

К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А. А. АХМАТОВОЙ

О. В. Червинская доц.,
Черновицкий университет

Мифотворчество Анны Ахматовой

Марина Цветаева дала самое точное определение, назвав в свое время Анну Ахматову Царскосельской Музой. По сути, это не метафора, а сформулированная афористически концепция, которую литературоведение пока не попыталось, насколько нам известно, развернуть. А между тем уяснение творчества поэта как формы его художественного самовыражения, его «имагинативного абсолюта» (термин Я. Э. Голосовкера [10, с. 183]), обнаружение его стилевой доминанты — первейшая рецептивная обязанность. Именно так ставится задача в данной статье.

В оправдание рецептивной поэтики можно привести мнение А. П. Платонова, размышлявшего об Анне Ахматовой: «Вещи, в которых есть признаки совершенства, не нуждаются в помощи, потому что совершенство всегда могущественно само по себе. Но во многих случаях критика, как суждение, нужна не для того, чтобы осудить или похвалить, но для того, чтобы глубже понять поэта» [18, с. 137].

Рассмотрим образ ахматовской Музы как стержневой, традиционный для ее поэзии образ, фактически обладающий репрезентативностью эмблемы. В целом так называемые традиционные сюжеты и образы — основной арсенал ее «ремесла», и это не случайно. Ориентация на огромный опыт мировой культуры, который включил в свою обязательную программу акмеизм, именно это подхватывая у разрушающегося символизма [17, с. 11], определила лицо буквально каждого поэта этого течения. Собственно ахматовское отношение к традиции обсуждалось неоднократно. Так, В. И. Жирмунский подчеркивал: «Оригинальное творчество Ахматовой — продукт большой и многосложной поэтической культуры, воспитанной на классических достижениях русской и мировой культуры» [13, с. 52]. Развивая эту мысль, Л. Я. Гинзбург констатировала: «Творчество Анны Ахматовой свидетельствует о том, что сознательно, открыто утверждаемая традиция не только не противопоказана новизне, но, напротив того, делает новизну особенно ощутимой» [9, с. 346]. Появились работы, где изучалась конкретно проявленная традиционность [11, 12].

Традиционные образы в системе одного произведения Ахматовой сосуществуют, как правило, настолько тесно, что любая их классификация сама по себе просто-напросто лишается смысла. «В Поэме без героя» (1940—1962), грандиозном памятнике любви, воедино слиты античная мифология, библейские образы, литературные и исторические имена. В этом созданном творческим воображением космосе смысловое пространство предельно расширяется именно за счет ассоциативного потенциала каждого имени. Такое явление характерно даже для малой формы ахматовской поэзии. Вот достаточно типичный пример:

Мне с Морозовою класть поклоны,
С падчерицей Ирода плясать,
С дымом улетать с костра Дидоны,
Чтобы с Жанной на костер опять... [3, с. 264]

При всей кажущейся перенасыщенности катрена разнородными персонажами нетрудно заметить, конечно, смысловую упорядочиваемость перечислений: два исторических имени (из русской и французской истории) обрамляют собой два мифологических образа (библейский и греческий). Одновременно все это неразрывно сплавлено с образом лирической героини и является лишь контурами какого-то момента ее насыщенного внутреннего бытия.

При всеохватности ахматовского поля зрения, античность для ее поэтического «ремесла» имела все же первостепенное значение — об этом говорят стихи, где древность предстает то миражем, то конкретным образом античной эпохи. К античности приближала поэта и любовь к романтикам с их романтической оглядкой в прекрасную, гармоничную эпоху, со служением музам, но, кроме того, — общее для русского модернизма оживление интереса именно к эпохе романтизма, когда «античное мировоззрение и античные мифы были пересмотрены (В. Брюсов, Вяч. Иванов, И. Анненский* и др.). Литература вновь наполнилась античными образами и реминисценциями» [4, с. 178]. Тем не менее, случай Анны Ахматовой особый.

