

ЛИТЕРАТУРНАЯ МЫСЛЬ

А Л Ь М А Н А Х

I.

ЦЕНТРАЛЬНОЕ КООПЕРАТИВНОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО „МЫСЛЬ“
ПЕТРОГРАД—1922.

Р. Ц. № 2918.

Тир. 4.000 экз.

Военная Типография Шт. Р.-К. К. А. (Площадь Урицкого № 10).

О Символике А. Ахматовой¹⁾.

(Отрывки из работы по символике поэтической речи).

Бывают истинные поэты, у которых объем поэтического языкового сознания узок чрезвычайно. Как вдовы преданные „перебирают мужнины слова“, так они тогда бьются в тисках немногих образов и воплощающих их формул словесных. Обреченные в узком кругу привычных символов объективировать все содержание своего поэтического сознания, эти поэты научаются ощущать очарование слов-нищих, износивших свой образный ореол в языке обыденном. И на этой почве создается трогательная привязанность их к самым простым из этих слов, которые становятся тогда центрами семантических сфер, и на которые, как на психический фон, наслаиваются тогда ряды символов, связанных крепко один с другим нитями ассоциаций. И эти центры семантических сфер, собрав вокруг себя актами длительных апперцепций многочисленную группу символов, которые в непрестанном кружении своем бросают отблески друг на друга,—эти слова незаметные, отсветами свиты своей озаренные, приобретают в поэзии, их возлюбившей, эмоциональный вес и значительность необыкновенную.

Понятно, что восприятие такой символики может поразить языковое чутье массового читателя: он начинает переживать иллюзию, будто на его глазах происходит воскресение из мертвых старых его знакомых. Но для того, чтобы это обаяние не померкло под влиянием однообразия объектов созерцания, необходимо, чтобы символы воскресающие являлись все в новых позах и в неожиданном расположении.

В этом—глубокий трагизм, но и своеобразие поэтов, которым „хорошо в затворе тесном“. Запертые в „затворе тесном“ слов простых, обыденных и их первичных сцеплений в рамках (синтаксических) привычных, эти поэты все свои творческие силы принуждаются отдать созданию новых или преобразованию старых схем, которыми определяется композиция знакомых словосочетаний.

В „горнице“ скромной они неустанно переставляют одни и те же вещи и достигают в этом виртуозности необычайной. Новыми формами композиции они обостряют „свежесть слов“ и преодолевают их однообразное мелькание (в эмоциональном ореоле слов из „лохмотьев сиротства“ шьют „брачные ризы“). Это—обобщенная характеристика стиля Анны Ахматовой.

¹⁾ Символикой называю первую часть *стилистики*. Всех же отделов *стилистики*—два: символика и композиция. Об этом подробнее см. в статье моей: „Стиль жития прот. Аввакума“ (в имеющемся выйти Сборнике статей Л. В. Щербы, Л. П. Якубинского, Б. А. Ларина и В. В. Виноградова—под заглавием: „Русская поэтическая речь“).

Символика—та глава поэтической *стилистики*, которая изучает системы индивидуально-творческого подбора символов, устанавливая их типы и историческую преемственность; определяет значение символов, пути их развития и группировки по гнездам с семасиологической и эвфонической точек зрения. „Символ“ понимаю в обычном лингвистическом смысле. См. об этом у Sechehaye. Programme et méthodes de la linguistique théorique. Paris. 1908. На всякий случай приведу определение Sechehaye из статьи „La stylistique et la linguistique théorique“: Le symbole n'est pas un signe arbitrairement choisi pour correspondre à une idée préexistante, mais la condition linguistique nécessaire à une opération psychologique, à savoir la formation d'une idée verbale. Mélanges de linguistique offerts à M. Ferd. de Saussure. Paris. 1908, 175.

Ее оправдание естественно навязывает лингвисту ¹⁾ две задачи:

1) На анализе некоторых символических рядов показать характерные особенности семантических сплетений в поэзии Ахматовой и обусловленные ими индивидуальные отличия в значении символов, определив пути движения словесных ассоциаций в языковом сознании поэтессы;

2) описать своеобразия ее стиля в сфере композиционной организации простейших синтаксических групп.

Предлагаемая статья—попытка осветить первую проблему. Материалом будут служить лишь три семантических сферы, каждая из которых ядром своим имеет слово, обремененное роями ассоциаций в сознании Ахматовой и необычайно острое по своим эмоциональным эффектам. Слова эти женскому типу эмоционального мышления особенно близкие,—вот: песня, молитва и любовь ²⁾.

I.

Поэтическому сознанию Ахматовой мир открывается поющим. Это не значит, что в процессе художественного оформления созерцания мира ей прежде всего, как, напр., Андрею Белому или Бальмонту, чудятся волны определенных звуков, состав которых варьируется в зависимости от эмоциональных предрасположений. В этом случае, чередования стройные звуков, иногда даже звук один, оказываются как-бы нитью, которой стягиваются слова с фонетически близкой окраской. Правда, в творчестве Ахматовой есть и эти примеры эвфонического подбора символов, отражающих движением своим акустические эффекты, но они не многочисленны ³⁾.

¹⁾ Имею смелость всю вообще область поэтической *стилистики*, в моем понимании, относить к *лингвистике*. К сожалению, не только широкие круги общества, но и историки литературы до сих пор в суждениях о лингвистике основываются на архаическом и уже преодоленном определении ее, как *естественно-научной* дисциплины, занимающейся только установкой *механически-причинной* связи между явлениями языка. См. такое понимание, напр., у Б. М. Эйхенбаума, Мелодика стиха, 14 стр. Петерб. 1922. Это недоразумение давно уже беспокоит лингвистов. Бодуэн де Куртенэ заявил со свойственной ему решительностью, что „причислять языковедение к естественным наукам—абсурд“ (Крит.-биограф. сл. Венгерова, V; 33—35 стр. Ср. М. Фасмер. И. А. Бодуэн-де Куртенэ) ср. у Bréd'l'я в *Essai de sémantique* главу: „La linguistique est-elle une science naturelle?“ Paris, 1906, 308—331. Возрождение в русском языкознании интереса к Потебне, а в связи с этим направленность в сторону синтаксиса и семантики, поможет—надо надеяться—разрушить натуралистический примитивизм.

²⁾ Цитирую „Четки“ по 8-му изд. (Алконост. Петербург. 1922), „Белую стаю“ по 3-му изд. (Алконост. Петербург. 1922) и поэму: „У самого моря“ по отд. изд.

³⁾ Цепь эвфонических явлений в поэзии Ахматовой начинается стихом: „Длинные волны расчесанных грив“ (Вечер, 14), где повторение звука *Н*, дважды долгой скрепленное, передает эмоциональное переживание тянущейся, волнистой массы волос, получив, повидимому, это значение в слове: „длинный“.

В других ранних стихах:

И столетие мы лелеем
Еле слышимый шелест шагов (Ib., 16).

сонорный *Л*, затихая, усиливает шуршание слов, нанизанных на звук *Ш*.

В этой же книге: „Вечер“ однообразно-скрипучие шорохи осоки имитируются подбором к ее имени эпитета с теми же суффиксальными частями, и эта монофония обостряется повторением аккордного символа:

„Прошуми высокой осокой
Про весну, про мою весну (Вечер, 52).

Здесь же сопоставление героини с кукушкой определяет характер замыкающих стихи слов, которые изглашением своим на звук *У* с предшествующими заднеязычными напоминают кукование:

Заведут, и *куку*
Знаешь, долю *такую*
Лишь врагу
Пожелать я *могу* (Ib., 78).

В „Подорожнике“ всплески воды передаются подбором слов, в которых кружится звук *Л*:

И слышу *плеск* широких крыл
Над гладью голубой. (Подорожник, 34).

Эта бледность звуковых эффектов („звуковых гаданий и угаданий стиха“) в поэтическом восприятии Ахматовой отражается и на характере связи между символами соседними: лишь в редких случаях ощутительно взаимодействие на основах равновесия ассоциаций от смысла и ассоциаций по созвучиям; борьбы же между ними и вовсе не заметно. В поэзии Ахматовой бывает лишь так, что из большого круга слов, ассоциированных тесно в силу близости сфер представлений, выступают рядом группы, связанные единством фонических элементов ¹⁾.

И Ахматова в узких пределах таких установившихся смысловых сплетений иногда производит перемещения, обостряя переживание привычных образов музыкальными нюансами. Напр., образ дома тихого („Сразу стало

¹⁾ Напр., в языковом сознании Ахматовой узам прочными сцеплены слова: *вечер—ветер*. Они являются почти всегда в паре, то как рифмы:

Хорони, хорони меня, ветер!
Родные мои не пришли.
Надо мною блуждающий вечер
И дыханье тихой земли... (Вечер, 51);

то образ вечера влечет за собою слово—„ветер“, как сопутствующее представление или как передового члена новой семантической группы:

„Синий вечер. Ветры кротко стихли“ (Вечер, 17).
„Безветрен вечер“... (Четки, 12).
Вечерний и наклонный
Передо мною путь...
А нынче только *ветры*... (Разлука. Белая стая, 37; *ibid.*, 115; Подорожник, 42 и т. п.).

В этот ряд символов естественно, вплетается (при посредстве образов вроде: „покров. вечерней тьмы“—Вечер, 62; „ранний мрак“—Подорожник, 9) эпитет—„Черный“, который может одинаково определять и вечер, и ветер:

„Черный ветер меня успокоит“. (Anno Dom., 1).
„Черный ветер огоньки качал“ (*ib.*, 88).
„Вечер черен“... (Подорожник, 9).

Любопытно, что слово—„ветер“ не только само вызывает, как определяющий признак, имя „черного“, но оно, так сказать, тянет иногда за собою этот эпитет, который тогда располагается в ближайшем окружении.

Лишь ветер каменного века
В ворота черные стучит (Б. Ст., 36).
Ветер душный и суровый
С черных труб сметает гарь... (Четки, 68).
Замечает ветерок соленый
Черных лодок узкие следы (Четки, 73).

Таким же образом слова: „вечерний“ и „черный“, вступая в одну семантическую группу, приобретают склонность к совместному появлению.

Закрой эту черную рану
Покровом вечерней тьмы (Вечер, 52).

(Ср. вызов эпитетом „вечерний“ по контрасту слова—„светло“ в стихах:

В вечерней думе
По усопшем светло горевать,

где—в зависимости от окружающих символов—оба определения переведены в эмоциональный план—с затуханием зрительных ассоциаций).

Конечно, в таких случаях фоническое родство оказывается лишь неизбежным спутником смысловых явлений. Но раз потенциально даны условия для его осознания и использования, возможно возобладание фонических ассоциаций, под влиянием которого яркость сопутствующих представлений растворяется в остроте музыкальных эмоций.

тихо в доме“), расчлняясь, рождает представление о воротах, которое всегда в поэтическом сознании Ахматовой сопровождается очень резкою эмоциональной пульсацией, потому что с воротами, как границей „родной страны“, ассоциированы наиболее жгучие из ее поэтических видений¹⁾).

Образ ворот иногда сочетается с представлением о стуке:

„Лишь ветер каменного века
В ворота черные стучит“ (Б. Ст., 36),

и в этом случае акустические воспроизведения стука могут повлиять на выбор живописующих ворота слов:

Плотно заперты ворота (Подор., 9).

Начавшись здесь, игра звуковыми переливами продолжается, развиваясь в плоскости уже окрепших символических ассоциаций:

Вечер черен, ветер тих (ib.).

Такие же порывистые, словно вспышкой звукового чутья рожденные сближения символов—семантически одногруппных, а в единичных явлениях—даже разногруппных—можно заметить, напр., и в следующих стихах:

По твердому гребню сугроба
В мой белый таинственный дом

.... идем (Подорожник, 38).

Мурка серый, не мурлычы!.. (ib., 39)²⁾

Но все это не бросается в глаза и уши, а выскивается. Явления звукоподражания, эфонических сцеплений, вызывающих новые эмоциональные нюансы, словом, разного рода отражения в фонетическом облике слова тех эмоционально-акустических эффектов, которые сопутствуют рядам представлений, не составляют существенной стихии в поэзии Ахматовой.

Происходит это оттого, что Ахматова, *хотя и воспроизводит мир как бы в моменты пения*, но самое музыку звуков воспринимает смутно: она проецирует в них кружащиеся рои своих изменчивых эмоций.

Для поэзии Ахматовой, характерно то, что *лица и явления в мире ее преломляются в позу поющих, и при этом—явления аккомпанируют внутренней речи героини.*

Прежде всего всегда и всем поет или находится в „преднесенной тревоге“ (Б. Ст., 21) та самая героиня, через призму которой преломляется все созерцание явлений в поэзии Ахматовой, и от имени которой ведется речь

¹⁾ Я сбежала, перил не касаясь,
Я бежала за ним до ворот. (Вечер, 19)
Оттого-ль его сон безмятежен и мирен,
Что я здесь, у закрытых ворот... (ib., 54)
Клялась, что погибнешь в разлуке,
И жгучую радость тайла,
Рыдая у черных ворот... (ib., 85)
Как в ворота чугуны въедешь,
Тронет тело блаженная дрожь (Б. Ст., 53).

²⁾ Ср. процесс своеобразной этимологизации по созвучью:

Сняла сила
В голубых твоих глазах. (Бел. Ст., 66)
Вдруг последняя сила
В синих глазах ожила. (ib., 75).

[ведь она—поэтесса, и вместе с „Музой-сестрой“ (Вечер, 57) „стихи слагает“ и вместе же поет (Б. Ст. 58, Anno Dom., 27)]. Она поет наедине—себе самой:

„Я на солнечном восходе
Про любовь *пою*“ (Веч., 46).
Я *пела* обратной дорогой
О моем несказанном веселье (Б. Ст., 85).

Поет „милому“:

Я *спою* тебе, чтоб ты не плакал,
Песенку о вечере разлук (Четки, 34);

— бессоннице:

Что, красавица, что, беззаконница,
Разве плохо я тебе *пою*? (Четки, 43).

„Песня“—ее любимое дело и слово. „Песней“ она „скликает лебедей“ (Подорожник, 32), и *песней* „взволнованного голоса“ (Четки, 51) откликается на все явления, сопровождает ею все переживания: у нее есть „песнь прощальной боли“ (Б. Ст., 57), „песня последней встречи“ (Вечер, 26), „песня о песне“ (Б. Ст., 12), „песенка о вечере разлук“ (Четки, 34, 80).

Бывает и „смутная песня затравленных струн“, когда она сама—поэтесса—метонимически скрывается за лирой, как бы растворяется в ней, и эту лиру то трогает возлюбленный

(„Ты только тронул грудь мою,
Как лиру трогали поэты,
Чтоб слышать *кроткие* ответы
На требовательное „люблю“ Б. Ст., 18),

то струны ее „терзает без цели восковая, сухая рука“ самой поэтессы (Б. Ст., 36).

„Таинственный *песенный дар*“ предлагается, как высшая жертва за Россию (Молитва. Б. Ст., 67). И запрещение песен рисуется, как крайнее лишение:

И висит на стенке плеть,
Чтобы *песен* мне не *петь* (Anno Dom., 8)

Как зачин или рефрен стихотворений, звучит нередко ссылка на отсутствие „песен“ о теме взятой:

Эта встреча никем не *воспета*,
И без *песен* печаль улеглась (Подорожник, 32)
Да будет живым, не *воспетым*
Моей не узнавший любви (Anno Dom., 27).

