

ЗЕРКАЛО В ЗЕРКАЛЕ

(Анализ стихотворного цикла Марины Цветаевой «Ахматовой»)

Жужанна Сабо

(Szabó Zsuzsanna, Szeged)

Кто меня звал? Этот вопрос является одним из важнейших в жизни и творчестве М. И. Цветаевой. Какой бы независимой личностью она ни была, всю жизнь она занималась проблематикой преемственности и взаимосвязей в области культуры и литературной традиции. Об этом свидетельствуют ее многочисленные стихотворения и эссе, посвященные выдающимся деятелям культуры.

Вопрос «Кто меня звал?»¹ Цветаева ставит в эссе *Искусство при свете совести*. Постановка такого вопроса указывает на то, что Цветаева воспринимала искусство как процесс, разные стороны которого связаны друг с другом и влияют друг на друга. Такое понимание искусства заставляет вспомнить теорию М. Н. Бахтина о диалогической природе романа. В стихотворениях цикла «Ахматовой» формируется диалог, напоминающий тот, который описывается в бахтинской теории, и в нашей работе мы попытаемся раскрыть свойства и смысл диалогических ситуаций, характерных для поэтики Цветаевой.

Одним из главных смыслообразующих принципов в стихотворном цикле «Ахматовой» является стилизация низкого и высокого слоев культуры, которая так же представляет собой определенную точку зрения лирического героя. Стихи построены на парадоксальном взаимодействии противоположных образов, вызванных именно этой культурологической оппозицией. Лирическая героиня Цветаевой обращается «к своей аристократической сестре в поэзии» и она «временами как бы перевоплощается в женщину из народа».² В результате этого в стихотворениях цикла возникает «квазидиалог» – характерная для поэзии Цветаевой речевая ситуация. Эту речевую ситуацию нельзя называть монологом, ведь в ней подчеркивается обращение лирического «я» к «другому», вследствие чего формально создается диалогическая ситуация, в которой важную роль играют обращения и другие речевые признаки диалога. Непосредственность обращения сопровождается в стихотворениях цикла и повышенной эмоциональностью, как бы смывающей расстояние между

¹ М. И. Цветаева. *Искусство при свете совести* // М. И. Цветаева. Сочинения в двух томах. Т. 2. Проза, письма. М., 1988. С. 395.

² А. Саакянц. *Марина Цветаева. Страницы жизни и творчества*. М., 1986. С. 103.

«другим» и лирическим «я»: возникает впечатление, будто они испытывают друг к другу чрезвычайно интенсивные чувства.

Характерные черты диалогической ситуации отражаются и в лирическом сюжете: мир, представляемый «аристократической сестрой в поэзии», оказывается необходимой частью воссозданного в цикле мира, ведь образ «другого» является «альфой и омегой» всех движений – все импульсы как бы исходят от него. Речевая ситуация такого рода появляется во многих стихотворениях Цветаевой и через нее изображаются самые разнообразные отношения и соотношения между «я» и «другим». Но в этом диалоге «другой» является лишь «средством»: в процессе создания образа «другого» лирическое «я» рассказывает на самом деле о себе, о своих внутренних переживаниях; раскрывает нам процесс, происходящий в его душе. Вырисовывается своеобразный автопортрет: образ «другого» постепенно смывается, его черты как бы растворяются и сливаются с чертами лирического «я» – и читатель оказывается в позиции свидетеля создания необыкновенного образа, вызванного энергией подсознательного – сублимацией.

Распространенное в психоанализе понятие сублимации помогает нам раскрыть некоторые особенности поэзии Цветаевой – механизмы создания образа лирического героя. Небезинтересно отметить, что между понятием сублимации, употребляемой в работах М. Клейн, и принципами цветаевского мифотворчества и мифоразрушения можно найти некоторое сходство. Клейн подчеркивает тот момент в сублимационном процессе, который направляется на восстановление «хорошего» предмета, раздробленного деструктивными инстинктами.³ Композицию циклов «*Стихи к Блоку*» и «*Ахматовой*» так же определяет наличие огромной, разрушающе-созидательной инстинктивной энергии и ее поэтическая трансформация.

Хотя в стихотворениях Цветаевой изображаются представляемые «другим» ценности, поведение лирического «я» и усваивание им этих ценностей во многом напоминает процесс, названный Фрейдом *вторичным нарциссизмом*: т. е. «я» формируется путем отождествления с «другим», и в конечном счете «другой» поглощается им.⁴ Это вовсе не обозначает, что исчезают все межличностные отношения, речь идет о том, что эти соотношения интериоризируются – то есть в стихотворениях остается только их внешняя структура как отпечаток личных отношений.

Может показаться, что говорить о нарциссизме в связи с поэзией Цветаевой немного непривычно и необоснованно, несмотря на то, что в ее многочисленных письмах и эссе несомненно проявляется нарциссизм («Мне все

³ J. Laplanche – J. B. Pontalis. *A pszichoanalízis kritikai szótára*. Bp., 1994. 45. l.