Муза — традиционный поэтический образ европейской литературы, во многих случаях играющий роль не более, чем поэтического штампа или аллегории. Однако у Ахматовой штампы перестают быть штампами, аллегии — аллегориями, тропы — тропами и даже род — родом. Перед нами исключительно свое — образный писатель, творец какого-то синтетического литературного рода, поскольку назвать ахматовское творчество поэзией — это лишь обозначить тип речи. На самом деле поэзия ее сюжетна [13, с. 99—101; 21, с. 734; 23, с. 169]. Определялось также «общее детерминирующее начало драматизма» ее лирики [2, с. 17]. Поэтические миниатюры у нее строятся по законам как лирической, так и драматической композиции. При этом Анна

* Как известно, именно И. Анненского Ахматова считала своим учителем [9, с. 342; 13, с. 70—74].

Ахматова добивается чрезвычайной компактности, во многих случаях укладывая в малый объем несколько самостоятельных фабул:

О, как прямо дыханье гвоздики,
Мне когда-то приснившейся там —
Там, где кружатся Эвридики,
Бык Европу везет по волнам... [3, с. 205]

Или:

От таких и погибали люди,
За такой Чингиз послал посла,
И такая на кровавом блюде
Голову Крестителя несла... [3, с. 231]

Именно способность сделать не только все стихотворение, но и каждую строфу, каждый стих до предела насыщенными, сама Ахматова, видимо, считала для себя нормативной. Она писала:

От странной лирики, где каждый шаг — секрет,
Где пропасти налево и направо,
Где под ногой, как лист увядший, слава,
По-видимому, мне спасенья нет... [3, с. 295]

В этом и кроется, очевидно, секрет суггестивности многих ее стихов, которую Ахматова опять же сама подчеркнула в стихотворении, при жизни ее не печатавшемся:

Стихи эти были с подтекстом
Таким, что как в бездну глядишь.
А бездна та манит и тянет,
И ввек не доищешься дна,
И ввек говорить не устанет
Пустая ее тишина [3, с. 303].

Важное признание проливает свет на ее заметное пристрастие к оксюморонам [9, с. 346; 24, с. 139] и к метонимиям [7, с. 399]. Даже в этом — неприязнь к банальности и однозначности, ибо всякий оксюморон, по сути, есть разрушение стереотипа и всякая метонимия — в какой-то степени загадка. Более того, у Ахматовой и метафора, так почитаемая всеми поэтами, имеет свое лицо — она чаще всего приобретает автологию, «реализуется», что подвело Л. Я. Гинзбург даже к такому обобщению: «Поэзия Ахматовой — не поэзия переносных смыслов» [9, с. 344].

При том, что в стихах Ахматовой «каждый шаг — секрет» и «ввек не доищешься дна», все же в глаза бросается определенная «устойчивость тематического материала», отмеченная Б. М. Эйхенбаумом еще в 1923 г. и, по его мнению, свидетельствующая «об особом методе» [24, с. 86]. Хотя после сделанных ученым наблюдений творческая жизнь поэта длилась еще сорок лет, тем не менее, точность выводов осталась в силе. Об этом косвенно говорит повторяемость исследовательских ракурсов. Так, мысль о том, что Муза — сквозная тема ахматовской поэзии, стала уже трюизмом, особенно после сказанного по этому поводу В. М. Жирмунским [13, с. 78—79], А. П. Платоновым [18, с. 135—136], К. И. Чуковским [21, с. 730; 22,

с. 182], Б. М. Эйхенбаумом [24, с. 139] и др. [6; 7; 9; 17]. Вопрос в том, какова функция темы и насколько, благодаря ей, мы можем приблизиться к разгадке феномена поэта, точнее, насколько она-позволяет приблизиться к себе.

