

АХМАТОВА И АНТИЧНАЯ КУЛЬТУРА: О НЕКОТОРЫХ СМЫСЛОВЫХ КОМПОНЕНТАХ МИФА О ПОЭТЕ В «ПОЭМЕ БЕЗ ГЕРОЯ»

Галина Михайлова

Вильнюсский университет
Кафедра русской филологии

Рассуждая о возможностях прочтения «Поэмы без героя» Анны Ахматовой в контексте античной культуры и используя в дальнейшем интертекстуальный анализ определенного сегмента текста «триптиха», обратимся в начале к манифестации авторского сознания в приватной беседе.

Записанный Лидией Чуковской упрек Ахматовой в ее адрес звучит так: *...у вас нет уха к античности. Для вас это пустое место. И Дионисово действо и легенда о смерти Софокла – звук пустой. А это должно быть внутри, вот здесь, – она показала на грудь – этим надо жить...* (Чуковская 1993, 17). Высказывание Ахматовой показывает, насколько античный сюжетно-образный фонд был органичен для ее психологического и культурного бытия. Об этом свидетельствует, к примеру, длинный перечень источников отдельных тем и образов поэмы, в котором, наряду с произведениями русских и зарубежных авторов (писателей, музыкантов, режиссеров) и Библией, она указывает и на «античность»: *Гекубы, Кассандры, Софокл, ресницы Антиноя* (Записные книжки Анны Ахматовой 1996, 276). Приведенные Ахма-

товой в «Примечаниях редактора» (авторских комментариях к «Поэме без героя») толкования отдельных сигналов античной культуры: *Антиной – античный красавец. <...> Лизиска – псевдоним императрицы Мессалины в римских притонах. <...> Хаммураби, Ликург, Солон – законодатели* (Ахматова 1990, 345)¹ – говорят об очевидных либо глубоко запрятанных интертекстуальных контактах поэмы с историей и культурой Древних Греции и Рима.

Таковых в предельно цитатном художественном пространстве «триптиха» немало. Укажем на некоторые из них, имеющие немалый структурообразующий и содержательный вес.

Начнем с возможной отсылки названия «Поэмы без героя» к стихотворению Н. Гумилева «Современность»². Оставим в стороне соображения по поводу интер-

¹ Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием в скобках номера страницы.

² На возможную связь заглавия поэмы со строкой из стихотворения Гумилева указывает М. Кралин в примечаниях к «Поэме без героя» (Ахматова 1990, 430).

претации этого стихотворения и отметим только то, что «Современность» Гумилева, в свою очередь, ориентирована на мотив культа героя в античном эпосе и на горациев идеал частной жизни.

Продолжим – рассуждениями о жанровой природе «Поэмы без героя». Не вдаваясь в проблему, остановимся на самом очевидном: поэма имеет драматическую структуру. Сошлемся на три факта.

Первое: последние годы жизни Ахматова работала над театральными версиями поэмы (либретто трагического балета, трагическая симфония, кинематографический вариант): *...Так возьмись то с балетом, то с кино[шным] сценарием, я все не могла понять, что собственно я делаю. Следующая<ая> цитата разъяснила дело: “This book may be read as a poem or verse play”, – пишет Peter Viereck (1961 “The tree wich”) и затем технически объясняет, каким образом поэма превращается в пьесу. То же и одновременно я делала с «Триптихом» (Записные книжки...1996, 185)³.*

Второе: Какие драматические возможности, заложенные в поэме как в «пьесе в стихах», могла подразумевать Ахматова, создавая театральные модификации «триптиха»? Без сомнения, среди других, – возможности аттической трагедии. *«В наше время кино так же вытеснило и трагедию, и комедию, как в Риме пантомима. Классические произведения греческой драматургии переделывались в либретто для пантомимов (период империи). Может быть, не случайная аналогия!», – писала Ахматова (Записные книжки...1996, 109).*

Третье: имеется немало определений

³ Драматическая фактура поэмы подробно описана в содержательной статье М. Серовой (Серова 2006). Но прямых сопоставлений поэмы с аттической трагедии в этой работе нет.

жанра «триптиха», принадлежащих как самой Ахматовой, так и первым читателям/слушателям поэмы⁴. Среди них дефиниция В. Шкловского – «трагедия совести» (Записные книжки...1996, 450)⁵ стала наиболее близкой для Ахматовой. В записях августа 1965 г. отмечены три темы («содержащие трагическое») второй части поэмы, «Решки»: *I. Краткая биография третьего. II. Трагедия совести. III. Рок в собственной биографии* (Записные книжки...1996, 739). Сознвая проблемность вопроса о категории «совесть» в древнегреческой драме⁶, отнесем определение «трагедия совести» к драматургии христианских времен, в частности, к пьесам Шекспира, и обойдем стороной строки и темы «Поэмы без героя», восходящие к Ветхому и Новому заветам. Но согласимся с тем, что сквозной мотив Судьбы (одна из возможных аналогий Судьбы – «рок в собственной биографии»), вышедший наружу в XV строфе «Решка» (*Скоро мне нужна будет лира, / Но Софокла уже, не Шекспира. / На пороге стоит – Судьба [338]*) является знаком присоединения к темам и образам античной трагедии⁷.

Ссылаясь на обширную вступительную статью Ф. Ф. Зелинского к переводам драм Софокла, В. Мусатов верно замечает, что

⁴ Как писала Ахматова, «поэма – волшебное зеркало, в котором каждый видит то, что ему суждено видеть» (Ахматова @).

⁵ Несколько иное толкование В. Шкловского – «поэма совести» (Записные книжки...1996, 261).

⁶ См. известную статью В. Н. Ярхо «Была ли у древних греков совесть? (К изображению человека в аттической трагедии)» (Ярхо 1972).

