

Темненко Г.М.

РОМАН В СТИХАХ И РОМАН-ЛИРИКА: К ВОПРОСУ О ВЛИЯНИИ ТВОРЧЕСТВА А. С. ПУШКИНА НА ПОЭЗИЮ А. АХМАТОВОЙ.

"Я научила женщин говорить" - так определила свои заслуги в литературе Ахматова. Заслуги эти настолько бесспорны, что просто не принято всерьез рассматривать творчество каких-либо иных поэтов в роли ее литературных предшественниц. (Имя Сафо приводится скорее для качественного, нежели аналитического сравнения). А между тем совершенно ясно, что выполнить столь сложную задачу "на ровном месте", не имея под собою твердой почвы, было невозможно.

Широко распространено мнение, что творчество А. Ахматовой явилось в двадцатом столетии развитием и продолжением пушкинской традиции. Но именно в отношении ее любовной лирики вопрос о пушкинском влиянии остается недостаточно проясненным. Серьезных разысканий в этом направлении нет, и причина этого факта совершенно очевидна: пушкинская любовная лирика не похожа на любовную лирику Ахматовой.

Исключений так мало, что они, как и полагается, скорее подтверждают правило. Это пушкинские "Пустое Вы сердечным ты/ Она, обмолвись, заменила..." и "Все в жертву памяти твоей..." и ахматовские "И как будто по ошибке / Я сказала ты..." и "Все тебе: и молитва дневная...".

Причин может быть названо несколько, остановимся лишь на двух, представляющихся наиболее существенными.

Первая имеет характер скорее общий, нежели частный. Роли мужчины и женщины в любви не тождественны. Даже в случае полной любовной гармонии мы наблюдаем, если можно так выразиться, зеркальное несовпадение испытываемых ими чувств, которое не может не сказаться даже на исходных эстетических позициях. Пушкин мог в 1825 году в послании к Родзянке шутливо возглашать: "Ты прав: что может быть важней / На свете женщины прекрасной?". В 1909 году Иннокентий Анненский в статье "Символы красоты у русских писателей" вполне серьезно скажет: "Красота для поэта есть или красота женщины или красота как женщина"ⁱ. Это различие усугубляется несходством социальных ролей. Естественно, что и формы выражения любовного чувства не могут быть одинаковы.

В XIX столетии любовная лирика, как правило, создается мужчинами, и ее жанры сформированы предшествующими эпохами, когда галантность тона вовсе не предполагала какого-либо намека на равноправие отношений и, следовательно, не оставляла возможности для любовного диалога, за исключением, может быть, самого условного. В начале и в первой половине века эта лирика еще несет на себе отпечаток традиций легкой эротической поэзии, где возлюбленная – "дитя", "нимфа", "нереида", "дева-роза". Романтическая традиция охотно провозглашает "ее" "ангелом" или "милым демоном". У Пушкина образ А. Олениной не случайно соотнесен с "ангелом Рафаэля", который "созерцает божество". Каковы бы ни были личные качества А. П. Керн, в стихах она - "гений чистой красоты", что, согласимся, очень похоже на "чистейшей прелести чистейший образец" из стихотворения, посвященного Н. Н. Гончаровой. Противоположный полюс – "беззаконная комета", "вакханка".

Однако все эти амплуа не очень годились для выражения ответного чувства. Роль девы-розы никаких слов не предполагала, но и от имени "гения чистой красоты" говорить ничуть не легче. Разница социальных ролей не допускала обращения лирической героини к жанру мадригала, а естественное высказывание на "языке страстей" резко понижало ее социальный статус. Следовательно, прямое подражание здесь почти исключено (что не зачеркивает возможности более сложного взаимодействия).

У Пушкина есть стихи, где образ любимой свободен от "блесков мадригальных", а романтическая идеализация почти отсутствует. И все-таки мы так же не можем представить себе лирического героя пушкинских стихотворений рассматривающим себя в зеркале и размышляющим о том, что он "брошен", как не можем себе представить лирическую героиню ахматовской поэзии галантно обещающей "влюбиться до ноября" или произносящей хвалу красавцу, в котором "всё ... гармония, всё диво".

Вторая причина связана с общей установкой поэзии начала XX столетия на новаторство и, в частности, с новаторством именно ахматовской любовной лирики. Эта особенность творчества Ахматовой была замечена сразу после выхода ее первого сборника. В 1912 году В. Я. Брюсов в статье "Сегодняшний день русской поэзии" охарактеризовал ее так: "В ряде стихотворений развивается как бы целый роман, героиня которого - характерно современная женщина..."ⁱⁱ. В 1921 году Б. М. Эйхенбаум статью о сборнике "Подорожник" назвал "Роман-лирика": "Поэзия Ахматовой - сложный лирический роман. Мы можем проследить разработку образующих его повествовательных линий, можем говорить об его композиции, вплоть до соотношения отдельных персонажей". "Традиционная лирика отдельных, замкнутых в себе "настроений" временно исчерпана и падает - ей суждено остаться на вторых путях, чтобы когда-нибудь в будущем возродиться в новых формах. В пределах самого лиризма Ахматова преодолевает традицию, насыщая лирику сюжетной конкретностью. В этом смысле она - не менее революционное в искусстве явление, чем Маяковский."ⁱⁱⁱ. Через год О. Э. Мандельштам приходит к окончательному выводу: "Ахматова принесла в русскую литературу всю огромную сложность и психологическое богатство русского романа 19 века. Не было бы Ахматовой, не будь Толстого с "Анной Карениной", Тургенева с "Дворянским гнездом", всего Достоевского и отчасти даже Лескова. Генезис

Ахматовой весь лежит в русской прозе, а не поэзии. Свою поэтическую форму, острую и своеобразную, она развивала с оглядкой на психологическую прозу^{iv}. Ныне этот подход стал своего рода классикой. Хотя иногда слишком буквальное понимание выражения "роман-лирика", при общей недостаточной исследованности проблемы, приводит к некоторым недоразумениям, прием его как важное свидетельство качественного отличия ахматовской лирики, приводящего к новаторской форме, неизвестной в 19 веке.

Итак, ахматовская любовная лирика не похожа на пушкинскую по двум простым причинам: вследствие невозможности для нее прямого подражания жанрам любовной поэзии, написанной от лица мужчины, и вследствие того, что она сумела выработать собственную оригинальную форму (условно "роман - лирика").

Однако эти обстоятельства не могут объяснить весьма заметного противоречия. Дело в том, что сходство ахматовской лирики с пушкинской поэзией также было впервые отмечено критикой уже после выхода в свет ее первого сборника - в то время, когда имя её ассоциировалось прежде всего с любовной темой. Выходит, что сходство и несходство сфокусированы в одном пункте.

По свидетельству Е. Ю. Кузьминой-Караваевой, А. Блок о лирике Ахматовой однажды сказал: "Она пишет стихи как бы перед мужчиной, а надо как бы перед Богом"^v. Если отвлечься от уже обсуждавшегося в тартуской публикации вопроса о том, в какой степени это высказывание помогает понять отношения между поэтами, можно заметить, что оно помогает уточнить жанровую характеристику ахматовской лирики. В достаточно значительной части это - любовное послание или любовное признание (может быть, точнее, иногда - речь, обращенная к любимому)^{vi}.

Такой взгляд не совсем противоречит позиции Б. М. Эйхенбаума: "Чаще Ахматова пользуется обращением ко второму лицу, которое либо ощущается присутствующим, либо мыслится как присутствующее"^{vii}. В. М. Жирмунский считал, что "школа Пушкина отчетливее всего сказалась у Ахматовой в ее поэтическом языке. С Пушкиным связаны разговорность, "домашний" тон ее ранней лирики"^{viii}.

Все это помогает взглянуть на проблему заново. Здесь сами собою напрашиваются два достаточно известных пушкинских высказывания - из письма П. А. Вяземскому от 4 ноября 1823 г.: "Что касается до моих занятий, теперь пишу не роман, а роман в стихах - дьявольская разница"^{ix}, - и А. А. Бестужеву от 30 ноября 1825 г.: "Да возьми-ка за целый роман - и пиши его со всею свободой разговора или письма"^x.