При всем разнообразии трактовок ахматовской Музы она, вероятно, в силу своей конкретности воспринимается одинаково. Б. М. Жирмунский, например, подчеркивал «смелый реализм» этого образа, приближенный «к бытовой реальности биографической судьбы самой поэтессы» [13, с. 78—79]. А. Платонов изобрел характеризующий Музу неологизм, говоря о том, что она «очеловечена» [18, с. 135]. Б. М. Эйхенбаум вначале воспринимал образ как «романный», однако 25 лет размышлений о стихах Ахматовой привели исследователя к самой точной номинации эстетического смысла образа как *образа-мифа*. Именно он еще при жизни поэта в 1946 г. сказал о «глубине мифа, в котором муза становится заново живым поэтическим образом», и о «лирике, превращающейся в миф» [23, с. 169—170]. Определение Б. М. Эйхенбаума служит отправной точкой в размышлениях о мифотворчестве Ахматовой как таковом, которое в силу своей особой развернутости и наглядности является, по-видимому, примером исключительным. Остается ответить на два вопроса: насколько этот миф — миф о чем он нам рассказал.

Думается, о мифе сказано уже почти все. Он рассмотрен (и как форма мышления, и как источник архетипов, и как мета-сюжет) во многих понятийных соотношениях: миф и реальность (реальность мифа) [10, с. 22—32]; миф и ритуал [14, с. 20]; миф как «образ античности» [1, с. 19—34]; миф и искусство [5, с. 277, 290; 9, с. 333; 14, с. 8; 20]; миф и троп [16, с. 121] и, наконец, миф как таковой [15, с. 443—453; 19, с. 78—79]. Проблема ремифологизации в искусстве начала XX в. также освещена [5, с. 260]. В конце концов, мифотворчество и поэзия в некоторых случаях почти отождествляются: «Мифотворчество и поэзия искони одушевляли природу, сливали ее с человеком, превращая в аналогию и подобие» [9, с. 333]. Такое сопоставление восходит, очевидно, к Гегелю, который, размышляя об «антропоморфизме мифологии» [8, т. 4, с. 343], подчеркивал, что именно поэтическая фантазия «сообщает греческим богам прелесть живой человечности» [8, т. 2, с. 207]. В частности, отец диалектики не раз писал о культе муз, прослеживал его эволюцию, определял духовную ценность, а, рассуждая о Музе Гомера, однозначно утверждал, что «Муза — это его собственный продуктивный дух» [8, т. 4, с. 330], и, тем самым, что для нас немаловажно, по сути позволил понимать самого Гомера мифотворцем.

Если принять, что любой поэт — мифотворец, в чем же тогда исключительность ахматовского мифотворчества? Пожалуй, в том, что здесь совместились два аспекта: миф, как особая способность и форма мышления (кроме антропоморфизма существенной приметой живого мифа является вера в него),

и миф, как прафабула, связанная с конкретными образами античной мифологии, своего рода их поэтическое воскрешение (в поэзии Ахматовой встречаются не только Аполлон с музами, но также Афина, Психея, Эней, Эвридика и многие другие персонажи античной мифологии). Именно в таком смысле и понимается здесь мифотворчество — как скрещение явлений двух рядов: обращение к реальному, конкретному мифу, его оживление и, одновременно, выражение через миф реальности собственного поэтического «я». Специфика ахматовского мифотворчества заключается в том, что из многих образов только один является постоянным и самостоятельным — образ Музы. Постоянство это буквально — во всех семи прижизненных сборниках Муза появляется многократно, становясь иногда главной темой стихотворения. Во всех поэмах она рядом с лирической героиней, узнаваемая, даже не будучи названной.

Итак, собственное мифотворчество Ахматовой весьма конкретно реализуется в образе Музы. При этом оно создается на фоне традиционного религиозного чувства. К. И. Чуковский утверждал, что она — «глубоко религиозный поэт» [22, с. 183], что «вся природа у нее оцерковлена» [22, с. 180], называл ее Музу «монашеской» [22, с. 182]. Языческая античность и христианство, таким образом, в стихах Ахматовой становятся не взаимоисключающими, а взаимодополнительными мифологическими истоками.

