Кошелев, В.А.* Об одной дневниковой записи А.П.Чехова: (К проблеме: Чехов и Фет) // Чеховские чтения в Твери. С. 32-38. – Тверь, 2000. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lit.1september.ru/articlef.php?ID=200402815>. – Загл. с экрана.

*Колчина, Ж.Н.* Художественный мир А.А. Ахматовой: Мифопоэтика. Жизнетворчество. Культура. – Иваново, 2007. – 16 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ivanovo.ac.ru/win1251/science/avtoreferat/kolchina.doc>. – Загл. с экрана.

*Корона, В.В.* Поэзия А. Ахматовой: поэтика автовариаций // Изв. Урал. ун-та. – Екатеринбург, 1999. – № 21. – С.152-158.

*Корона, В.В.* Поэзия А. Ахматовой: поэтика автовариаций. – Екатеринбург, 1999. – 264 с.

*Краvtцова, И.* «Северные элегии» Анны Ахматовой (опыт интерпретации целого) // Russian Literature. – 1991. – Vol. XXX. – С. 303-315. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles2/kravtsova2.htm>. – Загл. с экрана.

*Крыжицкий, Н.* Философский балаган. – Пг., 1922. – 31 с.

*Куликова, Е.Ю.* К мотивным анализам стихотворений Анны Ахматовой: лед, снег, холод, статуарность, творчество // Русская литература в меняющемся мире: Мат-лы международной научной конференции (30-31 октября 2006). – Ереван: Изд-во РАУ, 2006. – С. 253-273. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/articles.php?id=159>. – Загл. с экрана.

*Куликова, Е.Ю.* Поэтические прогулки в стихах Анны Ахматовой // Пространство и его динамический аспект в лирике акмеистов / Отв. ред. д.ф.н. Ю.Н. Чумаков. – Новосибирск, ИФЛ СО РАН: Издательство «Свиньян и сыновья», 2011. – С. 306 – 342.

*Курляндская, Г.Б.* Нравственный идеал героев Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского. – М., 1988. – 256 с.

*Кушнер, А.* Почему они не любили Чехова? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://kushner.poet-premium.ru/pochemu\\_oni\\_ne\\_lyubili\\_chehova.html](http://kushner.poet-premium.ru/pochemu_oni_ne_lyubili_chehova.html). – Загл. с экрана.

*Кушниренко А.А.* Семантика компонентов архетипического комплекса литературного произведения // Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя. – Астрахань, 2010. – С. 30-32.

*Лавров, А.В.* Мифотворчество аргонавтов // Миф – фольклор – литература. – Л.: Наука, 1978. – С. 137-170.

*Лавров, А.В.* Вячеслав Иванов – «Другой» в стихотворении И.Ф. Анненского // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. – СПб., 1996. – С.110-117.

*Лагунов, А.И.* Адаптация поэзии А. Фета в софийной лирике Вл. Соловьева // XXI Фетовские чтения. Афанасий Фет и русская литература. – Курск, 2007. – С. 139-152.

*Ларин, Б.* О «Кипарисовом ларце» // Литературная мысль. II. – Пг., 1923. – С.149-159.

*Левин, Ю.И., Сегал, Д.М., Тименчик, Р.Д., Топоров, В.Н., Цивьян, Т.В.* Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian Literature. – 1974. – N 7/8. – Р. 47–82 или Смерть и бессмертие поэта: Мат-лы научн. конф. – М.: РГГУ, 2001. – С. 282-316. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://novguslit.ru/library/?p=13>. – Загл. с экрана.

*Лекманов, О.А.* Анненский и Андерсен о Снежной королеве, холоде и тепле «Стихов шкатулок» (к теме «Маяковский и Анненский»). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://annensky.lib.ru/notes/lekmanov/lekmanov.htm>. – Загл. с экрана.

Литературные архетипы и универсалии / под ред. Е.М. Мелетинского. – М.: РГГУ, 2001. – 431 с.

*Литовченко, М.В.* Пушкинская традиция в прозе А.П. Чехова: Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. – Кемерово, 2007. – 18 с.

*Лонго, А.П.* «Я» лирическое и «я» биографическое в поэме Анны Ахматовой «У самого моря» // «Царственное слово». Ахматовские чтения. Выпуск 1. – М.: Наследие, 1992. – С. 111-118. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/readings/vypusk1/longo.htm>. – Загл. с экрана.

*Лосев, А.Ф.* Эстетика хороводов в «Законах» Платона // Античность и современность. – М., 1972. – С.130-143.

*Лосев, А.Ф.* Владимир Соловьев. – М.: Мысль, 1983. – 208 с.

*Лосев, А.Ф.* Владимир Соловьев и его время. – М.: Прогресс, 1990. – 720 с.

*Лосев, А.Ф.* Философия имени. – М.: Изд-во МГУ, 1990. – 269 с.

