

ФОЛЬКЛОР В ПОЭТИКЕ РАННЕГО ТВОРЧЕСТВА АННЫ АХМАТОВОЙ

Дануше Кмицова

Определяя первые источники своей музыки, Ахматова не говорит про сказки или песни. В очерке "Коротко о себе" она пишет: "Стихи начались для меня не с Пушкина и Лермонтова, а с Державина ("На рождение порфиородного отрока") и Некрасова ("Мороз, Красный нос"). Эти вещи знала наизусть моя мама."¹ Это признание во многом типично. Оно совпадает с тонким наблюдением В. М. Жирмунского, что важнейшая поэма юной Ахматовой "У самого моря" (1914) получила свое название со второго стиха пушкинской "Сказки о рыбаке и рыбке."² В обоих случаях упоминаются поэтические трансформации фольклора. Именно эта черта получила в творчестве Ахматовой своеобразное применение. Этим фактом, конечно, никак не опровергается весьма вероятное соприкосновение поэзии Ахматовой с самим фольклором, что и подтверждают современные исследования.³ По нашим изысканиям особенно явна взаимосвязь ее раннего творчества с поэтикой волшебной сказки, о чем будет речь дальше.

Современная советская фольклористика подчеркивает скорее дивергенцию изящной словесности и фольклора. Один из представителей семиотически ориентированной фольклористики П. П. Червинский характеризует это следующим образом: "Грамматика поэтической системы (грамматика идиостиля),⁴ какой бы она ни представлялась, отлична от грамматики фольклорной традиции. Язык смыслов в поэзии (в национальной традиции) - не язык традиционных смыслов фольклора."⁵ Исследуя взаимоотношение фольклора и поэтики четырех русских поэтов начала XX столетия - Блока, Ахматовой, Пастернака и Цветаевой - Червинский обращает внимание именно на "то грамматическое в семантике фольклора, которое способно к перемещениям, существованию в других системах - с другой грамматикой, другим синтаксисом".⁶ Разницу между поэтическим миром Блока и Ахматовой Червинский усматривает в "разности моделей внешнего" (159). Его характеристика поэтики обоих авторов совпадает с общепринятым определением стиля символистов и акмеистов. По утверждению автора мир у Ахматовой помещен "в пространство между, он посредник, соучастник и сигнал, знак происходящего" (159). Он говорит о характере пространства полюсов в ее поэзии, которое может быть сжато и разведено, нахалено и спокойно. "То импульсивность и предопределенность, то отклик, параллель, то отвлеченная, с трудом улавливаемая близость сходства, то острое напоминание, то средство утишения, забвения, отхода" (159). Говоря о фольклоре, Червинский подчеркивает прежде всего трансформации синтаг-

матические. Ахматову характеризует как поэта "отношений, синтагматики и предикатов, которые неожиданным образом обнаруживают сходство с фольклорными отношениями, предикатами и схемами" (169). Он приводит целый ряд параллелей и трансформаций фольклорных мотивов в ахматовской поэзии, прежде всего из области синтагматики (напр. модель дома, совпадающая с моделью дома в традиции и фольклоре). В качестве примера парадигматического образа он приводит тему птицы — как вместилища души и как саму душу в ее осязаемом облике (177). Соотнесенность Ахматовой с фольклором усматривает "в типичных переходах, пограничных, межкомпонентных связях" (179). В заключение Червинский констатирует, что "фольклорная конкретность действий... заменяется призначностью; действия стазановятся проявлениями, обозначениями отличительных свойств" (185).

Исследуя взаимоотношение литературы и фольклора, можно исходить из остроумного наблюдения А. Н. Веселовского: "... поэзия продолжает собою, на почве уже определившихся исторических отношений, деятельность мифа, как миф является развитием слова." Если с этой точки зрения анализировать поэтику раннего творчества Ахматовой, стиль поэтессы открывается перед нами в новом освещении. Подробному стилистическому анализу подверг поэзию Ахматовой уже в начале XX-ых гг. В. В. Виноградов. В своих обширных исследованиях он доказывает, что поэзия Ахматовой основана на богато развитой иконичности.⁸ В связи с этим понятием необходимо сослаться на исследование знаменитого советского эстетика А. Ф. Лосева, уделяющего в своих статьях 40-70-х гг. большое внимание проблеме знака, символа и мифа. Ссылаясь на теорию Д. Овсяннико-Куликовского, убежденного в том, что лирика лишена образности, Лосев развивает мало изученную тему аниконической поэзии. На примере столь известных стихотворений, какими являются лермонтовское "И скучно, и грустно..." или пушкинское "Я помню чудное мгновенье..." Лосев доказывает, что нулевая образность никак не мешает тому, чтобы лирическое стихотворение стало настоящим медведром.⁹ Существование стихотворений, основанных на поэтизации абстрактных понятий, однако, никак не мешает существованию лирики, насыщенной образностью. Примером такого творчества может служить поэзия А. Ахматовой.