⁴ J. Laplanche – J. B. Pontalis. Цит. произв. С. 317.

равно, я сильна, мне ничего не нужно кроме своей души»)⁵ Нарцисстический процесс в его фрейдовском понимании выражается все-таки нагляднее всего в поэтической сублимации. Согласно теории психоанализа нарциссизм является любовью к самому себе, к своему образу как объекту.⁶ Хотя лирическая героиня Цветаевой как бы стремится к созданию диалогического отношения, в стихотворениях формируется лишь ее собственный образ, ее автопортрет. «Другой» – часть этого автопортрета, зеркальное отображение лирического «я». Таким образом нарциссизм в стихотворениях Цветаевой можно воспринимать как творческую сублимацию личностных отношений и как их «объективацию».

В связи с изображением образа «другого» в цикле *«Ахматовой»* осуществляется композиционный принцип, подобный композиционному принципу цикла *«Стихи к Блоку»*: образ «другого» непрерывно развивается и проходит через ряд метаморфоз. В конце цепи метаморфоз в изображении «другого» появляются черты, отличающиеся коренным образом от его изначального образа. В конечном итоге происходит *процесс изменения лица*, и в этом процессе роль катализатора играет лирическое «я». Изменение лица «другого» происходит постепенно, и каждая «степень» в этом процессе имеет особую значимость с точки зрения нарастания творческой энергии лирического «я».

Вследствие этого лирическое «я» формирует свое произведение как со-творение мира «по своему образу и подобию». В связи с этим следует припомнить эссе Цветаевой *Поэты с историей и поэты без истории*, в котором она, анализируя процесс поэтического творчества, выражает свою убежденность в том, что в процессе творчества не может быть повторения. Этот тезис подтверждается между прочим тем библейским сюжетом, что Бог сотворил человека по своему образу и подобию, но самого себя не повторял. Эпиграф эссе – известная цитата из Гераклита – должен утверждать именно то же самое («Никто еще дважды не ступал в одну и ту же реку»): если в процессе повторения происходит даже и самое мелкое изменение, изменяется и конечный результат процесса. Изменяется – то есть становится другим, новым. В этом случае не может идти речь о повторении – уже сам акт является творением.⁷

Общеизвестно, что все творческие процессы носят игровой характер.⁸ В игре появляется фиктивность – нереализованные до момента игры возмож-

⁵ М. И. Цветаева. *П. И. Юркевичу* // М. И. Цветаева. Сочинения в двух томах. Т. 2. Проза, письма. М., 1988. С. 466.

⁶ J. Laplanche – J. D. Pontalis. Цит. произв. С. 316.

⁷ см. М. И. Цветаева. *Поэты с историей и поэты без истории* // М. И. Цветаева. Сочинения в двух томах. Т. 2. Проза. М., 1984. С. 406.

⁸ Normann O. Brown. *Művészet és Erosz* // Pszichoanalízis és irodalomtudomány. Szöveggyűjtemény. Bp., 1998. 12. l.

ности. С помощью игры стирается грань между действительностью и воображением; между ними возникает удивительное, однократное и неповторимое взаимодействие. Без этого взаимодействия в стихотворениях Цветаевой не могло бы осуществиться изменение лица «другого».

Вследствие такого понимания творения и повторения Цветаева чрезвычайно часто использует самые различные цитаты из текстов своих современников и предшественников; эти цитаты фигурируют в стихотворениях как аллюзии и образуют определенный подтекст интерпретации. Цветаева мастерски использует мотивы других поэтов, осуществляя поэтику игры. Чужие мотивы обогащают ее поэзию, и именно в этом квазиподражательном жесте можно найти одну из важнейших особенностей ее искусства. Воспроизводя чужие мотивы, лирическое «я» создает образ «другого», но поскольку волюнтаристическая сублимация является доминирующим моментом в поэзии Цветаевой, этот образ постепенно приобретает черты «творца», т. е. самого лирического «я».

В этом контексте следует вспомнить теорию Бахтина о «чужом слове». Важное значение «чужого слова», по мнению Бахтина, состоит в том, что мышление человека начинается с борьбы с чужими мыслями – и тем самым «чужое слово» с самых ранних пор оставляет свой отпечаток на мышлении человека. Поскольку мы поднимаем «чужое слово» в ранг высказывания, как бы меняются и субъекты, и поэтому мы одновременно поднимаем и это изменение в ранг высказывания. Граница между двумя говорящими смывается, растворяется и воля говорящего распространяется на «чужое слово». Таким образом возникает некая «двойная экспрессия».⁹

С помощью бахтинской двойной экспрессии можно объяснить самые характерные черты поэзии Цветаевой. Двухголосие создает некую напряженность, ведь два голоса как бы устремляются друг к другу. Интонация стихотворений импульсивна, горяча; экспрессивная страстность лирического «я», несмотря на отрывки с замедленным темпом, всегда оживляется двойной силой.