Одним из формальных признаков мифа, по-видимому, можно считать его фабульную определенность, с осмысления которой начинается его интерпретация. В поэзии Анны Ахматовой фабула о Музе не обладает линейностью и прорисовывается лишь для того, кто прочитает «всего» поэта. Взаимоотношения Музы с лирической героиней определяют сюжет мифа. О первой встрече с Музой мы узнаем неоднократно: из поэм «У самого моря» (1814) и «Путем всея земли» (1940). В первой она предстает хоть и не названной, но по атрибутам и роли — вполне узнаваемой:

Девушка стала часто сниться,
В узких браслетах, в коротком платье,
С дудочкой белой в руках прохладных.
Сядет спокойная, долго смотрит,
И о печали моей не спросит,
И о печали своей не скажет,
Только плечо мое нежно гладит... [3, с. 342]

То, что «девушка с дудочкой белой» принимает участие в сюжете (подсказывает песенку, которой должно приманить «царевича»), подчеркнуто фигурой параллелизма, указывающей на равноправность Музы и лирической героини. Но уже во второй поэме Муза — не удивительный сон, а как бы реальное воспоминание:

И вот уже Крыма
Темнеет гряда.
Я плакальщиц стаю
Веду за собой.
О, тихого края

Плащ голубой!..
Над мертвой медузой
Смущенно стою;
Здесь встретилась с Музой,
Ей клятву даю.

Но громко смеется,
Не верит: «Тебе ль?»
По капелькам льется
Душистый апрель.
И вот уже слева
Высокий порог,
Но голос лукавый
Предостерег:

«Сюда ты вернешься,
Вернешься не раз,
Но снова споткнешься
О крепкий алмаз.
Ты лучше бы мимо,
Ты лучше б назад,
Хулима, хвалима,
В отеческий сад... [3, с. 348].

Прослеживая развитие образа Музы от сборника к сборнику по стихотворениям, можно сказать, что его мифологизация в целом идет от античного мифа-реминисценции к самостоятельному, персонифицирующемуся образу, приобретающему черты реального персонажа. Миф в данном случае как бы утрачивает свою конвенциональность и приобретает новый, реальный смысл. Возможно даже, что заметное пристрастие Ахматовой к олицетворениям является как раз проявлением мифологизма на всех уровнях поэтической образности*.

Свою сюжетную определенность миф получает в первом же сборнике «Вечер» (1912). Уже здесь намечается поэтическое самоосознание себя как тоже Музы (см. стихотворение «Музе»): Муза, отнявшая «золотое кольцо, первый весенний подарок», чтобы уберечь героиню от земной «любовно́й пытки», сопоставляется с героиней, называется сестрой (!) (сравн. первую и последнюю строфы стихотворения):

Муза-сестра заглянула в лицо,
Взгляд ее ясен и ярок...

Завтра мне скажут, смеясь, зеркала:
Взор твой не ясен, не ярок... [3, с. 40—41]

Параллелизм образов подчеркивается кольцевой композицией всего стихотворения. В другой миниатюре Ахматова добросовестно фиксирует свои первые стихотворческие ощущения, под-сказанные рожком Музы:

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

Смолк отдаленный рожок,
В сердце все те же загадки... [3, с. 35]

Но уже и свой собственный, еще, по ее словам, «ломкий голос» она осознает как голос печальной Музы:

И, звенит, звенит мой голос ломкий,
Звонкий голос не узнавших счастья... [3, с. 39]

Во втором сборнике «Четки» (1914) происходит своего рода реализация образа лирической героини как образа сестры муз, хотя образ всюду остается неназванным и выдает себя только

* Особенно у Ахматовой выразительны типы олицетворенной песни, слова или даже звука: «Я для него не женщина земная, / А песня дикая родного края» [3, с. 151]; «А люди придут зарюют / Мое тело и голос мой» [3, с. 73]; «И даже я, кому убийцей быть / Божественного слова предстояло, / Почти благоговейно замолчала, / Чтоб жизнь благословенную продлить» [3, с. 249]; женский голос «загадочным одеяньем / Небывалых шелков шелестит» [3, с. 305]; «встает один, все победивший звук» [3, с. 201] и т. п.