⁷ Сравним высказывание о поэме М. Зенкевича, соратника Ахматовой по «Цеху поэтов» (в записи Ахматовой от 2 января 1961 г.): *<...> Автор говорит, как Судьба (Ананке), подымаясь надо всем – людьми, временем, событиями* (Записные книжки...1996, 108).

«“шекспировский” компонент ахматовской поэмы заключается в переживании гибельности человеческих страстей, пронизывающих историю. Античный “софокловский” – в изображении свободной воли, преодолевающей эту гибельность, противопоставляющей року свое целостное, нерасщепляемое ядро» (Мусатов 1992).

В этой связи нельзя не обратить внимания на образ *хора* в «Поэме без героя», его место и функции. В частности, в любовном треугольнике «Петербургской повести» (первой части поэмы) повествователь, словно учитывая невозможность четвертого говорящего актера в диалогах классической драмы, заявляет: *Я же роль рокового хора / На себя согласна принять* (330). Как писал Гораций⁸ в “*Ars poetica*”: «И лицо четвертое пусть в разговор не встречается; / В действии место актера с достоинством пусть / заступает / Хор, – и чего-либо отнюдь не поет среди акта, / Что не ведет к предназначенной цели и чуждо / по смыслу / Пусть благосклонно и дружески добрым дает / он советы; / Гневных склоняет на мир и любит от злого / бегущих. / Пусть восхваляет умеренный стол, правосудье / благое, / Святость законов и общий покой при открытых / воротах⁹, / Пусть он, поверенный тайн, умоляет богов, чтоб Фортуна / Вновь обратилась к несчастным, от гордых же прочь удалилась»¹⁰ (Гораций 1981, 1993).

⁸ В библиотеке Ахматовой хранилось издание од и эпод Горация, выпущенное в 1914 г. «Пусть все сказал Шекспир, милее мне Гораций...», – писала Ахматова в стихотворении 1963 г. Тексты Горация – один из самых частых источников состоявшихся и несостоявшихся эпиграфов к стихам Ахматовой. Один из них, к стихотворению «В зазеркалье», стал ключом для любопытной интерпретации этого загадочного текста Р. Тименчиком (Тименчик 2005, 187-190).

⁹ Перевод А. Фета.

¹⁰ Перевод М. Дмитриева.

Ахматова писала, что все в поэме «*двоятся и троится. И, конечно, – сам автор*» (Ахматова @). Выступая в роли хора – олицетворения Рока¹¹, судьбы, судьи¹², нарратор одновременно является и героем «триптиха», в судьбе которого божества неизбежности и необходимости играют свою роль (ср. выше цитированное: *рок в собственной биографии*). Как с этим сочетать характерные для поэмы мотивы бесстрашия ее автора, его непокорности и, одновременно, «возвышения до уровня судьбы, до уровня своего предназначения» (Кессиди 2003, 103), т.е. высокого смирения?

Ответим на этот вопрос тезисом философа А. Ф. Лосева и суждением лингвиста А. Вежбицкой. Лосев писал: «Ахилл знает, что ему предсказано, что он должен погибнуть у стен Трои. <...> Но что делает Ахилл? Не обращает никакого внимания на предостережение. <...> Он пришел сюда для определенной цели и будет к ней стремиться. Погибать ему или нет – дело судьбы, а его смысл – быть героем. Такая диалектика фатализма и героизма редка. Она бывает не всегда, но в античности она есть» (Лосев 1986). В свою очередь,

¹¹ В ранней редакции поэмы аттическое происхождение образа хора было подчеркнуто со всей очевидностью: *Я же роль античного хора / На себя готова принять* (Ахматова 1990, 309). Наша интерпретация окончательного эпитета «роковой (хор)» в контексте нашей статьи расходится с трактовкой М. Кралина, который считает, что «“античный” стал “роковым” за счет актуализации исторического содержания» (Кралин 2000, 29).

¹² Ср. в письме безымянной читательницы (в записи Ахматовой): *Это голос судьи. Это действительно лира Софокла* (Записные книжки...1996, 451). В набросках к либретто Судьба персонифицирована в образе «одноногого старика-шарманщика», показывающего в зеленом мутном зеркале будущее всех участников маскарада (Ахматова 1990, 365).

австралийская исследовательница полагает склонность к фатализму одной из четырех главных русских культурных тем. Вежбицка считает, что концепты *рок* и *судьба* представляют собой два варианта фатализма и что фатализм *судьбы* в отличие от фатализма *рока* совместим с православным учением, и отзвуки его можно найти в одном из этических идеалов православия – в смиренности (Вежбицка 1996, 33-88).

А теперь остановимся на «зеркальном срезе» текста «Поэмы без героя». Его обычно связывают либо с магическими обрядами крещенских гаданий, либо с тайнописью поэмы (*я зеркальным пишу письмом*), либо с мистикой явления персонажей «триптиха» из зазеркалья. Но «зеркальную» атрибутику текста возможно интерпретировать в духе сократовской нравственной философии познания самого себя.

Во-первых, сам Платон как мастер художественного слова не раз использовал метафору зеркала (Васильева 1985). Во-вторых, как известно, один из принципов размышлений и поучений Сократа – «познай себя» (см., напр., Платон I, 1968, «Протагор», 343 а). Сократ по-разному объяснял смысл девиза, в том числе и как «увидь самого себя»: философ советовал ученикам чаще смотреться в зеркало. Мотив двойничества, который отмечают в «Поэме без героя», имеет как раз зеркальные коннотации.

В первой главе «Петербургской повести» страх встречи со своим «я» давних лет изображен в виде возможности столкновения то ли со своим иконическим образом, то ли со своим отражением в зеркале: *Но мне страшно: войду сама я, / Кружевную шаль не снимая, / Улыбнусь всем и замолчу. / С той, какую была когда-то / В озерелье*

черных агатов / До долины Иосафата / Снова встретиться не хочу... (324). Страх связан с возможной трансформацией живописного (или зеркального) образа, с обнаружением в нем чего-то неведомого, т. е. с сократовским самопознанием.