Двухголосие возникает кроме этого и вследствие основной речевой ситуации: оно является естественным «спутником», сопровождающим элементом диалога, в котором одновременно звучит не один голос, а несколько голосов. Все-таки во всех голосах, поскольку цветаевский диалог носит условный характер, звучит голос лирического «я», он присутствует во всех высказываниях. Таким образом только через него, только с его «помощью» можно интерпретировать образ «другого». Вследствие этого, «зеркало» (призма лирического «я») искажает и начинается волюнтаристическая сублимация, в

⁹ см: М. М. Бахтин. *Проблема речевых жанров* // М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 273.

ходе которой, в согласии с теорией двухголосия, голоса постепенно сливаются, исчезает расстояние, возникает некое единство.

На основе выше изложенного можно констатировать, что в стихотворном цикле *«Ахматовой»* проявляются разные формы диалогичности: с одной стороны, диалогичность воплощает конкретная, реальная личность адресата, и она выражена так же в жесте обращения лирического «я»; а с другой стороны, диалогичность проявляется в необыкновенном поэтическом приеме, вследствие которого голос говорящего становится – как ни парадоксально – полифоническим. Почти все образы, все метафоры одновременно связаны с разными слоями культуры, то есть горизонтально возникает некая полифоническая структура. Однако, мотивы становятся полифоническими и по вертикали: их семантика многослойна, начиная с самых простых, элементарных значений, заканчивая более глубокими слоями, в которых уже открываются новые значения. Эти новые значения органично связаны и с тематической структурой стихотворного цикла. Они образуют построенную и вертикально и горизонтально на «диафонии» систему, которая определяет и даже гарантирует внутреннюю кохезию стихотворений цикла и созвучие различных стихотворных элементов.

Основную оппозицию стихотворного цикла образует противопоставление высокого и низкого слоев культуры. Под понятием «высокая культура» мы подразумеваем в этом случае представляемые А. А. Ахматовой («аристократической сестрой») ценности: канонизированные аристократической культурой, классической эпохой петербургской литературы, европейской цивилизацией – на это указывают и пушкинские аллюзии. Ритуальность речи лирического «я» («женщины из народа»), фольклорные мотивы и элементы разговорной речи представляют в стилизованной форме низкий слой культуры. В результате этого культурного антагонизма формируется основная бинарная оппозиция стихотворного цикла: образ «другого» возникает в борьбе дуалистических противоположностей. Это отношение между лирическим «я» и «другим» выражается нагляднее всего в мотивной структуре, и при анализе этой структуры, по нашему убеждению, можно раскрыть и процесс «объективизации» в лирике Ахматовой.

Муза. В первых стихотворениях цикла *«Ахматовой»* мотив музы является доминирующим началом. Он отсылает нас к поэзии Ахматовой, в которой часто появляется образ музы как мыслообразующее начало. Таким образом выражается связь поэта с петербургской культурой и пушкинской эпохой русской литературы. Но мотив музы, который явно исходит от Пушкина, является не только атрибутом петербургской культуры, но и символом женского принципа в искусстве, по-этому вполне обоснованно назвать адресата в дальнейшем не «другой», а «другая».

Не случайно, что в первой половине цикла лирическое «я» по имени «муза» обращается к своему адресату. Общеизвестно, что Ахматова училась и жила в Царском Селе, а этот пригород воплощает в себе европеизированную культуру России XVIII–XIX веков. Кроме этого, Царское Село, благодаря своей архитектуре и интерьерам, стало символом неограниченной власти и роскоши барокко. Образ музы направляет внимание и на проблематику бытия поэта-художника: ведь образ музы воплощает в себе чистую гармонию, классическую уравновешенность искусства греко-римской античности. Только что начатый диалог между музой-адресатом и лирическим «я», с помощью этого обращения переводится в сферу истории культуры. Мотив музы указывает и на проблематику женственности: «другая» в стихотворениях представляет собой женское начало. Хотя ее образ непрерывно и динамично меняется, ей свойственна как постоянный элемент амбивалентная двойственность красоты и смерти.

В первом стихотворении стихотворного цикла (*О муза плача, прекраснейшая из муз!*) вырисовывается парадоксальная картина. Через мотив плача создается амбивалентная речевая ситуация: поскольку плач обозначает боль, которую нельзя артикулировать, и в то же самое время является и жанром фольклора, он противопоставляется гармоничной возвышенности, классической уравновешенности, представляемой образом музы. Муза символизирует наличие ценностей, а плач выражает потерю ценностей. Но именно эта неотделимая от образа музы двойственность оказывается для лирического «я» состоянием самой высокой степени («прекраснейшая из муз»). В первой строке стихотворения все-таки чувствуется некая больная ирония, ведь муза в традиционном значении слова всегда должна способствовать созданию, а не разрушению ценностей в художественном произведении.