*Лосев, А.Ф.* Диалектика мифа // Лосев, А.Ф. Философия. Мифоло-

- гия. Культура. – М.: изд-во политической литературы, 1991. – С. 21-187.
- Лосев, А.Ф.* Миф. Число Сущность. – М.: Мысль, 1994. – 920 с.
- Лосев, Л.* Нелюбовь А. Ахматовой К Чехову // Звезда. – 2002. – № 7. – С.211-215.
- Лотман, Ю.М.* Семиотика культуры и понятие текста // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1. – Таллинн, 1992. – С. 129-132.
- Лотман, Ю.М.* Культура и взрыв. – М.: Гнозис, 1992. – 271 с.
- Лотман, Ю.М.* Беседы о русской культуре. – СПб.: «Искусство-СПБ», 1994. – 413 с.
- Лотман, Ю.М.* Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 464 с.
- Лотман, Ю.М.* Театральный язык и живопись // Лотман, Ю.М. Об искусстве. – СПб.: «Искусство-СПБ», 1998. – С. 608-616.
- Лотман, Ю.М.* Театр и театральность в строе русской культуры начала XIX века // Лотман, Ю.М. Об искусстве. – СПб.: «Искусство-СПБ», 1998. – С. 617-636.
- Лотман, Ю.М.* Сцена и живопись как кодирующие устройства культурного поведения человека начала XIX столетия // Лотман, Ю.М. Об искусстве. – СПб.: «Искусство-СПБ», 1998. – С. 636-645.
- Лотман, Ю.М.* Семиосфера. – СПб.: Искусство, 2000. – 702 с.
- Лотман, Ю.М., Успенский, Б.А.* Миф – имя – культура // Тр. по зн. системам. Вып. VI. – Тарту, 1973 (Учен. зап. Тарт. ун-та). – Вып. 308. – С. 283-302.
- Лоцилов, И.* Morbus, Medicamentum et Sanus – Choroba, Lek i Zdrowie – Болезнь, Лекарство и Здоровье – Plnes, Medicine and Health // Новая Русская Книга. – 2002. – № 2(13). ROSSICA – zhzh@russ.ru.
- Лукницкий, П.Н.* Acumiana. Встречи с Анной Ахматовой. Т. I, 1924-1925. YMCA-PRESS, – Париж, 1991. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://lib.ru/PROZA/LOUKNITSKIY\\_P/a1\\_.txt](http://lib.ru/PROZA/LOUKNITSKIY_P/a1_.txt). – Загл. с экрана.
- Люсьи, А.П.* «Крымский текст» русской культуры и проблема мифологического контекста: Диссертация ...канд. культурологи. – М., 2003. – 267 с.
- Магомедова, Д.М.* Анненский и Ахматова (к проблеме «романизации» лирики) // Царственное слово. Ахматовские чтения. Вып.1. – М., 1992. – С.135-140.
- Магомедова, Д.Н.* К специфике сюжета романтической баллады // Поэтика русской литературы. – М.: РГГУ, 2001. – С. 38-45.
- Мароши, В.В.* Имя автора: историко-типологические аспекты экспрессивности – Новосибирск: Изд-во Новосибирского университета, 2000. – 348 с.
- Милюгина, Е.Г.* О мифотворчестве романтиков // Романтизм в литературном движении. Сб. науч. тр. – Тверь: ТГУ, 1997. – С. 33-44.
- Малюкова, Л.* «Тешил – ужас. Грела – вьюга. ...»: «Модель» бытия в поэзии А. Ахматовой // Дон. – 2002. – № 5/6. – С. 237-253. [Электронный



ресурс]. – Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/malukova.htm>. – Загл. с экрана.

*Мелетинский, Е.М.* Поэтика мифа. – М.: Наука, 1976. – 407 с.

*Мелетинский, Е.М.* О литературных архетипах. – М.: РГГУ, Институт высших гуманитарных исследований, 1994. – 136 с.

*Мейлах, М.Б.* Об именах Ахматовой // *Russian literature*. – 1975. – № 10/11. – С.33-57.

*Мейлах, М.Б.* «Заклинание» Ахматовой // *Этнолингвистика текста. Семиотика малых форм в фольклоре*. 2. – М., 1988. – С. 21-25.

*Мерлин, В.В.* Ритуально-мифологический протосюжет лирики Ахматовой // *Анна Ахматова и русская культура начала XX века. Тезисы конференции*. – М., 1989. – С. 22-25. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/readings/conference/merlin.htm>. – Загл. с экрана.

*Мици, З.Г.* Владимир Соловьев – поэт // *В.С. Соловьев. Стихотворения и шуточные поэмы*. – Л.: Советский писатель, 1974. – С. 7-54.

*Мици, З.Г.* Блок и русский символизм (Литературное наследство). Т. 92. Кн.1. – М.: Наука, 1990. – 564 с.

*Мици, З.Г.* К генезису комического у Блока (Вл. Соловьев и А. Блок) // *Труды по русской и славянской филологии*. Т. 18. Литературоведение. Вып. 266. – Тарту, 1971. – 124-194.

*Мирошникова, О.В.* Итоговая книга в поэзии последней трети XIX века: архитектоника и жанровая динамика. – Омск: Ом. гос. ун-т., 2004. – 338 с.

*Михайлов, А.В.* Языки культуры. – М.: Языки культуры: Кошелев, 1997 (Язык. Семиотика. Культура). – 909 с.

*Мишучков, А.А.* Специфика и функции мифологического сознания // *Восток*. – 2004. – № 7 (19). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.situation.ru/app/j\\_art\\_500.htm](http://www.situation.ru/app/j_art_500.htm). – Загл. с экрана.

*Моров, В.Г.* Петербургский исход: «причитание» А. Ахматовой и традиции древнерусской литературы // *4 Питиримовские чт.* – Тамбов, 1998. – С.67-79.

*Мочульский, К.* Гоголь, Соловьев, Достоевский. – М.: Республика, 1995. – 607 с.

*Муратов, А.Б.* «Смысл человека есть он сам» // *Владимир Соловьев. Чтения о Богочеловечестве. Статьи. Стихотворения и поэма*. – СПб.: Художественная литература, 1994. – 528 с.

*Мусатов, В.В.* «Тихие песни» Иннокентия Анненского // *Известия АН (РАН) Сер. литературы и языка*. – 1992. – Т.51. – №6. – С. 14 - 24.

*Найман, А.* Рассказы об Ахматовой. – М.: Художественная литература, 1989. – 302 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/bio/naiman02.htm>. – Загл. с экрана.

*Невская, Л.Г.* Балто-славянские причитания: реконструкция семантической структуры: погребальный обряд. – М., 1990. – С.144. С. 135-146.

Некалендарный XX век: сборник научных трудов. – Великий Новгород: Новгор. гос. ун-т им. Ярослава Мудрого, 2001. – 377 с.

*Некрасова, Е. А.* А. Фет, И. Анненский. Типологический аспект описания. – М.: Наука, 1991. – 125 с.

*Неминуций, А., Бородкина, Е.* «Янтарь в устах его дымится...»: К семиотике мотива курения в русской литературе XIX века // Звезда. – 2007. – №4. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2007/4/ne13.html>. – Загл. с экрана.

*Никитина, М.И., Троцевич, А.Б.* Очерки истории корейской литературы. – М., 1969. – 238 с.

*Никитина, М.И.* Древняя корейская поэзия в связи с ритуалом и мифом / Отв. ред. Л.Р. Концевич. – М.: Наука, ГРВЛ, 1982. – 327 с.