Завершим же беглые указания на античные претексты предположением о возможности интерпретации «Эпилога» поэмы в контексте мотивов преследования и безумия при соотнесении их с изображением помощниц Дике – богинь мщения Эриний в аттической трагедии (например, в «Орестее» Эсхила). К слову сказать, последнее ставит под сомнение распространенную точку зрения на поэзию Ахматовой как на воплощение, по преимуществу, идей милосердия и прощения, так как античная идея могущества закона, возмездия, основанного на справедливости (Δίκη – Дике), занимает в «Поэме» столь же важное место, как христианские категории совести и греха. Впрочем, новозаветное откровение завершило мифологический процесс, и сама Ахматова указывала, к примеру, на тождество религии Диониса и религии Христа как религий *Страдающего Бога* (Записные книжки...1996, 179)¹³.

¹³ Возможно, эта запись Ахматовой, размышляющей о Будде, Христе и Дионисе, – отголоски давней (начала XX века) полемики вокруг работ Ницше, в частности, вокруг его «Esse homo. Так становятся сами собою», завершающегося высказыванием – «Дионис против Распятого» (Ницше 1990, 769). С юности и до последних лет жизни обитавшая в атмосфере интеллектуального общения, Ахматова, безусловно, помнила об идеях Вяч. Иванова, примирявшего Диониса и Христа, ницшеанский индивидуализм и православную соборность. К слову сказать, С. Аверинцев указал на существенное различие между жертвой языческих богов-страдальцев (Диониса, в том числе) и христианского страдающего Бога (противоположность несвободного и свободного выбора участи) (Аверинцев 1967, 89).

Правда, нужно учесть две вещи. Во-первых, то, что рок в поэме Ахматовой, как и в древних трагедиях, «нарушает равновесие вины и кары» (Зелинский 1915, 33). А во-вторых, – библейский претекст *Эпилога*. Закон возмездия – это и закон Ветхого Завета¹⁴. Помимо этого, описанный Ахматовой вылет из осажденного Ленинграда в Ташкент (*Когда в брюхе летучей рыбы / Я от злой погони спасалась...*[343]), возможно, также является библейской цитатой.

Метафора «брюхо...рыбы» в контексте дальнейших стихов Ахматовой, включающих в себя и евангельское вопрошание “*Quo vadis?*”, и образ «долгого пути *погребального*» на восток, и мотив неизбежного «отмщения», восходит к ветхозаветной истории об Ионе, помещенном в чрево кита. «Большая рыба»¹⁵ плывет с запада на восток, ужас же Ионы во чреве кита – своего рода опыт переживания смерти. Опустим всем известное дальнейшее развитие мифа в Книге Пророка Ионы. Оговорим только значимый для нас финал, в котором Господь, комментируя прощение, дарованное народу Ниневии, говорит Иону: не существует справедливости в отрыве от милосердия (4:10,11). Обращаясь же к Новому Завету, отметим, что, как пронизательно прокомментировал о. А. Мень, Христос осуждал религиозных фанатиков, законников-фарисеев, за то, что они пренебрегли основным в Законе – милосердием к людям (Мень 1989).

Именно о законе и справедливости, об этике поэта в художественной мифологии Ахматовой пойдет речь. Парадигма античной этики станет тем семиотическим

пространством, в который будет погружен тот фрагмент текста «Поэмы без героя», в котором говорится о Поэте:

Ты...
 ровесник Мамврийского дуба,
 Вековой собеседник луны.
Не обманут притворные стоны,
Ты железные пишешь законы,
 Хаммураби, ликурги, солоны
 У тебя поучиться должны (325).

В литературе о «триптихе» эти стихи прочитываются как аллегория вечности творческого начала. Отсылка к Ветхому Завету («И двинул Авраам шатер, и пошел, и поселился у дубравы Мамре, что в Хевроне; и создал там жертвенник Господу» – Быт. 13:18) показывает, что Ахматова настаивает на жреческой и жертвенной функции поэзии, а также позволяет связать образ Поэта с легендарным царем, пастухом и поэтом Давидом (Тименчик 1995). Р. Тименчик обнаружил и аллюзии со статьей В. Хлебникова «Поединок с Хаммураби. Сборник законов Велимира», что позволяет числить в качестве прототипа «*Поэта вообще*» не только Маяковского, как указывала сама Ахматова (*Демон всегда был Блоком, Верстовой Столб – Поэтом вообще, Поэтом с большой буквы [чем-то вроде Маяковского]*, 355), но и Хлебникова (Тименчик 1995, 229, 243).

Представляется, тем не менее, что приведенный текстовый сегмент обладает большей семантической многомерностью. Попытаемся ответить на следующие вопросы:

1. Почему в поэтической мифологии Ахматовой Поэт со/противопоставлен законодателям древнего мира? *Хаммураби, ликурги, солоны / У тебя поучиться должны...*

¹⁴ Новый Завет пронизан духом любви.

¹⁵ В оригинале библейского текста нет *кита*. Есть – «большая рыба» (*дал гадал*).

2. Отчего законы, которые Поэт «пишет» названы железными?
3. Почему, собственно, поэтическое ремесло тождественно законодательному? Ты железные пишешь законы...

1. Ответ на первый вопрос будет носить отчасти игровой характер. Общеизвестна авторская экспликация нарратива «Поэмы без героя» как криптограмматического письма: *Не боюсь ни смерти, ни срама, / Это тайнопись, криптограмма, / Запрещенный это прием* (339). Это позволяет использовать термины криптографии и определить один из методов кодирования художественного сообщения у Ахматовой как каскадный – шифр под шифром¹⁶.