Обращение в следующей строке стихотворения представляет собой утверждение (*О ты, шальное исчадие ночи белой*). Утверждение лирического «я» основано на тесной связи «другой» с Петербургом, и в результате этого портрет «другой» дополняется некоторыми *демоничными чертами* – образ музы как бы приобщается к городу белых ночей. Ведь общеизвестно, что среди народа в связи с Петербургом с самого начала основания города создавались разные мифы, вследствие чего город и в фольклоре, и в русской литературе петербургского периода нередко изображался как царство Антихриста, жилище диких, зловещих, даже апокалиптических существ.

В следующих строках стихотворения преобладают мотивы демонического характера: изображается огромная волшебная сила «другой» – колдуньи, которая приносит смерть и разрушение: *Ты черную насылаешь метель на Русь, / И вопли твои вонзаются в нас, как стрелы*. Выясняется, что «другая» в стихотворном цикле вовсе не похожа на музу в традиционном, класси-

чески возвышенном смысле этого слова. Она принадлежит не к идиллистическому миру искусства, а к диким, капризным, адским силам, ритуальному миру фольклора и народной религиозной субкультуры.

В жесте обращения лирического «я» в первом стихотворении выражается глубочайшее уважение, низший поклон перед «другой», как в древней, неканонической молитве: *Мы коронованы тем, что одну с тобой / Мы землю топчем, что небо над нами – то же!* В этом контексте «другая» представляет собой великолепный, но все же устрашающий образ, царствие которого оказывается грозным, потому что ее власть неограничена. Неслучайно, что в следующих строках звучит возвышенная трагичность державинской оды: *И тот, кто ранен смертельной твоей судьбой, / Уже бессмертным на смертное сходит ложе.* Вокруг «другой» одни раны, ощущается боль и всегда присутствует смерть, именно как в греческих трагедиях. Парадоксальность трагического положения состоит в том, что «другая» обеспечивает бессмертие для своих близких именно через их смерть.

Анализ своеобразной демонической фигуры музы, позволяет констатировать, что через ее образ изображается само искусство, сама поэзия – только не в традиционном смысле слова. Традиционно муза представляет чистоту и блеск искусства. Однако, лирическое «я» толкует понятие слова «искусство» по-другому: в мире искусства господствуют огромные и грозные силы, которые нельзя обуздать – силы эмоций и силы мыслей, вызванные эмоциями. Чистый лик музы символизирует тот единственный момент, когда процесс творения завершается и в произведении как бы доминирует благоустроенность. Но это состояние недолговременно – оно лишь один единственный момент. Творчество не может окончательно обуздать все силы, ведь именно оно пробуждает новые мысли и новые эмоции. В связи с этим стоит обратить внимание на то, что Бахтин понимал рецепцию как близкое к диалогу действие: «Могучее и глубокое творчество во многом бывает бессознательным и многосмысленным. В понимании оно восполняется сознанием и раскрывается многообразие его смыслов. Таким образом, понимание [...] активно и носит творческий характер.»¹⁰ Этот эффект, характерный для художественного произведения («всегда вносит нечто новое»¹¹) выражает нагляднее всего выше процитированная метафора «стрела» (*И вопли твои вонзаются в нас как стрелы*). Мне кажется, что через образ музы-колдуньи в первом стихотворении цикла отражается бесконечный процесс рецепции.

¹⁰ М. М. Бахтин. *Из записей 1970–1971 годов* // М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 346.

¹¹ Там же.

В портрете «другой» появляются черты, которые конкретно указывают на личность Ахматовой, и не только потому, что через образ музы припоминаются Пушкин и Петербург. Постоянные атрибуты «другой» – боль и тоска – были центральными элементами лирической героини Ахматовой, женщины-поэта. В них запечатлена и тематика ранней поэзии Ахматовой: ведь «ее художественная действенность связана с сильным переживанием, в зависимости от трагического развития всего стихотворения она окрашивается какими-то интимными и личными обертонами»,¹² и в этих стихах чрезвычайно часто появляются мотивы прощания, расставания.

Таким образом, можно констатировать, что «другая» как герой стихотворного цикла имеет двойное происхождение: она одновременно принадлежит и к небесной сфере, и к подземному царству. Это двойное бытие подтверждается в следующем стихотворении, в котором лирическое «я» с глубочайшим благоговением обращается к «другой»: *Я тебя пою, что у нас – одна, / Как луна на небе!*. Отношение лирического «я» к «другой» явно изменилось: в отличие от предыдущего стихотворения, где говорилось от имени коллектива, в этом стихотворении лирическое «я» решительно отказывается от соборности, ему кажется, что оно – одинокая избранница, избранная жрица (*Охватила голову и стою / – Что людские козни!*). В связи с «другой» опять подчеркивается, что ценности, представляемые ею, амбивалентны: *Чей смертелен гнев / И смертельна милость*. Лирическое «я» как бы на себе ощущает это роковое влияние (*Что и над моим Кремлем / Свою ночь простерла; Мне стянуло горло; Мне дыханье сузил*), а все-таки оно одерживает победу над «другой», поскольку оно в состоянии назвать ее: *Я впервые именем назвала / Царскосельской Музы*.