Как *песня*, воспринимается радость любовных свиданий:

„И в этот час была мне *отдана*
Последняя из всех безумных *песен* (Четки, 29),

и от горечи обманутых надежд остается *песня*:

Одной надеждой меньше стало,
Одною *песней* больше будет (Бел. Ст., 22).

Самая напряженность возбужденно-ликующих или горестных чувств определяется путем указаний на характер исполнения песен:

При весеннем возрождении
Песню ту, что прежде надоела,
Как *новую*, с волнением *поешь* (Бел. Ст., 85).

Напротив, смертная пора, время „грозových вестей“ и „сроков страшных“, когда „станет тесно от свежих могил“, характеризуется прежде всего исчезновением „теней песен“:

Из памяти, как грузотные, лишней,
Исчезли тени песен и страстей. (Бел. Ст., 81)
„Теперь никто не станет слушать песен“. (Подор., 37)
Ср.: „Даже птицы сегодня не поют. (Бел. Ст., 60).

И той с поседелыми волосами, с туманом слез в глазах, которая уходит на смерть, говорит „сестра“:

„ты уже не понимаешь пенья птиц (Четки, 66).

И у потерявшей „ласкового жениха“ „нежной пленницею песня умерла в груди“ (Ап. Дом., 55)¹⁾.

„Песня“ выступает, как главное орудие любовного обольщения:

Новых песен не насвистывай:
Песней долго ль обмануть? (Подор., 35)
Да только песни такой не знала,
Чтобы царевич со мной остался.
(У самого моря. Алкон. 1921 г., 19)
Где-ж ты песенку услышала,
Ту, что царевича приманит (ibid. 26; ср. 29²⁾ ,

Песня навязчиво преследует сознание поэтессы, когда ей нужен объект сравнения:

Упрямая, жду, что случится,
Как в песне, случится со мной. (Ап. Дом., 40).
И слаще всех песен пропетых
Мне этот исполненный сон. (Подорож., 38).
И исполненный жгучего бреда
Милый голос, как песня, звучит (Бел. Ст., 53).
Во мне еще, как песня или горе,
Последняя зима перед войной (Бел. Ст., 63).

Песнями плененная, героиня стихов Ахматовой—сама целиком превращается в песню:

„Я к нему влетаю только песней (Бел. Ст., 110).

Вполне естественно, что при такой „жажде песнопенья“ все психические волнения, все действия в стиле Ахматовой выражаются парными глагольными формами, и одной из них (первою) является глагол—*петь*, в значение которого лишь вносятся как бы оттенки некие присоединением другого символа:

Вот для чего я пела и мечтала. (Подор., 47).
Тяжела ты, любовная память!
Мне в дыму твоём *петь и гореть* (Бел. Ст., 16).
Я только *петь и вспоминать умею* (Ап. Дом., 63).
Запрещаешь *петь и улыбаться*. (Подор., 22).
В этой жизни я немного видела:
Только *пела и ждала*. (Четки, 49).
Та, что так *поет и плачет*,
Быть должна в его раю. (Бел. Ст., 107).

¹⁾ (Ср. изображение жизни без песен:

Так, земле и небесам чужая,
Я живу и больше не пою,
Словно ты у ада и у рая
Отнял душу вольную мою (Ап. Дом., 68).

²⁾ Ср. Вечер, 54: Оттого-ль его (царевича) сон безмятежен и мирен,
Что уже светлоокая, нежная Сирия
Над царевичем песню поет?
Любовь покоряет обманно
Напевом простым, неискусным. (Вечер, 18).

Когда все обозначения чувств и действий неотвязно влекутся к сочетанию с символами *пения*, неотвратимо делается привычным стилистический прием передачи душевных переживаний посредством указаний *на силу голоса, его вибраций, тембра* ¹⁾.

И если любовь опирается на песню, как на главное орудие власти своей, то героям любовной лирики Ахматовой поневоле приходится часто застывать в позе прислушивающихся к *переливам голоса „милого“* или похожего на милый, описывать волнения, им пробуждаемые, и это—одно из наиболее устойчивых занятий их:

Смотреть, как гаснут полосы
В закатном мраке хвой,
Пьянея *звуком голоса,*
Похожего на твой... (Вечер, 49).

Тоска...

Слышит он *голос мой*, смутившись... (У самого моря, 30).

Сядет на ветку и станет петь,

Чтобы тот, кто спокоен в своем дому,

Раскрывши окно, сказал:

Голос знакомый, а слов не пойму. (Четки, 45).

При звуке голоса за приоткрытой дверью

Ты будешь думать: вот она сама

Пришла на помощь моему неверью (Б. Ст., 98).

И о „голосе милым“ героиня прежде всего упоминает, когда влечется (метафорически, конечно,) с высоты потустороннего бытия „на место казни долгой и стыда“:

И вижу дивный град и *слышу голос милый.* (Б. Ст., 111).

Клубок словесных ассоциаций, вокруг символа — „песня“ собравшийся, не обрывается здесь. Но, прежде чем развивать далее нити его, необходимо первый встретившийся узел развязать совершенно. В том мире, который создает Ахматова словом своим, есть одна особенность: в нем явления и вещи, когда они оживают, становятся в те же позы, которые излюблены самой героиней. Поэтому, поют в поэзии Ахматовой не только лица ²⁾, но и весь мир явлений:

Бывало я с утра молчу

О том, что *сон мне пел.* (Полорожник, 46)

Нела кровь: блаженная, ликуй. (Ib., 41)

Струи вольные поют, поют. (Бел. Ст., 40)

Ветры пели, как сирены. (Ib., 49)

И *поет, поет* постылый

¹⁾ А на жизнь мою лучем нетленным

Грусть легла, и *голос мой незвонок.* (Четки, 59).

Слаб голос мой, но воля не слабеет, (Бел. Ст., 13).

Голос твой глух и безотраден. (Вечер, 74).

Голос молящего *тих.* (Бел. Ст., 62).

Голос музыки еле слышный. (Ib., 44).

Мой голос оборвался и *затих* (Ап. Дом., 88).

Разве жаль, что давно когда-то

Навсегда мой голос затих (Четки, 66).

И звенит, звенит *мой голос ломкий,*

Звонкий голос не узнавших счастья (Вечер, 50).

Сандрильона, как *страшен* *голос твой* (Четки, 17).

²⁾ Оттого и друзья мои (в первоначальной редакции— гости в он)

Как вечерние грустные *птицы*

О не бывшей *поют* любви. (Б. Ст., 112),

Все поверили, так и живут:

Ждут свиданий, боятся разлуки

И *любвные песни поют.* (Ib., 101).

Бубенец нижегородский
Незатейливую *песню*
О моем веселье горьком. (Ib., 70)
Скорбных *скрипок* голоса
Поют за стелющимся дымом. (Четки, 14)
Дудочка поет. (Вечер, 83)
Кравивы дремучей поют леса. (Anno Dom., 32)
Долгую *песню* льстивая
О славе поет судьба. (Четки, 53).

То эмоциональное содержание, те „слова“, которые вкладываются в эти песни, несущиеся из мира объективированных в слове призраков сознания, легче всего открываются в описании „песни окарины“:

Это—только дудочка из глины:
Не на что ей жаловаться так.
Кто ей рассказал мои грехи,
И зачем меня она прощает? (Б. Ст., 16)

Ср. Скорбных скрипок голоса

Поют:.. „благословцы же небеса“... (Четки, 14)
Пела кровь: „блаженная, мжуй!“ (Под., 46).

И так как все явления (даже эмоции) поэтическому сознанию Ахматовой предстоят в позе поющих, как бы реализуя в своих песнях внутреннюю речь героини, то—по естественному сцеплению символов—в стихи Ахматовой внедряются указания на голоса всевозможных певцов ее фантазии:

Голос ветра слаб. (Четки, 44)
Пусть голоса органа грянут,
Как первая весенняя гроза. (Anno Dom., 20)
Голоса незримых прозвучат. (Б. Ст., 21)
Страшно мне от звонких воплей
Голоса беды. (Вечер, 46)
И голос радости могучей,
Как ангелы, сойдут ко мне. (Anno Dom., 76)
И кажется мне, что всегда и повсюду
Услышу я сладостный голос ее (Б. Ст., 14).

От этой позиции, которую заняла Ахматова, претворяя субъективное созерцание мира в значения поэтических символов, исследователь может направиться по двум путям в поисках „осенней, узкой, крутой дороги“ ее Музы (Б. Ст., 19). Во-первых, образы песни, как видения, подвергшиеся художественно-словесной объективации, — по законам развития поэтического слова—должны были повлечь за собою сети ассоциативно сросшихся с ними слов, и определение принципов сплетений символов, тяготеющих, как к психическому центру, к представлению о поющем мире явлений, составляет одно из средств проникновения в языковое поэтическое сознание Ахматовой. Во-вторых, внутреннее созерцание природы, как царства поющих существ, естественно предполагает устремление к словесному воплощению других звуковых (акустических) отражений их жизни, как своеобразного аккомпанемента интимных чувств героини, и раскрытие стилистических отличий, развивающихся на этой почве и касающихся — как особенностей значения отдельных символов, так и организации целой системы приемов художественного мирооформления в слове, — является другой необходимой задачей лингвиста.

Целесообразнее углубиться сначала в изгибы первого пути.

Здесь выступает прежде всего образ птицы, как наиболее тесно связанный с тем нимбом представлений, который окружает в сознании Ахма-

товой слова—„петь“, „песня“. Поэтому не только стихов у нее „белая стая“, но и в стихах ее—целый птичник.

Соответствующий ряд метафор окутывает раньше всего героиню:

«В белом поле я тихой девушкой стала,
Птичьим голосом кличу любовь. (Вечер, 53)
Я только *голосом лебединым*
Говорю с неправедной луной. (Апо Дом., 47)
Ср.: „*Лебедью* тебя я стану звать“ (Б. Ст., 106).

В поэме „У самого моря“ героиня, песней заманивающая царевича, птицей ему представляется.

Он застонал и невнятно крикнул:
Ласточка, ласточка, как мне больно!
Верно, я *птицей* ему показалась. (У сам. моря, 31).

В других случаях метафорический образ птицы, как бы распадаясь на сомкнутые в нем два ряда представлений, дает материал для сравнений:

Так птица о прозрачное стекло
Всем телом *бьется* в зимнее ненастье,
И кровь *пятнает белое крыло*. (Ап. Дом., 62).
Так глядят кошек или *птиц*.—(Четки—14).

И мука созерцания серебристой белой пряди—грозного знака любовного умирания—вызывает у Ахматовой сопоставление стареющей женщины с „*безголовым соловьем*“, который

„Весь *нахохлившись*, смотрит—не дышит,
Если *песня* *ужая звучит*. (Четки, 65).

В соответствии с образом птицы, в которую героиня претворяется, как обозначение ее действий, выступает глагол—„*летать*“ и, как признак, ее определяющий, прилагательная форма—„*крылатый*“:

И я *не могу взлететь*,
А с детства была *крылатой* (Четки, 10).
Так незаметно *отлетать*,
Почти не узнавать при встрече. (А. Д., 14).

В „Белой Стае“ связь всех этих символов делается непосредственно очевидной:

Так *раненого журавля*
Зовут другие: *курлы, курлы!*
Когда осенние поля
И *рыхлы и теплы*.
И я, *больная*, слышу зов,
Шум *крыльев золотых...*
„*Пора лететь, пора лететь*
Над *полем и рекой...*
Ведь ты уже не можешь *петь...* (Б. Ст., 77).

Повидимому, в ряду этих же представлений находится глагол—„*приручить*“:

Я только *вдрогнула!* Этот
Может меня *приручить*. (Четки, 9).
Умею *научить*,
Как *навек* *приручить*
Ту, что *мельком* *полюбилась* (Б. Ст., 96) ¹⁾:

¹⁾ Ср. в книге: „Вечер“:

„А теперь я *игрушечной* стала,
Как мой *розовый друг* *какаду*. (14).

Понятно, что в птиц превращаются и те чувства, под влиянием которых вспыхивает в героине потребность песен. „Если я печален и пою, то не я пою, горе поет“—эта формула, установленная Потемной для народной поэзии¹⁾, царит и над творчеством Ахматовой.

И звенела и пела отравно
Несказанная радость твоя. (Четки, 65).
Ср.: *И голос радости* могучей... (А. Д., 76).
Припала я к земле сухой и душной,
Как к милому, когда поет любовь. (Четки, 81).
Ср.: „Дикие песни, ликуя,
Моя насылала любовь (Аппо Дом., 27).

Ср. символы: „Звонкие вопли голоса беды“ (Веч., 46); „Голос памяти“ (Четки, Аппо Дом.).

И эти чувства поющие птицами становятся. Из настроений, преследующих героиню, чаще всего повторяется тоска—симптом смертного томления. Она рождает протяжные и унылые песни:

И муза в дырявом платке
Протяжно поет и уныло.
В жестокой и юной тоске
Ее чудотворная сила. (Б. Ст., 58).

Поэтому тоска претворяется в птицу, которую выстрелом из левого бока героини, как из клетки, выпускает один „милый“ в „пустынную ночь“, для того, чтобы смутить спокойствие другого „милого“.

Милый! не дрогнет, твоя рука,
И мне недолго терпеть.
Вылетит птица—моя тоска,
Сядет на ветку и станет петь. (Четки, 45).

Так как у Ахматовой есть „песнь прощальной боли“, то—по необходимому сцеплению символов—„тайная боль разлуки

Застонала белою чайкой“ (У сам. моря, 13).

„Белая птица“ без индивидуализации образа является и как символ сладостных воспоминаний о веселом прошлом, развитый в тонах реальной трагедии на тему о жестокой ревности любовника, пытавшегося *убить женскую привязанность к птице*²⁾.

Сама любовь, покоряющая обманно, напевом простым, неискусным, облекается в метафорический образ голубка:

Целые дни голубком
На белом окошке воркует. (Вечер, 13).

А затем, когда сама поэтесса превратилась в „кликушу“ бед и „гибели милым“, и образ любви потерпел соответствующие изменения, ассоциируясь с представлением о воронах-спутниках смерти (А. Д., 82),

¹⁾ Статья: „О доле и связанных с нею представлениях“ Ср.: Из зап. по русск. грамматике, т. III, 29 стр.

²⁾ А чтобы она не запела о прежнем,
Он белую птицу мою убил...
И я закопала веселую птицу
За круглым колодцем у старой ольхи.
Ему обещала, что плакать не буду,
Но каменным сделалось сердце мое.
И кажется мне, что всегда и повсюду
Услышу я сладостный голос ее (Б. Ст., 14).
Ср. выражение „голос памяти“.

Как вороны кружатся, чуя
Горячую свежую кровь,
Так дикие песни, ликуя,
Моя насылала любовь (Ап. Дом., 27).

В связи с этим происходит метаморфоза и милого в „черною ворона“, и тогда к нему несется мольба:

Когти, когти неистовей
Мне чахоточную грудь... (А. Д., 81).

И сама смерть рисуется однажды птицей черной:

Черной смерти *мелькало крыло* (А. Д., 7).

В силу роковой неотвратимости, с которой предстоит сознанию Ахматовой образ птицы, сама песня ее птицей делается, ибо она—„летит“:

Они летят, они еще в дороге
Слова освобожденья и любви,
А я уже в предпесенной тревоге. (Б. Ст., 20).