Как писалось выше, в «редакторских» примечаниях к «триптиху» Ахматова указывает на прототип своих *ликургов* – на Ликурга–законодателя (345). Ахматова утверждает превосходство «писанных» Поэтом «законов» над законодательной деятельностью Ликурга из древнегреческой Спарты. Это обретает еще большую весомость, если учесть, какую высокую оценку эта деятельность получила в трудах Платона. «Законы лакедемонского¹⁷ Ликурга есть “вся в совокупности добродетель”, государственное устройство, основанное на них, божественно», – писал Платон (Платон III, 1972, «Законы» I, 630 d–e)¹⁸. Платону вторит Сенека: «Солон (еще один зако-

¹⁶ К этому типу шифра обратился И. П. Смирнов, интерпретируя фигуру Комаровского в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» (Смирнов 1996, 39).

¹⁷ Лакедемон – официальное название государства Спарта.

¹⁸ См. также: «Законы» VI, 759 с; «Государство» IV, 427 b и др.

нодатель, названный Ахматовой. – Г.М.), основавший Афинское государство на законах справедливости, известен среди семи мудрецов своего века. Живи Ликург в ту же пору, он вошел бы в то же священное число восьмым» (Сенека 1986, Письмо ХС, 6)

А греческая мифология знала другого Ликурга – фракийского царя, противника культа Диониса, загнавшего последнего в море и наказанного за это богами. Интерес в этом мифе представляет принадлежность Ликурга к царскому роду и акт покушения на жизнь того, чьи занятия были связаны и с искусством, в частности, с поэзией. Таким образом, посредством «двуликости» Ликурга в античной культуре¹⁹ в текст «Поэмы без героя» мог быть имплицирован не чуждый структурам «Решки» (строфы IX–XV) и «Эпилога» вечный конфликт литературы Нового времени, т. е. конфликт власти и художника. Интересно, что при подобной интерпретации сталкиваются две контрастные культурные ассоциации: Поэт – царь (Давид) и Поэт – жертва царя (Дионис).

Думается, что употребленное Ахматовой множественное число имени собственного, написанного к тому же с маленькой буквы (*ликурги, солонь*), отражает стремление, придав властным структурам стабильный, безличный характер, проти-

¹⁹ Аналогично имя Антиноя, который упоминается Ахматовой в первом «Посвящении» к «Поэме без героя», адресованном Вс. Князеву, известно и из греческой истории (так звали юного красавца, любимца царя Адриана, утонувшего в Ниле), и из греческой мифологии (в «Одиссее» Антиной – первый из убитых женихов Пенелопы). И хотя Ахматова в «Примечаниях редактора» апеллирует к античному красавцу, не исключена интертекстуальная связь трагического адюльтерного сюжета первой части «триптиха» с гомеровским мотивом.

вопоставить им «Ты» поэта (*У тебя поучиться должны*). Или иначе: законы Ликурга и Солона как государственные постановления, основанные на коллективной морали полиса, противопоставлены неким «законам» поэзии и/или поэтического творчества, личностного по своей природе. Если продолжить мыслить в античной парадигме, учитывая при этом традиционную функцию в поэзии Ахматовой классического образа Музы (образа, безусловно, опосредованного последующими эпохами и культурами), то возможна культурная референция, например, к начальным строфам «Теогонии» Гесиода: «Голосами прелестными Музы / Песни поют о законах, которые всем управляют» (Гесиод 2001. Курсив мой. – Г.М.). Гесиод выразил древнейшее поэтическое самосознание: Поэт, вдохновленный Музой (Музами), «транслирует» представления о порядке, симметрии, строе космоса, о всеобщем гармоническом строе вещей – об ахматовских незыблемых («железных») законах бытия:

2. Ответ на второй вопрос предварим суждением о том, что семантика *железных (законов)*, несомненно, полигенетична.

Прежде всего, указанный выше ветхозаветный интертекст «мифа о поэте» дает возможность истолкования метафоры *железные (законы)* в контексте изложенного в Библии процесса кодификации еврейского законодательства. Остановимся только на одном из эпизодов этой драматичной и долгой истории: Моисей в гневе на недостойное поведение своего народа разбивает *каменные скрижали* с начертанными на них заповедями – ритуальным и моральным законодательством, данным Богом (Ис. 32:15-19). Ахматовский *ровесник Мамврийского дуба* – во-первых,

автор законов *писанных (железные и ишь законы)* и тем самым сопоставим с создателями первого библейского письменного кодекса – Моисеем и вдохновившим его Господом (Втор. 31:24-26); во-вторых, его версию декалога невозможно уничтожить, если допустить, что *законы* ахматовского Поэта – метонимия *железных скрижалей*.

В свою очередь, апелляция к столь же древним платоновским диалогам также может прояснить криптосемантику топоса *железные (законы)*. Возможно, смысл этого образа связан с рассуждениями Платона в диалогах «Ион» и «Федр» о захватывающей и суггестивной (внушающей) мощи произведений искусства. Топос *железные законы* может быть цитатной отсылкой к платоновской метафоре силы художественного внушения, мощи вдохновения:

«...божественная сила, которая тобой движет, как сила того камня, который Эврипид назвал магнесийским, а большинство называет гераклеийским. Камень этот не только притягивает железные кольца, но и сообщает им такую силу, что они в свою очередь могут притягивать другие кольца, так что иногда получается очень длинная цепь из кусочков железа и колец, висящих одно за другим, и вся их сила зависит от того камня» (Платон I, 1968, «Ион», 533 d-e, пер. Я. М. Боровского).

В диалогах Платона Сократ говорит о заражающей силе искусства, способствующей воспитанию души прекрасным: это известный миф о крылатой душе, о росте крыла у души (Платон II, 1970, «Федр», 250 d, 251 b-c, а также «Пир»). Через искусство душа поднимается к обладанию истиной и благом, к наивысшей идее, стягивающей все множество идей в некоторое единство, осененное богом,

являющимся самим благом (Платон II, III, 1970-71, «Государство» IV, 509 b; «Тимей», 29 e; «Софист», 248 e).