"Роман в стихах", написанный "со всей свободой разговора или письма", к тому же во многом предопределивший развитие того самого русского романа XIX века, "огромную сложность и психологическое богатство" которого унаследовала Ахматова, несомненно представляет интерес как предшественник и ее "романа-лирики". Важно напомнить факт, достаточно хорошо известный: "роман в стихах" ни в коей мере не может быть назван чисто эпическим произведением. Б. П. Городецкий подчеркивал, что "длительное время после катастрофы 14 декабря 1825 г. Пушкин совсем не писал лирических стихотворений. Вся стихия лиризма, составлявшая суть его поэтического творчества, переключалась в образы "Евгения Онегина", над которым Пушкин продолжал работать в то время"^{xi}. Знаменитые лирические отступления - не механическое вкрапление. Они делают особенно заметной промежуточность родовой характеристики произведения: это не эпос и не лирика. "Онегин", несомненно, относится к лиро-эпическим произведениям. Лирика здесь скрепляет событийную ткань романа, "перебрасывая связующую нить над ее разрывами, уравнивая неполноту реакций персонажей на мир всеобъемлющей полнотой авторского видения и, стало быть, выравнивая картину реальности так, чтобы мы держали в поле зрения ее всесторонний образ. Лирика здесь "работает" на эпос, но и оставаясь в своих пределах, она творит в романе изменчивый и емкий образ поэта, который и сам по себе - важнейшее слагаемое в энциклопедической картине русской жизни"^{xii}. К этому, видимо, необходимо добавить письма Онегина и Татьяны, неотделимые от художественного целого, но имеющие самостоятельную лирическую завершенность, написанные по законам жанра любовного послания. Сюда примыкают и любовные речи и, конечно, описание чувств героев, несущее в себе огромный лирический заряд.

Сама Ахматова, обращаясь в своих пушкиноведческих работах к "Евгению Онегину" ("Адольф" Бенжамена Констан в творчестве Пушкина", "Пушкин и Невское взморье", "Болдинская осень (8-я глава "Онегина") как реалистическому роману, рассматривая его и как результат учебы Пушкина у самых различных европейских авторов, и как решение проблемы "создания небайронической характеристики современного героя"^{xiii}, все же именно лирическое начало в этом произведении считала решающим, главным: "Чем кончился "Онегин"? - Тем, что Пушкин женился. Женатый Пушкин еще мог написать письмо Онегина, но продолжать роман не мог"^{xiv}.

Представляется существенным, что хотя в своих "пушкинских штудиях" Ахматова выступает как исследователь преимущественно эпических и драматических произведений, но ее постоянно привлекает проявление в них именно лирического начала - этот факт впервые пронизательно отметила Э. Г. Герштейн^{xv}. Характерно, что в одном из набросков к статье "Две новые повести Пушкина" Ахматова называет их "двумя маленькими трагедиями в прозе"^{xvi} (вспомним гегелевское определение драмы как синтеза эпоса и лирики).

Г. Д. Гачев, размышляя о разнице между лирикой и эпосом, отмечает особенности использования повествовательных элементов в лирическом произведении: "Перед нами набросана целая картина, прошла история(...). Но не обманывайтесь: (...) она (...) стоит не твердо сама по себе, а есть функция Я, порождена моей мыслью, подключена к цепи рефлексии, размышлений, тезису, которые она иллюстрирует. В эпосе наоборот: сентенция, размышление могут появиться, но в той или иной твердой ситуации - как ее плод и функция. Здесь

же надо набросать сюжет, чтобы конкретизировать мысль-чувство”^{xvii}.

И вот Ахматова пишет о том, что в произведениях Пушкина главное - это его “собственные решения и приговоры с привлечением фольклора и мировых легенд”^{xviii}. **Она всегда видит в нем лирика - может быть, потому, что глазами лирика на него смотрит?**

В статье об “Адольфе” Бенжамена Констана Ахматова подчеркивает, что учеба у западных авторов, в частности, помогала Пушкину решить такую проблему, как создание в русской литературе “языка, раскрывающего душевную жизнь человека”^{xix}. Мы знаем, что задача была решена блестяще, и успех Пушкина стал достоянием всей русской поэзии. Ахматовой, чтобы “научить женщин говорить”, чтобы выработать свой поэтический язык, необходимо было решить аналогичную задачу. Ей нужна была прочная опора, источник, богатый возможностями, но оставлявший свободу маневра, не связывавший руки. Эту роль для нее, видимо, сыграл “Евгений Онегин” - там лирическая стихия выступала более свободной от жанровых форм лирики XIX века.

В этом плане первостепенный интерес представляет письмо Татьяны (но не в первой части, где объясняемые обстоятельства слишком индивидуальны, привязаны к сюжету, а во второй, где сама любовь говорит о себе):

Вся жизнь моя была залогом
Свиданья верного с тобой,
Я знаю, ты мне послан богом,
До гроба ты хранитель мой.
Ты в сновиденьях мне являлся...

У Ахматовой:

Ты мне не обещан ни жизнью, ни богом,
Ни даже предчувствием темным моим...
 (“Ты мне не обещан ни жизнью, ни богом...”, 1915)

Все обещало мне его:
Край неба, тусклый и червонный,
И милый сон под Рождество,
И Пасхи ветер многозвонный...
 (“Все обещало мне его...”, 1916)

Отметим, кроме мотива вешего сна, мотив предчувствия любви. В последней строфе он выражен лексически независимо (“И я не верить не могла, / Что будет дружен он со мною”) от слов Татьяны “Незримый, ты уж был мне мил”. Однако этот мотив очень важен для лирики Ахматовой и звучит у нее на все лады.

“Твой чудный взгляд меня томил”, - пишет Татьяна, и лирическая героиня Ахматовой подхватывает: “Долгим взглядом твоим истомленная / Я сама научилась томить” (“Долгим взглядом твоим истомленная...”, 1921).

“В душе твой голос раздавался”, - продолжает Татьяна (ср. в 7 главе: “И об Онегине далеком / Ей сердце громче говорит” [XIV]; “Все душу томную живит” [XIX]). Стихи Ахматовой отзываются: “И томное сердце слышит / Тайную весть о дальнем” (“Безвольно пощады просят...”, 1912).

Итак, обращение к письму Татьяны показывает не только опору Ахматовой на употребляемую Пушкиным “психологическую терминологию любовных переживаний”, но и более глубокое сходство: общность мотивов любовной тематики, в данном случае позволяющих выделить идею любви - страсти как рокового предопределения, связывающего любящее существо с предметом любви незримыми, но прочными и чуткими нитями. Возможно, именно отсюда вытекает сходство некоторых других структурных элементов. Пушкинская Татьяна в любовном письме соединяет мысль о любимом с самыми заветными проявлениями своего человеческого я:

Не правда ль? Я тебя слыхала:
Ты говорил со мной в тиши,
Когда я бедным помогала
Или молитвой услаждала
Тоску волнуемой души.
То же мы находим и у Ахматовой:
И когда прозрачно небо,
Видит, крыльями звеня,
Как делюсь я коркой хлеба
С тем, кто просит у меня.
 (“На пороге белом рая...”, 1921)

или:

Все тебе: и молитва дневная,
И бессонницы млеющий жар,
И стихов моих белая стая
И очей моих синий пожар.
 (“Я не знаю, ты жив или умер...”, 1915)

Примечательно, что интонационно последнее стихотворение ближе, как уже упоминалось, к пушкинскому “Все в жертву памяти твоей...”, но общим объединяющим моментом является именно мотив, так отчетливо прозвучавший в “Онегине”. При этом ахматовские тексты и ритмически и лексически вполне самостоятельны, и пушкинское влияние осуществляется на глубинном уровне, возможно, Ахматовой не вполне осознаваемом. Уже на склоне лет, развивая свой интерес к лирическому началу в этом романе, она обратила внимание на ответ Татьяны и выделила строки, где та говорит Онегину, что готова отдать все “за смиренное кладбище, / Где нынче крест и сень ветвей / Над бедной нянею моей”. Ахматова высказала мысль, что здесь Пушкин своей избраннице “щедро отдает свои сокровеннейшие чувства и мысли”^{xx}. Отметим обстоятельство, мимо которого она проходит при всей своей зоркости, может быть потому, что не видит в нем ничего примечательного: сокровеннейшие чувства и мысли, никак не связанные с любовными переживаниями, попадают в любовную исповедь. Эта черта, действительно, для ахматовской лирики вполне органична, достаточно вспомнить хотя бы ее знаменитое “Ты знаешь, я томлюсь в неволе...” (1913), где “тверская скудная земля” и “осуждающие взоры / Спокойных загорелых баб” - “памятны до боли”, то есть тоже связаны с сокровеннейшими чувствами. Образ тверских широких просторов так важен для поэтессы, что вытесняет в этом стихотворении собственно любовные речи - все же стихотворение остается образцом именно интимной лирики. Это, возможно, связано с особой интонацией произнесения “Ты” в начале первой строки - тоже черта очень ахматовская, но, как мы постараемся показать несколько ниже, имеющая отношение к основной теме нашей работы.