Важнейшие исследователи поэтического стиля А. Ахматовой, среди которых были, кроме упомянутого Виноградова, такие мастера слова, как В. Жирмуский, Б. Эйхенбаум и О. Мандельштам,¹⁰ подчеркивали прежде всего интерес поэтессы к будничной детали, простоте изложения, точность наблюдения, способность создавать маленькие драмы или "минутные романы", если употребить название своеобразного жанра австрийского писателя начала века Петра Альтенберга.¹¹ Однако, в чем же заключается принцип той поэтичности, столь специфической для Ахматовой?

Если прочесть внимательно первых три сборника стихотворений Ахматовой — "Вечер" (1912), "Четки" (1913) и "Белая стая" (1917), мы убедимся в том, что в большинстве случаев ключ к дешифровке того столь характерного напряжения, осязаемого при чтении ахматовских текстов, основан на синтагматическом соединении будничной детали с приметой из мира волшебных ска-

зок или древних мифов. Волшебная сказка для Ахматовой всегда связана с образом таинственного принца или сероглазого короля, играющих в ее поэтике роль сигнала. Появление сказочных мотивов у Ахматовой всегда неожиданно - жесткая реплика "Ну что ж, иди в монастырь/ Или замуж за дурака/" комментируется стихом "Принц только такое всегда говорят" ("Читая Гамлета", 1909). Принцом Ахматова называет своего возлюбленного маркиза в стихотворении, навеянном духом художников "Мира искусства", "Маскарад в парке" (1911). Калькой из французского "Мой принц" к нему иронически обращается в том же самом стихотворении Пьеро. Сказочного принца ждет автобиографическая героиня поэмы "У самого моря". Он сероглазый как и король из одноименного стихотворения, представляющего собой маленькую драму. Аристократическое обращение связывает ахматовское стихотворение как и "Первую северную симфонию" (1902) А. Белого с волшебными сказками и с известным аристократизмом классицизма. Типично новеллистический сюжет "Сероглазого короля" (1910) напоминает антонимическую новеллу Короленко "Лес шумит". Все стихотворение необыкновенно музыкально. Особенно это наглядно в заключительном двустишии: "А за окном шелестят тополя:// Нет на земле твоего короля!".

Стилизация под волшебные сказки была на рубеже XIX-XX вв. широко распространена в литературе (Блок, Белый, Сологуб), живописи (Васнецов, Врубель) и музыке (Чайковский, Скрябин, Лядов, Стравинский). Не менее распространена была также тема ворожбы, гадания, с которой связано и употребление магических числительных. Напр. стихотворение "Читая Гамлета" кончается стихом "Я люблю тебя, как сорок/ ласковых сестер". Употребление числительного "три" варьируется много раз в разных стихотворениях - как определение времени ("Хочешь знать, как все это было?", 1911, "Я сошла с ума", 1911 и др.) или как обозначение числа предметов - напр. числа ступеней в стихотворении "Песня последней встречи" (1911): "Показалось, что много ступеней, // А я знала, - их только три!" (59). Употребление магических числительных комбинируется у Ахматовой с разными вариантами повторов или вариаций основного метафорического пласта, который развивается по вертикали со все более удручающей силой. В стихотворениях песенного характера часто встречаются типичные для фольклора параллелизмы. За цитированным двустишием из "Песни последней встречи" следует параллелизм типа заклинания: "Между кленов шепот осенний // Попросил: 'Со мною умри!' (59). Стихотворение, построенное на принципе романтической любви, где чувство оценивается выше самой жизни, где любовь сочетается со смертью, кульминирует заключительным двустишием третьей строфы: "Я ответила: 'Милый, милый! // И я тоже. - Умру с тобой...' Четвертая строфа представляет собой эпилог, употребляемый в качестве контраста - будничная жизнь с ее равнодушием к духовным драмам символизируется домом и желтым огнем свеч. К мифологическим по своей основе архетипам относятся разные вариации ворожбы и заклинаний. В качестве примера можно привести начальное четверостишие стихотворения "Любовь" (1911):

То змейкой, свернувшись клубком,
У самого сердца колдует
То целые дни голубком
На белом окошке воркует. (58)