Акт наименования носит в стихотворении некий мистический характер. Называние, произношение или не-произношение имени представляет собой проблему во многих других стихотворениях Цветаевой. Эта своеобразная «игра в прятки» отражает древнюю боязнь перед словом: нельзя произносить безнаказанно слово с магической силой, оно затабуировано. Не-произношение слова выражает таким образом невозможность приближения к «другому», а произношение имени «другого» обозначает, что вся его сущность оказывается во владении того, кто его назвал.

Этот же процесс продолжается и в следующем стихотворении цикла, который образует важную ступень в полном исчезновении, в полной субли-

¹² В. М. Жирмунский. *Преодолевшие символизм* // В. М. Жирмунский. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 115.

мации образа музыки – в первоначальном словарном значении этого слова.¹³ Лирическое «я» обращается теперь к «другой» не во втором лице, а «другая» названа в третьем лице; лирическое «я» обращается не к «ней», а отзывается «о ней». Почти полностью исчезают даже и те грозные, огромные, приносящие смерть силы, которые были до сих пор свойственны «другой». Все затихло, приручилось. В стихотворении господствует смерть или некое, смертоподобное состояние: *И снят ресницы*. В этом состоянии «другая» оказывается маленьким, хрупким, беззащитным существом: *О, тело милое! О прах / Легчайшей птицы!; Так мало – тела!*. Неземной, небесный характер «другой» выражается и в следующих строках: *Нечеловечески – мила / Ее дремота*. Хотя «другая» характеризуется теперь некой детской невинностью, в стихотворении проявляются некоторые, напоминающие опасность «другой» черты: *От ангела и от орла / В ней было что-то*. В этом же предложении мастерски смешиваются типичные для личности «другой» черты (плавное, но королевское явление) и указание на внешность Ахматовой (конкретно: на ее орлиный нос). Но в следующей строфе выясняется, что речь идет все-таки о демоническом существе, «другая» – «Уснувший демон».

В последних строфах «другая» объективизируется не только тем, что она выступает в роли объекта речи – от нее все больше и больше отдалается лирическое «я». «Другая» же объективизируется в буквальном значении слова – она становится памятником. Воздвигнуть памятник поэтам, товарищам по перу, еще при жизни – на этом сосредоточена поэтическая энергия Цветаевой. Этот жест выражает с одной стороны глубочайшее уважение к «другой» и восторженность ее лирического «я», а с другой стороны, содержит в себе иронико-критический намек. Если «другая» – памятник, тогда она уже не живое, человеческое существо, а окаменевший, отчужденный, мертвый «предмет», объективизация творческой энергии. Памятник в этом отношении воплощает в себе личное в безличном, и именно потому, что в нем отражается один единственный миг, который становится вечным – он как произведение оторван от «живого» процесса времени. В следующих строках выражается уже «беспамятство» мертвого предмета: *И памятник, накоренясь, / Уже не помнит*.

Через образ окаменения «другой» можно включиться в развертывающийся в стихотворении сублимационный процесс: доказывается, что образ музыки теряет свое первоначальное значение. Пока в предыдущих стихотворениях в центре двойственность «другой», ее демоническое начало, теперь происходит полная объективация ее фигуры, вследствие которого образ музыки

¹³ Сублимация: от лат. *sublimare* возносить, физ.: переход вещества при нагревании из твердого состояния в газообразное, минуя жидкое состояние.

превращается в роскошную, но пустую «куклу» – в символ безличной культурной памяти.

В последней строфе стихотворения открывается другая, но уже знакомая система мотивов: мир народных верований (*Давно бездействует метла, / И никнут льстиво / Над Музой Царского Села / Кресты крапивы*). Начинается возрождение, воскресение «другой», но коренным образом меняются условия, на это однозначно указывают принадлежащие к фольклору и субкультуре мотивы: «метла» и «кресты крапивы». В фольклоре и метла, и крапива являются атрибутами злого женского демонического существа, ведьмы. А словосочетанием «кресты крапивы» намекается на еретический характер русских народных верований, на мироощущение русских сект. Ведь в народном сознании иногда смешивались официальные, церковные элементы с языческими. Формировавшиеся таким образом народные представления отражаются в дальнейшей части цикла *«Ахматовой»*. Развертывание образа «другой» является непрерывным семантическим процессом, потому что те демонические силы, которые были присущи образу музы, теперь появляются в фольклорной и субкультурной образности. Изменяется перспектива видения: мир высокой культуры сменяется низким слоем культуры.