Несколько сложнее обстоит дело с использованием лирических элементов, связанных образом Онегина. Реминисценция из письма Онегина легко и естественно могла быть использована в стихотворении, написанном от лица мужчины. Взволнованная исповедь Онегина “Когда б вы знали, как ужасно / Томиться жаждою любви, / Пылать - и разумом всечасно / Смирять волнение в крови (...) А между тем притворным хладом / Вооружать и речь и взор” в одном из немногих у Ахматовой “мужских” стихотворений звучит с более сдержанной, эпической интонацией: “Подошла. Я волнения не выдал, / Равнодушно глядя в окно.” Здесь заданное Пушкиным лирическое напряжение, хотя и сохраняется в первоначальном смысле, но в качестве элемента иной структуры, и не только не в качестве цитаты, но даже и не реминисценции. Остро подмеченная психологическая деталь - контраст между внутренним состоянием и внешним поведением влюбленного - строго говоря, не требует знакомства с литературой, поскольку встречается в жизни. Но в “женском” стихотворении этот мотив, драматизирующий лирическое излияние, прозвучит совершенно иначе и, видимо, более органично. Стихотворение “Как велит простая учтивость...” (1913) гораздо более знаменито. Та же ситуация вынужденной сдержанности: “Десять лет замираний и криков, / Все мои бессонные ночи / Я вложила в тихое слово / И сказала его напрасно” - выражена совершенно неузнаваемо. Именно оригинальность этого стихотворения позволяет предположить некоторую оглядку в предыдущем.

“Зеркальное несовпадение” любовных ролей мужчины и женщины приводит к любопытному эффекту “похожей непохожести” изображения и выражения чувств у обоих поэтов. Онегин видит счастье в том, чтобы “Улыбку уст, движенье глаз / Ловить влюбленными глазами”. Ахматова усвоила это внимание к чуть заметному мимическому движению, контрастирующее с огромностью любви и отчаянием ее безнадежности: “Я не могу поднять усталых век, / Когда мое он имя произносит” (“Вечерние часы перед столом...”, 1913); “У меня есть улыбка одна: / Так, движенье чуть видное губ./ Для тебя я ее берегу - /Ведь она мне любовью дана.” (“У меня есть улыбка одна...”, 1913). Но у Пушкина улыбка - метонимия образа любимой, ее вид даже безнадежно влюбленному приносит утешение. Героиня ахматовского стихотворения своей улыбки не видит. Она хотела бы с ее помощью выразить свою любовь, но тем горше ощущает ее безответность, и стихотворение оканчивается при резкой смене плана: “Все равно, что ты наглый и злой, / Все равно, что ты любишь других./ Предо мной золотой аналой / И со мной сероглазый жених.” Здесь знакомая психологическая деталь опять-таки оказывается в гораздо более сложном контексте.

Это “зеркальное несовпадение” так сильно меняет картину, что она становится иногда почти неузнаваемой. В 1914 году Н. В. Недоброво, очень близко знавший Ахматову в эту пору, в своей известной статье о ней дает тонкий анализ стихотворения, написанного в декабре 1913:

Настоящую нежность не спутаешь
Ни с чем, и она тиха.
Ты напрасно бережно кутаешь
Мне плечи и грудь в меха.
И напрасно слова покорные
Говоришь о первой любви.
Как я знаю эти упорные,
Несытые взгляды твои!

До нас дошла ревнивая эпиграмма Н. В. Недоброво. Из нее можно догадаться, что он был бы не прочь узнать, кто же этот “озорник”, благодаря своей дерзости попавший в стихотворение. И Недоброво не заметил здесь сходства с описанием поведения влюбленного Онегина: “Он счастлив, если ей накинёт/ Боа пушистый на плечо.” (Ср. в альбоме Онегина: “Я черным соболем одел/ Ее блистающие плечи”). Но Пушкин говорит, что Онегин в юности прекрасно изучил “науку страсти нежной”, у Ахматовой же речь о “настоящей нежности”, которой противопоставляется не произнесенное в тексте, но легко находимое слово “страсть”. Н. В. Недоброво

зато явственно различил в этом стихотворении интонации иронии и горечи^{xxi} - и это опять-таки возвращает нас к Пушкину, к выражению “обидная страсть”, которым пользуется Татьяна: “... колкость Вашей брани, / Холодный, строгий разговор, / Когда в моей лишь было власти, / Я предпочла б обидной страсти ...”

Вообще тема “обидной страсти”, обидной именно тем, что она исходит от любимого, но гораздо меньше того огромного чувства, которое вкладывает в это понятие героиня, получает у Ахматовой самостоятельное развитие. Прежде всего это “Звенела музыка в саду” (“Вечером”, 1913) - стихотворение, в котором пушкинских реминисценций нет, но суть конфликта соответствует, может быть, тем же причинам, оскорбившим Татьяну: оказавшись “первый раз одна с любимым”, героиня стихотворения понимает, что он не по-настоящему любит ее: “Так на наездниц смотрят стройных”. Та же ситуация и в стихотворении “Прогулка”(1913). Здесь печальное восклицание Татьяны “...что к моим ногам / Вас привело? Какая малость!” - трансформируется в грустную констатацию факта: “Он снова тронул мои колени / Почти не дрогнувшей рукой”. Образы совершенно различных планов объединяет скорее тематическое сходство, ценностная установка. Спустя 9 лет общая интонация поэзии Ахматовой несколько изменится, и следующие строки ответа Татьяны “Как с вашим сердцем и умом быть чувства мелкого рабом?” будут варьироваться с библейским пафосом: “ Как мог ты, сильный и свободный, / Забыть у ласковых колен, / Что грех карают первородный / Уничтожение и тлен?” (“Как мог ты, сильный и свободный...”, 1922).

Все эти примеры уводят нас дальше и дальше от проблемы цитат и реминисценций, от проблемы выражения темы любви к вопросу о самой сути этого чувства у обоих поэтов.

Тема “обидной страсти”, едва тронутая в романе Пушкина, почти не замеченная критикой, у Ахматовой получила совершенно самостоятельное звучание - ее героиня, не отказываясь от любимого, мирясь и не мирясь с его “обидной страстью”, продолжает его любить - но по-своему. Впрочем, если мы вспомним, Татьяна, формально отказав Онегину, не скрывала, что любить его продолжает: “Я вас люблю, к чему лукавить...” Попробуем дать свое истолкование сцене последнего свидания Татьяны и Онегина. Кажется, еще никто не отмечал ее частичного сюжетного сходства с некоторыми другими аналогичными сценами в пушкинских произведениях. Известно, что у Пушкина не только влюбленный самозванец во время любовного объяснения открыл прекрасной полячке свое имя - шаг, его едва не погубивший, - но и Дон Гуан назвал себя Доне Анне с риском для жизни, и даже нелюбимый Ахматовой Дубровский счел необходимым столь же нерасчетливо повести себя с Машей Троекуровой. Что заставляет их поступать подобным образом? Прежде, чем отвечать, обратимся к ситуации Татьяны. Она, как и все перечисленные персонажи, могла бы торжествовать победу, не открывая своего истинного лица. Онегин влюблен в блестящую светскую даму, “законодательницу зал”, но этот облик для Татьяны - не ее настоящее Я, а почти что маска. И вот она признается Онегину:

...Сейчас отдать я рада
Всю эту ветошь маскарада,
Весь этот блеск, и шум, и чад
За полку книг, за дикий сад,
За наше бедное жилище,
За те места, где в первый раз,
Онегин, видела я вас,
Да за смиренное кладбище,
Где нынче крест и сень ветвей
Над бедной нянею моей...

Это мгновение важно своим почти кричащим выпадением из логики развития сюжета. Эпизод последнего объяснения завершает композицию романа, казалось бы, симметричным ходом: сначала любовное объяснение героини и отказ героя, затем любовное объяснение героя и отказ героини. Но для того, чтобы отвергнуть поклонника, вовсе незачем с ним разговаривать, более того, гораздо естественнее не разговаривать с ним вовсе. А если Татьяна действительно продолжает любить Онегина, зачем же предстает перед ним в столь невыгодном для нее свете - той самой бедной девочкой, которую он уже когда-то отверг?

Аналогия с доном Гуаном, самозванцем и Дубровским позволяет увидеть черту, объединяющую персонажей с их автором. Для них не существует анонимной любви, потому что они понимают ее как чувство сугубо личностное. Для каждого из них мольба “Полюби меня” неотделима от мольбы “Узнай меня”. А высший взлет любви - в постижении любимого. После отъезда Онегина из деревни Татьяна, изнывая от разлуки, читает его книги и по его отметкам на полях силится постичь его душу. “И начинает понемногу моя Татьяна понимать...” Нет, роман не может кончиться, пока и Онегин тоже не узнает, “кто там в малиновом берете”. Развязка, может быть, более полная, чем если бы Татьяна ответила Онегину взаимностью, - это ее исповедь, не столько любовная, сколько открывающая душу. Именно эта бесстрашная открытость и откровенность снимает противоречие между признанием в любви и отказом от нее. Восклицание Татьяны “Что вас привело к моим ногам, / Какая малость!” звучит не потому, что она не умеет любить, а потому, что в Онегине она успела увидеть и полюбить нечто гораздо большее: “Как с вашим сердцем и умом / Быть чувства мелкого рабом!” Здесь Татьяна торжествует вовсе не в пошло житейском смысле. Это ее апофеоз, потому что, разгадав загадку души любимого, она получила возможность говорить с ним на равных и открыть ему все, чем живет сама. Именно **любовная исповедь становится проявлением и доказательством любви**. В этой

связи представляется уместным напомнить известное высказывание В. Кюхельбекера о том, что "поэт в своей 8-й главе сам похож на Татьяну"^{xxii}.