*Никитина, М.И.* Корейская поэзия XVI–XIX вв. в жанре сиджо: (Семантическая структура жанра. Образ. Пространство. Время). – СПб.: Центр «Петербургское Востоковедение», 1994, – 312 с.

*Ницше, Ф.* Рождение трагедии из духа музыки // Ницше, Ф. Стихотворения. Философская проза. – СПб.: Художественная литература, 1993. – С. 130-250.

О Владимире Соловьеве. – М., 1911. – 223 с.

*Обатнин, Г.В.* Иванов-мистик: Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова (1907-1919). – М.: Новое лит. обозрение; Хельсинки: Каф. славистики Ун-та Хельсинки, 2000. – 237 с.

*Орлова, Е.И.* На границе живописи и поэзии // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 6. – Симферополь: Крымский архив, 2008. – С. 69-81. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/orlova.htm>. – Загл. с экрана.

*Осипова, Н.Ю.* «Сказка о черном...» А. Ахматовой: архетип и жанр // Поэтический текст и текст культуры. – Владимир, 2000. – С.172-181.

*Осипова, Н.О.* Мифопоэтика как сфера поэтики и метод исследования/ Н.О. Осипова // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7. Литературоведение: РЖ. – 2000. – №3. – С.51-52.

*Осипова, Н.О.* Мифопоэтический анализ поэзии Серебряного века // Наука о литературе в XX веке. – М., 2001. – С. 213-234.

*Павлова, Л.В.* Парадигмы образа «ТЫ» в книге Вяч. Иванова «Эрос»: (Между Ницше и Фрейдом) // Русская филология: Ученые записки. – Смоленск, 1994. Т. 1. – С. 172-188.

*Павлова, Л.В.* «Пейзажи словес» Вячеслава Иванова: К вопросу о сложносоставных прилагательных и причастиях в «Кормчих Звездах» // Риторика в свете современной лингвистики: Тезисы докл. межвуз. науч. конф. (13-14 мая 1999 г.). – Смоленск: СГПУ, 1999. – С. 62-65.

*Павлова, Л.В.* «День белоогненный» и «Лель влажнокудрый» в «Кормчих звездах» Вячеслава Иванова // Изв. Акад. наук. Сер. лит. и яз. – М., 2000. – Т. 59. – № 6. – С. 49-52.

*Павлова, Л.В.* О мотивах лирики Вячеслава Иванова. Статья первая: «Существование» // *Художественный текст и текст в массовых коммуникациях - 2.* – Смоленск, 2005. – Ч. 2. – С. 66-72.

*Павловский, А.И.* Анна Ахматова: жизнь и творчество: книга для учителя. – М.: Просвещение, 1991. – 191 с.

*Пайман, А.* История русского символизма. – М.: Республика, 2000. – 413 с.

*Пак, Г.А.* Антология корейской классической поэзии в переводе А. Ахматовой // *Культура и текст: литературоведение: сборник научных трудов.* Ч. 1 / РГПУ им. А.И. Герцена, БГПУ / под ред. Г.П. Козубовской. – СПб.; Барнаул, 1998. – С. 57-62; *Вестник БГПУ.* – 2007. – № 7. – С. 161-164.

*Пахарева, Т.А.* Поэтический мотив как средство формирования целостности художественной системы Ахматовой. Автореферат дисс. к. филол. н. – Киев, 1992. – 24 с.

*Пахарева, Т.А.* Миф об акмеизме в творчестве Анны Ахматовой // *Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник.* Вып. 4. – Симферополь, 2006. – С. 3-9. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.akhmatova.org/readings/krym/sbornik\\_4/pahareva2.htm](http://www.akhmatova.org/readings/krym/sbornik_4/pahareva2.htm). – Загл. с экрана.

*Пахарева, Т.А.* «Летний сад» А. Ахматовой (анализ стихотворения) // *Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник.* Вып. 7. – Симферополь: Крымский архив, 2009. – С. 91-100. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.akhmatova.org/readings/krym/sbornik\\_7/sbornik\\_7.php?id=55](http://www.akhmatova.org/readings/krym/sbornik_7/sbornik_7.php?id=55). – Загл. с экрана.

*Перцов, П.* Личность Вл. Соловьёва // *О Владимире Соловьёве: Первый сб.* – СПб., 1902. *Петрова, Г.В.* Творчество Иннокентия Анненского. – Великий Новгород, 2002. – 125 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://annensky.lib.ru/names/petrova/petrova2002.pdf>. – Загл. с экрана.

*Петровский, М.* Ярмарка тщеславия, или что есть кабаре // *Московский наблюдатель.* – 1992. – № 2. – С. 14-18.

*Пивоев, В.М.* Мифологическое сознание как способ освоения мира. – Петрозаводск: Карелия, 1991. – 111 с.

*Платон.* Собрание сочинений: В 3 т. (в 4 кн.) (Серия «Философское наследие»). – М.: Мысль, 1968-1973.

*Платон.* Сочинения: в 4 т. Т. 1. – М.: Мысль, 1990. – 860 с.

*Подберезина, П.Е.* К поэтической мифологии А. Ахматовой // *3 Ахматовские чтения.* – Одесса, 1993. – С.38-47.

*Подкорытова, Т.И.* «Смуглый отрок» А. Ахматовой: истоки и смысл мифологемы // *Пушкинский альманах.* – Омск, 2001. – № 2. – С.69-87.

*Подольская, И.И.* Поэзия и проза Иннокентия Анненского // *Иннокентий Анненский. Избранное.* – М., 1987. – С.3-19.

*Полоцкая, Э.А.* О поэтике Чехова / РАН. Ин-т мировой лит. им. А.М.Горького. – М.: Наследие, 2000. – 239 с.

*Пономарева, Г.М.* Анненский и Платон (трансформация платонических идей в «Книгах отражений» И.Ф.Анненского) // Ученые записки ТГУ. – 1987. – Вып. 781. – С. 73-82.

*Пурин, А.* «Недоумение» и «тоска» (Анненский и другие) // Иннокентий Анненский и русская культура XX в. – СПб., 1996. – С. 95-104. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.newkamera.de/ostihah/purin\\_o\\_01.html](http://www.newkamera.de/ostihah/purin_o_01.html). – Загл. с экрана.