И в обращении к „последней песне“ это превращение уже совершается:

Еще недавно *ласточкой свободной*
Свершала ты свой утренний полет. (Подорожник, 37).

Надо ожидать, что по отношению к птице-героине любовнику суждена роль птицелова:

Сети уже разостлал *птицелов*
На берегу реки. (Бел. Ст., 31).

Однако, этот образ мимолетен, и едва ли следует с ним соединять традиционные формулы „любовных сетей“:

Слишком плотны любовные „сети“ (Четки, 28).

Они скорее рисуются поэтическому сознанию Ахматовой в очертаньях паутиных:

Плотная *сеть паутины*
Упала, окутала ложе (Веч., 86).
Между ягод *сети-паутинки* (ib. 74).

Гораздо чаще друзья любимые, песней обольщающие, являются в образах птиц: иногда без конкретизации, но обычно—с точным указанием вида: то как „голубь *сизый*“, отказавшийся от воли на Благовещенье (Б. Ст., 87), то, как „юный орел (Аппо Дом., 59), то—в соответствии с „лебединым голосом“ героини—как *лебедь*, который в „черною ворона“ может измениться¹⁾.

Образ лебедя повторяется любовнее других—потому ли, что он неразрывно ассоциирован с „прудом лебединым“ Царского села („уже кленовые листья на пруд слетают *лебединый*“—Б. Ст., 50), потому ли, что его любит и народная поэзия, или потому, что он связан с символикой смерти.

Только ставши *лебедем надменным*,
Изменился серый *лебёнок*. (Четки, 59).

¹⁾ Зачем притворяешься ты
То ветром, то камнем, то *птицей*? (Б. Ст., 58).
Если *птица полевая*
Взлетит с колючего снопа,
Я знаю: это ты, убитый,
Мне хочешь рассказать о том. (А. Д. 74).
Ср.: *Друзья мои*,
Как *вечерние* грустные *птицы*,
О *небывшей* поют *любви*. (Б. Ст., 112).

Принесли мы Смоленской Заступнице
Александра, лебедя чистого. (Ап. Дом., 25).
О, вольные мои друзья,
О лебеди мои!
Настигнут смертною стрелой,
Один из вас упал,
И черным вороном другой,
Меня целуя, стал. (Аппо Дом., 79).

В таких образах, связанных с кругом представлений из сферы птичьего царства, выступают герои любовных новелл Ахматовой. Как и следует ожидать, сопоставления из этого мира волнуют фантазию Ахматовой и при обрисовке эпизодически мелькающих лиц (у художника „комната, похожая на клетку“, и сам он „как чиж, свистал перед мольбертом“—Апп. Дом, 49); и при созерцании объективно предстоящих картин обстановки („шкуны, как голубки, друг к другу нежно, нежно прижимаясь, о сером взморье до весны тоскуют“—А. Д., 49), и при персонификации отвлеченных представлений (соблазн „кричит истомно раненой орлицей“—А. Д., 44).

Эти наблюдения, устанавливающие одну линию в направлении словесных ассоциаций поэтического языкового сознания Ахматовой, могут при углубленном развитии осветить некоторые стороны в приемах художественного оформления переживаний явлений внешней природы, как своеобразного „ландшафта души“. Прежде всего, естественным представляется—при словесном преобразовании любовной мистерии в симфонию—ожидание, что изображение пейзажа, как фона, среди которого разворачиваются эпизоды любовных томлений, должно сопровождаться рисовкой *птиц*, их *пения* и *криков*, аккомпанирующих гамме настроений героини, и от этого получать характерный эмоциональный тон. Действительно, в той мере, в какой Ахматова изображает мир, как поющий хор, репертуар которого определяется, так сказать, содержанием сменяющихся эмоций, оправдывается ее тяготение к закреплению в некоторых повторяющихся картинах образов птиц с их криками, вносящими разнообразные нюансы в характер апперцепируемых и словесно объективируемых отрывков ее поэтических видений.

Когда героиня „счастлива“, то слышит:

О самом нежном, о всегда чудесном
Со мною Божьи *птицы* говорят (Б. Ст., 54).

Картина осеннего умирания, служащая фоном для обрисовки любовных разрывов, иногда же контрастно обостряющая радостное приятие мира у „любимой“, иллюстрируется при крике журавлей.

И замирает острой *крик*
Отсталых журавлей. (Вечер, 82)
Так *раненого журавля*
Зовут другие: „курлы, курлы!“
Когда *осенние поля*
И рыхлы и теплы. (Б. Ст., 77). ¹⁾

Напротив, в душу, милым еще не покинутую, радостно приемлются крики журавлей на осенней земле:

Я помню только сад, сквозной, осенний, нежный,
И *крики журавлей*, и черные поля (Б. Ст., 18)

¹⁾ О смерти Господа моля, героиня созерцает в тверской скудной земле:

Журавль у ветхого колодца,
Над ним, как кипень, облака. (Четки, 44)
Тоскуя о царевиче, она запомнила чутким слухом,
Как *журавли курлыкают в небе*,
Как беспокойно трещат цикады,
Как о печали поет солдатка (У самого моря, 19).

Сходным же образом дополняет живописание природы „крик иволги в широких кленах“ (Четки, 34)—всегда печальный (А. Д., 75, Четки, 34; ср. А. Д., 86), горечь разлуки навевающий, и „резкий крик вороны в небе черной“ (Вечер, 35). Ср.: „был голос, как крик ястребинный, но странно на чей-то похожий (Вечер, 86) ¹⁾).

Но этот круг словесных ассоциаций не замыкается здесь—на царстве птиц. Расширяясь, он захватывает широкую область символов из сферы акустических представлений, в которых Ахматовой передается жизнь мира, ею сотворенного. Именно на этой почве уясняется та обостренная чуткость, с которой героиня стихотворений Ахматовой прислушивается не только к голосам песни („милый голос, как песня, звучит“), но и ко всем вообще голосам природы: шорохам, шелестам, шопотам, шуршаниям.

В самом деле, настроенное внимание, улавливающее смутные звуки и в них находящее отголоски томительных дум,—характерно для всех персонажей новелл Ахматовой, подражающих в своих позах героине ²⁾).

И не только звуки, чуждающиеся в природе, фиксирует Ахматова, находя в них своеобразное отражение психической жизни героев своих, но—как бы со слухом, устремленным внутрь сознания, она ловит там, в глубине души, мелодии, созвучные чувствам. „Слышно“, „слышать“ и им подобные термины слухового восприятия служат для передачи внутренних (сердечных) волнений.

А в груди моей уже не слышно
Трепетания стрекоз. (Четки, 16)
Томное сердце слышит
Тайную весть о дальнем (ib., 19).

Ср: Мне каждый миг—торжественная весть. (Б. Ст., 115)

Я слышу: легкий трепетный смычок,
Как от предсмертной боли, бьется. (Вечер, 71)
Сердце!...
Ты совсем устало,
Бьешься тише, глуше... (ib., 23).

Поэтому не приходится удивляться тому, что, изображая какое-нибудь явление, Ахматова определяет его, так сказать, с двух сторон, сначала бросая блики световые на отдельные части внешности, формы его, или же широкими мазками рисуя общие контуры его, а затем объективируя в слове сопутствующие акустические представления. Впрочем, иногда оба ряда—зрительный и слуховой—располагаются в обратном порядке. Но параллелизм их—обычен в стиле Ахматовой:

При виде каждого случайного письма,
При звуке голоса за приоткрытой дверью
Ты будешь думать: вот она сама
Пришла на помощь моему неверью. (Б. Ст., 98)
Ни стоном, ни взглядом окаянной души не коснусь (А. Д., 19)
Вижу, вижу лунный лук...
Слышу, слышу ровный стук. (Б. Ст., 72).

¹⁾ При таких приемах изображения без всякой фальши—поэтической, конечно, а не натуралистической—„прорезывает тишь крик аиста, слетевшего на крышу“ (Четки, 40), и Иванову-Разумнику совсем не стоило на это сердиться (Творчество и критика. 1922 г.).

²⁾ „Шорохам внимаю“. (Вечер, 22),
И Двойник „внимает шорохам зеленым“ (ib., 15).
Звук шагов я издали ловлю. (Четки, 43)
И кто-то во мраке дерев незримый
Зашуршал опавшей листвою
И крикнул: что сделал с тобой любимой,
Что сделал любимый твой? (Четки, 21)
Листьям последним шуршать!
Мыслям последним томиться! (Вечер, 40)
Между кленов шопот осенний
Попросил: „со мною умри!“ (Вечер, 25) и мн. др. под.

Особенно ярко этот стилистический прием выделяется при рисовке картин на широком фоне, напр., несчастий, связанных с войной: зрительные образы стремительно восполняются слуховыми представлениями и от них получают эмоциональное освещение.

*Дымялось тело вспаханых равнин.
Вдруг запестрела тихая дорога
Плач полетел, серебряно звеня.* (Б. Ст., 81).

И образы пожаров и засухи, объединившись с представлением о войне, являются в тех же формах, но с присоединением традиционных указаний на запах, горение сопровождающий:

*Можжевельника запах сладкий
От горящих лесов летит.
Над ребятами стонут солдатки,
Вдовый плач по деревне звенит* (Ib., 62) ¹⁾.

В эпитетах, определяющих характер этого мирового звучания, раскрываются эмоциональные ореолы соответствующего ряда символов, и различаются очертания новых сфер образов, сюда притягиваемых. В „звонкие“ голоса Ахматова вкладывает горестные эмоции. Эпитет—„звонкий“ ассоциирован в ее сознании с символами „плачей“, „стонов“, „воплей“. В соответствии с этим и глагольная форма—„звенеть“ пронизана чувственным тоном скорбным.

*И звенит, звенит мой голос ломкий,
Звонкий голос не узнавших счастья.* (Вечер, 50)
*Страшно мне от звонких воплей
Голоса беды.* (Ib., 46)
Как мне скрыть вас, стоны звонкие? (Ib., 43)
*Звенела музыка в саду
Таким невыразимым горем.* (Четки, 13) ²⁾.

¹⁾ Ср. Пахнет гарью. Четыре недели
*Торф сухой по болотам горит.
Даже птицы сегодня не пели* (Ib., 60).

²⁾ *Неужели же ты не измучен
Смутной песней затравленных струн,
Тех, что прежде, тугие, звенели,
А теперь только стонут* слегка. (Б. Ст., 34)
Господь немилостив к жнецам и садоводам:
Звеня, косые падают дожди. (Ib., 40)
Вдовый плач по деревне звенит. (Ib., 62)
Проплывают льдины, *звеня*
Небеса безнадежно бледны. (А. Дом., 69),

К символам—„звонкий“ и „звенеть“ естественно и для Ахматовой неотвязно влекутся представления о *звучании серебра*, объективируясь в эпитетах: „серебряный“ (лишь однажды сюда присоединилось определение—„медный“: „*семь дней звучал то медный смех, то плач струился серебряный*“ Б. Ст., 27).

Плач полетел, серебряно звеня. (Б. Ст., 81)
*И снова голосом серебряным олень
В зверинце говорит о северном сиянии.* (Четки, 38)
*И мне казалось, что вершины леса
Слегка шумят, или хрустит песок,
Иль голосом серебряным волюнка
Вдали поет о вечере разлук.* (Четки, 80).

Когда „грусть весны отравна“, то сама „весна, как трель *серебряного смеха*“. (Вечер, 76).

Но любопытно, что символ „звон“—в противоречии с скорбями „звонкими“—проникнут эмоциональным тоном „утешенья вещего“. (А. Д. 88). Объясняется это тем, что он вырвался из своей семантической сферы и, сопровождаясь в сознании Ахматовой представлением о „звучах важных“ церковных колоколен (А. Д., 96), ассоциировался с образом храма—как земного, так и особенно того, который воздвигла Ахматова на небе. Поэтому и слово „звон“ в подвиге ее становится действенным и напряженным лишь тогда, когда религиозно-церковная символика покорила поэтессу ¹⁾.

Как голоса *звонкие*, „звенящие“ сопутствуют картинам бед, так и *крики* „резкие, острые“—сопровождают изображение сцен печали:

И замирает *острый крик*
Отсталых журавлей. (Вечер, 82)
Сентябрьский вихрь, листья березы свежав,
Кричит и мечется среди ветвей. (Б. Ст., 59 и мн. др.).

В контрасте с этими символами выступает излюбленное Ахматовой слово—„тихий“. („Десять лет замираний и криков я вложила в *тихое* слово“). В характеристике лиц оно близко по эмоциональному тону к эпитету—„нежный“ (и „кроткий“). По крайней мере, часто соединяется с ним, как спутником обычным:

„Он *тихий*, он нежный, он мне покорный,
Влюбленный в меня навсегда“. (Четки, 22)
Настоящую нежность не спутаешь
Ни с чем, и она тиха (*ib.*, 23) ²⁾

В обрисовке явлений этот символ обвеивает их обычно кроткой меланхолией, реже—радостью томно-покойной или тревожно-нежной.

Ветры *кротко* стихли...
Еле слышен *тихий* разговор.
Тополя *тревожно* *прошуршали*,
Нежные их посетили сны. (Вечер, 37—38)
Какие странные слова
Принес мне *тихий* день апреля... (Б. Ст., 27)
Твой белый дом и *тихий* сад оставляю,
Да будет жизнь пустыня и светла (*ib.*, 10).

Если звучания „тихие“, „еле слышные“ в поэзии Ахматовой являются как бы аккомпаниментом чувств светлых—радостных или покойно меланхолических, то, напротив, символы, мертвое беззвучие рисующие, ведут к кругу отражений высочайшей, напряженной муки. Такой именно эмоциональной окраской окутано слово—„немой“. Оно характеризует состояние томительной безнадежности ³⁾:

¹⁾ В „Четках“—один пример: И санок маленьких такой неверный бег
Под звоны древние далеких колоколен. (38)

В „Белой стае“: Я не слыхала *звонов* тех,
Что плавали в лазури чистой (27).
Все обещало мне его...
И *ветер Пасхи* *многозвонный* (*ib.*, 41).
Уже привыкшая к *высоким, чистым* *звонам*,
Уже судимая не по земным законам (*ib.*, 111).

²⁾ Ср. А. Д., 52, 38, 48, (Б. Ст., 34, 65 и т. п.).

³⁾ Что символ—„немой“ в сознании Ахматовой включает в себе лишь указание на крайнюю степень эмоционального угнетения, как бы освобождаясь от своего обыденно-понятийного содержания, видно из таких стихов, раскрывающих его значение:

... Неужели
Стал бледен и печально-нем?
Что слышу? Целых три недели
Все *шепчет*: „бедная, зачем?“ (Вечер, 31).

А ты, мой дальний, неужели
Стал бледен и печально-нем? (Вечер, 31)
Дай мне выпить такой отравы,
Чтобы сделалась я немой. (Б. Ст., 15) ¹⁾

На этом фоне уясняется истинный смысл контрастного сочетания символов:

*Кликуша без волоса билась,
Воздух силясь губами поймать. (Четки, 52).*

Здесь столкновение двух слов, которые кажутся диаметрально-противоположными по своему понятийному содержанию, основано на однородности сопутствующего им „чувственного тона“. Два крайних полюса сошлись, образовав некий логический разрыв, но зато создав необычайный по своей эмоциональной напряженности символ, слитый из контрастных представлений—„*кликуши безволосой*“. Ср. картину безголосого мира, в котором все умерло, кроме героини:

И мнится—голос человека
Здесь никогда не прозвучит,
Лишь ветер каменного века
В ворота черные стучит. (Б. Ст., 36).