Приходится отметить, что эта черта в лирике встречается редко. Возможно, это связано с традицией изображения влюбленных в момент разлуки или разобщения, возможно - с какими-то иными обстоятельствами. Мы не найдем этой черты у Лермонтова - его герой для этого оказывается слишком уж одинокой личностью. Когда-то Маяковский пошутил, что "Выхожу один я на дорогу" - великолепная агитация за то, чтобы девушки гуляли с поэтами. Надо отдать должное Маяковскому: он продемонстрировал незаурядность своего воображения. Обычному читателю трудно представить, что это стихотворение может быть обращено к женщине - более традиционно его восприятие как акта саморефлексии. У Тютчева важнейшая тема - переживание фатально непреодолимой разобщенности влюбленных. В лирике Блока романтическая установка на сверхзначительность участников любовной драмы составляет важнейшую основу лирических сюжетов. Образ Прекрасной Дамы, Вечной Женственности часто полностью затмевает конкретные черты живой личности. Даже в глубоко автобиографичном "О доблестях, о подвигах, о славе" контакт между любящими непоправимо разомкнут и, в сущности, безразлично, к кому обращает свой монолог поэт: к возлюбленной или к убираемому со стола ее портрету. То же можно сказать и о страстном монологе Маяковского "Лилечке!.." - поэт обращает свои признания в спину уходящему воплощению равнодушия: "Дай хоть последней нежностью выстлать / Твой уходящий шаг." Перефразируя приведенное выше высказывание Блока об Ахматовой, можно сказать, что все эти стихи написаны "перед богом" - а не перед отчужденными и глухонемыми возлюбленными. Любопытно, что, по свидетельству Л. Чуковской, Ахматова отмечала, что "из пастернаковских любовных стихов возникает обычно образ любви, но не образ женщины, к которой они обращены"^{xxiii}.

В любовной лирике Ахматовой мотив решающего духовного контакта в любовной исповеди является существенным и постоянным: "Нет, царевич, я не та, / Кем меня ты видеть хочешь" ("Нет, царевич, я не та...", 1915); "Я любимая, я твоя, / Не пастушка, не королева..." ("Ты письмо мое, милый, не комкай...", 1912); "Прости, что я жила скорбью..." ("Широк и желт вечерний свет...", 1915); "Помолись о нищей, о потерянной..." (1912); и даже "От тебя я сердце скрyla..." (1936); "Ты выдумал меня. Такой на свете нет..." (1956). И любовное признание у Ахматовой нередко переходит в любовную исповедь, в "открытие души", когда одинаково важно рассказать и о собственном томлении, и о "тверской скудной земле", подобно тому, как это делала Татьяна, рассказывая Онегину о могиле няни. При этом, как и в финале пушкинского романа, сам разговор "от сердца к сердцу" оказывается важнее формальных "да" или "нет" любовного сюжета. Это приводит к проявлению уже собственно ахматовской черты - появлению такой внутренней близости между участниками любовного диалога, когда становятся несущественными степени близости внешней: "Кто ты, брат мой или любовник, / Я не помню и помнить не надо" ("Как соломинкой, пьешь мою душу ...", 1911). В стихотворении "Каждый день по-новому тревожен..." (1913) слова "Если ты к ногам моим положен, / Ласковый, лежи..." были истолкованы одним критиком как тончайшее проявление любовного влечения, а другим - как сильнейшее выражение материнских чувств. Один из самых поразительных примеров в этом ряду -

А, ты думал, я тоже такая,
Что можно забыть меня,
И что брошусь, моля и рыдая
Под копыта гнедого коня?
Или буду просить у знахарок
В наговорной воде корешок
И пришлю тебе страшный подарок -
Мой заветный душистый платок?
Будь же проклят! Ни стоном, ни взглядом
Окаянной души не коснусь.
Но клянусь тебе ангельским садом,
Чудотворной иконой клянусь
И ночей наших пламенным чадом -
Я к тебе никогда не вернусь!
(1921)

Критики, дивившиеся смешению райских и адских ассоциаций (что для литературы серебряного века вовсе не было редкостью), не обратили внимания на действительно необычный лирический ход. Героиня стихотворения клянется никогда не вернуться - к человеку, который и так ее уже бросил. Но в стихотворении Ахматовой этот ход не выглядит алогизмом. Отказ вернуться к прежнему любимому обозначает, кроме разрыва внешнего, который уже произошел, еще и разрыв внутренний. В этом плане чудотворная икона и ангельский сад - вовсе не кощунственная аналогия "пламенного чада", а как раз обозначение чистой внутренней близости, что для лирической героини составляет суть любовных отношений. Разумеется, ничего похожего на это стихотворение в пушкинской поэзии мы не найдем.

Однако, как уже упоминалось, не условное "Вы", а сердечное "ты", идущее от пушкинской традиции,

здесь задало определяющую тенденцию.

Еще один мотив любовной лирики Ахматовой представляется тесно связанным с пушкинским началом. Если для Онегина, думавшего, что “вольность и покой - замена счастью”, любовь - неволя, то Татьяна, более естественная в своих чувствах, даже и в оковах брака не чувствует себя несвободной: “сидит покойна и вольна”. Ее любовь - результат свободного проявления ее личности, ее внутренняя свобода не зависит ни от каких внешних обстоятельств, даже отказ от любви она выскажет по своей воле. Мы не найдем у Ахматовой всего комплекса проблем и идей, выросших у Пушкина вокруг слова “вольный”. (В книге С. Г. Бочарова “Поэтика Пушкина”^{xxiv} его значению уделена отдельная глава). Но все же отсвет этого комплекса, проявившегося в романе “Евгений Онегин”, освещает нечто важное и в романе-лирике Ахматовой. Для нее, как и для Татьяны, вольность и любовь не противостоят друг другу. В стихотворении “Любовь покоряет обманно...” (1911) о герое, лишившемся любви, Ахматова говорит:

И когда она улыбалась

В садах твоих, в доме, в поле,

Повсюду тебе казалось,

Что вольный ты и на воле.

Не менее отчетливо это выражено в стихотворении “То пятое время года...” (1913) :

То пятое время года,

Только его славословь,

Дыши последней свободой,

Потому что это любовь.

В стихотворении “Сколько просьб у любимой всегда...” (1913) она упрекает любимого за то, что он не дал ей “любви и покоя”. Легко заметить, что “любовь” заняла здесь место “вольности” в пушкинском двучлене “вольность и покой”. Отождествление любви с волей в поэзии Ахматовой имеет принципиально важное значение. Слово воля употребляется ею и для автохарактеристики: “Я-то вольная” (“Кое-как удалось разлучиться”, 1921), и для определения ближайшего окружения: “О вольные мои друзья, о лебеди мои” (“И вот одна осталась я”, 1917), и как существенная жизненная субстанция: “Горе душит, не задушит / Вольный ветер слезы сушит” (“Шепчет: “Я не пожалею...”, 1922), “А струи вольные поют, поют” (“Господь немилостив к жнецам и садоводам...”, 1915).

Все это позволяет нам использовать термин “вольнлюбивый романтизм страстей”, введенный Н. В. Фридманом в его книге “Романтизм в творчестве А. С. Пушкина” для характеристики любовной лирики Ахматовой. В связи с этим представляет интерес и усвоение Ахматовой не менее выразительного пушкинского эпитета “бешеный”. В раннем “Послании к Юрьеву” Пушкин применяет этот эпитет к себе: “Я нравлюсь юной красоте/ Бесстыдством бешеных желаний”. В романе “Евгений Онегин” он подчеркивает эмоциональную окрашенность этого слова в XXX строфе первой главы, где речь идет о балах: “Люблю я бешеную младость, / И тесноту, и блеск, и радость”. А в “Каменном госте” его с особым значением произносит Лаура, обращаясь к Дон Карлосу: “Ты, бешеный, останься!” - она готова полюбить Карлоса за то, что именно этим качеством он напомнил ей дон Гуана. Во всех этих случаях слово бешеный означает не только силу чувства, но и его внутреннюю свободу, раскрепощенность, оно очень близко к понятию вольный. В стихах Ахматовой находим то же слово в том же значении: “А бешеная кровь меня к тебе вела” (“Надпись на книге “Подорожник””, 1941) и гораздо чаще - то же значение, выраженное другими словами: “В страсти, раскаленной добела”, “Пытка сильных - огненный недуг” (“И когда друг друга проклинали...”, 1909). В 1912 году Георгий Чулков сравнил героиню ранних стихов Ахматовой с Дон Жуаном, который бродит по миру, “с волнением ожидая какой-то роковой встречи”^{xxv}. Возможно, здесь - исток огромного внимания Ахматовой к “Каменному гостю” Пушкина с его “громными вопросами морали”..