В следующем стихотворении цикла Цветаева переосмысляет конкретные, биографические элементы, связанные с адресатом. При этом мир стихотворения окружает некий мистический ореол: в нем доминирует заклинающе-молитвенный характер речи, и перед нами как бы вырисовываются контуры образа «святого семейства». Монолог лирического «я» в четвертом стихотворении начинается с упоминания имени сына Ахматовой («Имя ребенка – Лев»): имя и магия имени становятся определяющими мотивами. Лирическое «я» выступает в роли колдуньи-предсказательницы. Лев – царственное животное, и имя «Лев» предопределяет своего носителя, его внешние и внутренние черты: *В имени его – гнев; Волосом – он – рыж; Что ж, осанна / Маленькому царю.*

Хотя в предыдущих стихотворениях доминируют мотивы высокой культуры, в этом стихотворении преобладают элементы фольклора. В ритуализированную речь лирического «я» встроены субкультурные слои, однако, через цитаты из произведений родителей ребенка постоянно присутствует и мир высокой культуры, мир искусства. Заглавие стихотворного сборника поэта-отца запечатлено в следующей строке: *Взгляд-искателя / Жемчугов*; а рождение ребенка как бы способствует соединению творчества родителей, поскольку речь идет о сборнике Гумилева *Жемчуга* и о сборнике Ахматовой *Четки: И нить жемчужных / Черных четок – в твоей горсти!*. Сына ждет огромное, но все же страшное наследие (*Страшное наследие тебе нести!*),

символические границы-антиподы которого (*Северный океан и Южный*) представляют собой места рождения Ахматовой и Гумилева.

Это стихотворение немного отличается от предыдущих стихотворений цикла тем, что «другая» является в нем «второстепенным лицом». Несмотря на это, непрерывность мотивной цепи наблюдается и здесь: мотивы народной религиозности, поверьев и ритуалов становятся все важнее, и с их помощью подготавливается возрождение дематериализированной, сублимационной «другой». Через мотив «сын», с одной стороны, подчеркивается исчезновение «другой» (поскольку с понятием рождения тесно связано понятие смерти), и вместе с тем подчеркивается проблематика наследства. А с другой стороны, с помощью мотива «сына» создается атмосфера чудотворения, мистерии святого семейства и ожидания рождения Христа.

Следующее стихотворение имеет важную роль в цикле, потому что в нем в последний раз появляется образ музы. Восстанавливаются и рамки диалога: лирическое «я» обращается к «другой» опять во втором лице. Их отношение все же основательно изменилось: исчезла полная подчиненность. Стихотворение начинается с реальной оценки некоторых фактов из жизни Ахматовой (*Сколько спутников и друзей!*), а во второй строке ставится акцент на оригинальность личности поэта (*Ты никому не вторись!*). В следующих строках названа причина одиночества «другой», вследствие чего она стала несчастной: *Правят юностью нежной сей – / Гордость и горечь*. «Гордость и горечь», с одной стороны, являются основными понятиями поэзии Ахматовой, а с другой стороны, в стихотворениях Цветаевой они освещают образ «другой» с биографической точки зрения.

Лирическое «я» в этом стихотворении так же выступает в роли колдуньи-волшебницы, его речь полна предсказаний и предчувствий. Эти предсказания и предчувствия – как ни парадоксально – появились уже в прошлом, и должны скоро сбыться. Хотя предсказания содержат положительные вести о будущем («Что-то о славе»), они являются грозными, потому что сообщают о независимых от личности силах. Беззащитность, незащищенность «другой» отражают и явления природы: «Бешеный день в порту», «южных ветров угрозы», «рев Каспия», «гром моря». Образ музы появляется только в самом конце стихотворения, когда однозначно высказывается, что ей грозит полное уничтожение: *Грозный зов! / Раненой Музы*. Здесь полностью исчезает характерная для образа музы гармония, и музыка как образ «другой» в дальнейшем не играет уже никакой роли в стихотворениях. У читателя нет никакой информации об актуальном состоянии «другой», мы знаем только, что у нее роковая судьба, которая была предсказана, и это предсказание скоро сбудется. В этом стихотворении «другая» в таком состоянии, будто в процессе субли-

мации она перешла в «нетелесное» состояние – ее образ не проявляется конкретно ни в обращениях, ни в других атрибутах.

В игре «мистических» сил, пронизывающих ткань этого стихотворения, запечатлены мотивы из поэзии Ахматовой: они представляют собой фольклорное начало ее стихотворений. Появляются и пушкинские мотивы, но они отсылают не к поэзии Ахматовой, а к поэзии Цветаевой. Цветаева сама пишет о том, что «наилюбимейшие стихи в детстве – пушкинское „К морю!“ [...] Пушкинских „Цыган“ с 7 л(ет) по нынейшей день – до страсти».¹⁴ Пушкин – альфа и омега русского стихотворного искусства, через его творчество связаны друг с другом разные поэты, как в этой цыганской гадалке Ахматова и Цветаева.