символической атрибутикой (например, «Смятение»). В одном случае принадлежность к музам подсказывается поведением (способностью незримой явиться к работающему поэту):

Здравствуй! Легкий шелест слышишь
Справа от стола?
Этих строчек не допишешь —
Я к тебе пришла.
Неужели ты обидишь
Так, как в прошлый раз, —
Говоришь, что рук не видишь,
Рук моих и глаз... [3, с. 63]

Одно из стихотворений сборника представляет собой своего рода балладу о сменяющих друг друга у «высокого костра» сестрах, среди которых, опять же, «дежурит» и лирическая героиня. Явная, даже в чем-то эклектичная аллегоричность образов («высокий костер» — как аллегория вдохновенного творчества, «только флейта в руках твоих», «бубен держит рука») создает своеобразную поэтическую сценку мифа о музах. Кстати, в «Поэме без героя» (1940) музы тоже названы не прямо, а метонимически (Ахматова их расшифровывает в сноске) и выделены даже курсивом:

А теперь бы домой скорее
Камероновой Галереей
В ледяной таинственный сад,
Где безмолвствуют водопады,
Где все *девять* мне будут рады,
Как бывал ты когда-то рад... [3, с. 367]

Миф о себе как о Музе и о своей Музе-сестре в третьем сборнике «Белая стая» (1917) получает полное развитие и даже как-будто совсем выдыхается. Об этом говорит выразительнейшее стихотворение на тему Музы:

Муза ушла по дороге	Я долго ее просила
Осенней, узкой, крутой,	Зимы со мной подождать.
И были смуглые ноги	Но сказала: «Ведь здесь могила,
Обрызганы крупной росой.	Как ты можешь еще дышать?» [3, с. 88—89]

Во всяком случае, в следующем сборнике «Подорожник» (1921) героине почти нет дела до себя самой как Музы, и всего дважды она вскользь вспоминает о своем предназначении (прибегая к привычной атрибутике):

...Семь дней тому назад
Вздыхнувши, я прости сказала миру,
Но душно так, и я пробралась в сад
Взглянуть на звезды и потрогать лиру... [3, с. 146]

В «Белой стае» мы начинаем догадываться, что Муза Ахматовой при всей кажущейся полисемии (ведь у нее переменчивый нрав и атрибуты разных муз: веночек — как у Мельпомены или Талии, лира — как у Эраты или Терпсихоры, свисток, дудочка или флейта — как у Каллиопы или Эвтерпы, иногда она вовсе без атрибутов — как Полигимния, с головой, покрытой покрывалом), — на самом деле единый, движущийся, струящийся образ, а в конкретном атрибуте мы, пожалуй, должны

видеть жанровую примету каждого отдельного стихотворения. В ахматовском образе идет возврат к протомифу, возводящему культ муз к воде, к источнику*.

Именно в этом сборнике миф о музах, наконец, дополняется фигурой Аполлона (стихотворение «Все мне видится Павловск холмистый»). Вновь героиня ощущает значительность своей другой, особой жизни (сравн. вторую и четвертую строфы):

Как в ворота чугунные въедешь,
Тронет тело блаженная дрожь,
Не живешь, а ликуешь и бредишь,
Иль совсем по-иному живешь.

И исполненный жгучего бреда,
Милый голос как песня звучит,
И на медном плече Кифареда
Красногрудая птичка сидит [3, с. 194]

В примечаниях к стихотворению [3, с. 464] В. М. Жирмунский указывает на образ Кифареда-Аполлона с красногрудой птичкой как на реминисценцию из И. Анненского, которого, как известно, Анна Ахматова считала своим учителем.