Таким образом, и здесь, видимо, можно говорить не только и не столько о близости словесных средств, используемых для передачи любовного чувства, сколько о близости самого образа чувства. Это, в свою очередь, ставит вопрос об образе человека, которому принадлежит переживание.

Представляется необходимым осознание конкретной трудности, вытекающей из принципиального несходства между романом в стихах и романом-лирикой. В романе Пушкина, как и вообще в романе, весь художественный материал группируется вокруг образов главных героев и во многом определяется их чертами. Автор заботился о том, чтобы персонажи реалистического романа не слились в сознании читателей с фигурой автора. Литературоведческое разыскание черт, которые их объединяют, всегда носит вспомогательный характер и не допускает знака тождества.

Образ автора, организующий лирическую систему, соотносится, несмотря на все оговорки, непосредственно с чертами лица, называемого лирическим героем, а иногда - лирическим персонажем стихотворения.

Однако образ автора лирических стихотворений - проблема достаточно сложная и многогранная, чтобы рассматривать ее здесь в полном объеме. Допустим в качестве рабочей гипотезы, что, испытывая сильное влияние романа “Евгений Онегин”, Ахматова могла вместе с любовной фразеологией и образом любовного чувства воспринять и способ изображения любящих.

Тем не менее в лирике Ахматовой мы каждое стихотворение воспринимаем как некое законченное

целое, и позднейшие попытки циклизации на сюжетной основе, совершенные, возможно, под влиянием литературного окружения, искавшего “продолжения романа”, как раз свидетельствуют об отсутствии первоначальной установки на единство действия. (Например, цикл “Обман”, составленный из стихотворений, впервые напечатанных в сборнике “Вечер”, был оформлен собственно как цикл лишь в “Четках”, в дальнейшем его состав менялся; цикл “Черный сон” был скомпонован из стихотворений 1913-21 годов лишь в рукописи “Бега времени”). Это, видимо, связано с принципиальным отличием лирики от эпоса. Лирика, оставляя в стихотворении место для сюжета или картины, все же предполагает их зависимость от мысли и чувства, в конкретизации которых и состоит их функция. В связи с этим и сюжетные ситуации, и социальные характеристики персонажей некоторых, особенно ранних, стихотворений Ахматовой несут заметный отпечаток условности, что не было редкостью для лирики не только рассматриваемой эпохи. Таковы “маркизы”, “канатная плясунья”, “хрупкая Снегурка”, “цыганка”. Иногда их появление осуществляет реализацию метафоры: “Не жаль, что ваше тело / Растает в марте, хрупкая Снегурка” (“Высоко в небе облачко серело”, 1911). Иногда - оживление идиомы: “Шутил: “Канатная плясунья! / Как ты до мая доживешь?” (“Меня покинул в новолуние”, 1911). Нередко маска и ситуация слиты между собою, являясь кратким психологическим комментарием к состоянию лирической героини (молоденькой девушке приятно вообразить себя маркизой, подругой принца или графа; женщина, потерявшая ребенка, чувствует себя как бездомная цыганка; монашкам любовь запрещена - последний мотив отмечен Веселовским еще в любовной лирике средневекового фольклора). Ахматова могла быть отождествлена с каждой из этих масок не более, чем Пушкин с монахом из его юношеской поэмы “Монах”, с героем “Черной шали” или с художником-варваром из стихотворения “Художник-варвар кистью сонной...”.

Однако в поведении лирической героини стихотворений Ахматовой и ее собеседника нередко проступают **черты, говорящие о принадлежности к определенному реальному социально-культурному слою**. И выражение “канатный плясун” в значении “легкомысленный, несолидный человек”, которое мы неожиданно обнаруживаем в переписке родителей Пушкина (понятно, что Ахматова взяла его не оттуда), возможно, пришло как калька с французского и могло бытовать именно среди людей, для которых французский являлся частью культурного сознания. И шутка о желанном пребывании в аду с женщиной, которая упоминается в воспоминаниях А. П. Керн о Пушкине, видимо, благополучно дожила в быту все того же социально-культурного слоя до XX века: “Я спросила: “Чего ты хочешь?” / Он сказал: “Быть с тобой в аду.” / Я смеялась: “Ах, напророчишь / Нам обоим, пожалуй, беду”. ” (“Все как раньше: в окна столовой...”, 1914). Эта шутка появилась в стихах Ахматовой до того, как она занялась пушкинистикой и принялась изучать мемуары; она ни в коем случае не может рассматриваться как отсылка к истории первых робких ухаживаний юного Пушкина за тогда тоже еще юной и вполне строгой до чопорности красавицей. Более того, детальное сравнение покажет, насколько сходство поверхностно. В воспоминаниях А. П. Керн эта “лихая” шутка оттеняет робость попытки ухаживания^{xxvi}. В стихотворении Ахматовой “испытанная” шутка подчеркивает отсутствие связи между словами и истинными чувствами. Деланное ухаживание - лишь игра самовлюбленного денди: “О, я знаю, его отрада - / Напряженно и страстно знать, / Что ему ничего не надо, / Что мне не в чем ему отказать.”

“Хлыстик и перчатка”, “шпор твоих легонький звон” в стихах Ахматовой живут самостоятельной жизнью, отнюдь не отсылая читателя к страницам “Онегина”, где встречаются такие же предметы. Ведь у Пушкина “Шпор внезапный звон раздался” с приходом мужа Татьяны в финале романа - как грубое вторжение действительности, окончательно уничтожающее надежды героя на счастье, у Ахматовой же этот образ употреблен с противоположным знаком: это символ сбывшихся ожиданий, “исполненный сон”. Так же похожи и не похожи ахматовский “нарцисс в хрустале у тебя на столе” и “духи в граненом хрустале” “на столе” у Онегина. Однако появление этих предметов в ахматовской лирике, конечно, в определенной мере может быть связано с начальным их явлением в пушкинском романе: это приметы быта одной и той же социальной среды; это бытовые слова, прошедшие через поэтический текст, выступавшие в метонимической функции, получившие начальный суггестивный ореол, достаточно неопределенный, чтобы не мешать созданию нового поэтического образа. Но это и черты, незаметно придающие ее лирике “романный” характер, помещающие участников любовного диалога в конкретный исторический и общественный контекст, легкими штрихами намечающие их социальную характеристику.

Возможно, обычная для Пушкина смена планов внутри одной строфы, переплетающая лирическую и эпическую интонации, оказала влияние на структуру ахматовской лирики, придала ей ту долю эпичности, которая и породила выражение “роман-лирика”.

При отсутствии прямых аналогий, даже полном тематическом несходстве, любопытно сравнить взятую наугад строфу из “Евгения Онегина” с любым стихотворением Ахматовой. Вот описание зимы из V главы (строфа IV).

Татьяна (русская душою,
Сама не зная, почему)
С ее холодною красою
Любила русскую зиму,
На солнце иней в день морозный,

И сани, и зарю поздней
Сиянье розовых снегов
И мглу крещенских вечеров.
По старине торжествовали
В их доме эти вечера:
Служанки со всего двора
Про барышень своих гадали
И им сулили каждый год
Мужьев военных и поход.

Здесь очарование зимнего пейзажа, очерченного несколькими беглыми штрихами, подкреплено лирической интонацией, относящейся к чувствам Татьяны и соединяющей волнение, вызванное красотой зимней природы, с волнением, вызываемым крещенскими гаданиями с их предчувствием счастья или беды. Однако ожидание романтических страхов, подготовленное эпиграфом к V главе из Жуковского и подкрепленное стилистической окраской слова “мгла”, перебивается комически наивным и трогательным описанием гадающих служанок с их прозаическим представлением о счастье, чтобы в следующей строфе перейти в широкую картину святочных гаданий, складывающуюся из точных реалистических зарисовок, ведущих читателя от бытовых наблюдений к философским обобщениям, где источником лиризма будут не романтические ужасы, а осознание неумолимости естественного хода жизни: “надежда им / Лжет детским лепетом своим”. Пушкину достаточно всего двух строф, чтобы изображение душевного состояния Татьяны поместить в объективную картину мира, а из этой картины извлечь дополнительный источник лиризма.