Вздохи и песни. В первых стихотворениях цикла имя и наименование заключают в себе особенно важную проблематику. Лирическое «я» как бы стремится создать гармоническое отношение между именем и его носителем: они взаимно определяют друг друга, они в принципе являются заменяемыми, «конгруэнтными». Именно этим объясняется искание нового имени «другой». В первом стихотворении обыгрывается имя поэта («Ах-матова»), в результате чего возникает мотив вздоха («ах!»), который в дальнейшем играет важную роль. Рифмы вторят этому: «ох!» – «вздох», «Анна» – «безымянна», даже в глаголе «шарахаемся» звучит это междометие. Вздох является посредником между молчанием и речью, через него выражается невозможность произношения слова, невозможность артикуляции эмоций. Такие междометия, как известно, произносятся в напряженном эмоциональном состоянии.

Существует еще один мотив, который повторяется в стихотворном цикле – мотив песни. Песня как жанр эмоционально также насыщена, однако она имеет коллективное, «соборное» происхождение, а вздох является индивидуальным, интимным человеческим явлением. Противоположность вздоха и песни отсылает нас к проблематике, которая имеет большое значение для использования психоанализа в литературоведении: к проблематике сходства структуры человеческой души со структурой произведения искусства. Опираясь на результаты психоанализа, П. Брукс описывает это сходство следующим образом: «Фрейд исходит из предположения, что вся окружающая нас среда, является знаком, и все знаки подчиняются нашей интерпретации, и сообщают нам информацию...»¹⁵ На основе этого можно констатировать, что человеческая душа и произведение искусства функционируют схожим обра-

¹⁴ М. И. Цветаева. *Ответ на анкету* // М. И. Цветаева. Сочинения в двух томах. Т. 2. Проза, письма. 1988. С. 7.

¹⁵ P. Brooks. *A pszichoanalitikus kritika eszméje* // Pszichoanalízis és irodalomtudomány. Szöveggyűjtemény. Bp., 1998. 44. l.

зом, то есть, песня и вздох как образы одинаково связаны и с душевными переживаниями, и произведениями искусства. Они отличаются друг от друга лишь в мере оформленности. Во вздохе запечатляется невозможность выражения, невозможность наименования эмоций. А песня представляет собой антипод этому: она как бы выходит за пределы вербальности. Через мотивы вздоха и песни и через их взаимную и чрезвычайно тесную связь появляется в цикле «Ахматовой» истинный характер образа музы и образа «другой».

Свет и тень. В следующих стихотворениях цикла уже отсутствует образ музы, и согласно этому все больше усиливается влияние субкультурных элементов на мотивную структуру: доминируют фольклорные мотивы и мотивы, взятые из духовных стихов, через которые на первый план выдвигается образ Богородицы. Вследствие этого образ «другой» опускается все ниже и ниже, иногда почти исчезает в безличной толпе. Это своеобразное «нисхождение» является определенной стадией в процессе сакрализации «другой». Стихотворения цикла построены по ритуальному порядку обряда, в ходе которого «другая» получает новое имя: *Как поставят тебя леса / Богородицею хлыстовскою*, «Златоустой Анне». В двух новых именах «другой» нагляднее всего проявляются своеобразные особенности русских народных верований, в которых образ Богородицы играл важную роль. В этом стихотворении образ «другой» отождествляется с образом «хлыстовской Богородицы», с образом женщины, которая по хлыстовским преданиям должна родить нового Христа. То есть, через этот образ опять раскрывается мотив возрождения, который уже подготовлен в предыдущей части цикла. Все-таки, через образ Богородицы возникает и новый элемент, приносящий новый смысл: искупление мира. Если мы примем во внимание, что адресат стихотворений – поэт, тогда легко можем прийти к выводу, что искупление мира, по мнению лирического «я», должно осуществиться через поэзию, через поэтическое слово. Такое же искупление представляется и конкретизируются в следующих строках: *Златоустой Анне – всяя Руси / Искупительному глаголу*. Этот образ возникает через соединение религиозного, сакрального элемента (Иоанна Златоуста) с профанным (с именем поэта Ахматовой). Через этот образ (или лик) поэт, как таковой поднимается в сакральную сферу, приобретает сакральное надзачение. После акта наименования лирическое «я» создает новый космос, где господствует «другая», почти уже в космических размерах: *Ты солнце в выси мне застишь. / Все звезды в твоей горсти*.

В последних стихотворениях амбивалентное отношение между «другой» и лирическим «я» также является формообразующим началом. Хотя лирическое «я» испытывает безусловное уважение к «другой», но оно чувствует себя исключенным из ее мира, безродным по отношению к ней, ведь все оказывается как бы в власти «другой» (*Мне загоститься не дать на россий-*

ской земле!). В этом отчаянном восклицании выражается низший поклон «поэта Москвы, коленопреклонного перед Музой Царского Села»¹⁶. Это амбивалентное отношение основывается на различии личностей лирического «я» и «другой», и, по-моему, оно является основной причиной написания стихотворного цикла. Стихотворный цикл *«Ахматовой»* представляют собой лирический эксперимент – как понять и принять «другую», как приблизиться к ней. В результате этого естественным образом повторяются противоположности, которые, с одной стороны, непрерывно отражают различия между личностями «другой» и лирического «я», а с другой стороны, причастность к высокому и низкому слоям культуры.