Православные святые. – М.: Респекс, Кристалл, 1996. – 464 с.

*Протт, В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. – Л.: ЛГУ, 1986. – 366 с.

*Разумова, Н.Е.* Творчество А.П.Чехова в аспекте пространства. – Томск, 2001. – 512 с.

*Радлов, Э.Л.* Характер творчества и поэзия Владимира Соловьева // Книга о Владимире Соловьеве. – М.: Советский писатель, 1991. – С. 374-388.

*Рогачева, Н.А.* Ольфакторное пространство русской поэзии конца XIX – начала XX вв.: проблемы поэтики. Монография. – Тюмень: Изд-во Тюменского государственного университета, 2010. – 404 с.

*Ронен, О.* К истории акмеистических текстов. Опущенные строфы // Slavica Hierosolymitana. – V. 3. – 1978. – P.69-74.

*Руднев, В.* Культура и сон // Даугава. – 1990. – № 3. – С. 121-124.

*Саводник, В.Ф.* Чувство природы в поэзии Пушкина, Лермонтова и Тютчева. – М.: тип. т-ва «Печатня С.П. Яковлева», 1911. – 211 с.

*Салма, Н.* Анна Ахматова и Иннокентий Анненский (к вопросу о смене моделей мира на рубеже двух веков) // «Царственное слово». Ахматовские чтения. Выпуск 1. – М., Наследие, 1992. – С. 126-134. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://annensky.lib.ru/notes/salma.htm>. – Загл. с экрана.

*Седакова, О.Н.* Полесское «брод» и «агония» и связанные с ним обрядовые представления // Полесье и этногенез славян. Предварительные материалы и тезисы конференции. – М., 1983. – С.78-81.

*Седакова, О.А.* Шкатулка с зеркалом. Об одном глубинном мотиве А.А. Ахматовой // Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 641. Труды по знаковым системам. XVII. – Тарту, 1984. – С. 93-108. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/sedakova02.htm>. – Загл. с экрана.

*Седакова, О.Н.* Поэтика обряда: Погребальная обрядность восточных и южных славян. – М.: Индрик, 2004. – 320 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/140430>. – Загл. с экрана.

*Селиванова, И.Н.* Растительный код в новелле «Учитель словесности» // А.П. Чехов: варианты интерпретации. – Барнаул: БГПУ, 2007. – С. 33-47.

*Семенова О.Н.* О поэзии И.Анненского (Семантическая композиция лирического цикла) // Преподавание литературного чтения в эстонской школе. – Таллин, 1981. – С.81-106.

*Сендерович, С.* Чехов – с глазу на глаз: История одной одержимости А.П.Чехова. Опыт феноменологии творчества. – СПб.: Дмитрий Буланин, 1994. – 288 с.

*Серова, М.В.* «Отравленное вино», или «тайна Федры» в поэтическом мире Анны Ахматовой. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/serova3.htm>. – Загл. с экрана.

*Серова, М.В.* «Цветы» в поэтическом мире Анны Ахматовой. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/serova.htm>. – Загл. с экрана.

*Серова, М.В.* «Жизнь пчел» в поэтическом мире Анны Ахматовой. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/serova2.htm>. – Загл. с экрана.

*Серова, М.В.* «Сожженная драма» Анны Ахматовой, или история одного безумия. Часть первая. История сожжения. Поэтика «сожженного» текста. Драма автора. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/serova4.htm>. – Загл. с экрана.

*Серова, М.В.* Анна Ахматова: Книга судьбы: (Феномен «ахматовского текста»: пробл. целостности и логика внутрисконструктур. взаимодействий). – Ижевск; Екатеринбург, 2005. – 437 с.

*Сиклари, А.Д.* Миф и символ: Андрей Белый и Вячеслав Иванов // Vjačeslav Ivanov: Russ. Dichter - europ. Kulturphilosoph. Beiträge des IV. Internationalen Vjaceslav-Ivanov-Symposiums, Heidelberg, 4-10 September 1989. – Heidelberg, 1993. – С. 314-325.

*Силард, Лена.* И.Анненский // Силард Лена. Русская литература конца XIX- начала XX века (1890-1917). – Будапешт, 1983. – Т.1. – С.436-456.

*Сильман, Т.* Заметки о лирике. – Л.: Советский писатель, 1977. – 223 с.

*Сиповская, Н.* Царственная молочница // Пинакотекa. Журнал для знатоков и любителей искусства. № 3. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://pinakotheke.artinfo.ru/n2/2sipov.htm>. – Загл. с экрана.

*Скороспелкина, Г.С.* Архетип цвета в поэтике А. Ахматовой (К проблеме национальной семантики словесных образов) // Анна Ахматова: поэтика, российский и европейский контекст. – СПб., 2001. – С. 139-154. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/skorospelkina.htm>. – Загл. с экрана.

*Смирнов, И.П.* Место «мифопоэтического» подхода к литературному произведению среди других толкований текста (о стихотворении В. Маяковского «Вот я сделался собакой»)// Миф – фольклор – литература. – Л.: Наука, 1978. – С. 186-203.

*Смирнов, И.П.* К изучению символики Анны Ахматовой (раннее творчество) // Поэтика и стилистика русской литературы. – Л.: Наука,

1971. – С. 279-287. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/smignov.htm>. – Загл. с экрана.

*Смирнов, И.П.* Художественный смысл и эволюция поэтических систем. – М.: Наука, 1977 – 204 с.

*Созина, Е.К.* Трансформация зеркального мифа символистов в творчестве И.Анненского // Традиции в контексте русской культуры. – Череповец, 1995. – С. 108 - 112.

*Созонович, И.* Ленора Бюргера и родственные сюжеты в народной поэзии европейской и русской. – Варшава, 1893. – 254 с.

Соловьев В.С.: pro et contra: личность и творчество В.Соловьева в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология. – СПб.: РХГИ, 2000. – 896 с. (Русский язык).

*Стахорский, С.В.* Вяч. Иванов и русская театральная культура начала XX века. – М.: ГИТИС, 1991. – 101 с.