В ахматовских стихах мы находим аналогичное переключение планов, еще более эффективное в стихотворении 1915 г. из 12 строк:

Господь немилостив к жнецам и садоводам.
Звения, косые падают дожди
И прежде небо отражавшим водам
Пестрят широкие плащи.
В подводном царстве и луга, и нивы,
А струи вольные поют, поют.
На взбухших ветках лопаются сливы,
И травы легшие гниют.
И сквозь густую водяную сетку
Я вижу милое твое лицо,
Притихший сад, китайскую беседку
И дома круглое крыльцо.

В центре стихотворения, в середине второй строфы, рифма поют - гниют концентрирует наше внимание на сопоставлении двух стилистически контрастных слоев. Известно наблюдение В. В. Виноградова о символической значимости в ахматовской поэтике слова песня и всех примыкающих к нему по смыслу слов. Здесь поют “струи вольные” - достаточно известно и о суггестивном ореоле слова вольный. Дожди этого стихотворения выступают в неожиданной функции “свободной стихии” - они переместили “луга и нивы” в “подводное царство”, они приобретают несколько романтизированный, почти космический облик; но крупный план следующего двустихия со взбухшими ветками, лопающимися сливами и сообщением о том, что “травы легшие гниют”, - это не презренная проза, а часть общей картины, заявленной в первой строке. Поэтическая вольность стихии неотделима от прозаизма несчастья. В два первые четверостишия уместились и сельская природа, и петербургские набережные с широкими плащами мокрых прохожих, не вполне мотивированные в любовном стихотворении (как не вполне мотивировано, например, и упоминание о могиле няни в последнем объяснении Татьяны и Онегина, как не вполне мотивировано упоминание старости, гадающей “сквозь очки” “у гробовой своей доски” перед описанием несостоявшегося гадания Татьяны). Героиня ахматовского стихотворения - явно горожанка, для нее-то дождь - “водяная сетка”, уютная деталь благоустроенного культурного пейзажа. Однако акварельная картинка последней строфы не совпадает с широким полотном, набросанным в первых двух. Это вызывает неясное ощущение тревоги, которое в конце подкрепляется противостоянием созвучных и наиболее эмоционально окрашенных слов, обрамляющих это стихотворение: “Господь немилостив...” - “...милое твое лицо”. Героиня ахматовской лирики, так же, как и персонажи пушкинского романа, живет в мире открытом и непредсказуемом, у Ахматовой так же, как и у Пушкина, “большой” мир воздействует на мир интимных чувств и личных судеб, реалистически точное изображение этого мира не исключает некоторой романтизации его отдельных деталей. Лирическое волнение - проявление не только непосредственно испытываемого и осознаваемого чувства любви, но и проекция наложения судеб героев на судьбы мира. **Объективность, “романность” становится новым источником лиризма для Ахматовой.** Любопытно, что сопоставление начальной и поздней редакций пушкинского стихотворения “Не пой, красавица, при мне...” позволяет наблюдать проявление аналогичной тенденции и в пушкинской лирике^{xxvii}. Именно это стихотворение, по мнению Т. И. Сильман, проявляет наиболее заметное структурное

сходство с ахматовской лирикой^{xxviii}.

Стихотворение “Да, я любила их, те сборища ночные...”(1917) содержит, возможно, неосознанную (осознанные Ахматова в таких случаях истребляла) реминисценцию из четвертой главы “Онегина”. Кроме объединяющей интонации мы находим сходство и в сопоставлении образов пышущего жаром камина и стаканов с ледяным вином. Но у Пушкина этот контраст не подчеркнут. Более подробное сравнение уничтожает сходство. У Пушкина маленькое лирическое отступление подчеркивает спокойный эпический тон всей строфы:

Огонь потух, едва золою
Подернут уголь золотой;
Едва заметною струею
Виется пар, и теплотой
Камин чуть дышит. Дым из трубок
В трубу уходит. Светлый кубок
Еще шипит среди стола.
Вечерняя находит мгла...
(Люблю я дружеские враки
И дружеский бокал вина
Порою той, что названа
Порой меж волка и собаки,
А почему, не вижу я.)
Теперь беседуют друзья...

У Ахматовой же все стихотворение представляет единое лирическое высказывание, и, несмотря на относительно спокойную интонацию первых строк, в нем стремительно разворачивается пружина нарастающего эмоционального напряжения, вначале лишь намечающего контраст между жаром камина и льдом стаканов, затем настораживающего как бы невзначай брошенным оксюмороном (“Веселость едкую литературной шутки”), чтобы завершиться оксюмороном еще более резким: “И друга первый взгляд, беспомощный и жуткий.”

Мы можем здесь предположить не “отсылку” к Пушкину, а совпадение реалий литературного быта. Эти реалии могли более легко попасть в стихи Ахматовой именно потому, что уже утратили чисто бытовой характер, побывав в поэтическом произведении. Но если у Пушкина жар камина - деталь скорее эпически нейтральная, описательная, у Ахматовой она включена в оппозицию лед / жар и подготавливает оксюморонный образ последних строк. Лирика Ахматовой действительно опирается на достижения русского романа, но для нее не всякая бытовая деталь годится, и то, что уже получило легкий поэтический ореол, используется более охотно.

Точно так же и знаменитые “На блюде устрицы во льду” из стихотворения “Вечером”(1913), воспринимавшиеся как поэтическая дерзость, все-таки не были дебютом устриц в русской поэзии. В “Евгении Онегине” они встречаются в отрывках из “Путешествия Онегина” в описании Одессы и времяпровождения одесских денди: “Что устрицы, пришли? О, радость! / Летит прожорливая младость / Глотать из раковин морских/ Затворниц жирных и живых...”. Демонстративное столкновение высокого сочетания рифмы “радость-младость” с высоким глаголом “летит”, с поэтическим перифразом “затворниц” - и низких слов “прожорливая”, “жирных”, “глотать” - не единственное в “Онегине” проявление присущего поэзии романтиков двупланового восприятия мира, при котором низкий бытовой пласт потерял бы всякий смысл с исчезновением пусть и осмеиваемого, но еще прочно необходимого высокого. У Ахматовой “устрицы” лишены столь отчетливого снижающего оттенка благодаря стоящим рядом словам “свежо и остро пахли морем”, однако в тексте стихотворения есть и традиционно поэтический момент: “А скорбных скрипок голоса / Поют за стелющимся дымом...”. “Устрицы” и “скрипки” все же находятся на разных полюсах поэтического стиля, однако в стихотворении Ахматовой они скорее в одном ряду впечатлений внешнего мира, почти нейтральных перед печальным открытием лирической героини: любимый не любит ее. “Лишь смех в глазах его спокойных / Под легким золотом ресниц”. Здесь смех - черта любимого, одновременно и снижающая ситуацию, и трагически заостряющая ее. Точно так же острый запах моря, распространяемый устрицами, - черта, принадлежащая одновременно и быту и поэзии, со всей традиционной ассоциативно возникающей символикой моря. Л. Я. Гинзбург, первой обратившая внимание на возможность сопоставления этих пушкинских и ахматовских строк, отметила: “Устрицы здесь - “морская вещь”, вещь, несущая образ моря - “свободной стихии”, - вносящая его в душное томление городского сада. Поэтическое слово наращивает новые признаки, полностью сохраняя первичное предметно-логическое свое значение. В творчестве Ахматовой это традиция поздней лирики Пушкина”^{xxix}. Отметим, что образ этот связывается в сознании читателя с бытом того самого социального слоя, к которому мог принадлежать Онегин, к которому могли принадлежать герои ахматовской лирики. Однако мы не можем представить себе пушкинскую Татьяну в ситуации этих строк. Лирическая героиня стихов Ахматовой не является вариацией образа Татьяны. Она близка к персонажам пушкинского романа в той мере, в какой

принадлежит к родственному социокультурному слою и выражает свои чувства в близких ценностных и эстетических категориях. Это проявляется и в манере поведения, в штрихах, которые не подчеркиваются намеренно, а, видимо, совпадают естественным образом. Например, Татьяна, увидев Онегина, сумела сохранить самообладание: “Но что ей душу ни смутило, / Как сильно ни была она / Удивлена, поражена, / В ней сохранился тот же тон, / Был так же тих ее поклон.” Ахматова рассказывает о состоянии лирической героини изнутри, раскрывает то, что у Пушкина звучит скорее как вопрос, но внешнее ее поведение остается столь же сдержанным: “Десять лет замираний и криков, / Все мои бессонные ночи / Я вложила в тихое слово”. Оказываясь в сходных с Татьяной ситуациях, она способна повести себя сходным образом - первой признаться в любви: “Я люблю вас. Я вас любила еще тогда...” (“Хочешь знать, как все это было?”, 1913). И отказаться от любви во имя долга: “Посмотри: на пальце безмянном / Так красиво гладкое кольцо” (“Я сошла с ума, о мальчик странный”, 1911). Но мы не можем представить себе в устах Татьяны первую строчку этого стихотворения. Лирической героине ахматовской лирики присуще множество черт, в предыдущем столетии невозможных, она оказывается погруженной в ситуации и проблемы, Пушкиным не разрабатывавшиеся.