Интересно, что символ змеи здесь употреблен не в позднем - христианском смысле, обозначающем коварство или измену, но в более древнем значении. Известно, что змея была составной частью древнеегипетских божеств Хнубис и Абрасакс, связанных с солярным культом,¹³ столь популярным в виталистической линии русского символизма (ср. сборники стихотворений Бальмонта "Будем как солнце", "Сонеты солнца, меда и луны", Белого "Золото в лазури" и др.). В русской символистической литературе начала века символ змеи употреблялся именно в этом значении - вспомним драму Ф. Сологуба "Победа смерти" (1907), в которой главной героиней является змеиноокая Альгиста. В том же самом солярном смысле употребляется символ змеи также в архитектуре стиля модерн. Особенно это характерно для венского дома искусств - "Ver sacrum" - украшенного золотым куполом и характерными масками и змеями, свисающими вдоль их голов.¹⁴ С сессессионом, сильно повлиявшем на поэтику ранней лирики Ахматовой, связано также столь характерное для поэзии рубежа веков - Бальмонта, Гумилева, Ахматовой и др. - символическое употребление драгоценных камней, которые в мифические времена употреблялись также в качестве атрибутов солярного культа.¹⁵

Для стиля ранних произведений Ахматовой характерна столь типичная для поэтики романтизма, прежде всего для Лермонтова, система точных или перефразированных цитат из общеизвестных произведений русских классиков, прежде всего из Пушкина, Лермонтова или Некрасова. Доминанта одного из ахматовских "минутных романов" - стихотворения, начинающегося со стиха "Хочешь знать, как все это было?" (1911), сконструирована именно на перефразировке известного ответа Татьяны Онегину из пушкинского романа ("Онегин, я тогда моложе и лучше, кажется была - и я любила вас - и что же, что в сердце вашем я нашла?"). Ср. у Ахматовой:

Она словно с трудом говорила:
"Это все ... Ах, нет, я забыла,
Я люблю вас, я вас любила
Еще тогда!" -
"Да". (59)

Признание в любви, столь характерное для романсов XIX-XX вв., аннулируется системой вычитания, подчеркнутого односложным заключительным словом. Цитата, на этот раз из лермонтовского "Нищего", служит кульминацией и стихотворения "Песенка" (1911) Ахматовой с явно мифическим подтекстом, построенном на контрасте солнца - символа жизни - и камня - символа человеческого страдания. Все стихотворение сохраняет структуру ворожбы или гадания с целью приманить себе милого - столь распространенной темы любовных песен:

Я на солнечном восходе
Про любовь пою,

На коленях в огороде
Лебеду поля.

Трансформированная цитата из Лермонтова входит в заключительную четвертую строфу "Песенки":

Ахматова: "Песенка":

Будет камень вместо хлеба
Мне наградой злой.
Надо мной только небо,
А со мною голос твой.

Лермонтов: "Нищий" (2 строфа):

Кускам лишь хлеба он просил
И взор являл живую муку,
А кто-то камень положил
В его протянутую руку.¹⁶

В очерке, посвященном Лермонтову, Ахматова обращает внимание на то, что поэт не видел и видел, что не дослушал и что запомнил. Ахматова в данном контексте цитирует именно начало заключительного четверостишия лермонтовской баллады "Русалка" (1832), всей своей стилизацией под фольклор как будто бы предвещающей будущий неоромантический стиль модерн. (Недаром мотив русалки используется часто самой Ахматовой.)¹⁷ Есть еще и другое стихотворение Лермонтова, приводимое в сборниках сочинений Лермонтова в непосредственном соседстве с его "Русалкой". Это стихотворение "Тростник" (1832). Эта явно мифологическая баллада о душе девушки, вошедшей в тростник, из которого рыбаки сделал свою дудочку, Ахматовой хотя и не упоминается в данном контексте, но зато ее можно считать увертюрой к интересному стихотворению "Над водой". У Анны Ахматовой исчезает объективно балладический характер; объективное повествование заменяется суггестивной "их-формой". Общая тема обоих произведений - гибель девушки. У Лермонтова смерть изображается дословно - отверженный любовник убивает возлюбленную. У Ахматовой гибель происходит скорее в нравственном смысле слова - от стыда за поруганное чувство. Однако еще одна стилистическая примета отличает стихотворение Ахматовой от упомянутой лермонтовской баллады. Это применение рефрена с ониматопическим выражением игры на дудочке. На ней же построена композиция всего стихотворения, где повторяются - как будто бы заклинание - рифмы на -ду. В этом плане намечается возможный источник. Пастушеская тематика ведь широко распространена среди эстонского фольклора, бытующего в петербургской области. Эстонские пастушеские песни часто сопровождаются игрой на рожке или дудочке и ониматопическим рефреном. Такова песня "Труби рожок" ("Tutu-lutu, aja sarve!") из юго-восточной Эстонии, каждый стих которой сопровождается ониматопическим рефреном "туту-луту". Песня рассказывает об охоте на лося, который убежал через море в Швецию и через границу в Польшу. Король остановился, чтобы послушать рожок и посмотреть на его серебряную оправу.¹⁸ Все эти возможные источники Ахматова, конечно, полностью перемещает в драму современной женщины, столкнувшейся с эротическим цинизмом.