Одну из ярких оппозиций в цикле представляет собой игра света и тени, солнца и тьмы, дня и ночи. В первых стихотворениях цикла тьма связана с демоническим началом, с хаосом, т. е. с амбивалентным образом музыки; свет принадлежит к миру гармонии, покоя, к ценностям, которые представляет лирическое «я». Но в цикле можно наблюдать и определенное противоречие в связи с этой древней противоположностью света и тьмы. «Свет» традиционно является атрибутом образованности, цивилизации, разума – высокой культуры. Кроме этого в стихотворении «свет» просто неотделим от роскоши барокко Царского Села, от места возникновения образа музыки. Несмотря на это, в стихотворениях блестит аура святых, и таким образом через мотив «свет» проявляется народная религиозность, народная культура и представляемые ими ценности. Вместе с тем в этом приеме отражается осуждение цивилизации почти в духе раннего славянофильства: лирическое «я» как бы отделяет европейскую цивилизацию от русской культуры, органической частью которой является и народная религиозность. «Свет» представляет собой не свет разума, а свет веры: *В певучем граде моем купола горят, / И Спаса светлого славит слепец бродячий...* Слепой бродяга – типичная фигура русского фольклора – символизирует ориентацию на внутренние ценности.

В первых стихотворениях мотив света полностью отсутствует, во всех образах господствует тьма: «о мгла», «в тумане дней». Часто фигурирует и время зари как перехода между светом и тьмой: «На заре на поздней». В пятом стихотворении доминируют живые цвета («Крылишко розы», «в синей блузе»), которые во второй половине стихотворного цикла переходят в золотой блеск («посреди золотого поля»). В стихотворениях цикла доминируют образы и высказывания, напоминающие наивную, народную религиозность: именно в этом лирическое «я» открывает настоящее совершенство и исконную гармонию (эти ценности связаны с традиционным образом музыки). Образ Богородицы свободен от всякой искусственности, сделанности.

¹⁶ А. Саакянц. Цит произв. С. 102.

Кто меня звал? (2) Как и во многих других стихотворениях Цветаевой, в цикле наблюдается также «драма отношений». В стихах, в результате волюнтаристических жестов, образ «другой» сначала раздробляется, а потом восстанавливается, даже в некотором смысле «сакрализуется». В этом же поэтическом приеме можно увидеть один из принципов философии Хайдеггера – деструкция (разрушение, раздробление) является частью совершенно нового обоснования.¹⁷ В стихотворном цикле наглядно отражаются способы написания нарцисстического портрета, лирическое «я» даже не скрывает сходство с мифологемой Нарцисса: *Ты, зеленоводный лесной ручей, / Расскажи, как сегодня ночью / Я взянула в тебя – и чей / Лик узрела в тебе воочью.*

Образ «другой» – автопортрет в водном зеркале – непрерывно меняется, и виден лишь лирическому «я». Некая летучая неуловимость выражается в постоянных метаморфозах. Это впечатление имеет ярко выраженный личный характер, и вследствие этого создает атмосферу призрачности образов: невозможно прямо и непосредственно передать личные впечатления такого рода, потому что они слишком эмоциональны и экспрессивны и очень близки к иррациональному. Личные впечатления через призрачный характер образов превращаются в безличные, ведь они в такой же степени призрачны, что становятся космическими, сверхсубъектными. В этом же приеме проявляется поэтический волюнтаризм Цветаевой, который усиливается использованием магически-ритуально-заклинающих элементов, которые представляют собой сверхсубъектность речи. Индивидуум таким образом как бы растворяется и поглощается в языке.

В конечном итоге мы можем сказать, что все стихотворения цикла «Ахматовой» отражают нарцисстический процесс самоопределения, который происходит через раздробление и восстановление портрета «другой» и, в конечном счете, через наименование ее. Но лирическая героиня Цветаевой не в состоянии определить себя по-иному – только в зеркальном отражении своих отношений. На вопрос «Кто меня звал?» она дает ответ в полном соответствии с вышесказанным: *Кто меня звал? – Молчание. – Я должен того, кто меня звал, создать, то есть назвать.*¹⁸

¹⁷ P. Ricoeur. *Nyelv, szimbólum és interpretáció* // Pszichoanalízis és irodalomtudomány. Szöveggyűjtemény. Bp., 1998. 249. l.

¹⁸ М. И. Цветаева. *Искусство при свете совести* // М. И. Цветаева. Сочинения в двух томах. Т. 2. Проза, письма. М., 1988. С. 396.