И все же силовое поле пушкинского романа проступает в ахматовской лирике весьма отчетливо. Ахматова имела все основания жаловаться на непреодолимость влияния этого произведения. **Именно общность социально-культурной почвы влекла за собою и возможность типологического сходства, с одной стороны, действующих лиц пушкинского романа и, с другой стороны, как реальных прототипов, так и литературных персонажей ахматовской лирики.**

Среди них “мальчик” возникает как художественный тип уже в раннем творчестве Ахматовой - это “мальчик странный” (“Я сошла с ума, о мальчик странный”, 1911). Эпитет “странный” мы находим у Пушкина в применении к Ленскому (“Дух пылкий и довольно странный”). Есть совпадение и более существенное: главе, повествующей о гибели Ленского, предпослан эпитафия из Петрарки: “Там, где дни облачны и кратки, родится племя, которому умирать не больно”, прямо перефразированный Ахматовой в стихотворении 1911 года “Снова со мной ты. О мальчик-игрушка!”: “Знаю, таким вот, как ты, сероглазым, / Весело жить и легко умирать” (опубликовано только после смерти автора). Трудно согласиться с Р. Д. Тименчиком, который считает, что, сказав в “Поэме без героя” о погибшем юном поэте “и мне жалко его”, Ахматова “цитирует здесь не только “Друзья мои, вам жаль поэта” (“Евгений Онегин”, глава 6), но и известную запись Вяземского о реакции на этот стих первых слушателей”^{xxx}. В раннем ахматовском стихотворении “Мальчик сказал мне: “Как это больно!...” (1913) вторая строка - “И мальчика очень жаль”. Само по себе это выражение в русском языке настолько часто употребляется даже и не в поэтической, а в повседневной разговорной речи, что попытка увидеть здесь цитату открывала бы возможность привлечь в качестве “источника” все, что угодно. Однако употребление лексически близких средств в целом ряде произведений создает ощущение второй жизни если не Ленского, то его младшего брата в ахматовской лирике - и в паре с его другом-антагонистом Онегиным.

Здесь уместно напомнить о дендизме, несомненно присущем многим молодым людям ее времени. Статья Блока “Русские денди” (1918) содержала узнаваемый портрет вполне реального человека - поэта и переводчика Стенича (с его вдовой Ахматову свяжет долгая и прочная дружба), но Блок в статье говорил о дендизме как о важном, типическом, широко распространенном явлении своей эпохи. Несколькими годами ранее об образе денди с эстетским любованием писал М. Кузмин. Даже молодой Маяковский был не прочь пококетничать гримом денди, изображая себя с солнцем, вставленным в глаз вместо монокла. У Блока же осознание остроты связанных с этим образом моральных и культурных вопросов подчеркивает значимость и проблематичность этого явления.

И персонаж ахматовского стихотворения “Как велит простая учтивость” (1913), который “Полуласково, полулениво / Поцелуем руки коснулся”, напоминает Онегина - “В красавиц он уж не влюблялся, / А волочил как-нибудь...”. В стихотворении “А ты теперь тяжелый и унылый” (1916) герой осмысливается не только в тех же категориях, что Онегин (резкое противопоставление мечтательности и безнравственности, “русская хандра”), но и с тем же знаком сочувствия и понимания. Внимание такого человека к женщине бывает достаточно жестоким и у Пушкина: “Вперил Онегин зоркий взгляд: / Где, где смятенье, состраданье? / Где пятна слез?.. Их нет, их нет! / На сем лице лишь гнева след...” Эта ситуация лексически самостоятельно, но психологически очень близко изображена в стихотворении Ахматовой 1914 г. “Гость”: “Расскажи, как тебя целуют, / Расскажи, как целуешь ты.”/ И глаза, глядевшие тускло, / Не сводил с моего кольца. / Ни один не двинулся мускул / Просветленно-злого лица.” Л. К. Долгополов посчитал характеристику, данную в “Поэме без героя” Дон Жуану (“Гавриил или Мефистофель / Твой, красавица, паладин?”) генетически связанной с двоящимся в сознании Татьяны обликом Онегина, наделенного чертами, столь же взаимоисключающими (“Созданье ада иль небес, / Сей ангел, сей надменный бес...”)^{xxxi}. Особенно примечательно, что у Ахматовой такую характеристику получает персонаж, имеющий портретное сходство с А. Блоком, тревожно писавшим о дендизме в начале нового столетия. Ахматова неоднократно воспроизводит не столько внешнее сходство, сколько сохраняющий свою актуальность “комплекс моральных черт”, который неожиданно иногда объединяет ее героиню с мужскими персонажами ее лирики (оставим без рассмотрения штрих, выделяемый многими мемуаристами: “дендизм” самой поэтессы). Отметим, что в лирике Ахматовой в гибели “мальчика” виновной оказывается лирическая героиня: “Прости меня, мальчик веселый, / Что я принесла тебе смерть” (“Высокие своды костела...”, 1913). Возможно, здесь одна из причин ее внимания к образу Адольфа Бенжамена Константа

и множественности воплощений этой фигуры в пушкинском творчестве. Возможно, здесь же истоки типологической близости в постановке и решении “грозных вопросов морали” на страницах “Поэмы без героя”. Строго говоря, уже Онегин был “не героем”, и это стало не только сюжетообразующей проблемой пушкинского романа, но и оставшимся без ответа вопросом русской классической прозы. Но подробное рассмотрение всего комплекса проблем, связанных с этим явлением, лежит за рамками данной работы.

Обратим внимание лишь на такую черту, как тональность саморазоблачительных признаний, встречающихся и у ранней, и у поздней Ахматовой: “Я думала: ты нарочно / Как взрослые, хочешь быть. / Я думала: томно-порочных / Нельзя, как невест, любить”, или печально-знаменитое “Все мы бражники здесь, блудницы...”, или уже в Ташкенте написанные строки, звучащие как автоэпиграмма: “Чужих мужей вернейшая подруга / И многих безутешная вдова” (напоминающие слова Лауры о доне Гуане: “Мой верный друг, мой ветренный любовник”). Для всех этих высказываний весьма подходит эпиграф к роману “Евгений Онегин”: “Проникнутый тщеславием, он обладал сверх того еще особенной гордостью, которая побуждает признаваться с одинаковым равнодушием как в добрых, так и в дурных поступках, - следствие чувства превосходства, может быть, мнимого. (Из частного письма)”. Вспомним, какую роковую роль сыграло упоминание о “блудницах” в дальнейшей судьбе Ахматовой - может быть, из-за легкого оттенка гордыни, неотделимого от внешних проявлений комплекса “дендизма”. А характерной внутренней приметой “денди” является хандра. В набросках статьи об “Адольфе” Бенжамена Констана Ахматова писала: “Хандра сближает Волоцкого с Онегиным. Напомню, что хандра в “Онегине” впервые упоминается именно в 38 строфе 1-ой главы, где Пушкин сравнивает Онегина с Адольфом”^{xxxii}. Но в своих стихах, не употребляя этого слишком характерного, “неповторимого” слова хандра, Ахматова дает в уже упоминавшемся стихотворении его перифразу: “А ты теперь тяжелей и унылый...” Героиня ахматовской лирики потому и способна понять такого человека, что и сама знает эту болезнь. Кокетливое “Я пришла сюда, бездельница, / Все равно мне, где скучать” , - легко воскрешает в памяти слова из характеристики Онегина: “Преданный безделью, томясь душевной пустотой...” - “равно зевал / Средь модных и старинных зал.” Душевная опустошенность для русских “денди” - черта трагическая: “Он застрелиться, слава богу, / Попробовать не захотел, / Но к жизни вовсе охладел.” И ахматовское стихотворение, начатое так легко, кончается признанием о готовности к смерти: “Я молчу. Молчу, готовая / Снова стать тобой, земля.” Возможно, эта типологическая близость становится одной из причин, побуждающих героиню ахматовской лирики всегда так пристально вглядываться в черты любимого - здесь присутствует и элемент самопознания: “Оба мы в страну обманную / Забрели и горько каемся...” Однако не зря сказала Ахматова о своей Музе: “В жестокой и юной тоске / Ее чудотворная сила.” Жестокость и точность диагноза - не начало ли это преодоления болезни, возможного, например, не для Онегина, но для Пушкина, сумевшего-таки расстаться со своим героем? Расставание Ахматовой с темой своей молодости растянется на многие годы писания “Поэмы без героя”, но, хотя это произведение и будет задумано как “антионегинская вещь”, вопросы морали, проблемы эпохи, тема судьбы будут осмыслены прежде всего в пушкинских категориях³³.