С мифическими ритуальными танцами связан столь распространенный в стиле модерн мотив маски. В поэзии Ахматовой он применяется в высшем трансцендентальном смысле, как это нашло свое проявление в замечательном стихотворении "Маскарад в парке" (1912). Это почти документальное воспроизведение атмосферы

той характерной для мирискусников стилизации под 18 век с ее внешним блеском и внутренней пустотой, где истинная любовь заменяется игрой в любовь, где человек воплощается в маску. Мотив маски встречается и в других стихотворениях Ахматовой (ср. напр. 2-ю часть стихотворения "Все тоскует о забытом", 51). Маска символизирует всегда, а в стиле модерн - тем более, не только скрытость и условность, а также игру - в прямом и переносном смысле - игру в любовь и очень часто просто игру в жизнь. Метафорическую маску в форме сказочного мифа на себя надевает героиня замечательной поэмы "У самого моря" (1914). Как это уже давно определил Мандельштам,¹⁹ одним из основных структурных знаков композиции стихотворений Ахматовой является именно параллель, заимствованная из фольклора. На этом же принципе построено большинство ее лирических стихотворений. В поэме "У самого моря" применено параллельное переплетение мифа и действительности. Мифологическую функцию выполняет и простой разговор между девушкой и мальчиком, и внутренний монолог девушки. Мифологическую функцию в поэме выполняют и мотивы христианской религии. Царевич должен приехать на Пасху - виднейший церковный праздник православия. Как и героиня "Свадебных рубашек" Эрбена по дороге с мертвым женихом, девушка Ахматовой оставляет дома все религиозные приметы - свечку, четки и Библию - ведь царевич - существо языческое. По принципу романтической литературы (вспомним, например, первые редакции "Демона", где дух влюбляется в монахиню, поющую песню, или некоторые новеллы Тургенева) девушка хочет царевича приманить своей песней. Развязка вызывает сомнения - происходит это во сне или в действительности? По законам сказочных сюжетов девушка спасается от таинственного призрака молитвой. Как и в "Демоне" Лермонтова, сон о любви кончается смертью - хотя у Ахматовой это только гибель сна о любви. Таким образом переломляется романтическая традиция в новом акмеистическом контексте.

Из выше сказанного следует, что поэтика раннего творчества А. Ахматовой во многом основана на фольклорной традиции в широком смысле слова. Имеется в виду не только традиция русского фольклора, а фольклора вообще. Примером могут служить атрибуты, характерные для западноевропейских сказок (принц, королева), и предполагаемое знание цитированной эстонской песни. Свообразную роль мог сыграть также восточный фольклор, привлекающий Ахматову, гордившуюся своими татарскими предками по материнской линии. С этой точки зрения нужно было бы заняться специальным исследованием. Предпосылкой для этой гипотезы может служить мысль Леви-Страусса²⁰ о необыкновенно развитом абстрактном мышлении природных наций, в результате которого их язык обогащался целым рядом специальных терминов и абстрактных выражений, вошедших в структуру их поэтической речи, приобретающей, таким образом, философский подтекст. Это стремление к другому, более скрытому философскому плану, выражаемому посредством абстрактных понятий, вкладываемых в общее русло документальных деталей, характерно также для творчества Ахматовой. Именно эта, в своей сущности, экзистенциальная черта ее поэзии получила свое широкое развитие в ее последующей творче-

ской генеалогии. И еще одна черта нам кажется очень примечательной - это подчеркнутая стилизация фольклорных атрибутов в духе тогдашнего культурного кода, в котором своеобразную роль сыграл стиль модерн.