Сознавая всю условность прямолинейной аллюзии на метафору Платона, укажем на наиболее вероятный и весьма любопытный источник ахматовской коннотации стиха Поэта как *железного закона*, потому что в этом источнике трансформировалось античное (платоновское) представление о силе искусства. Известно, как высоко ценила Ахматова статью своего друга и наставника Н. В. Недоброво «Анна Ахматова», опубликованную в 1915 г.²⁰. В этой статье, рассуждая о «жизнеспасительной» силе поэзии, Недоброво дал характеристику этой силы у Ахматовой. Недоброво определил ее поэтическое слово как слово, с одной стороны, «гибкое и полнодышащее», а, с другой – «крепкое и стойкое, как слово закона». Этот «крепкий панцирь слов», по мнению Недоброво, сдерживает разрушение личности и души лирической героини Ахматовой и самого автора «Четок». Он «в нарушении законов жизни..., не сведя тебя с пути смерти, каждый раз удерживает у самых ворот. Жестокий целитель Аполлон именно так блюдет Ахматову. “И умерла бы, когда не писала стихов”, – говорит она каждую страдальческую песню, которая оттого, чего бы не касалась, является еще и *славословием творчеству*» (Недоброво 1915. Курсив мой. – Г.М.).

Добавим к этому, что в лексиконе

²⁰ «Главная статья – Н. В. Недоброво» (Записные книжки...1996, 518); «...лучшее, что обо мне написано» (в беседе с Н. А. Струве, цит. по: Тименчик 2005, 248). В «Поэме без героя» Н. В. Недоброво посвящено лирическое отступление в финале 3-ей главы первой части.

представителей формальной школы, активно работавших над проблемой стиля в 20-е гг. прошлого столетия, в ходу было определение Лермонтовым ораторского, декламационного характера своего стиха как *железного*. Это определение авторской волей поэта санкционировало теорию «стилевых вариантов»: точного (железного) и неточного (эфирного) стиха в дефинициях Пумпянского (Пумпянский 2000, 354, 357), мраморно-напряженного и ослабленного в терминологии Эйхенбаума (Эйхенбаум 1969, 410; 1987, 225). Как раз Эйхенбаум, подаривший Ахматовой свою книгу «Мелодика русского лирического стиха» (Черных 1998, 41), писал о развитии в творчестве Ахматовой торжественного стиля, т. е. «железного стиха», витийственной интонации, иногда превращающейся в «интонацию проповеди или сурового наставления» (Эйхенбаум 1969, 116-117)²¹.

В записных книжках Ахматовой последних лет жизни есть немало цитируемых ею высказываний русских и западных филологов о ее творчестве. Среди них следующее: *Одни видят в ней – слабость и выражение женственности, другие – железную твердость и даже неумолимость* (Записные книжки... 1996, 450. Разрядка моя. – Г.М.). Бросающийся в глаза полусный характер лирического субъекта поэзии Ахматовой зафиксирован авторской интерпретацией собственной творческой (и человеческой) индивидуальности в «Поэме без героя»: *Я – тишайшая, я – простая, / «Подорожник», «Белая стая»... / (339), но: Что мне Гамлетовы подвязки, / Что мне*

²¹ Ср. характерную оговорку Л. Лосева, белло излагающего историю поиска ахматоведом прототипов «Поэта вообще»: «Эстетика Маяковского также была весьма “железна”» (Лосев 1989, 113).

*вихрь Соломеиной пляски, / Что мне поступь Железной Маски*²². / Я еще по железной тех... (323. Разрядка моя. – Г.М.). Эта «железная» дефиниция автора как героя поэмы коррелирует, на наш взгляд, с *железными законами* созданного ею образа Поэта-законодателя, который, таким образом, вмещает в себя и Гумилева, и Маяковского, и Мандельштама, и Блока... и саму Ахматову.

Очевидно, что четыре атрибуты ахматовского слова о *железных законах* поэта – античная, библейская, литературно-критическая и авторепрезентационная – не противоречат друг другу, но дополняют. Интертекстуальные ассоциации с Ветхим Заветом, диалогами Платона и с филологическими концепциями 10-20-х гг. позволяют концептуализировать метафору *железных законов* как этико-эстетическую категорию²³.

3. Остается ответить на вопрос о тождестве законодательной и поэтической деятельности.

Дополним все вышесказанное тем, что античному миру было известно не два, а три Ликурга: вышеупомянутые царь эдонов и

²² Отметим попутно, что этот третий в ряду общемировых культурных мифов (Гамлет, Соломея) образ, возможно, имеет не западноевропейские, а русские, гоголевские, корни: «...тяжело *ступал* он, поминутно *оступаясь*. Длинные веки опущены были до самой земли. С ужасом заметил Хома, что *лицо на нем было железное*» (Гоголь 1984, 184. Курсив мой. – Г.М.). Образный антураж цитируемых ахматовских строк и описание бесовства нечистой силы, предшествующее появлению в церкви Вяя, также схожи.

²³ О возможности иной интерпретации образа «*железные законы*» (поэзии) – в контексте «законов поэзии», изложенных Н. Гумилевым в его статьях и рецензиях, см. нашу статью «Миф о поэте» Анны Ахматовой в западноевропейском литературном контексте: интертекстуальный анализ», *Respectus Philologicus. Mokslo darbai*, Vilniaus un-to Kauno hum. fak., 2003, № 3 (8), с. 25-27.

законодатель Спарты, а также афинский государственный муж и оратор. В этом случае ахматовские *ликурги* и *солоны* являются сигналами цитирования античной культуры и цивилизации в целом или, уже, эпох правления полупоэтического спартанского царя и двух исторических фигур в политической жизни Афин (7 – нач.4 вв. до н.э.).