При этой эмоциональной остроте звуковых образов в мире поэтических видений Ахматовой понятно, что и завершающая трагедию героини церемония представляется ей, как погребение не только тела, но и голоса—источника звучания:

А люди придут, зарюют
Мое тело и голос мой. (Четки, 56).

Можно здесь прекратить развертывание сети словесных ассоциаций, к символу „песня“ прикрепленной. Ведь и без того (надеюсь) ясно, как образ традиционный (стихи—песня, поэтесса—птица), оживая в сознании Ахматовой, влечет за собою многочисленную рать слов из сродной сферы представлений. Происходит своеобразная перегруппировка символов, которые получают новое эмоциональное и образное содержание в зависимости от своего функционального отношения к основному образу. В иных случаях—в силу своей привычности, они бессознательно начинают внедряться в соединения символов, ведущие к иным ролям ассоциаций. Всеми этими средствами осуществляется движение старых слов и словосочетаний по пути к обновлению их образного ореола и оживлению аффективной силы.

Сцепленные крепко в индивидуальном сознании, они образуют как бы наиболее легкий и подвижной фонд, к которому охотнее всего прибегает поэтесса в поисках орудий и форм для словесной объективации смутных видений и мелодий. Вследствие этого неизбежно создаются не только близкие вариации словесных формул, которыми фиксируются отрывки кружащихся видений и возбужденных ими эмоций, но и устанавливаются общие принципы поэтического оформления субъективного созерцания мира.

II.

Образы поющих лиц и явлений в поэзии Ахматовой—при всей сложности апперцепируемых ими символов—определяют лишь одну из основных общих форм жизни сотворенного словом поэтессы мира. Ведь *виды песен могут быть различны*. И в самом деле, общее представление о песне, как

¹⁾ Коснется ли огонь небесный
Моих сомкнувшихся ресниц
И немoty моей чудесной (Б. Ст., 23).
Странно немеет тело (Вечер, 39).

субстанциальной основе души героини, в творчестве Ахматовой постепенно расчленяется. Из синкретического облика песни выступают, как наиболее характерные, два ее разряда: песни - частушки и песни - молитвы.

Уже первое стихотворение книги „Вечер“, описывающее превращения и проявления любви, указывало на отражения ее в *молитве*:

Умеет так сладко рыдать
В *молитве* тоскующей скрипки. (13)

И в „Белой стае“ влюбленная героиня писала милому:

За стихом ты ловишь стих,
Молитвы губ моих надменных (22).

Но это превращение „песни“ в „молитву“ совершается не сразу. В „Четках“ символ—„молиться“ в применении к „героине“—редок и стоит вне круга излюбленных форм любовной символики¹⁾.

И однажды только героиня обращается с просьбой о молитве к другому, „свет узревшему в шалаше“:

Помолись о нищей, о потерянной
О моей живой душе. (49)

И самая форма молитвы была чужда поэзии Ахматовой: среди стихотворений „Четок“ лишь одно обращено непосредственно к Богу—с¹покаянным воззванием:

Господи! я нерадивая,
Твоя скупая раба. (53)

Вполне понятно, что и религиозно-книжная стихия тонкими, скупыми струями мелькает в стиле „Вечера“ и „Четок“. Можно сказать, что она вовсе не характерна для символики Ахматовой за этот период. Лик Бога вступает в сознание поэтессы лишь в связи с представлением о „подарках“: золотое кольцо—Божий подарок (Вечер, 38):

Воздух был совсем не наш,
А как подарок Божий—так чудесен (Четки, 29)

и в горькие минуты любовного одиночества (Четки, 40, 44, 50), объясняемые, как наказание Божие.

Отчего же Бог меня наказывал
Каждый день и каждый час?

Одиноко, словно чахоточные сироты, стоит группа бледных церковных образов: „синяя купель для тех, кто нищ и болен“ (Четки, 38); некий молитвенник о „нищей, потерянной душе, свет узревший в шалаше (ib., 49). и Ангел, который „указывал ей свет, невидимый для глаз“ (ib., 50).

Исключительны и *сравнения* из сферы религиозно-церковных представлений:

Как вестника небесного, молила
Я девушку печальную тогда. (Четки, 80).

¹⁾ Вот все случаи его употребления:

Я научилась просто, мудро жить,
Смотреть на небо и *молиться* Богу. (Четки, 40)
Ты знаешь, я томлюсь в неволе,
О смерти Господа моля. (ib., 44)
Я у Бога *вымолю* прощенье
И тебе, и всем, кого ты любишь. (ib., 55)

Пришедший из южного края
Черноглазый, горбатый старик,
Словно к двери небесного рая,
К потемневшей ступеньке приник. (Ib., 52)
Молчит, а *микует*, как царь Давид. (Ib., 60)

Любопытно, что облик „царя Давида“ в „Белой Стае“ совсем изменился:

Во мне печаль, которой царь Давид
По царски одарил тысячелетья (Б. Ст., 57)

Лишь представление об *аде* нередко проносится в фантазии поэтессы, потому что она—„и грешная, и праздная“ (Вечер, 77), а,—„сказал монах, укоряя: не для вас, не для грешных, рай“. (Ib., 80)

„Проклятым адом“ чудится ей жизнь, когда кажется, что „все потеряно“ (ib., 49). Образ ада является, как угроза сопернице, рождаясь в связи с представлением „смертного часа“:

Не смертного ли часа жду?
А та, что теперь танцует,
Непременно будет в *аду*. (Четки, 15)

Но чаще ад с горькой иронией вспоминается в часы предразлучного разговора, как место будущей встречи с разлюбившим:

Мы прощались, как во сне.
Я сказала: „Жду“.
Он, смеясь, ответил мне:
„Встретимся в *аду*“. (Веч., 83).
Я спросила: „Чего ты хочешь?“
Он сказал: „Быть с тобой в *аду*“.
Я смеялась: „Ах, напророчишь
Нам обоим, пожалуй, беду“. (Четки, 75).

Сопутствующие слову—„ад“ образы раскрываются в таких стихах, где опять-таки стимулом к возникновению всего этого ряда представлений было „смертное томление“.

Умирая, томлюсь о бессмертии.
Низко облако пыльной мглы.
Пусть хоть *голые красные черти*,
Пусть хоть *чан зловонной смолы* (Четки, 56).

Эта бледность отражений библейской символики в поэзии „Вечера“ и „Четок“ объясняется отношением героини их к „ветхим книгам“:

Приползайте ко мне, *лукавые*,
Угрозы из ветхих книг.
Только память вы мне оставьте,
Только память в последний миг (Четки, 56).

Даже в описании „Исповеди“ она опрокидывает проносящиеся образы церковного обряда вопросом: Не *тот* ли голос: „Дева! встань“, превращая этим способом все стихотворение в метафорическую картину своего воскресения простившим ей грехи возлюбленным ¹⁾.

Но в „Белой стае“ стиль в этом отношении резко меняется: в него широкою волной вливается церковно-библейская символика.

¹⁾ Н. В. Недоброво в статье своей: „Анна Ахматова“ (Русск. Мысль, 1915, № 7, 65), комментируя это стихотворение, спрашивал: „не дочь ли Иаира?“. Но ведь весь смысл не в вопросе: *кто воскресает?* а в том: *кто воскрешает?*

„Ветхие книги“ становятся источником вдохновения: из них почерпаются символы, которые выдвигаются, как один из основных факторов художественной организации:

Читаю посланья Апостолов я,
Слова псалмопевца читаю.
А в Библии красный кленовый лист
Заложен на Песни Песней (Б. Ст., 33).

Героиня этой книги стихов вместе с другими

Начала песни слагать
О великой щедрости Божьей (Б. Ст., 9).

Бога благодарить и молитвенно к Нему обращаться.
Стихотворения нередко переходят в молитву.

Жниц ликующую рать
Благослови, о Боже!
А чтоб Тебя благодарить
Я смела совершенней,
Позволь мне миру подарить
То, что любви нетленней (ib., 12)
Для того ль я, Господи, пела,
Для того ль причастилась любви?
Я так молилась: „Утоли
Глухую жажду песнопенья!“
Так я, Господь, простерла ниц... (ib., 23)
„Дай мне горькие годы недуга,
Задыханья, бессонницу, жар“...
Так молюсь за *Твоей литургией!* ¹⁾. (Молитва, 67)

„Молитва“, „молить“, „молиться“ теперь делаются любимыми словами героини, соперничая с „песнями“ ²⁾:

На этой основе создается эпитет „*богомольный*“.

Мой румянец жаркий и недужный
Стерла *богомольная* печаль (А. Д., 60)
О вечер *богомольный!* (ib., 88).

¹⁾ Ср. А. Дом., 45: „Для детей, для бродяг, для влюбленных
Вырастают цветы на полях,
А мой—для святой Софии
В тот единственный, светлый день
Когда *возгласы литургии*
Возлетят под дивную сень“.
И сказала: „Господи Боже!
Прими раба твоего!“ (ib., 75).
Боже, мир моей душе верни (А. Д., 13)
Ты, росой окропляющий травы,
Вестью душу мою оживи (ib., 78)

²⁾ Для чего же каждый вечер
Мне *молиться* за тебя? (А. Д., 72)
Я за нашу веселую дружбу
Всех святителей нынче молю (ib., 10).
Как за тебя мне *Господа молить?* (ib., 63)
Снова мне в прохладной горнице
Богородицу молить. (Б. Ст., 114)
«Во время *молтвы*
Попросил ты тебя поминать (ib., 97).
Вечером в печальный час
В *молтве* помяну (А. Дом., 79)
Подумай, ты можешь *теперь молиться*
Заступнику своему (ib., 65).

Сама жизнь рисуется поэтессе теперь, как молитва:

Юность была как *молитва воскресная* (Б. Ст., 17).

„Таинственные темные селенья“, откуда приплыла к ней „капелька новгородской крови“, созерцает она,

Как „*храмница молитвы*“ и труда (Б. Ст., 80).

С осложнением „песен“ „молитвами“ естественно должны измениться и приемы художественного оформления созерцания природы, в которой все становится „Божьим“, „Господним“. Ведь весь мир явлений, как „обстановка“, фон действий героини, тогда преобразуется в „храм“, „церковь“, среди которой происходят моления „простертой ниц“ молитвенницы среди ее „пути жертвенного и славного“ (Б. Ст., 35).

Как *дым от жертвы*, что не мог
Взлететь к престолу Сил и Славы,
А только стелется у ног,
Молитвенно целуя травы—
Так я, Господь, простерта ниц. (Ib., 23). ¹⁾

Петербург—„строгий, спокойный, туманный“—делается „*солею молений*“ ее (Ib., 28). И все в мире—ступени храма.

Озеро глубокое синело—
Крестителя нерукотворный храм (Ib., 115)

А над этим храмом „небо, как Богородицын плащ, синее“ (У самого моря, 29).

Как в Влахернском храме,

Богородица белый расстелет
Над скорбями великими плат (Б. Ст., 61)

И даже во сне героиня видит себя в храме:

Только-б сон приснился пламенный,
Как войду в *нагорный храм*:
Пятиглавый, белый, каменный,
По запомненным тропам (Ib., 114).

На эволюции этого образа нагорного храма в стиле Ахматовой, быть может, легче всего показать, как в ее поэтическое сознание вступили новые символы и связанные с ними новые круги представлений, апперцепируясь уже сформировавшимися рядами слов и видоизменяя их привычные сочетания.

Описывая состояние „*высокою* и огненного счастья, когда душа свободна“ (Б. Ст., 24), Ахматова отражает тот ореол представлений, которым символизируется в ее сознании переживание *свободы*—взлет на горы:

Высоко небо, горный ветер веет...
Освобожденье близко... (Б. Ст., 13) ²⁾

¹⁾ Ср.: Столько поклонов в церквах положено
За того, кто меня любил. (Ib., 17.)

²⁾ Ср.: Дыши последней свободой...
Высоко небо взлетело.
Легки очертанья вещей (Ib., 35).

И я не верить не могла,
Что будет дружен он со мною,
Когда по *горным склонам шла*
Горячей каменной тропой (ib., 41).

И вот теперь среди этих гор воздвигается фантазией поэтессы храм— „пятиглавый, белый, каменный“, в который она идет тропами, запомненными при прошлых видениях.

И „милый“ находит ее теперь в храме:

Стал у церкви *темной и высокой*
На гранит блестящих ступеней
И молил о наступлении срока
Встречи с первой радостью своей.
А над смуглым *золотом престола*
Разгорался Божий сад лучей:
Здесь она, здесь свет веселый
Серых звезд—ее очей (Б. Ст., 93; ср. ib., 64)

И этот образ сада - рая чаще всего теперь преследует фантазию поэтессы. Она забыла укоры монаха: „не для вас, не для грешных, рай“, забыла слова свои:

Ни розою, ни былинкою
Не буду в садах Отца (Четки, 93)

В раю теперь она переживает радость любви:

И ты подругу помнишь дорогую
В тобою созданном для глаз *раю* (Б. Ст., 10)
Вновь подарен мне дремотой
Наш *последний звездный рай* (ib., 51)

Туда она вновь зовет „милого“:

Приходи взглянуть на рай, где вместе
Блаженны и невинны были мы. (А. Д., 75)

И в него спасается от страданий любви:

Я вошла *вчера в зеленый рай,*
Где покой для тела и души
Под шатром тенистых тополей (Б. Ст., 105) ¹⁾ •

„Ангельским садом“ героиня клянется (А. Д., 19).

В раю теперь она надеется встретиться с милым после разлуки:

На пороге белом рая,
Оглянувшись, крикнул: „жду“! (А. Д., 42).

Туда же она помещает своего „сыночка“—на воспитание:

В *белый рай* *отворилась калитка,*
Магдалина сыночка взяла (Б. Ст., 88).
Для нее *„белым солнцем рая*
В лесу осветится тропа (А. Д., 74).

¹⁾Ср.: А я иду владеть *чудесным садом,*
Где шелест *трав* и восклицанья муз (А. Д., 23).
Вздыхнувши, я прости сказала миру,
Но душно там,—и я пробралась в сад
Взглянуть на звезды и потрогать лиру (ib., 90).

С *адам* героиня Ахматовой потеряла все связи

Лишь однажды, рисуя свое состояние, когда „он“, который ей „*молиться запретил давно*“, стал запрещать „*петь и улыбаться*“, она вспомнила об аде— в контрастном сопоставлении земли и небес, ада и рая.

Так, земле и небесам чужая,
Я живу и больше не пою,
Словно ты у ада и у рай
Отнял душу вольную мою (А. Д., 68.)

С исчезновением из поэтического сознания Ахматовой образа ада представленье о „смертном часе“ стало ассоциироваться с „последним судом“, как преддверием рая:

Черных ангелов крылья остры,
Скоро будет последний суд,
И малиновые костры,
Словно розы, в снегу цветут (Б. Ст., 32).