*Стеблин-Каменский, М.И.* Миф. – Л.: Наука, 1976. – 104 с.

*Стернин, Г.* Художественная жизнь России начала XX века. – М.: Наука, 1976. – 232 с.

*Стернин, Г.* Русская художественная жизнь России середины XIX века. – М.: Искусство, 1991. – 207 с.

*Сумцов Н.Ф.* О свадебных обрядах, преимущественно русских. – Харьков, 1881. – 219 с.

*Сурков, Е.А.* Русская повесть первой трети XIX века (Генезис и поэтика жанра). – Кемерово, 1991. – 160 с.

*Сурков, Е.А.* Русская повесть в историко-литературном контексте XVIII – первой трети XIX века. Кемерово, 2007. – 276 с.

*Сычева, С.Г.* Тема Диониса в творчестве Вячеслава Иванова // Ф. Ницше и русская философия. – Екатеринбург, 2000. – С. 158-169.

*Тамарченко, Н.Д.* Отражение структур классического романа в русской повести рубежа веков (1890-1910 гг.) // На пути к произведению. – Самара: изд-во СГУ, 2005.

*Тамарченко, Н.Д.* Русская повесть Серебряного века. – М.: Гриф и К, 2007. – 256 с.

*Тарановский, К.Ф.* Пчелы и осы: Мандельштам и Вячеслав Иванов // Тарановский К. О поэзии и поэтике / Сост. Гаспаров М.Л. – М.: Яз. рус. культуры, 2000. – С. 123–164. (Studia poetica).

*Тахо-Годи, А.А.* Жизнь как сценическая игра в представлении древних греков // Искусство слова: сб. статей к 80-летию члена-корр. АН СССР Д.Д.Благого. – М.: Наука, 1973. – С. 306-314.

*Телегин, С.М.* Философия мифа: введение в метод мифореставрации. – М.: Карьера, 1995. – 94 с.

*Телегин, С.М.* Жизнь мифа в художественном мире Достоевского и Лескова. – М.: Община, 1995. – 140 с.

- Телегин, С.М.* Анатомия мифа. – М.: Изд-во УРАО, 2005. – 236 с.
- Телегин, С.М.* Мифологическое пространство русской литературы. – М.: Гос. ин-т рус. яз. им. А.С. Пушкина, 2005. – 158 с.
- Телегин, С.М.* Ступени мифореставрации: Из лекций по теории литературы. – М.: Компания Спутник+, 2006. – 373 с.
- Телегин, С.М.* Термин «мифологема» в современном российском литературоведении // Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя. – Астрахань, 2010. – С. 14-16.
- Темненко, Г.М.* Кнут Гамсун и Анна Ахматова // Вопросы русской литературы. Межвузовский научный сборник. Вып. 16 (73). – Симферополь: Крымский архив, 2009. – С. 108-117.
- Ти́менчик, Р.* Иннокентий Анненский и Николай Гумилев // Вопросы литературы. – М., 1987. – N 2. – С. 271-278.
- Ти́менчик, Р.Д.* О составе сборника И.Анненского «Кипарисовый ларец» // Вопросы литературы. – 1978. – № 8. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://annenskiy.ouc.ru/pub/o-sostave-sbornika-i-annenskogo-kiparisovyy-larec.html>. – Загл. с экрана.
- Ти́менчик, Р.Д.* Автометаописание у Ахматовой // Russian literature. – 1975. – № 10/11. – С. 213-226.
- Ти́менчик, Р.* Храм премудрости бога – стихотворение Ахматовой // Slavica Hieroalomyitana. The magnes press. The Hebrew University. – Jerusalem. 1981. – № 5-6. – С. 297-317.
- Титаренко, С.Д.* Серебряный век и проблема литературного модерна: (К постановке вопроса) // Время Дягилева: Универсалии серебряного века. – Пермь, 1993. – Вып. 1. – С. 120-129.
- Титаренко, С.Д.* Функция символа и мифа в процессе циклообразования у Вячеслава Иванова: (На материале книги «Cor Ardens») // Циклизация литературных произведений: Системность и целостность. – Кемерово, 1994. – С. 57-69.
- Титаренко, С.Д.* Миф как универсалия символистской культуры и поэтика циклических форм (на материале творчества З. Гиппиус, Вяч. Иванова, М. Волошина) // Серебряный век: Филос.-эстет. и худож. искания. – Кемерово: Кемер. госуниверситет, 1996. – С. 3–15.
- Титаренко, С.Д.* Автоматическое письмо у Владимира Соловьева и Вячеслава Иванова: архетипы мистического сознания и традиции глоссологии // Русская антропологическая школа. – М., 2007. – Вып. 4, ч. 1. – С. 147-189.
- Токарева, Г.А.* Мифопоэтический аспект художественного произведения: проблемы интерпретации/Г.А.Токарёва // Вопросы современной филологии: Сборник научно-методических статей. – Петропавловск-Камчатский: Изд-во КГПУ, 2004. – С. 26-35.
- Толстая, Е.* Поэтика раздражения: Чехов в конце 1880-начале 1890-х гг. – М.: РГГУ, 2002. – 366 с.

*Толстой, Н.И.* Перевоначальное предназначение предметов в славянской погребальной обрядности // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. – М., 1990. – С. 119-128.

*Топоров, В.Н.* Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Структура текста-81. – М., 1981. – С. 121-132.

*Топоров, В.Н.* Тезисы к предыстории портрета как особого класса текстов // Исследования по структуре текстов. – М.: Наука, 1987. – С. 173-179.

*Топоров, В.Н.* Тезисы к предыстории «портрета» как особого типа текстов // Исследования по структуре текста. – М., 1987. – С. 278 -288.

*Топоров, В.Н.* Об ахматовской нумерологии и менологии // Анна Ахматова и русская культура начала XX века. Тезисы конференции. – М., 1989. – С. 6-14. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/readings/conference/toporov.htm>. – Загл. с экрана.

*Топоров, В.Н.* Конные состязания на похоронах // Исследования в области балто-славянской духовной культуры: погребальный обряд. – М., 1990. – С. 2-47. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ec-dejavu.ru/f/Feast.html#toporov>. – Загл. с экрана.