Это эпоха дебатов школы Сократа с софистами, время расцвета аттической цивилизации и последовавшего за ней кризиса полисной коллективной морали, века вытеснения поэзии из социальной и политической жизни Древней Греции, время развития прозы и ораторской речи.

Предположим в гипотетическом порядке, что стихи, сопоставляющие и противопоставляющие законодателей и поэтов, соотносятся с софистической теорией возможности обучения как политическому искусству, так и искусству слова, в частности, искусству красноречия и как следствию – добродетели. Об этом писал Платон в диалоге «Протагор» (Платон I, 1968, «Протагор», 339 а – 342 е). При этом античные мыслители опровергали мнение о рациональном характере творчества, отдавая предпочтение мистическому знанию, вдохновению, одержимости каждого из поэтов «тем <богом>, в чьей власти кто находится» (Платон I, 1968, «Ион», 534 е, см. также 534 а, b, c, d, 536 b). Цицерон ссылаясь на Демокрита: “Negat enim sine furore Democritus quemquam poetam magnum esse posse, quod idem dicit Plato” (Cic, De div. I, 80)²⁴. Думается, что в образе универсального ахматовского Поэта, су-

²⁴ Без неистовства (умонсступления) не может существовать никакой великий поэт; то же говорит и Платон.

щества странного, беседующего с луной, шагающего по вереску и пустыне к одному ему ведомой цели, не подвластного никому и не виновного ни перед кем²⁵, проступает античное обличье.

Политическая этика полисной системы Эллады предполагала обязанность правителей следовать моральным законам социального бытия. Государство являлось средством нравственного воспитания человека. Как писал состоявший в переписке с Ахматовой филолог Фаддей Зелинский, «политика в Древней Греции была завершением этики» (Зелинский 1905, 104): «Установления закона и получили имя законных и справедливых – вот каково происхождение и сущность справедливости» (Платон III, 1971, «Государство» II, 359 a-b).

Пронизывающие поэму мотивы бесславия, позора, публичного осуждения²⁶, самоосуждения²⁷, священной мести²⁸, вины

и расплаты²⁹, разворачивающиеся к тому же в смысловом поле категорий знания и неведения³⁰, являются понятиями «законнической древней нравственности» (Зелинский 1905, 97), источниками которой в сознании человека Нового времени были творения Пиндара, Эсхила, Софокла. Гармонию и ритм космоса (в том числе и социального) в Древней Греции обеспечивали и законодатели, и поэты периода расцвета античной цивилизации. Сошлемся на Горация: «Такова была древняя мудрость: / Общее с частным добро разделять, со священным мирское, / Брак узаконить, конец положив своевольному блуду, / И укреплять города, и законы писать на скрижалях. / – Вот откуда пришел почет к пророкам-поэтам / И к песнопениям их!» (Гораций 1970). А. А. Фет-переводчик комментировал эти строфы из «Науки поэзии» таким образом: «Лучшие проявления духа до того в корне своем срослись с поэтическим восторгом, что все это вывело людей из троглодитов в состояние гражданского общества, как-то: религия,

²⁵ «Ты... / ровесник Мамврийского дуба, / Вековой собеседник луны. <...> Существо это странного нрава. / Он не ждет, чтоб подагра и слава / Впопыхах усадили его / В юбилейные пышные кресла, / А несет по цветущему вереску, / По пустыням свое торжество. / И ни в чем не повинен...» (325).

²⁶ «Торжествами гражданской смерти / Я по горло сыта. <...> Отлучить от стола и от ложа – / Это вздор еще, но негоже / Выносить, что досталось мне. <...> Загнем мы безмолвным хором, / Мы, увенчанные позором: “По ту сторону ада мы...”» (338); «Не боюсь ни смерти, ни срама...» (339); «...Ни налево, ни направо / Не глядела, / А за мной худая слава / Шелестела» (343).

²⁷ «Не сердись на меня, Голубка, / Что коснусь я этого кубка: / Не тебя, а себя я казню» (328).

²⁸ «Крик: / “Героя на авансцену!” / Не волнуйтесь: дылда на смену / Непременно выйдет сейчас / И споет о священной мести...» (326); «Ты не первый и не последний / Темный слушатель светлых бредней, / Мне какую готовишь месть?» (342); «Обуянная смертным страхом / И отмщения зная срок, / Опустивши глаза сухие / И ломая руки, Россия / Предо мною шла на восток» (344).

²⁹ «И чья очередь испугаться, / Отшатнуться, отпрянуть, сдаться / И замалить давний грех?» (323); «Все равно подходит расплата...» (329); «Ведь сегодня такая ночь, / Когда нужно платить по счету...» (330); «Ну, а как же могло случиться, / Что во всем виновата я? / ...Оправдаться... но как, друзья? // ... Разве я других виноватей? / Впрочем, это мне все равно, / Я согласна на неудачу...» (339); «За тебя я заплатила / Чистоганом, / Ровно десять лет ходила / Под наганом...» (343).

³⁰ «Золотого ль века виденье / Или черное преступление / В грозном хаосе давних дней? <...> Выходи ко мне смело навстречу – / Гороскоп твой давно готов...» (331); «И весь траурный город плыл / По неведомому назначенью...» (332); «Сколько гибелей шло к поэту, / Глухой мальчик: он выбрал эту, – / Первых он не стерпел обид, / Он не знал, на каком пороге / Он стоит и какой дороги / Перед ним откроется вид...» (334).