Здесь любопытно сочетание символа „последний суд“ при посредстве образа ангелов с символическими аксессуарами вообще перехода в новую жизнь. „Розы“ и „ангелы“—характеризуют обстановку освобождения от земли“ (Б. Ст., 23, ср. 21), которым может служить, конечно, и смерть.

Венцом червонным заплетутся *розы*,
И голоса незримых прозвучат (Б. Ст., 21).

И если предполагаются какие-нибудь изменения в характере этого освобождения, тогда отмечается отсутствие „роз“ и „архангельских сил“:

Не будет ни страшно, ни больно...
Ни роз, ни архангельских сил...

В ранний период творчества Ахматовой эту функцию выполняли одни розы:

Целый букет принесут
Роз из оранжереи (Вечер, 40) ¹⁾

Сочетавшись, таким образом, с символами, ассоциированными с представлением о смерти, образ „последнего суда“ неизбежно вплетается и в другую серию картин из сферы любовной символики, к смертным сценам ведущей. С начальных стихов сознание Ахматовой тревожит одно виденье, образом „любви-преступницы“, „отравительницы“ порожденное,—видение героиней себя в могиле „под камнем надгробным“ отходящей к „последнему сну“ ²⁾. И, развертываясь в рамках одной семантической сферы, мелькают картины то отхода героини к могильному сну—в муках ли одиночества:

Родные мои не пришли...
Видишь, ветер, мой труп холодный,
И некому руки сложить...
И чтобы мне легко одинокой
Отойти к последнему сну,
Прошуми высокой осокой (Вечер, 51).

¹⁾ Здесь, повидимому, имеется в виду обстановка смерти: *свечи* в гостиной *зажгут*, *днем* их мерцанье нежнее. На это же намекают упоминания о „последних мыслях“ и прощение грехов „красным губам“.

²⁾ Об этом подробнее в III главе.

—среди ли людей, которые „*постель ей стелят*“ эту с рыданием и мольбой (А. Дом., 22), то самого сна могильного:

Буду тихо на *погосте*
Под *доской дубовой спать*. (Б. ст. 78).

Но теперь эта могила становится „таинственной“, и там она „день и ночь, склонясь в жары и холода“,

Должна ожидать последнего суда. (Б. ст. 111).

При этой общей устремленности к религиозной символике и обусловленном ею тяготении к образу *рая* понятно, что в поэзии Ахматовой должны явиться рои *ангелов*, как естественное дополнение к кругу символов, рисующих предсмертных и посмертных спутников героини. Они теперь дают ей легкий материал для сравнений:

Так ангел смерти ждет у рокового ложа. (Б. ст., 18).
И голос радости могучей,
Как ангелы, сойдут ко мне. (Ап. Дом., 76).

Ангелы принимают непосредственное участие во всех эпизодах любовной жизни героини, не сводя с нее глаз:

Вожий ангел, зимним утром
Тайно обручивший нас,
С нашей жизни беспечальной
Глаз не сводит потемневших. (Б. ст., 43).

В образе ангела теперь ей рисуется „милый“, причем эта метаморфоза мотивируется христианским поведением героини:

За то, что всем я все простила,
Ты будешь ангелом моим. (Б. ст., 103).

Мелькавший уже раньше в сознании поэтессы образ „*синей купели для тех, кто нищ и болем*“—помогает ей точнее определить ангела, с которым сближается в ее фантазии лик возлюбленного,—это тот ангел, который был при купели Силоамской:

Словно *ангел*, возмутивший воду,
Ты взглянул в мое лицо,
Возвратил и силу, и свободу,
А на память *чуда* взял кольцо. (А. Д., 60).

Картины войны, войдя в поэтическое сознание Ахматовой и определив ряд новых образов и метафор, увеличили количество ангелов тенями убитых:

И ты ушел. Не за победой,
За смертью. Ночи глубоки.
О, *ангел мой*, не знай, не ведай
Моей теперешней тоски. (А. Дом., 73).

И „убитому“ приписываются все атрибуты ангела, сквозь прозрачное небо взирающего на „милую“.

Когда прозрачно небо, видит,
Крыльями звеня,
Как делюсь я коркой хлеба
С тем, кто просит у меня. (Аппо Дом., 42).

Или зачисляется он в ряды ангельской рати, становясь „Божьего воинства новым воином“ и ангелом-хранителем „любимой“:

Подумай, ты можешь теперь молиться
Заступнику своему (Б. ст. 65).

Ангельские венцы раздает Ахматова не только „милым“, но и „братьям“:

Брат поник в кровавых ранах,
Принявши *ангельский венец*. (А. Д., 11).
Ср.: Передо мною на колени
Ты стал, как *будто ждал венца*,
И смертные коснулись тени
Спокойно-юного лица (ib., 73).

И все чины ангельские витают в воображении Ахматовой, определяя подбор метафор и сравнений, направленных на обрисовку как качеств и действий „милого“, так и внешнего мира явлений, как фона, на котором осуществляется любовная мистерия.

И слаще *хвалы серафима*
Мне губ твоих милая лость (А. Дом., 94).

Петербург—место любовной мистерии,—созерцается, как „*торжественная брачная постель, над которой держали венки молодые серафимы*“ (Б. ст., 28).

Даже август *желтый*, вызывая представление о „*желтом пламени, пробившемся сквозь дым*“,—при его посредстве несет фантазию Ахматовой к *огненному лику серафима*:

Тот август поднялся над нами,
Как *огненный серафим*. (А. Дом. 34).

Конечно, и эта цепь представлений своеобразно наслаивается на прежде сложившиеся пласты символов, уже получивших устойчивые формы в процессе словесно-художественной объективации. Иллюстрацией может служить такой пример.

В поэтическом сознании Ахматовой метафизические сущности и вообще отвлеченные понятия обычно овеществляются. Этот способ созерцания, быть может, вызван тяготением к конкретизации в подстановке собственного значения слов в таких формах словосочетаний, которые в разговорном языке потеряли отдельность слитых в них элементов и ощущаются, как один символ ¹⁾.

И вот душа сначала нередко рисовалась ей в форме *вещей* различных—то напиток горького:

Как *соломинкой, пьешь мою душу*.
Знаю, вкус ее горек и хмелен (Вечер, 27)
Ср.: В сердце темный душный хмель (ib., 49),—

то дыма легкого:

Не надо мне души покорной.
Пусть станет дымом, легок дым. (ib., 30),

¹⁾ Напр., *войти в дружбу*: Ср. у Ахматовой:

И в тайную *дружбу* с высоким,
Как юный орел, темноглазым,
Я, *словно в цветник* предосенний,
Походкою легкой *вошла* (А. Дом., 59).

но всего неотвратимей—*ноши* драгоценной:

Как мне *душу* скудную
Богатой тебе *принести* (Четки, 53).
И как волны приносят на сушу
То, что сами на смерть обрекли,
Принесу *покаянную душу*
И *цветы* из русской земли (А. Дом., 46).

Представление о душе, как о *вещи*, в дар *приносимой*, сцепляется с тем рядом символов, к которому в сознании Ахматовой неотразимо влекутся вообще представления о психических явлениях, это—символы из круга домашнего хозяйского обихода, рисующие бережное хранение вещей.

И брат мне сказал: настали
Для меня великие дни.
Теперь ты *наши печали*
И *радость* одна храни.
Как *будто* ключи оставил
Хозяйке *усады* своей (А. Дом., 35) ¹⁾.

В эту сферу притягивается и слово — „*душа*“ (которое ведь может выступать и как синоним сердца):

Только *душу* мне оставил
И сказал: „*побереги*“. (Б. Ст., 99).

Но теперь в сознании поэтессы, заполненном библейской символикой и в ней ищущей красок для рисовки всех явлений, на этот фон ложится круг представлений об ангелах-хранителях:

Одно меня тревожит..
Ведь ко мне *Архангел Божий*
За душой его *придет*:
Как тогда ее я спрячу
Как от Бога *утаю?* (Б. Ст., 99) ²⁾.

Таким образом, христианская религиозно-книжная символика, внедрившись в языковое сознание Ахматовой, видоизменила существенно прежние формы ее стиля, но не затушевала их совсем, органически слившись с изблуженными образами прошлого. Однако, эта новая сфера представлений, апперцепируя иные ряды образов и слов, преобразуя ранее господствовавшие приемы созерцания мира в новых метафорах, прежним символам придает новый тон, так как меняется их роль в общей концепции художественного мирооформления. Под давлением стихийно расширяющейся сферы церковно-библейских символов суживается употребление образов, которые некогда неотвязно волновали. И, наоборот, как бы случайно всплывавшие, единичные метафоры, теперь получая твердое обоснование в изменившемся окружении, начинают беспокойно бродить, выступая, как один из существенных элементов преобразования бывшей прежде системы стилистических соотношений.

¹⁾ Ср.: Затем и в беспмятстве смуты
Я сердце свое берегу (А. Дом., 41).
Все слова твои берегу (Б. Ст., 74).

²⁾ Это, конечно, занятие, не вполне подходящее для „влюбленной монахини“. И Чуковский напрасно утруждал себя вопросом: „уж не постриглась ли Ахматова в монахини“. Про свою героиню Ахматова сама ответила ему:

Таких в монастыри сажали
И на кострах *высоких жгли*. (Парфенон, 1922).

Эти сдвиги можно наблюдать при анализе такого длинного ряда символов, который тянется с первых стихотворений Ахматовой. Она нередко созерцала героев своих, как *путников* вольных с котомками *дорожными* (Четки, 57), в которые они складывают любовные письма (*ibid.*).

Сюда относятся наблюдения:

Много счастья уготовано
Тем, кто волен на пути (Вечер, 44).
Столько печали в пути (Четки, 53).
Этот путь пересекает тревога. (*ib.*, 39).

О „пути своем“, о „дорогах“ постоянно вспоминает героиня стихов Ахматовой:

Пусть страшен путь мой, пусть опасен,
Еще страшнее путь тоски (Четки, 71).
Сколько дорог пустынных исхожено
С тем, кто мне не был мил (Б. Ст., 17).

„Совенка замученного своего“ она спрашивает:

Зачем ты принял обеты
Страдальческого пути? (Четки, 37).

Иногда „милый“ идет и ищет ее на этом пути:

Долго шел через поля и села,
Шел и спрашивал людей:
Где она, где свет веселый
Серых звезд—ее очей? (Б. Ст., 92).

На яву—и во сне:

Ты шел, не зная пути,
И думал: скорей, скорей,
О только-б ее найти,
Не проснись я до встречи с ней! (*ib.*, 88)¹⁾.

И этот образ пути, удлинняясь бесконечно, ведет к представлению об остановках в *востях*:

В то время я *востыла* на земле (Четки, 79).
Я *гощу* у смерти белой
По дороге в тьму (Б. Ст., 42).
Давно мне пора в дорогу,
Я только тебя поджидал (Б. Ст., 74).

Путь этот бывает „вечерним“. Тогда он ассоциируется с представлением о разлуке. Ведь есть „песенка о *вечере разлук*“ у Ахматовой. Поэтому в ее поэзии разлука всегда рисуется на фоне *пейзажа вечернего*.

Вечерний и наклонный
Передо мною *путь* (Разлука, Б. Ст., 37)

Символизируя душевной подъем, „*высокое* счастье“, путь этот поднимается на горы (Б. Ст., 41, 13, 114).

¹⁾ В других случаях героиня или герой блуждают в поисках дома встречи своей. Это бывает тогда, когда из памяти, которая, повидимому, рисуется Ахматовой в образе шкатулки для хранения вещей („из памяти, как *груз отныне лишней*, исчезли тени песен и страстей. Б. Ст., 81; „как белый камень в глубине колодца, лежит во мне одно воспоминанье—*ib.*, 109), „*вынута* навсегда дорога туда“ (Б. Ст., 91); ср. 98: из памяти твоей я *выну* этот день, чтоб спрашивал твой взор беспомощно-туманный, где видел я... домик деревянный“—Б. Ст., 98.

И с этим же образом пути связано представление о „костре лесном“. К нему идет героиня „по трудной дороге, чтобы здесь озаренной стать“ (Четки, 67).

Ср. символ: „путь осиянный“ (Б. Ст., 28).

Я пришла тебя сменить, сестра,
У лесного, у высокого костра (ib., 67).

Об этом же костре восклицает она:

О, есть костер, которого не смеет
Коснуться ни забвение, ни страх! (Четки, 25).

В образе „костра“ соединились два семантических ряда—один, от символа „путь“ идущий, и другой, направляющий к метафорам любви: „постылый огонь“, „пламя“. Поэтому-то образ костра мелькает при „кротких ответах на требовательное люблю“:

Лежал закат костром багровым (Б. Ст., 22).

Но тот же костер слепит. И „когда от него одна ушла, уступая,—

Уступая место другой,
То наверно брела, как слепая,
Незнакомую узкой тропой (Четки, 67).
Ср.: И печальная Муза моя,
Как слепую, водила меня (Б. Ст., 28).

И на этом же пути с ранних стихов Ахматовой является то „глубокая вода в мельничном пруду“ (Веч. 84), то вода, замирающая под бесцветным ледком“ (Четки, 27), то грязная вода, стынувшая под душным сводом моста (ib., 30). (Ср. Б. Ст., 32).

И сюда влечет героиню:

Ни тропинки, ни дорожки,
Только проруби темны,
Ива, дерево русалок,
Не мешай мне на пути (Четки, 72).

Такие группы символов собираются вокруг образа пути в поэзии Ахматовой в период „Вечера“ и „Четок“. Они не вытесняются приливом новых символов в „Белой стае“, но подвергаются существенной реорганизации. Как центральный образ, теперь выступает тот, который в ранних стихах лишь мелькнул мимолетно. Это—видение героини, как нищенки с пустой котомкой, бредущей на пути с другом старым „смешным, незрячим и убогим“.

Он всю жизнь свою шагами мерил
Длинные и скучные дороги...
И звенит, звенит мой голос ломкий,
Звонкий голос не узнавших счастья:
„Ах, пусты дорожные котомки,
А на завтра голод и ненастье“ (Веч., 50).

Это превращение мотивируется так:

Не страшно мне опустошенье
Твоей замученной души.
Так много нищих. Будь же нищей... (Заветы, 1914 г., № 5).

Метафорическое содержание образа нищенки - „странницы“ обнаруживает свою связь с другим композиционным планом, где, однако, даны в словесном узоре общие символические элементы:

Помолись о нищей, о потерянной
О моей живой душе
Ты, в своих путях всегда уверенный... (Четки, 49).

Любопытно, что уже в этой художественной концепции намечается как бы перевод представлений, сочетавшихся со словом „нищий“, в сферу религиозной символики. На это указывают и другие сцепления символов:

Синяя купель для тех, кто нищ и болен (ib., 38).
Как же мне душу скудную
Богатой тебе принести? (ib., 53).

И вот, под влиянием возобладавшей в „Белой стае“ тенденции к сближению еще не изжитых образов прошлого с традиционной церковно-христианской символикой, образ нищенки - „странницы“ (А. Дом., 52), пугь которой стал „жертвенным“ (Б. Ст., 35), в религиозном аспекте приобретает великую силу эмоционального притяжения, выступив на передний план поэтического сознания и требуя преобразования всей символики, с словом „путь“ связанной. „Костер лесной“ исчез. „Лесная и пологая дорога“ (Б. Ст., 54) ведет теперь к келье прозорливца „седенького, светлого и кроткого“, который промолвил страннице:

Христова невеста!
Не завидуй удаче счастливиц.
Там тебе уготовано место ¹⁾.
Позабудь о родительском доме,
Уподобься небесному крину.
Будешь, хворая, спать на соломе
И блаженную примешь кончину (Б. Ст., 76).