*Топоров, В.Н.* Неомифологизм в русской литературе начала XX века Роман А.А. Кондратьева «На берегах Ярыни». – Trento :Vevzlin, 1990. – 326 с.; Серия (Eurasistica: Quaderni del Dip. di studi eurasiatici / Univ. degli studi di Venezia).

*Топоров, В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического / В.Н. Топоров. – М.: изд. группа «Прогресс» «Культура», 1995. – 624 с.

*Топоров, В.Н.* Странный Тургенев. – М.: РГГУ, 1998. – 192 с.

*Топоров, В.Н.* Проблемы реконструкции индоевропейского похоронного обряда // Балто-славянские этнокультурные и археологические древности. Погребальный обряд. – М., 1985. – С. 89-94.

*Топоров, В.Н.* Петербургский текст. – М.: Наука, 2009. – 819 с. Серия «Памятники отечественной науки. XX век».

*Топоров, В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исслед. в обл. мифопоэтического: Избранное. – М.: Прогресс: Культура, Б. г., 1994. – 621 с.

*Тростников, М.В.* Сквозные мотивы лирики И.Анненского // Известия АН СССР. Сер. литературы и языка. – 1991. – Т.50. – №4. – С.328 - 337.

*Тростников, М.В.* Метафора И.Анненского и А.Фета // Функциональная семантика слова. Сб. научн. тр. – Екатеринбург, 1993. – С.31 - 40.

*Тужилин, Н.,* О чем говорят названия. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://bibliotekar.ru/encMir/71.htm>. – Загл. с экрана.

*Турчин, В.* Эпоха романтизма в России. – М.: Искусство, 1981. – 551 с.

*Трубецкой, Е.Н.* Личность В.С.Соловьева // Трубецкой, Е.Н. Мирозерцание Вл. Соловьева: В 2 т. Т. 1. Ч. 1, Гл. 1. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rodon.org/ten/lvss.htm>. – Загл. с экрана.



*Трунов, Д.* Миф как экстраконцепция (формальное определение мифа) // Формирование гуманитарной среды внеучебная работа в вузе, техникуме, школе: Материалы VIII научно-практической конференции. Том I. – Пермь: ПГТУ, 2000. – С. 119-122. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://trunoff.hotmail.ru/archiv/p025.htm>. – Загл. с экрана.

*Тюпа, В.И.* Художественность чеховского рассказа. – М.: Высшая школа, 1989. – 135 с.

*Тюпа, В.И.* Между архаикой и авангардом // Классика и современность. – М.: МГУ, 1991. – С. 109-117.

*Тюпа, В.И.* Постсимволизм: теоретические очерки русской поэзии XX века. – Самара, 1998. – 156 с.

*Тюпа, В.И.* Нарратология как аналитика повествовательного дискурса. – Тверь, 2001. – 58 с.

*Тюрин, И.И.* Дионис и дионисийство в сборнике Вяч. Иванова «Кормчие звезды» // Экология культуры и образования: филология, философия, история. – Тюмень, 1997. – С. 22-25.

*Тюрин, И.И.* Дионисизм и идея житнетворчества у Вяч. Иванова: (Личностно-биограф. аспект) // Вестн. Том. гос. пед. ун-та. – Томск, 2003. – Вып. 1. – С. 35-39.

*Усачева, В.В.* Славянская мифология-2. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://pagan.ru/slowar/sh/shipownik8.php>. – Загл. с экрана.

*Успенский Б.* Филологические разыскания в области славянских древностей. – М.: МГУ, 1982. – 248 с.

*Хансен-Леве, А.* Концепция «житнетворчества» в русском символизме начала века // Блоковский сб. – Тарту: Изд-во Тарт. ун-та, 1998. – Т. 14.

*Фарыно, Е.* «Код Ахматовой» // Russian literatura. – 1874. – № 7-8.

*Фарыно, Е.* Семиотические аспекты поэзии о живописи // Russian literature. – 1979. – V. 7. – № 1. – P. 65-94.

*Фарыно, Е.* Клейкие листочки, уха, чай, варенье и спирты (Пушкин – Достоевский – Пастернак) // Традиции и новаторство в русской классической литературе (Гоголь, Достоевский). – СПб.: Образование, 1992. – С. 123-165.

*Фарыно, Е.* «Тайны ремесла» Ахматовой // Wiener Slawistischer Almanach. – 1980. – Band 6. – SS. 17-81.

*Фарыно, Е.* «Все души милых на высоких звездах...» // Анна Ахматова и русская культура начала XX века. Тезисы конференции. – М., 1989. – С. 34-38.

*Фарыно, Е.* Повтор: Свойства и функции // Алфавит: Строние повествовательного текста. Синтагматика. Парадигматика. – Смоленск: СГПУ, 2004. – С. 21.

*Федин, К.* Собрание сочинений: В 12 т. Т. XII. – М.: Художественная литература, 1986. – 622 с.