гражданские законы, социальные отношения, политическое устройство, науки и т.д. у всех первобытных народов выражались в поэтической форме стихами³¹, и поэты – сеятели всех этих благ – причислены к лику богов» (Гораций 1981). Более того, поэты древних Эллады и Рима обязаны были превосходить законников: «Ежели законовед или стряпчий / Из посредственных даром слова не может / сравниться / С Мессалой, а богатством познания с Касцеллием / Авлом, / Все же он цену имеет: – посредственным быть / стихотворцу / Не позволяют ни люди, ни боги, ни даже колонны»³² (Гораций 1981). Этот античный топос сопоставления поэта с мудрецами – законодателями в их способности формировать социо-культурное бытие лежит в основе известной в европейской культуре риторики о нравственном содержании права, риторики, которая смешивает право (закон) с нравственностью, моралью, религией³³. В у т о п и ч е с к о й поэтической мифологии Ахматовой поэт – «законник» также поддер-

³¹ Ср. с одной из строф, не вошедших в поэму, у Ахматовой: «*Не кружился в Европах бальных, / Рисовал оленей на скальных, / Гильгамеш ты, Геракл, Гессер – / Не поэт, а миф о поэте, / Взрослым был ты уже на рассвете / Отдаленнейших стран и вер*» (347).

³² Валерий Мессала Корвин – римский государственный деятель, оратор и писатель; Авл Касцеллий – известный римский юрист; что касается «колонн», то на них вывешивались объявления книготорговцев.

³³ См., к примеру, эссе П. Б. Шелли «Защита поэзии» (“*A Defence of Poetry*”) или поэтический трактат Дж. Г. Байрона «На темы Горация» (“*Hints from Hogase*”). Подробнее об этом см. в нашей статье «Миф о поэте» Анны Ахматовой в западноевропейском литературном контексте: интертекстуальный анализ», с. 28-29.

живает закономерности космического и социального правопорядка³⁴.

Образы *трагической маски*³⁵ и *лиры Софокла* как прямые отсылки к аттической трагедии в мифолого-фантастическом нарративе поэмы появятся ближе к финалу, в «Решке» (IX, XV строфы). Важнейшими темами этой, второй, части поэмы, как и ее «Эпилога», являются, на наш взгляд, темы отчуждения современного человека от истории и враждебности государственной власти личности.

Вытеснение шекспировской трагической интонации величественным пафосом античной трагедии: *Скоро мне нужна будет лира, / Но Софокла уже, не Шекспира. / На пороге стоит – Судьба* – отсылает нас к известному анализу Гегелем софокловской «Антигоны», к идее о столкновении двух прав – права государства и права родственных (семейных) уз (Гегель 1992, 240-252). Не вдаваясь во все возможные оттенки интерпретации IX-XV строф «Решки» в гегелевском ключе, отметим все же декларируемую в «Поэме без героя» пропасть: с одной стороны – религиозно-нравственная норма и частная

³⁴ Вполне вероятен иной текстовый источник «железных законов» у Ахматовой – просветительские труды Дж. Локка, Ш. Монтескье, Ж.-Ж. Руссо («О духе законов», «Рассуждения о происхождении и основаниях неравенства между людьми», «Об общественном договоре, или Принципы политического права» и т.д.). Думается, однако, что ко времени написания поэмы само определение нормативных установлений для субъектов морали и права как «железных» стало общим местом для обозначения неустранимости экономических, биологических, нравственных и т.п. законов в жизни человека и общества.

³⁵ *И со мною моя “Седьмая”, / Полумертвая и немая, / Рот ее сведен и открыт, / Словно рот трагической маски, / Но он черной замазан краской / И сухою землей набит* (337).

жизнь ахматовских *обезумевших Гекуб* и *Кассандр из Чухломы* (строфа XIV), с другой – государственный закон и общинное бытие России XX века³⁶.

В таком семантическом контексте «категорический императив» Поэта, иначе, его *железные законы*, индивидуальные и

надындивидуальные нравственные принципы, санкционированы не государством, не греко-римским *officium*'ом, а, скорее, Богом, религиозно. Вот так сомкнулись в этике Ахматовой две заключительные части поэмы с эпитафией, гласящей *Deus conservat omnia*.

ЛИТЕРАТУРА

Ахматова 1990 – Ахматова А., *Сочинения в 2-х тт.*, Москва: изд-во «Правда», 1990, Т. 1.

Ахматова @ – Ахматова А., *Проза о поэме*, http://www.akhmatova.org//proza/about_poem.htm

Записные книжки Анны Ахматовой 1996 – *Записные книжки Анны Ахматовой*, Москва – Torino: Giulio Einaudi editore, 1996.

Гесиод 2001 – Гесиод, *Теогония. Труды и дни. Щит Геракла*. Пер. В. В. Вересаева, Москва, 2001, http://az.lib.ru/w/weresae_w_w/text-0310.shtml

Гоголь 1984 – Гоголь Н. В., *Собр. соч.* в 8 т., Москва, 1984, т. 2.

Гораций 1970 – Квинт Гораций Флакк, «Наука поэзии». Пер. с лат. М. Гаспарова,

Квинт Гораций Флакк, Сочинения: оды, эподы, сатиры, послания, Москва: Художественная литература, 1970, <http://www.philoljg.ru/philolog/gogazy.htm>

Гораций 1981 – Гораций, «О поэтическом искусстве». Пер. с лат. А. А. Фета, *Фет А. А.*,

Вечерние огни, Москва: Наука, 1981, http://www.lib.ru/POEEAST/GORACIJ/hor3_1.txt;

Гораций 1993 – Квинт Гораций Флакк, «Наука поэзии». Пер. с лат. М. Дмитриева,

Квинт Гораций Флакк, Собрание сочинений, С.-Петербург: Биографический институт, Студия биографика, 1993, http://www.lib.ru/POEEAST/GORACIJ/hor1_6.txt

Платон I, II, III, 1968 – 1972 – Платон, *Сочинения в 3-х тт.*, Москва: Наука, 1968 – 1972.

Сенека 1986 – Сенека Луций Анней, *Нравственные письма к Луцилию*, Кемерово, 1986.