Но, конечно, символ—„Христова невеста“ не обозначает отказа от любовных томлений, а предрешает лишь их неудачный исход.

Так нищенка—„в лохмотьях сиротства“ (А. Дом., 10) является в разных положениях в серии картин любовной лирики:

Зачем же к нищей грешнице стучишься? (Б. Ст., 79).
Завещал мне, умирая,
Благость и нищету.
И когда прозрачно небо,
Видит, крыльями звеня,
Как делюсь я коркой хлеба
С тем, кто просит у меня (А. Дом., 45).
Пока не свалюсь под забором,
И ветер меня не добьет,
Мечта о спасении скором
Меня, как проклятие, жжет (ib., 40).
Для чего же...
Черной нищенкой скитаюсь
По столице иноземной (ib., 72).

И этот образ нищеты настолько овладел сознанием Ахматовой, что вместе с героиней и муза ее и песня становятся нищенками:

А ныне станешь нищенкой голодной,
Не достучишься у чужих ворот (А. Дом., 83).
И муза в дырявом платке
Протяжно поет и уныло (Б. Ст., 58).

¹⁾ Ср. раньше: Много счастья уготовано тем,
Кто волею на пути. (Вечер, 44).

И все в мире принимает нищенский облик—в соответствии, впрочем, с реальными метаморфозами:

Все расхищено, предано, продано...
Все *голодной* тоскою изглодано... (А. Д., 7).

Думали:

Нищие мы, нету у нас ничего (Б. Ст., 9).
Липы *нищенски* обнажены (А. Дом., 31).

И теперь на том пути, по которому печальная „муза в дырявом платке“ водит „слепую“ поэтессу (Б. Ст., 28), им встречаются убогие „люди Божии“ с иконописными ликами и церковно-книжной речью:

Приходил одноногий прохожий
И один на дворе говорил:
Сроки страшные близятся...
Ждите глада, и труса, и мора,
И затменья небесных светил (Б. Ст., 61).
. . . На гору, к лесу
Пробирался *хромой* человек.
Постоит и опять ковыляет
Под тяжелой ногой своей...
Словно звезды, глаза голубели
Освещая *измученный лик...*
Поднял руку со следом оков (ib., 117).

Образ нищей странницы, сталкиваясь в сознании Ахматовой с видением героини, угасшей сном последним, направляется по новому пути. Ведь умерло-то тело:

Как *странно* изменилось тело,
Как рот измученный поблек.
Я *смерти* не такой хотела... (А. Дом., 76).

Но еще раньше говорила она:

„Знаешь, я читала,
Что *бессмертны души* (Вечер, 23).

И вот странницей делается *душа* героини, в разные формы воплощаясь:

А теперь, *усопших* бестелесней,
В неутешном *странствии* моем
Я к нему влетаю только песней
И ласкаюсь утренним лучем (Б. Ст., 110).
. . . Вот таким себе я представляла
Посмертное блуждание души (ib., 108).

Но так как синекдохически и тело, и душа могут быть обозначены общим именем „я“, модусами которого они служат, то открывается возможность, намеренно разрушив грани, построить эффекты на игре возникающими так двумя смыслами слова „я“. Одно „я“, душу ¹⁾ блуждающую

¹⁾ Любопытно указать на то, что лишь в „Белой Стая“ появляются из того же семантического гнезда, что и „душа“, символы контрастные, которых раньше Ахматова не знала: *дух* и *плоть*:

В недуге горестном моя томится *плоть*,
А вольный *дух* уже *почует* безмятежно (Б. Ст. 18).
Высокомерьем *дух* твой *помрачен*,
И оттого ты не познаешь света (ib., 79).
Пусть *дух* твой станет тих и покоен (ib., 65).
Руками я замкнула слух,
Чтоб этой речью недостойной
Не осквернился *скорбный дух* (Ан. Дом., 95).

обозначая, окружается соответствующими образами; другое „я“ в могиле остается¹⁾).

Но „странница“, „Христова невеста“, даже сделавшись „усопших бес-телесней“, томится „глухою жаждой песнопенья“. В религиозной плоскости отсюда—один шаг до возрождения библейского лика поэта-пророка, „царя Давида“. И героиня Ахматовой сначала принимает его позы:

Так я, Господь, простерта ниц:
Коснется ли *огонь небесный*
Моих *сомкнувшихся ресниц*
И немоты моей чудесной (Б. Ст., 23),

затем идет на пророческое служение, осужденная расточать, а не копить дарованное небесами:

Иди *один* и *исцеляй других*,
Чтобы узнать в тяжелый час сомненья
Учеников злорадное глумленье
И безразличие толпы (Б. Ст., 26).²⁾

И тогда *глаза* ее делаются *пророческими* (ib., 22), и *уста* ее „не целуют, а *пророчат*“ (ib., 96).

О горе мне! Эти могилы
Предсказаны словом моим (An. Dom., 27).

По своему обыкновению Ахматова, превратив героиню свою в проро-чицу, стремится наградить пророческим даром и других:

Пророчишь, горькая, и руки уронила,
Прилипла прядь волос к бескровному челу (An. Dom., 26).

Образ пророчицы, переходя в плоскость любовной символики, транс-формируется в кликушу бед для милых.

Кликуша, как внешнее поэтическое видение, предстала перед Ахма-товой в сонме убогих, принесших три тысячи свечей княжне Евдокии:

И кликуша без голоса билась,
Воздух силясь губами поймать (Четки, 52).

А теперь сама героиня „кличет“ :

Не подумай, что в бреду
И замучена тоскою,
Громко кличу я беду:
Ремесло мое такое (Б. Ст., 96).

¹⁾ О *душе*: *Уйдя* от легкости проклятой...
Уже привыкшая к *высоким чистым звонам*,
Уже *судимая не по земным законам*
Я, как преступница, еще влекусь туда,
На место казни долгой и стыда...
Как будто нет еще таинственной могилы.

О *теле*: Где день и ночь *склоняясь, в жары и холода*
Должна я ожидать последнего суда (Б. Ст., 111).

²⁾ По изменениям эпитетов можно видеть, как трудно было Ахматовой этот лик проро-чицы освободить от ассоциаций из круга любовной символики. В первоначальной редакции были два определения, направлявшие фантазию к представлениям из сферы эротической:

. . . Исцеляй слепых,
Чтобы *узнать* в *постылый* час сомненья
Учеников *бесстыдное* глумленье... (Сев. Зап., 1916 г., № 1).

Я гибель *накликала* милым,
И гибли один за другим (А. Д., 27)¹⁾.

В той мере, в какой символы, влекущие трансформацию лика героини, принимающей черты то Христовой невесты, то нищенки, то кликуши, не выступают из пределов одного ассоциационного ряда,—в рисовке явлений и событий, вещей, которые через призму восприятия этих масок героини преломляются, преобладают краски из сферы христиански-церковных представлений. Но это не ведет к неподвижности, к застывшим формам образов, в которых предстают однородные явления. Напротив, одно и то же явление, подвергаясь разному эмоциональному освещению, апперцепируется символами, иногда даже контрастирующими по своему содержанию и эмоциональному тону. Однако и в этом случае они сталкиваются в *одной* семантической сфере—религиозной.

Так, напр., акт любви рисуется то как таинство причащения:

Для того-ль причастилась любви? (Б. Ст., 15),

и тогда эпитеты ее: „небесная и тайная“ (А. Дом., 64) или „великая земная“ (ib., 78); то—в соответствии с общим тяготением Ахматовой к мучительству любви, как „мука крестная“:

Но скажи мне, на крестную муку
Ты другую посмеешь послать? (А. Д., 17)

и в соответствии с этим привлекается метафорически „Страстная неделя“:

Ты знал, во мне еще жива
Страстная, страшная неделя (Б. Ст., 27);

то—и это бывает чаще—как грех, требующий искупления:

Ну, теперь иди домой
И забудь про нашу встречу,
А за грех твой, милый мой,
Я пред Господом отвечу (Б. ст., 97).
Ты говоришь—моя страна *грешна*,
А я скажу—твоя страна безбожна...
Пускай на нас лежит еще вина,
Все *искупить* и все исправить можно (ib., 79).

Став на этот путь, Ахматова необходимо идет к тому символу, который в христианской символике неотделим от представления об искуплении—к „*греху первородному*“,

Как мог ты, сильный и свободный,
Забуть у ласковых колен,
Что *грех* карают *первородный*
Уничтожение и тлен (Парфенон).

¹⁾ Слово „кликать“ в сознании Ахматовой сопровождается и другим рядом представлений. В соответствии с этим и у „кликучи“ ее—два лика: в одном аспекте она—предсказательница, в другом—кликуча деревенских частушек:

Лучше-б мне частушки задорно выкликать,
А тебе на хриплой гармонике играть.

И этот новый лик, указывая на новую струю стилистических форм поэзии Ахматовой, проникающую другие элементы ее поэзии, а иногда выступающую в образах, требует отдельного анализа. Но так как „частушки“ повлияли не столько на символику, сколько на композицию стихов Ахматовой, то я надеюсь рассмотреть связанные с ними стилистические явления в особой работе, посвященной вопросам композиции.

Образ Евы, всплывающий при этом, однако, может повернуться к „милому“ Адаму и другой своей стороной:

*Из ребра твоего сотворенная,
Как могу я тебя не любить? (Б. Ст., 28).
Приходи взглянуть на рай, где вместе
Блаженны и невинны были мы. (А. Д., 75).*

При доминировании таких приемов художественного воспроизведения, когда все явления стилизуются посредством проекции их в плоскость религиозно-церковной символики, создается особая манера рисовки чувств и настроений через фиксацию внешних движений, направленных на предметы религиозно-обыденного обихода, соответствующие центральным образам и по тону, и по пробуждаемым ассоциациям, напр.:

*„Прижимаю к сердцу крестик гладкий (А. Д., 13).
Я руками обеими сжала
На груди цепочку креста. (Б. Ст., 47).
Я только крест с собой взяла,
Тобою данный в день измены (Б. Ст., 49) ¹⁾.*

И так же, конечно, начинают по примеру героини фиксировать свои чувства на религиозных предметах все, даже русалки:

*Болотная русалка,
Хозяйка этих мест,
Глядит, вдыхая жалко,
На колокольный крест. (А. Дом., 86).*

В языковом сознании, в котором церковно-религиозные представления оказываются одной из основных стихий, организующих словосочетания, неизбежно образуется запас словесных формул, в готовом виде воспринятых из церковно-библейского круга. Они не только придают стилю торжественно архаизующий характер, но, часто заполняя целиком синтаксическую рамку предложения, исключают столкновение в пределах ее разных семантических рядов и, следовательно, возникновение новых метафор. Напр., в стихах Ахматовой:

*„Рванят тело твое пресвятое,
Мечут жребий о ризах твоих (Б. Ст., 63).
Воссиял неугасимый свет
Тому три года в Вербную субботу (А. Д., 88).
Высокомерьем дух твой помрачен,
И оттого ты не познаешь света. (Б. Ст., 79).*

Понятно, что и в стиле Ахматовой обращение к религиозно-христианской символике могло только поддержать то отсутствие метафорической пестроты, которым характеризовались уже первые ее стихотворения, а не разрушить ее. Причины, которыми обусловлен вообще такой характер стиля Ахматовой, легче и удобнее вскрыть после анализа третьего символического ряда, вокруг слова — *любовь* группирующегося. Пока же — в заключение обзора церковной символики, тяготением поэтессы к форме *молитвы* вызванной. — необходимо указать, что, повидимому, усиление в стиле Ахматовой этой библейской словесной стихии поддерживает странное мнение о возрождении в ее поэзии забытого наследия Пушкина.

¹⁾ Ср.: *Чудотворной иконой* клянусь (А. Д., 19);
Ты отступник: за остров зеленый
Отдал... наши иконы (ib., 56).
На тебе свечку мою и четки,
Библию нашу дома оставляю... (У самого моря, 23).

С стилистической точки зрения это утверждение не может быть оправдано, оно порождено отрицанием исторической перспективы и покоится на методологической смутности. Ведь стиль самого А. С. Пушкина—объект лингвистической реставрации—пока еще в деталях и систематически не изучен. Принципы его организации не определены. Правда, тени Пушкина, как Чеховского черного монаха, блуждают по индивидуальным сознаниям и будут блуждать, „доколе жив будет хоть одним пиит“. Но ведь восприятие Ахматовой Пушкина, преломление его в ее сознании—неизвестно, и его можно установить, лишь определив вообще тип языкового сознания Ахматовой. Таким образом, надо идти тому, кто хочет, от изучения стиля Ахматовой к ее восприятию Пушкина и тогда искать в ее поэзии отражений Пушкинской тени, а не закрывать индивидуальных отличий ее музыки указанием на сходство ее скелета с воображаемым скелетом стиля Пушкина.

Но, помимо разъяснения этого методологического недоразумения, анализ библейской символики в поэзии Ахматовой важен еще с двух точек зрения: во-первых, он подтверждает при описании символики песен лишь наметившуюся особенность языкового сознания Ахматовой—интенсивное использование полюбившейся семантической сферы, в которой мобилизуются, так сказать, все ряды символов, ее заполняющих; во-вторых, он помогает установить принципы реорганизации уже сформировавшихся образов под влиянием новых символических рядов, вступивших после в поэтическое сознание, и определить приемы приспособления этой новой символики к установившимся формам стиля. Ведь символика песен, продолжая, с одной стороны, свое обособленное существование в сознании Ахматовой, с другой—вступает во взаимодействие и столкновение с рядом церковно-библейских символов. Герои Ахматовой, только ставши нищими, „начали песни слагать о великой щедрости Божьей да о нашем бывшем богатстве (Б. Ст., 9), и в это время сделалась песня ее нищенкой голодной, стараясь достучаться у чужих ворот (А. Дом., 83). И мир тогда запел церковными словами. Так, пела кровь: „блаженная, ликуй!“ (А. Дом., 89).

Но не только видоизменялся характер песен, которые сцеплялись с новой религиозно-библейской сферой символов. Бывало и наоборот: новые церковные символы, встречая уже устойчивые приемы созерцания мира в песнях, сами испытывали их воздействие. Так, ангелы становились в позу поющих, и героиня ждала, когда „голоса незримых прозвучат“ (Б. Ст., 21).

Однако, новая сфера, разрастаясь, как бы отодвигала символику песен в прошлое и „молитва“ и „песня“ начинают сталкиваться, как антитезы; и молитва выступает на смену „песне“.

И *песней* я не скличу вас...
Но вечером в печальный час
В *молитве* помяну (А. Дом., 79).

Поэтому и милый, налагая на героиню „испытание железом и огнем“, прежде всего лишает ее „молитвы“.

Запрещаешь петь и улыбаться
А молиться запретил давно! (А. Д., 68).

И героине даже кажется, что та песня, которую она поет,—уже последняя:

Моя последняя, мир больше не чудесен,
Не разрывай мне сердца, не звени (А. Д., 83).

Но, борясь и вступая в компромиссы, оба эти ряда символов являются функциями третьего, от слова—любовь идущего.

III.