ПРИМЕЧАНИЯ:

- 1 АХМАТОВА, А.: Сочинения в 2 тт. Т. 2. Москва 1986, с. 236.
- 2 ЖИРМУНСКИЙ, В. М.: Творчество Анны Ахматовой. Ленинград 1973.
- 3 ЧЕРВИНСКИЙ, П. П.: Семантический язык фольклорных традиций. Ростов 1989. Гл. Отражение фольклорных единиц в структуре поэтических текстов, с. 169-185.
- 4 ГРИГОРЬЕВ, В. П.: Грамматика идиостиля. В. Хлебников. Москва 1983.
- 5 ЧЕРВИНСКИЙ, П. П.: Там же, с. 158.
- 6 Там же. Дальше приводятся страницы в тексте.
- 7 Неизданная глава из "Исторической поэтики" А. Веселовского. Публ. В. М. ЖИРМУНСКОГО, Русская литература 1959, No. 3, с. 103. Ср. также: ЕРЕМИНА, В. И.: Миф и народная песня. В сб.: Миф, фольклор и литература. Ленинград 1978, с. 6. В данном случае оставляем в стороне исследования современной эстетики, целью которых является точная дифференциация между мифом, знаком и символом. Ср. напр. ЛОСЕВ, А. Ф.: Знак, символ, миф. Москва 1982, или MATHÄUSER, Z.: Metodologické meditace aneb Tajemství symbolu. Brno 1988.
- 8 ВИНОГРАДОВ, В. В.: О поэзии Анны Ахматовой. (Стилистические наброски). В его же монографии Поэтика русской литературы. Москва 1976, с. 369-459.
- 9 ЛОСЕВ, А. Ф.: Знак, символ, миф. Гл. Образность нулевая или близкая к нулю, с. 415-421. Лосев здесь ссылается на следующие работы Д. ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКОГО: Теория поэзии и прозы. Москва-Петроград 1923, с. 8-12, 46-54; Лирика как особый вид творчества. В кн.: Вопросы теории и психологии творчества. Под ред. Б. А. Лезина, т. 2, вып. 2, Санкт-Петербург 1910, с. 182-226.
- 10 ЖИРМУНСКИЙ, В. М.: Творчество Анны Ахматовой. Ленинград 1973. Тот же: Теория литературы. Поэтика, стилистика. Ленинград 1977. Гл. Преодолевшие символизм, с. 106-133; Анна Ахматова и Александр Блок, с. 323-354. ЭЙХЕНБАУМ, Б.: Анна Ахматова. Опыт анализа. В его кн.: О поэзии. Ленинград 1969. МАНДЕЛЬШТАМ, О.: Письмо о русской поэзии. В его кн.: Слово и культура. Москва 1987.
- 11 С этим же связано известное изречение О. Мандельштама и Б. Эйхенбаума, что истоки поэзии А. Ахматовой нужно усматривать в психологической прозе XIX в.
- 12 АХМАТОВА, А.: Сочинения. Т. 1. München 1965, с. 50. Дальнейшие ссылки на данное издание имеются прямо в тексте.
- 13 DENKSTEIN, V.: K vývoji symbolů a interpretaci děl středověkých.

- věkeho umění. Praha 1987, s. 6-9. Денкытайном приводится древнеегипетский бог Абрасакс - чудовище с головой петуха, ноги которого заменены змеями. Египетский бог солнца Хнубис символизировался змеей с львиной головой.
- 14 Ср. более подробно КШИЦОВА, Д.: Феномен сецессиона в русской и австрийской драматургии конца XIX - начала XX веков. Wiener slawistischer Almanach 1991.
- 15 КШИЦОВА, Д.: Поэтика раннего творчества А. Ахматовой. Slavica 1990, 1, с. 35-42.
- 16 ЛЕРМОНТОВ, М.: Нищий. В сб.: Стихотворения. Москва-Ленинград 1961, с. 154.
- 17 Также Ахматова кличет свою русалку, но напрасно. Ср. стихотворение "Я пришла сюда, бездельница" (1911):
 Над засохшей повиликою
 Мягко плавает пчела;
 У пруда русалку кликаю,
 А русалка умерла. (64)
- Исчезла сказка, однако осталась земля со всей ее прелестью. Ср. также метафору: "Ива, дерево русалок" ("Знаю, знаю, снова лыжи", с. 103-104).
- 18 Песня "Труби, рожок" происходит из области Самгасте. Она является частью репертуара эстонского ансамбля "Leedažus", старающегося сохранить подлинность эстонского фольклора. Она была записана на пластинке под названием "Leedažus", Таллин 1975.
- 19 МАНДЕЛЬШТАМ, О.: Слово и культура, с. 175.
- 20 LÉVI-STRAUSS, C.: Myšlení přírodních národů. Praha 1971.
 LÉVI-STRAUSS, C.: Der nackte Mensch, 1, 2. Frankfurt am Main 1975.