Однако подобно тому, как Адольф или Онегин могли выразить лишь “светскую ипостась” Пушкина, сама же его творческая личность была неизмеримо выше этих ограниченных фигур, Ахматова как автор “романа-лирики” оказывается значительнее и серьезнее “царскосельской веселой грешницы”. Не ограничиваясь опорой на роман “Евгений Онегин”, она и в любовной лирике сохраняет внутреннюю связь с пушкинским поэтическим миром в целом, в наиболее существенных позициях^{xxxiii} - даже при внешне почти незаметной близости..

Таким образом, рассмотренный материал позволяет сделать следующие выводы.

1. Создание любовной женской лирики было бы невозможным без опоры на “метафизический язык”, на разработанную терминологию любовных переживаний. Проблема состояла в несовпадении в любви социальных и психологических ролей мужчины и женщины. Это затрудняло возможность использования многих достижений современной лирики, говорящей от лица мужчины.

2. Роман Пушкина “Евгений Онегин” позволял разрешить эту трудность благодаря счастливому сочетанию редких качеств. Выражение любовных чувств от лица как мужчины, так и женщины в нем дано почти независимо от существовавшей в XIX веке системы лирических жанров, объективированное эпическим, повествовательным началом. В то же время мощная лирическая стихия, пронизывающая художественную ткань романа, создала новый способ сочетания планов изображения и выражения. Произведение, написанное “со всей свободой разговора или письма”, в какой-то мере предопределило формирование жанровых структур ранней ахматовской лирики: любовного признания, любовного письма, любовной исповеди. Однако наряду с этим существенным фактором сказывается общность или близость социально-культурной обстановки, влияющая на способ обрисовки персонажей и окружающей их среды, что определяет специфическое для лирики Ахматовой усиление “романного” начала.

3. Активное освоение Ахматовой любовной лексики пушкинского романа не бросается в глаза по причине “зеркального несовпадения” чувств и мыслей участников любовного диалога. С этим связана преобразующая роль контекста, делающая подчас неузнаваемыми заимствованные у Пушкина находки. Тем не менее, можно утверждать, что Ахматова не только опирается на употребляемую Пушкиным “психологическую терминологию любовных переживаний”, но и усваивает в основных чертах сам образ любовного чувства.

4. Тема любви - страсти как рокового предопределения, связывающего любящее существо с предметом любви незримыми, но прочными нитями, на ранних этапах ахматовского творчества отчетливо реминисцирует с письмом Татьяны, но в дальнейшем приобретает самостоятельное звучание и станет одной из наиболее устойчивых черт всего ахматовского творчества. Ее антиномия - "обидная страсть" - также может рассматриваться в тесной связи с любовной темой в "Евгении Онегине".

5. Любовная исповедь как проявление и доказательство истинности чувства нашла в творчестве Пушкина типологически однородное проявление в целом ряде произведений. Эта оригинальная черта именно пушкинского представления о любви проявляется и в финальном ответе Татьяны Онегину, ставшем "открывание души" выше "малости" любовных домогательств. В лирике Ахматовой эта художественная идея также усвоена вполне органически и живет самостоятельной жизнью, порождая произведения, не имеющие внешнего сходства с пушкинскими.

6. Тема вольности и "бешеной крови", также восходящая к пушкинскому творчеству, отразившаяся, в частности, и в "Евгении Онегине", дающая основания для употребления термина "вольнлюбивый романтизм страстей", проявляется у обоих поэтов. Однако реалистическое, объективное изображение "дендизма" или хотя бы его отдельных черт переплетается с этой темой и порождает "грозные вопросы морали", решаемые обоими поэтами с бескомпромиссной суровостью и иногда близкими художественными средствами.

7. В то же время некоторые образы, созданные Пушкиным, в творчестве Ахматовой получают отклик, не позволяющий говорить о подражании. Это создания, отмеченные самостоятельной лексикой, своеобразной композицией, неповторимой образностью и интонацией. Однако пушкинское произведение проступает сквозь них как архетип, определяющий и характер любовного чувства, и способ его художественного воплощения

ⁱ Анненский Ин. Книги отражений - М., 1979. - С. 130.

ⁱⁱ Брюсов В.Я. Сегодняшний день русской поэзии // Русская мысль. - 1912. - №7, отд.3. - С. 22.

ⁱⁱⁱ Эйхенбаум Б.М. Роман-лирика // Вестник литературы. - 1921. - №6-7. - С.8-9.

^{iv} Мандельштам О.Э. Письмо о русской поэзии // День Поэзии 1981. - М., 1981. - С. 197-198.

^v Кузьмина-Караваева Е.Ю. Встречи с Блоком. // Уч. зап. Тартуского гос. Ун-та. - 1968. - Вып. 209 / Труды по славянской филологии. - С. 270.

^{vi} Палкин М.А. Лирика как искусство стихотворного слова. - Минск, 1986. - С. 122.

^{vii} Эйхенбаум Б.М. Анна Ахматова. Опыт анализа. // Эйхенбаум Б.М. О поэзии. - Л., 1969. - С. 141.

^{viii} Жирмунский В.М. Творчество Анны Ахматовой. - Л., 1973. - С. 76.

^{ix} Пушкин А.С. Полн. Собр. Соч.: В 10 тт. - М.-Л., 1949. - Т.10. - С. 70.

^x Там же. - С. 192.

^{xi} Городецкий Б.П. Лирика Пушкина. - М.-Л., 1962. - С. 314.

^{xii} Грехнев В.А. Лирика Пушкина: О поэтике жанров. - Горький, 1985. - С. 3-4.

^{xiii} Ахматова А. Сочинения: В 2 тт. - М., 1986. - Т. 2. - С. 61.

^{xiv} Там же. - С. 146.

^{xv} Ахматова А. О Пушкине. Статьи и заметки / Вступит. Статья, примеч. Э.Г. Герштейн. -М., 1977. - С. 284-286.

^{xvi} Ахматова А. Сочинения: В 2 тт. -М., 1986. - Т. 2. - С.153-159.

^{xvii} Гачев В.Д. Содержание художественных форм: Эпос. Лирика. Театр. - М., 1968. - С. 184-185.

^{xviii} Ахматова А. Указ. соч. - Т. 2. - С. 383.

^{xix} Там же. - С. 51-52.

^{xx} Там же. - С. 125.

^{xxi} Недоброво Н.В. Анна Ахматова. // Русская мысль. - 1915. - Кн.7, отд. 2. - С.52-53.

^{xxii} Смоленский Я. В союзе звуков, чувств и дум: еще одно прочтение Пушкина. - М., 1976. - С. 127.

^{xxiii} Чуковская Л.К. Записки об Анне Ахматовой. Том 2. 1952 - 1962. - СПб, 1996. - С. 133.

^{xxiv} Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина. - М., 1974, 207 с.

^{xxv} Чулков Г.А. /Рец. на кн: А. Ахматова. Вечер. Стихи. СПб, 1912/ //Жатва. - 1912. - №3. - С. 276.

^{xxvi} Друзья Пушкина: Переписка. Воспоминания. Дневники: В 2 тт. - М., 1984. - Т. 1. - С. - 231-232.

^{xxvii} Подгаецкая И. "Свое" и "чужое" в индивидуальном поэтическом стиле. // Вопросы литературы. - 1982. - № 7. - С. 147-148.

^{xxviii} Сильман Т. Заметки о лирике. - Л., 1977. - С. 148.

^{xxix} Гинзбург Л.Я. О лирике. - М., 1974. - С. 346.

^{xxx} Тименчик Р.Д. Художественные принципы цитирования Ахматовой в сопоставлении с Блоком // Тезисы 1 Всесоюзной конференции "Творчество А.А. Блока и русская культура XX века." - Тарту, 1975. - С.125.

^{xxxi} Долгополов Л.К. По законам притяжения: О литературных традициях в "Поэме без героя" Анны Ахматовой. // Русская литература. - 1974. - № 4. - С.46.

^{xxxii} Ахматова А. А. / Архивные материалы / . - Отдел рукописей Государственной Публичной библиотеки им. М.Е.

Салтыкова-Щедрина /СПб/ - Ф. 1073, №449, л.6.

³³ Темненко Г.М. Пушкинские традиции в "Поэме без героя" А. Ахматовой // Вопросы русской литературы. - Львов, 1989. - Вып.2 (54). - С.12-19.

³⁴ Темненко Г.М. "Сохранит мой талисман" (Об одном восточном мотиве в поэзии Пушкина и Ахматовой)// Культура народов Причерноморья.-Симферополь, 1997.-№1.-с.61-68.