Символ—„любовь“ является центральным во всем поэтическом языковом сознании Ахматовой. И поэтому к нему притягиваются разнообразные семантические ряды.

Любовь—„воздушная и минутная“ первоначально облекается в неустойчивые формы—то „змейки, свернувшейся клубком“ (Вечер, 13), то воркующего голубка (ib.), то—под влиянием склонности Ахматовой к овеществлению—даже „товара редкостного“, которым торгует ее героиня (Б. Ст., 10).

Вместе с тем она как бы пантеистически разлита во всех явлениях мира Ахматовой:

То в инее ярком блеснет,
Почудится в дреме левкоя (Вечер, 13).

И в песнях мира, и в „молитве тоскующей скрипки“ звучат ее голоса. Но тогда же она олицетворяется, превращаясь—видимо—в женщину улыбочливую и улыбки дарящую, „покоряющую напевом простым, неискusstным“.

... Она улыбалась
В садах твоих, в доме, в поле (Вечер, 18).
И страшно ее угадать
В еще незнакомой улыбке (ib., 13).
У меня есть улыбка одна...
... Она мне любовью дана. (Четки, 23).

Но от этих случайных, вспыхивающих и сразу же погасающих метафор надо отделить круг таких символов, которые, тесно ассоциировавшись с словом—„любовь“, как снежный ком, растут, обслаиваясь новыми образами. Они, по мере формирования стиля, выступают, как вершина, по склонам которой располагаются другие символические ряды. Это—символы, круги любви и смерти соединившие. С первого же стихотворения Ахматовой любовь:

Верно и тайно ведет
От радости и от покоя (Вечер, 13).

Лишь когда героиня ложится в сосновую кровать, она говорит:

Как сладко, что не надо
Мне больше ревновать....
Добились мы покою
И непорочных дней (А. Д., 23)

Или:

Я вошла вчера в зеленый рай,
Где покой для тела и души
Под шатром тенистых тополей (Б. Ст., 105).
Исцелил мне душу Царь небесный
Ледяным покоем нелюбви (С. Зап., 1914 г., май).

И с символами—„любовь“, „любить“ сразу же сочетаются неразрывно представления о „печали“, „грусти“, „горе“. Отсюда и эпитет любви „горькая“ (Б. Ст., 28):

Ты не бойся, что горько люблю (А. Д., 10).
(Ср. Четки, 18, 20, 13, 12 и т. п.).

А „печаль“ и „грусть“ и соответствующие определения в стиле Ахматовой делаются неизбежными спутниками символа: „любовь“ и даже его заместителями ¹⁾.

Поэтому „повесть любви печальна“ (Четки, 28), и путь ее страдальческий (ib., 37).

В телесном плане этой категории символов соответствует „боль“. Этот символ неотделим от любви в поэзии Ахматовой:

Слава тебе, безысходная боль (Вечер, 67)
От любви твоей загадочной,
Как от боли, в крик кричу... (А. Д., 81)
Мальчик сказал мне: „Как это больно“....
Я знаю: он с болью своей не сладит,
С горькой болью первой любви. (Четки, 35)
Вот уж сердце мое осторожней
Замирает, и больно вздохнуть (Четки, 51).
Уходи к волне про боль шептать (Вечер, 74; ср. 71).

В связи с этим привлекается символ — „недуг“:

И ты виновник моего недуга (Четки, 24).
В недуге горестном моя томится плоть (Б. Ст., 18).

И у героини появляется „румянец жаркий и недужный“ (А. Д., 60).

На этой почве создается тяготение Ахматовой потом, уже в период: „Четок“, к рисовке *больных* в разных позах и в разных стадиях болезни. То больна героиня —

От подушки приподняться нету силы...

И тогда приходит ее утешить милый

„Самый нежный, самый кроткий“ (Четки, 55).

То безнадежно заболевает „милый“:

Бесшумно ходили по дому,
Не ждали уже ничего.
Меня привели к больному,
И я не узнала его (Б. Ст., 74).

В других случаях, образ болезни не вызывает ассоциаций о посетителях, и больные остаются, одинокими. Так, „больная“ героиня слышит лишь зов журавлей:

Ведь ты уже не можешь петь
И слезы со щеки стереть
Ослабнувшей рукой (Б. Ст., 77).
Ср. ... Зачем же к нищей грешнице стучишься?
Я знаю, чем так тяжело болен ты:
Ты смерти ищешь и конца боишься (ib. 79).

И постижение тайны любви, которая „сочинена каким-то бездельником“, болезнь рождает:

... Иным открывается тайна,
И почиет на них тишина...
Я на это наткнулась случайно
И с тех пор все как будто больна (ib., 101).

¹⁾ Я печальна, тебя любяв (Вечер, 14).
Я не даром печальной слышу
С тех пор, как привиделся ты (Б. Ст., 32).
Еще так недавно он был довольным
И только слышал про печаль (Четки, 35).
Еще так недавно — странно,
Ты не был седым и грустным (Вечер, 18).
(Ср. Вечер, 42; Четки 12, 59 и др. под., А. Дом., 9, 27 и т. п.).

Иногда представление о болезни вызывает в сознании Ахматовой рой символов, которым окружено слово—„чахотка“:

... Когти, когти неистовой
Мне чахоточную грудь,
Чтобы кровь из горла хлынула
Поскорее на постель. (Аппо Дом., 81).

Образ чахотки—по ассоциации общей—с символом „весна“ сочетается:

„И глядит мне в глаза сухие
Петербургская весна,
Трудным кашлем, вечерним жаром
Наградит по заслугам, убьет. (Б. Ст., 39).

Весь этот круг символов, больных рисующих, неизбежно определяет изображение внешних выявлений влюбленности.

Ряд сюда относящихся представлений раскрывается самой Ахматовой в „молитве“ за литургией:

„Дай мне горькие годы недуга,
Задыханья, бессоницу, жар (Б. Ст., 67, ср. *ib.*, 95).

Бессоница, являющаяся на этот зов, облекается в образ сиделки при больной:

Ушла к другим бессоница-сиделка (Б. Ст., 13)
Ты опять, опять со мной, бессоница!
Неподвижный лик твой узнаю (Четки, 43).

И все словесные обозначения симптомов болезненно-напряженных страданий—постоянно на лицо в описании состояний влюбленных: то—прежде всего символы: „задышаться“, „кричать“, „стонать“ и соответствующие имена: „крики“, „стоны“, „задыханья“, „замирания“¹⁾.

Естественно, что сюда присоединяется и символ—„бред“. Он сопровождает в сознании Ахматовой рисовку больных:

Она бредила, знаешь, больная,
Про иной, про небесный край (Веч., 80).
Так меня ты в бреду тревожишь,
Все слова твои берегу. (Б. Ст., 74).

¹⁾ Душа тосковала,
Задыхалась в предсмертном бреду (Вечер, 14).
Задыхалась, я крикнула... (*ib.*, 19).

Ср.: „Десять лет замираний и криков“, все мои бессонные ночи (Четки, 11).
Бледный рот слегка разжат,
Неровно трудное дыханье (А. Дом., 92).
Безвольно слабеют колени,
И, кажется, нечем дышать... (Б. Ст., 45).

Ср. Вот уже сердце мое осторожней
Замирает, и больно вздохнуть... (Четки, 51).
Я с криком тоски просыпалась (Вечер, 85).
Как мне скрыть вас, стоны звонкие? (Вечер, 43).
В жестком свете скудного дня
Проснувшись, ты застонал
И в первый раз меня
По имени громко назвал (Б. Ст., 89).
Для чего-ж ты приходишь и стонешь
Под высоким окошком моим? (Аппо Дом., 57).
Слышу в словах его сдавленный стон... (*ib.*, 64).

Поэтому бред становится неотъемлемым достоянием и „больных“ любовью:

„И с улыбкой блаженной выносит
Страшный бред моего забытья (Б. Ст., 34).
 Стройный мальчик-пастушек,
 Видишь, я в бреду. (Веч., 83).
 Душа... задышалась в предсмертном бреду (Веч., 14).
 ... Берегись твоей подруге страстной
 Поведать мой *неповторимый бред*.. (Анно Дом., 20)
 Не полумай, что в бреду
 И замучена тоскою (Б. Ст., 96).
 (Ср. Б. Ст., 49, 53).

Этим символам, рисуящим внешние обнаружения любовной боли, соответствует ряд символов, в которых выражаются внутренние ощущения „больных“, с точки зрения их самих. Он фиксирует субъективное переживание отражений боли на сердце и общей, так сказать, температуре организма.

В этой группе символов одни кружатся вокруг представлений об ударах, биении сердца и его разрыве, так как сердце—понятно—является одним из любимейших слов Ахматовой:

Легкий трепетный смычок,
 Как от предсмертной боли, *бьется, бьется*...
 И страшно мне, что *сердце разорвется*. (Веч., 71)
 И сердце *рвется от любви на части*. (Б. Ст., 24)
 Вот для чего я пела и мечтала,
 Мне *сердце разорвали пополам* (А. Дом., 93) ¹⁾

Другие символы этой группы потенциально даны уже в символе— „бессоницы млеющий жар“... (Б. Ст., 99); ср. в Б. Ст., 39: „вечерний жар“.

Охваченная то „постылым огнем“ (А. Д., 16), то „палимая огнем сладостным“ (А. Д., 73),—ср. Б. Ст., 21—героиня горит в пламени любви, ее „великом зное“ (Б. Ст., 80) или „в дыму любовной памяти“ (Б. Ст., 15), и отсюда идет „ночей пламенный чад“ (А. Д., 19) и „ночь угарная“ (Четки, 49). Правда, весь этот символический ряд очень сложен в сознании Ахматовой, так как милый является „солнцем ее песнопений“, а вследствие этого разлука или уход его легко могут ассоциироваться с представлением об осени, зиме и вечере, когда скрывается реальное солнце.

Но для характеристики символики, которая непосредственно связана с представлениями о сопутствующих „боли“ процессах, достаточно указать лишь два контрастных обрывка этого ряда.

С одной стороны, от знойного огня, в котором—Ахматова клянется в этом небесах—*растоплится гранит*“, героине ее стихов грозит опасность *растаять*:

Он мне сказал: „не жаль, что ваше тело
Растает в марте, хрупкая Снегурка“ (Вечер, 21).
 И вот я *таю*, я безвольна.. (Четки, 20).

А, с другой стороны, в ином эмоциональном плане—по контрасту всплывают символы с противоположными значениями:

О, только дайте греться у огня.
 Мне *холодно!* (Веч., 17).
 Чувствую, что кровь
 Во мне уже совсем *похолодела* (Б. Ст. 25).
 Так беспомощно грудь *холодела* (Вечер., 25, ср. 17).

¹⁾ А сердцу стало *страшно биться*
 Такая в нем теперь тоска..
 Теперь ты понял, отчего *мое*
Не бьется сердце под твоей рукою (Б. Ст., 24).
 (Ср. Четки, 51, 69 и т. д.; Б. Ст. 73).

Боли, соединившиеся в сознании Ахматовой с любовью, в акте дифференциации получают имена— „прощальной боли“ (Б. Ст. 52), „тайной боли“ разлуки (У самого моря, 13).

Здесь начинается новый клубок словесных ассоциаций, в котором свито большинство нитей фабулярного узора стихотворений Ахматовой. Ведь вся, напр., книга „Вечер“ состоит из песенок о вечере разлук. И символ— „боль“ растворяется в более широком по кругу возбуждаемых ассоциаций слове— „мука“¹⁾.

Я знаю, что в тебе такая мука,
Что ты не можешь слова произнести. (Б. Ст., 115)
Мы хотели муки жальщей
Вместо счастья безмятежного. (Вечер, 41)
Но скажи мне, на крестную муку
Ты другую посмеешь послать? (А. Дом, 17)
Так меня никто не томил,
Даже тот, кто на муку предал. (Б. Ст., 95).
Не мучь меня больше, не тронь (Б. Ст., 58).

Является „совенок замученный“ (Ч. 37). И „милого“ с удивлением спрашивает героиня:

Неужели же ты не измучен
Смутной песней затравленных струн?.. (Б. Ст., 34).

Краски для изображения внешних выявлений этих „мук любви“ берутся отчасти из того же круга символов, которые ассоциированы со словом— „боль“, „больной“, напр.:

А я, закрыв лицо мое,
Как перед вечною разлукой,
Лежала и ждала ее,
Ещё не названную мукой (Б. Ст., 27).

Но—вместе с тем—к символу „мука“ примыкают в сознании Ахматовой и иные ряды представлений, а, следовательно, и слов. Часть их уже в книге: „Вечер“ обозначилась резко. Прежде всего символом „мука“ вызываются образы пыток.

Я пытку мольбой не нарушу. (Веч., 27).
Должен на этой земле испытать
Каждый любовник пытку (ib., 57).
Три раза пытать приходила.
Я с криком тоски просыпалась... (ib., 85)
... Любовь твоя о, друг суровый,
Испытание железом и огнем (А. Дом., 68).
А пытка длилась.
И, как преступница, томилась
Любовь, исполненная зла (А. Дом., 14).

Этим определяется направление словесных ассоциаций при обрисовке аксессуаров любви. Так, представление отнятого кольца—по естественной языковой связи—апперцепирует образ колеса, как орудия пытки:

Лучше погибну на колесе,
Только не эти оковы (Веч., 57).

¹⁾ В связи с этими символами находится слово— „бледнеть“, ибо „бледность“—внешнее обнаружение томления: „и томно под маской бледнела от жгучих предчувствий любви“ (Вечер, 63).

Но то же кольцо—в ином плане, будучи надето на „палец безымянный“, рождает другой символ пытки—„уколы“.

*Укололи палец безымянный
Мне звенящая оса (Веч., 29) ¹⁾*

Но „уколы“ может наносить и „игла“, и ее обозначение неудержимо всплывает в сознании Ахматовой:

*Ты давно перестала считать уколы—
Грудь мертва под острой иглой (Четки, 22).*

На этом фоне вырисовывается даже образ часовой стрелки:

*И башенных часов кривая стрелка
Смертельной мне не кажется иглой (Б. Ст., 13).*

Но однако от того же символа—„уколы“ ассоциации могут направиться в другую сторону—в сторону хотя бы „отравленного веретена“. Так, осу героиня

*нечаянно прижала
И, казалось, умерла она.
Но конец отравленного жала
Был острее веретена (Веч., 29).*

А символ—„отрава“, вращаясь в той же сфере обозначений пыток, делает любовь „отравительницей“:

*Он предал тебя тоске и удушью
Отравительницы-любви. (Четки, 21)
Был светел ты, взятый ею
И пивший ее отравы (Вечер, 18).
Ср.: Дай мне выпить такой отравы... (Б. Ст., 15).*

Отрава, конечно, может быть метафорической. Тогда она—„печаль“—дар любви:

*Я терпкой печалью
Напоила его допьяна..
... он вышел, шатаясь,
Искривился мучительно рот.. (Вечер, 19).*

Но есть у Ахматовой раскрытие и метонимического смысла символа—„отрава“:

*Смертный час, наклонясь, напоит
Прозрачную сулемой (Четки, 56).*

В эту же сферу представлений, сгруппировавшихся вокруг образов пыток, привлекается и тот символ—„задыханья“, который сочетался с образом любви-боли. Но в новом окружении—это—„удушье“, как одна из пыток:

*Он предал тебя тоске и удушью
Отравительницы-любви (Четки, 21).
И смерть к тебе руки простерла..
Скажи, что было потом?
Я не знала, как хрупко горло
Под синим воротником (Ч. 37) ²⁾;*

¹⁾ Ср. Любо мне от глаз твоих зеленых
Ос веселых отгонять (Четки, 34).