В сборнике «Аппо Domini» (1921—1922) Муза уже внутренне свободна и лишена смятения, она приобретает царственность, столь свойственную облику самой Ахматовой, — об этой царственности говорили все, знавшие её.

Я-то вольная. Все мне забава, —
Ночью Муза слетит утешать,
А наутро притащится слава
Погремушкой над ухой трещать... [3, с. 169]

Она уже владеет (!) «чудесным садом, / Где шелест трав и восклицанье Муз» [3, с. 171], и уже подводит какие-то итоги:

О, знала ль я, когда в одежде белой
Входила Муза в тесный мой приют,
Что к лире, навсегда окаменелой,
Мои живые руки припадут... [3, с. 181]

Сборник заканчивается совершенно однозначно относящимся к творимому мифу стихотворением «Многим». Именно здесь Муза Ахматовой становится трагически заземленной.

Предпоследний сборник «Тростник» (1924—1940) уже не столько развивает миф о Музе, сколько его дополняет образами муз других поэтов (например: «А в комнате опального поэта / Дежурят страх и Муза в свой черед» [3, с. 190] — это об О. Мандельштаме). В гениальной миниатюре «Муза», возможно, самом мифологическом стихотворении Ахматовой вообще, — автология мифа проявилась в полной мере:

* Об этом культе много размышлял в «Лекциях по эстетике» Гегель, возводя Муз к Наядам, говоря, что по своей природной основе они «связаны с журчанием ручья» [8, т. 2, с. 185]. Он отмечал: «Бессмертные песни Муз — это не то, что слышал грек в журчании источника (...), но они представляют собой создание внимающего духа, который в своем вслушивании вовне производит самого себя. Муза, которой становится источник, представляет собой фантазию, дух человека» [8, т. 4, с. 330].

Когда я ночью жду ее прихода,
Жизнь, кажется, висит на волоске,
Что почести, что юность, что свобода
Пред милой гостью с дудочкой в руке.

И вот вошла. Откинув покрывало,
Внимательно взглянула на меня.
Ей говорю: «Ты ль Данту диктовала
Страницы ада?» Отвечает: «Я» [3 с. 183—184]

И, наконец, особое место в мифотворческом труде Ахматовой принадлежит последнему, ею составленному (хотя при жизни не осуществленному) сборнику «Седьмая книга» (1936—1964). Это определилось вошедшим сюда циклом «Тайны ремесла». Каждое из десяти его стихотворений имеет особую тему. Так, первое из них — «Творчество» представляет собой великолепное метафорическое описание процесса сотворения стихов, когда «просто продиктованные строчки / Ложатся в белоснежную тетрадь» [3, с. 201]. В «Музе» идет дополнение названного образа, почти кощунственно рифмуемого с «обузой», появляется образ «неизменного и вечного поэта неведомого друга» — читателя [3, с. 204]. Завершается цикл размышлениями о сущности творчества, соотносимости его с реальной жизнью. Знаменательно, что в этот цикл Ахматова включила эпиграмму, где косвенно вновь представляет себя Музой («Я научила женщин говорить...» [3, с. 205]). В этом же сборнике есть строчки, позволяющие отнести поэта к царскосельской поэтической плеяде (стихотворение «Все души милых на высоких звездах»):

...Царскосельский воздух
Был создан, чтобы песни повторять (...)
Здесь столько лир повешено на ветке,
Но и моей, как-будто, место есть... [3, с. 229]

В 1957 г. Ахматова под своим мифом о Музе подвела черту:

Забудут? — Вот чем удивили.
Меня забывали сто раз,
Сто раз я лежала в могиле,
Где, может быть, я и сейчас.
А Муза и глохла и слепла,
В земле истлевала зерном,
Чтоб после, как Феникс из пепла,
В эфире восстать голубом [3, с. 298].