- Федоров, А.В.* Иннокентий Анненский. Личность и творчество. – Л.: Художественная литература, Ленингр. отделение, 1984. – 256 с.
- Федосеева, Ю.В.* Рассказ А.П. Чехова «Невеста» в системе реально-исторических и мифологических координат // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. – 2008. – № 2.
- Федотова, С.В.* Мифопоэтика Вячеслава Иванова: теоретический аспект // Русская словесность в контексте современных интеграционных процессов. – Волгоград, 2005. – С. 683-688.
- Флейшман, Л.* Об одном приеме Баратынского // *Quinquagenario*. Сборник статей молодых филологов к 50-летию проф. Ю. М. Лотмана, – Тарту 1972. – С. 147–153.
- Флейшман, Л.* Борис Пастернак в двадцатые годы. – Мюнхен, 1981. – 454 с.
- Флейшман, Л.* Борис Пастернак в двадцатые годы. – СПб.: Академический проект, 2003. – 464 с. (Современная западная русистика.)
- Флоренский, П.* Общечеловеческие корни идеализма. – Сергиев Посад, 1909. – 32 с.
- Флоренский, П.* Общечеловеческие корни идеализма // Флоренский, П. Оправдание космоса. – СПб.: РХГИ, 1994. – 224 с.
- Франк, С.* Артистическое народничество // Русская мысль. 1910; Русское мировоззрение. – СПб., 1996. – С. 595 – 605.
- Франк-Каменецкий, И.Г.* Колесница Иеговы. Труды по библейской мифологии. – М., Лабиринт, 2004. – С.224-236.
- Фрейд, З.* Толкование сновидений. – Киев: Здоровье, 1991. – 384 с.
- Фрейденберг, О.М.* Миф и театр. – М.: ГИТИС, 1988. – 131 с.
- Фрейденберг, О.М.* Поэтика сюжета и жанра. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.
- Хайнади, З.* Сад как архетипический топос у Чехова // *Slavica XXXIII*. Kossuth Egyetemi Kiado. – Debrecen, 2004. – С. 217–229. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.newruslit.ru/for\\_classics/chekhov/Hajnady2/view](http://www.newruslit.ru/for_classics/chekhov/Hajnady2/view). – Загл. с экрана.
- Хансен-Лёве, А.* Поэтика ужаса и теория «большого искусства» в русском символизме // Сборник статей к 70-летию проф. Ю.М. Лотмана. – Тарту, 1992. – С. 322-337.
- Хансен-Лёве, А.* Концепция «жизнетворчества» в русском символизме начала века // Блоковский сб. – Тарту: Изд-во Тарт. ун-та, 1998. – Т. 14. – С. 57-85.
- Хализев, В.Е.* Мифология XIX-XX веков и литература // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. – 2002. – № 3. – 7-21.
- Хансен-Лёве, А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. – СПб.: Академ. проект, 2003. – 816 с.

- Хансен-Леве, А.* Русский символизм: Система поэтических мотивов: Ранний символизм. – СПб.: Академпроект, 1999. – 512 с.
- Хейт, А.А.* Ахматова, поэтическое странствие. Дневники, воспоминания, письма Ахматовой. – М, Радуга, 1991. – 393с.
- Хейзинга, Й.* Homo ludens (человек играющий). – М.: Издательская группа «Прогресс», «Прогресс-Академия», 1992. – 464 с.
- Ходасевич, Вл.* Об Анненском // Феникс. Кн. 1: Изд-во «Костры», 1922. – С. 122-126.
- Цивьян, Т.* Ахматова и музыка // Russian literature. – 1975. – № 10/11. – С. 173-212.
- Цивьян, Т.* Кассандра, Дидона, Федра. Античные героини – зеркала А. Ахматовой // Литературное обозрение. – 1989. – № 5. – С.29-34.
- Чернинский, А.М.* Териоморфная маска автора-рассказчика в Прологе поэмы «Руслан и Людмила» // Культура и текст-99: Пушкинский сборник. – СПб.; Самара; Барнаул, 2000. – С. 5–12.
- Чернова, Н.* Фрагмент вселенной // Театр. – 1992. – № 8. – С. 158-161.
- Черных, В.* Летопись жизни и творчества А. Ахматовой. Ч.1-2. – М.: Эдиториал УРСС, 1996. – Ч. I. – 111 с. – Ч. II. – 167 с.
- Чичеров, В.И.* Зимний период русского народного земледельческого календаря XV–XIX веков: Очерки по истории народных верований. – М., 1957. – 237 с.
- Шатин, Ю.В.* Архетипические мотивы и их трансформация в новой русской литературе// «Вечные» сюжеты русской литературы. – Новосибирск, 1996. – С. 30-41.
- Шатин, Ю.В.* Миф и символ как семиотические категории // Язык и культура. – Новосибирск, 2003. – С. 7-10.
- Шехватова, А.Н.* Амбивалентность мотива вина в прозе А.П.Чехова // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Вып. 8. Вино в литературе. – Тверь, 2002. – С. 81-87.
- Шейкина, М.А.* «Давно я не пил шампанского...» // Целебность творчества Чехова (размышляют медики и филологи). – М., 1996. – С. 42-45.
- Шелогурова, Г.Н.* Эллинская трагедия русского поэта // Анненский И. Драматические произведения. Составление, послесловие и текстол. коммент. Г.Н. Шелогуровой. – М.: Лабиринт, 2000. – С. 292-318. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://annensky.lib.ru/notes/shelogurova.htm>. – Загл. с экрана.
- Шкляева, Е.Л.* Мемуары как «текст культуры» (Женская линия в мемуаристике XIX-XX веков: А.П.Керн, Т.А. Кузминская, Л.А. Авилова). – Барнаул: изд-во БГПУ, 2006. – 168 с.
- Шмид, В.* Проза как поэзия: Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард. – СПб.: ИНАПРЕСС, 1998. – 352 с.
- Щукин, В.* Поэзия усадьбы и проза трущобы // Из истории русской культуры. Т.5. (XIX в.). – М.: Языки русской культуры, 1996. – С. 574-580.

*Щукин, В.Г.* Миф дворянского гнезда. Геокультурологическое исследование по русской классической литературе. – Krakow: Wydaw. Uniwersyteckiego Jagiellońskiego, 1997. – 315 с.

*Щукин, В.Г.* О филологическом образе мира (философские заметки) // Вопросы философии. – 2004. – № 10. – С. 47-64.

*Щукин, В.Г.* Чеховская дача: культурный феномен и литературный образ // Очерки русской культуры XIX в. – Т. V. – М., 2005. – С. 418-452.

*Щукин, В.* Заметки о мифопоэтике «Грозы» // Вопросы литературы. – 2006. – № 3.

*Шулятиков, В.* Этапы новейшей лирики // Из истории новейшей русской литературы. – М., 1910. – С. 244–250.

Экфрасис в русской литературе: труды Лозанского симпозиума. – М.: МИК, 2002. – 216 с.

*Элиаде, М.* Священное и мирское. – М.: Изд-во МГУ, 1994. – 174 с.

*Элиаде, М.* Аспекты мифа. – М.: Академический проект, 2000. – 222 с.

*Эпштейн, М.* Игра в жизни и искусстве. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX-XX веков. – М.: Советский писатель, 1988. – С. 276–303.

*Эстес, К.П.* Бегущая с волками: женский архетип в мифах и легендах. – София: «ГЕЛИОС», 2001. – 496 с.