Cic, De div. – Ciceronis, Marci Tulli, *De Devinazione*. Liber Prior, <http://www.thelatinlibrary.com/cicero/divinatione1.shtml>

Аверинцев 1967 – Аверинцев С. С., «Новый завет», *Философская энциклопедия*, Москва, 1967, Т. 4.

Васильева 1985 – Васильева Т. В., «Символы человека у Платона и платоническая любовь», *Античная культура и современная наука*, Москва, 1985.

Вежбицка 1996 – Вежбицка А., *Язык, культура, познание*, Москва: Русские словари, 1996.

Гегель 1992 – Гегель Г. В. Ф., *Феноменология духа*, С.-Петербург, 1992.

Зелинский 1905 – Зелинский Ф., «Древний мир и мы», *Зелинский Ф. Из жизни идей*, Изд. 2, С.-Петербург, 1905, Т.2.

Кессиди 2003 – Кессиди Ф., *От мифа к логосу. Становление греческой философии*. 2-е изд., испр., доп., С.-Петербург: Алетейя, 2003.

Кралин 2000 – Кралин М., «Победившее смерть слово». *Статьи об Анне Ахматовой и воспоминания о ее современниках*, Томск: Водолей, 2000.

Лосев 1986 – Лосев А. Ф., *Двенадцать тезисов об античной культуре*, Москва, 1986, http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Losev/Losev-12Tezis.php

³⁶ К слову сказать, В. Ярхо, в отличие от Гегеля и следующего за ним М. Ямпольского (Ямпольский 1995), не усматривает в «Антигоне» Софокла конфликта между государственным и божественным законами (Ярхо 1978, 173).

Лосев 1989 – Лосев Л., «Герой “Поэмы без героя”», *Ахматовский сборник, 1*. Сост. С. Де-дюлин и Г. Суперфин, Париж: Институт славяноведения, 1989.

Недоброво 1915 – Недоброво Н. В., «Анна Ахматова», *Русская мысль*, 1915, № 7, с. 50-68, <http://www.akhmatova.org/articles/nedobrovo.htm>

Мень 1989 – Мень А., «Камень, который отвергли стороители», *Иностранная литература*, 1989, №11.

Мусатов 1992 – Мусатов В., «“Я еще пожелней тех...”». Лирика Ахматовой и пушкинская традиция», *Мусатов В. В., Пушкинская традиция в русской поэзии. От Анненского до Пастернака*, Москва: Прометей, 1992, <http://www.akhmatova.org/articles/musatov.htm>

Ницше 1990 – Ницше Ф., *Сочинения в 2-х тт.*, Москва: Мысль, 1990, Т. 2.

Пумпянский 2000 – Пумпянский Л. В., *Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы*, Москва, 2000.

Серова 2006 – Серова М., *Театр Слова Анны Ахматовой*, <http://www.akhmatova.org/articles/serova9.htm>

Смирнов 1996 – Смирнов И. П., *Роман тайн*

«Доктор Живаго», Москва: Новое литературное обозрение, 1996.

Тименчик 1995 – Тименчик Р., «Ахматова и Ветхий Завет (Десятые годы)», *Jews and Slavs, Jerusalem*, 1995, Vol. 4, p. 226-252.

Тименчик 2005 – Тименчик Р., *Анна Ахматова в 1960-е годы*, Москва: Водолей Publishers, Toronto: The University of Toronto, 2005.

Черных 1998 – Черных В., *Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой*, Москва: Эдиториал УРСС, 1998, Ч. II.

Чуковская 1993 – Чуковская Л., «Записки об Анне Ахматовой (1952-1962)», *Нева*, 1993, № 9.

Эйхенбаум 1969, 1987 – Эйхенбаум Б., *О поэзии*, Ленинград, 1969; *О литературе: Работы разных лет*, Москва, 1987.

Ямпольский 1995 – Ямпольский М., «В склепе Антигоны», *Новое литературное обозрение*, № 13 (1995).

Ярхо 1972 – Ярхо В. Н., «Была ли у древних греков совесть? (К изображению человека в аттической трагедии)», *Античность и современность*, Москва: Наука, 1972.

Ярхо 1978 – Ярхо В. Н., *Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии*, Москва, 1978.

ACHMATOVA IR ANTIKOS KULTŪRA: APIE KAI KURIUOS MITO APIE POETĄ PRASMĖS KOMPONENTUS „POEMOJE BE HEROJAUS“

Galina Michailova

Santrauka

Straipsnyje nagrinėjama Antikos temų, motyvų ir vaizdų adaptavimo A. Achmatovos poezijoje problema. Straipsnio autorė nurodo kai kurias Antikos tragedijas ir jų taikymo „Poeemoje be herojaus“ savitumo bei vaizdų struktūros analogijas. Autorė, analizuodama „Poeemos be herojaus“ nedidelės apimties fragmentą – vadinamąjį *mitu apie Poetą*, – atseka esančias nuorodas į Platono ir Horacijaus tekstus. Tiesioginis ir netiesioginis „Poeemos

be herojaus“ teksto gretinimas su filosofiniais ir meniniais Antikos autorių tekstais leidžia tiksliau apibrėžti A. Achmatovos etikos ir estetikos sampratą, atspindėjusią šiame svarbiausiame jos kūrinyje. Straipsnio autorės nuomone, Antikos tekstai – pirminiai kultūros šaltiniai, neretai poetės suvokti per vėlesnės literatūros prizmę, gali būti laikomi jos poezijos ir poetikos vadinamosios „vyriškosios linijos“ ištakomis.

Получено: 2006, июль

Принято: 2006, август

Адрес автора:

Вильнюсский университет

Кафедра русской филологии

Universiteto g. 5

LT-01513, Vilnius

E-mail: Galina.Michailova@flf.vu.lt