Ахматовскую Музу, подобно чудесному, живому мифу, просто невозможно представить каким-то застывшим, окончательным в своей образной определенности персонажем. Перечисляя ее свойства, отмечая ее многоликость, мы должны быть готовы к неожиданностям, к тому, что сквозь знакомые, казалось бы, строчки она вдруг проявит себя совсем по-новому.

1. Аверинцев С. С. Образ античности в западноевропейской культуре XX в. Некоторые замечания // Новое в современной классической филологии. М., 1979. 2. Артюховская М. И. О драматизме ранней лирики Анны Ахматовой // Вест. Моск. ун-та. 1977. № 4. 3. Ахматова А. А. Стихотворения и поэмы: Библиографический указатель (большая серия). Л., 1976. 4. Белецкий А. И. Русская литература и античность. Тезисы // Взаимосвязи и взаимодействия националь-

ных литератур: Материалы дискуссии 11—15 янв. 1960. М., 1961. 5 Вейман Р. История литературы и мифология. М., 1975. 6 Виленкин В. Я. В сто первом зеркале (Анна Ахматова). М., 1987. 7 Виноградов В. В. Избранные труды: Поэтика рус. лит. М., 1976. 8 Гегель Г.—В.—Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1969—1976. 9 Гинзбург Л. Я. О лирике. Л., 1974. 10 Голосовкер Я. Э. Логика мифа. М., 1987. 11 Грякалова Н. Ю. Фольклорные традиции в поэзии Анны Ахматовой // Рус. лит. 1982. № 1. 12 Долгополов Л. К. По законам притяжения. О литературных традициях в «Поэме без героя» Анны Ахматовой // Рус. лит. 1979. № 4. 13 Жирмунский В. М. Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973. 14 Козлов А. С. Мифологическое направление в литературоведении США. М., 1984. 15 Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. М., 1982. 16 Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976. 17 Павловский А. И. Анна Ахматова: Очерк творчества. Л., 1966. 18 Платонов А. П. Размышления читателя. М., 1980. 19 Тюпа В. И. Художественность литературного произведения. Вопросы типологии. Красноярск, 1987. 20 Фрейдберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978. 21 Чуковский К. И. Анна Ахматова // Собр. соч.: В 6 т. М., 1967. Т. 5. Люди и книги. 22 Чуковский К. И. Ахматова и Маяковский // Вопр. лит. 1988. № 1. 23 Эйхенбаум Б. М. Из неопубликованного. Об А. Ахматовой // День поэзии 1967. Л., 1967. 24 Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л., 1969.

Статья поступила в редколлегию 08.04.88

Г. М. Темненко, ассист.,
Симферопольский университет

Пушкинские традиции в «Поэме без героя» А. Ахматовой

«Поэма без героя» [3, с. 352—379] — произведение, имеющее долгую и непростую историю создания, — занимает в творчестве Ахматовой особое место. В. М. Жирмунский назвал ее «творческим синтезом поэтического развития Ахматовой» [8, с. 143].

Известно, что сюжет поэмы основан на реальных событиях в жизни вполне реальных лиц [6, с. 212—314]. Ахматова не только не ставила своей целью подражание кому бы то ни было, но даже с некоторым раздражением писала в поэме: «Так и знай: обвинят в плагиате». Известно ее высказывание о необходимости преодоления канонов жанра поэмы, сформированных «Евгением Онегиным» [8, с. 74]. Известно и то, что она тщательно записывала отзывы, свидетельствующие о «принципиальной новизне... поэтической структуры «Поэмы без героя»... [12, с. 76]. Ахматовское определение поэмы как «антионегинской вещи» побудило некоторых исследователей к сравнению ее именно с романом Пушкина [10; 13; 14], и сходство все же было найдено в «открытости структуры», в том, что «цитаты и реминисценции составляют один из основных структурообразующих элементов обоих произведений» [10, с. 37].

Возможно, этот вывод отчасти повлиял на дальнейшее увлечение исследованием литературных связей «Поэмы без героя» с творчеством Блока, Достоевского, Гоголя, Маяковского, Хлебникова.