*Эткинд, Е.Г.* «Вьючное животное культуры»: об архаическом стиле Вячеслава Иванова // Эткинд Е.Г. Там, внутри. О русской поэзии XX в. – СПб.: Максима, 1995. – С. 134-148.

*Юнг, К.* Архетип и символ. – М.: Ренессанс, 1991. – 297 с.

### Справочная литература

Большой кулинарный словарь. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://slovo.yaхu.ru/64.html>. – Загл. с экрана.

*Бычков, А.А.* Энциклопедии языческих богов: Мифы древних славян. – М.: ВЕЧЕ, 2001. – 400 с.

*Бауэр, В., Дюмотц, И., Головин, Н.* Энциклопедия символов. – М.: Крон-Пресс, 1995. – 512 с.

*Даль, В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. – М.: Русский язык, 1978- 1980.

*Жюльен, Н.* Словарь символов. – Екатеринбург: Урал, 1999. – 498 с.

*Золотницкий, Н.Ф.* Цветы в легендах и преданиях. – Киев: ДОВИ-РА, 1994. – 255 с.

*Керлот, Х.Э.* Словарь символов. – М.: REFL-book, 1994. – 608 с.

*Купер, Д.* Энциклопедия символов. Энциклопедия символов. – М.: ассоциация духовного единства «Золотой век», 1995. – 401 с.

*Маковский, М.М.* Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: образ мира и миры образов: образ мира и миры обра-

зов. – М.: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 1996. – 416 с.

Мифы народов мира: в 2 т. Т.1. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – 671 с.; Т. 2. – М.: Советская энциклопедия, 1988. – 719 с.

*Похлебкин, В.В.* Большая энциклопедия кулинарного искусства. Все рецепты В.В. Похлебкина. – М.: Центрполиграф, 2010. – 974 с.

*Похлебкин, В.В.* Чай. – М.: Центрполиграф, 2007. – 206 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://teatips.ru/index.php?act=2&id=354&dep=37>. – Загл. с экрана.

*Степанов, Ю.* Константы: Словарь русской культуры. – М.: Академический проект, 2001. – 990 с.

*Тихонов, А.Н.* Словарь русских личных имен. – М.: Школа-пресс, 1995. – 734 с.

*Торон, Ф.* Популярная энциклопедия русских православных имен. – М.: Белый волк, 1999. – 297с.

*Тресиддер, Д.* Словарь символов. – М.: Фаир-Пресс, 2001. – 448 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://slovo.yaxy.ru/67.html>. – Загл. с экрана.

Флора и Фауна: мифы о растениях и животных. Краткий словарь / сост. В.М. Федосеенко. – М.: Русь, 1998. – 256 с.

*Шейнина, Е.Я.* Энциклопедия символов. – М.; Харьков: АСТ: Торсинг, 2006. – 591с.

*Эпштейн, М.Н.* «Природа, мир, тайник вселенной...»: система пейзажных образов русской поэзии. – М.: Высшая школа, 1990. – 303 с.

#### Сайты

<http://knigaimen.narod.ru/imena/modest.html>

<http://knigaimen.narod.ru/imena/modest.html>

<http://www.znaki.chebnet.com/s10.php?id=682>

<http://www.swarog.ru/l/lipa8.php>

<http://www.swarog.ru/l/lipa8.php>

[http://www.aromashka.ru/tov\\_810.html](http://www.aromashka.ru/tov_810.html)

<http://www.znaki.chebnet.com/s10.php?id=682>

<http://absurdopedia.wikia.com/wiki/%D0%9C%D1%8B%D1%88%D1%8C>

<http://alcochoice.ru/vip->

[alcochoice/vino/%d0%bc%d0%b0%d0%b4%d0%b5%d1%80%d0%b0](http://alcochoice.ru/vino/%d0%bc%d0%b0%d0%b4%d0%b5%d1%80%d0%b0)

<http://blogovine.ru/madera>

<http://www.fincasromar.com>[http://www.nalivai.ru/vino/basic\\_types/Madeira](http://www.nalivai.ru/vino/basic_types/Madeira)

<http://feng-shui.peterlife.ru/encyclopedia/mythenc-008.htm>

<http://horo.mail.ru/namesecret.html?term=334>

<http://imena.orakul.com/child/d/333>

<http://koolinar.ru/collection/comments/1436>;  
<http://www.langet.ru/html/z/zel5terska8-voda.html>"><b>зельтерская вода</b></a>  
[http://mirslouvrei.com/content\\_sim/Moloko-504.html](http://mirslouvrei.com/content_sim/Moloko-504.html);  
<http://moy-bereg.ru/simvolika-zhivotnyih/kryisa.html>;  
<http://news.mail.ru/society/3918049>  
[http://newsru.com/world/24nov2005/turkey\\_print.html](http://newsru.com/world/24nov2005/turkey_print.html)  
<http://osetr.delfel.ru/index.php/news/43-news-article/147-2010-01-13-06-40-10>  
<http://osetr.delfel.ru/index.php/news/43-news-article/161-ekaterina>  
<http://pavlovsk-spb.ru/dostoprimechatelnosti/ferma-imperatriczy.html>  
<http://shkolazhizni.ru/archive/0/n-41099>; <http://vinosuhoe.ru/6.php>  
<http://www.bahys.com/ru/madera/history>;  
<http://www.sunhome.ru/journal/12944>  
[http://www.21vektour.ru/paraskeva\\_friday](http://www.21vektour.ru/paraskeva_friday)  
<http://magazines.russ.ru/nlo/2003/61/vinnic.html><http://magazines.russ.ru/nlo/2003/61/vinnic>  
<http://www.procheese.ru/world>;  
<http://www.vokrugsveta.ru/vs/article/469>  
<http://www.tsarselo.ru/content/0/read112.html>

*Научное издание*

**Галина Петровна Козубовская**

**Рубеж XIX–XX веков: миф и мифопоэтика**

**Монография**

Подписано в печать 10.11.2011 г.

Объем – 18,48 усл. печ. л. Формат 60x84/16. Бумага офсетная.

Гарнитура Таймс. Тираж 100 экз. Заказ № 167

Отпечатано в типографии «Параграф»

г. Барнаул, ул. Ползунова, 34а, тел. (3852) 63-73-39