²⁾ Ср.: Горло тесно ужасом сжато (Б. Ст., 47). И даже о радости: Просыпаться на рассвете оттого, что радость душит (А. Д., 58)

И, развиваясь и реализуясь, эта метафора ведет к образу мертвеца „вынутого из петли“ (ib., 41), а героиня отсюда получает „на счастье темносиний шелковый шнурок“ (ib., 42).

От этих символов пыток нельзя отделять представлений о „казни“. Тогда „дивный град“, в котором „томится героиня“, называется „местом казни долгой и стыда“ (Б. Ст., 111) ¹⁾ И является лик палача:

Прощай, прощай. Меня ведет *палач*
По голубым предутренним дорогам (Гипеборей, 1913 г. № 8).
Мне муж—*палач*, а дом его—тюрьма (Анно Дом., 52).

И образ темницы, находящийся в ряду этих символов, всплывает неоднократно:

Не знаю, кто окно раскрыл
В *темнице* гробовой (А. Д., 80) ²⁾

Наконец, в форме параллелизма развертывается картина самих казней:

Лучше бы *поблескиванье дул*
В грудь мою направленных винтовок,
Лучше бы на площади зеленой
На помост некрашенный прилечь
И под клики радости и стоны
Красной кровью до конца истечь (А. Д., 13).

Казнь—убийство преступника. В соответствии с этой цепью представлений героиня говорит о себе:

Я, как *преступница*, еще влежусь туда,
На место казни долгой и стыда (Б. Ст., 111).

Но тогда и любовь, к казни ведущая, метафорически сближается с образом *преступницы*:

И, как *преступница*, томилась
Любовь, исполненная зла (А. Д., 14).

Образ любви-преступницы вырастает на фоне представлений о тех убийствах, на которые толкает она. Давно известно, что „возлюбленных все убивают—так повелось в веках“. И Ахматова, вынужденная течением словесных ассоциаций, возобновляет эти образы.

Если надо—меня *убей*.. (А. Дом., 69),
Я предала тебя. И это повторять—
О, если бы ты мог когда-нибудь устать!
Так мертвый говорит, *убийцы* зон тревожа (Б. Ст., 18).

Но, вступив на путь убийств, герои Ахматовой, начинают убивать и белую птицу, как символ памяти о прошлом (Б. Ст., 14), и самую любовь:

Случилось, как хотели Вы,
Вы, приказавший мне: „довольно!“
Поди *убей* свою любовь! (Четки, 20).

Тот же образ повертывается обратной стороною:

Ср.: Ты угадал: моя *любовь* такая,
Что даже ты ее *не мог убить* (А. Дом., 63).

¹⁾ Ср. также (Колокол) все грозней бушует, непреклонный,
Словно здесь еретиков *казнят*, (А. Д., 31)

²⁾ Ах, со мной, печальной *узницей*, ты опять побыть не мог (Веч. 42).

В связи с этой сферой представлений „милому“ приписываются своеобразные упражнения в стрельбе, мишенью которых он выбирает героиню:

Углем наметил на левом боку
Место, куда стрелять...
Милый! не дрогнет твоя рука.
И мне недолго терпеть (Б. Ст., 45).

Эти преследующие сознание поэтессы образы отражаются и на рисовке явлений природы:

В душный мрак
Месяц бросил лезвие (Б. Ст., 73).

Психический фон, на котором разыгрываются эти трагедии, созданные развертыванием по законам словесных ассоциаций: символа—„муки любви“ определяется символами—„томленьем“¹⁾ и „тоска“:

„Дни“ томлений острых прожить
Вместе с белою зимой (Веч., 44),
Томилось сердце, не зная даже
Причины горя своего (Ч., 12),
Что теперь мне смертное томлень? (Ч., 55)
Умирая, томлюсь о бессмертии (ib., 56).
Душа тосковала,
Задыхалась в предсмертном бреду (Веч., 14).
Он предал тебя тоске и удушью
Отравительницы-любви (Четки, 21).
А сердце стало страшно биться,
Такая в нем теперь тоска (ib., 74).

(Ср. Вечер, 31, 59, 69, 77 и др., Четки 71 и мн. др. Б. Ст., 24 и т. п.)

И героиня даже целиком в тоску превращается,

Я была твоей бессоницей,
Я тоской твоей была (Анно Дом., 77),

И, конечно, вслед за героями „томиться“ и „тосковать“ начинает и весь мир явлений:

На стенах цветы и птицы
Томятся по облакам (Четки, 15).
Уже по мне томится
Корельская земля (Анно Дом., 86).
... Руки тоскуют по ноше (Б. Ст., 68).
О дожде тосковала земля (ib., 62).

Весь этот рой символов, окруживших любовь сценами болезней и пыток, увенчивается представлением о смерти. И создаваемая таким образом связь двух символов—„любви“ и „смерти“—такая старая, раскрываясь в целой сети образов, приобретает особую остроту не только вследствие разнообразия тех путей, по которым двигаются относящиеся сюда словесные ассоциации, но и от роковой неотвратимости, постоянными повторениями о себе напоминающей. В виду семантической близости слов с противоположными значениями (энантиосемии), естественно ожидать, что символ—„любовь“ сочетается и со словами—„жить“, „живой“, и любовь с изменением эмоционального фона может выступить и как источник жизни. Такие сочетания есть в стиле Ахматовой:

Живы мы любовью одною. (Четки, 24).

¹⁾ Употребительнее всего этот символ в „Четках“; в сборнике „Вечер“ он лишь намечается. В „Белой Стая“ и Анно Домини сфера его употребления суживается.

В соответствии с этим такую же функцию получает и любовник:

Путник милый, в город дальний
Унеси мои слова,
Чтобы сделался печальней
Тот, кем я еще жива (Ап. Дом., 9).
Ср.: Я слишком хотела жить. (Веч., 51).

И при отсутствии любви:

Под крышей промерзшей пустого жилья
Я *жертвенных* дней не считаю. (Б. ст. 35).

Но, как и следует ожидать, движения словесных ассоциаций в этом направлении не происходит. Оно мешало бы развитию символики любви-мучительницы.

Поэтому в любовной лирике Ахматовой постоянно кружатся имена— „смерть“, „предсмертный“, „смертный“, „смертельный“ и соответствующие глагольные формы настоящего и будущего времени.

На грани смерти скользит героиня, и названия ее состояний предсказывают эпитет— „предсмертный“.

Задыхалась в *предсмертном* бреду (Вечер, 14).
Я слышу: легкий трепстный смычок,
Как от *предсмертной* боли, бьется, бьется...
И страшно мне, что сердце разорвется (ib., 71).
Ничего не снится мне
В моей *предсмертной* летаргии (ib., 73).

Любопытно, что это слово— „предсмертный“, употребленное в стихах „Вечера“, затем исчезает, уступая место более сильным определениям— „смертный“ и „смертельный“. Представление о „смертном часе“, „смертном томлении“, „смертной дрожи“ нередко замыкает стихотворения Ахматовой¹⁾.

И, как бы отвечая на это настроение смертницы-героини, все явления мира становятся „смертельными“ для нее.

И башенных часов кривая стрелка
Смертельной мне не кажется иглой. (Б. ст., 13).
Первых фиалок они (твои глаза) светлей,
А *смертельные* для меня (ib., 31).
И мнится мне, что уцелела
Под этим небом я одна,—
За то, что первая хотела
Испить смертельного вина (ib., 36)²⁾.

¹⁾ Не *смертною* ли часа жду? (Четки, 15).
Смертный час, наклонясь, напоит
Прозрачною сулемой (ib., 56).
Не выйду, не крикну: О, будь единым,
До *смертного* часа будь со мной (А. Дом., 47).
Что теперь мне *смертное* томленье? (Четки, 55).

Ср.: Все тело мое изгибалось,
Почувствовав *смертную* дрожь. (Веч., 86).

И на глазах героини у ее милого
Смертные коснулись тени
Спокойно юного лица. (А. Дом., 73).

²⁾ И, упрекая милого, героиня говорит ему:

„Знаешь сам, ты и в море не тонешь,
И в смертельном бою невредим. (Ап. Дом., 57).“

Образ смерти белой постоянно витает над героиней, ее просящей и о ней молящей, и над ее „милыми“, из которых одни из плена любовницы *уходят* к белой смерти, а другим она сама ее *приносит* ¹⁾.

Образ смерти внедряется и в тот круг символов, в которых оформлялось от юности сохранившееся созерцание мира явлений, как пира пьяного и горького:

В сердце темный душный хмель. (Веч. 43).
Как соломинкой, пьешь мою душу.
Знаю, вкус ее горек и хмелен (ib., 27).
Сладок был устам
Черный, душный мед. (An. Dom., 32) ²⁾.

И героиня просит,

Чтобы *смерть из сердца вынула*
Навсегда проклятый хмель. (Anno Dom., 81).

Понятно после этого, что и в обращениях к „милому“, и наедине сама с собой героиня часто занята спряжением глагола—умереть (преимущественно—в первом и третьем лице будущего времени).

Задыхаясь, я крикнула...
Уйдешь, я *умру*. (Вечер, 19).
Пускай *умру* с последней белой вьюгой (ib., 21).
И если я *умру*, то кто же
Мои стихи напишет Вам?. (Четки, 20).
Ср.: „Умирая, томлюсь о бессмертии“. (Четки, 56).

И „шопот осенний“ аккомпанирует ей:

Между кленов шопот осенний
Попросил: „со мною *умри!*“...
Я обманут... „злой судьбой“...
Я ответила: „милый, милый“...!
И я тоже... „*умру с тобой!*“. (Вечер. 25—26).

И смерть милого героиня предчувствует:

И одно меня тревожит:
Если он теперь умрет... (Б. ст., 99).

Дальнейшим развитием тех же символов является представление героини и ее возлюбленных, как умирающих и мертвых:

Завещал мне, *умирая*,
Благостность и нищету. (A. Dom., 42).

¹⁾ Не целуй меня усталую,
Смерть придет поцеловать. (Вечер, 44).
И сердце только скорой смерти просит,
Кляня медлительность судьбы. (A. Dom., 62).
Я гошу у смерти белой
По дороге в тьму. (Б. ст., 42; ср. A. Dom., 41).
Ты знаешь, я томлюсь в неволе,
О смерти Господа моля. (Четки, 44).
Прости меня, мальчик веселый,
Что я принесла тебе смерть...
И смерть к тебе руки простерла. (Четки, 36, 37).
Кого—ты на смерть проводила,
Тот скоро, о скоро! умрет. (Веч., 85).
Иль того ты видишь у своих колен,
Кто для белой смерти твой покинул плен. (Четки., 39).
И ты ушел. Не за победой
За смертью... (A. Dom., 73) и др.
²⁾ Ср. Четки 24, 28 и т. п.

*„Мертвой, думал, ты меня заставишь (Четки, 55).
Лебедью тебя я стану звать,
Чтоб не страшно было жениху
В голубом кружащемся снегу
Мертвую невесту поджидать... (Б. Ст., 106).
Грудь мертва под острой иглой (Четки, 22).
Тихий дом мой пуст и неприветлив...
В нем кого-то вынули из петли
И бранили мертвого потом (ib., 41).*

В связи с этим, для рисовки близкой смерти героев своих первоначально Ахматова выбирала явления гибели и умирания в мире внешнем, которые, как „двойники“, метафорически изображали судьбу героини и ее милых ¹⁾).

Лицами мертвецов естественно апперцепируется представление о могиле, куда героиня берет с собою грусть (А. Дом., 69).

*Но сказала: Ведь здесь могила,
Как ты можешь еще дышать? (Б. Ст., 19).
Не знаю, кто окно раскрыл
В темнице гробовой. (Аппо Дом., 80)
Легче в гроб тебе лечь живой (Четки, 22).*

Отсюда возникает образ героини—заживо погребенной.
И в образе *надгробного камня* рисуется тогда любовь:

*Пусть камнем надгробным ляжет
На жизни моей любовь (Четки, 9).*

Таковы в схематическом виде очертания той семантической сферы, которую влечет за собою символ—„любовь“ в поэзии Ахматовой. И здесь, отправляясь от этого символа в определенную сторону, словесные ассоциации замыкаются в одном узком семантическом кругу, приводя в движение в его пределах наибольшее количество символов. Однако, символика любви, подтверждая сделанные при описании символики песен и молитв наблюдения над характером словесных сплетений в поэзии Ахматовой, дает основания и для некоторых других общих стилистических выводов. Прежде всего—она дает типический пример того, как развитие доминирующего в поэтическом сознании словесного ряда может определить общую канву фабулярного узора и характер излюбленных сюжетных схем. С этой точки зрения в высшей степени любопытно, что, даже выходя за пределы любовной лирики, Ахматова пользуется теми же образами и формами, которые создались на ее почве. Так, в процессе художественного оформления картин войны и смуты наблюдается лишь расширение сферы символов, между любовью и смертью вращающейся. Любование ликом смерти теперь как бы нашло себе подкрепление неотразимое в реальной действительности. И раньше в „жестокую студеную весну“ мир рисовался Ахматовой, как арена убийств:

*И ранней смерти так ужасен вид,
Что не могу на Божий мир глядеть я. (Б. Ст., 57).*

¹⁾ И солнце, бледный тусклый лик,
Лишь круглое окно.
Я тайно знаю, чей двойник
Приник к нему давно.
Склонился мертвый, тусклый лик
К немому сне полей. (Веч., 73).
А там мой мраморный двойник,
Поверженный под старым кленом...
Холодный, белый, подожди,
Я тоже мраморною стану (ib., 15).

А теперь он в её сознании превратился в царство белой смерти:

А здесь уж белая дома крестами метит
И кличет воронов, и вороны летят. (А. Дом., 82)
Смерть выслала дозорных по дворам. (А. Дом., 93).

И эта связь между той символической смертью, которая в любовной лирике Ахматовой сложилась путем естественного развития образа мучительной любви, и оформлением реальной действительности—подчеркнута самой поэтессой. Ведь могилы, которыми в годы войны и революции переполнился мир, предстали ее сознанию, как реализация господствующих в ее поэзии метафор.

Я гибель накликала милым,
И гибли один за другим.
О, горе мне! Эти могилы
Предсказаны словом моим (Анно Дом., 27).

Но, помимо этих указаний, символика любви и смерти, тянущаяся на протяжении всей поэзии Ахматовой, помогает уяснить и тот фон и те мотивы, по которым образы песен стали отходить на второй план сознания поэтессы, модифицируясь и вытесняясь религиозно-библейской стихией. Представления о смертном томлении обострились введением круга молитв.

„Адам, тоскующий в раю своем“ (см. С. Городецкий. Некот. теч. в совр. русск. поэзии. Аполлон, 1913 г., № 1, 49 стр.), первоначальный герой акмеистов, в стихах Ахматовой превратился в тоскующего грешника, изнемогающего под бременем первородного греха, болезней и смерти и лишь по временам „видящего райский перед смертью сладчайший сон“ (Сб, Шиповник, 1922 г., № 1).

И, наконец, общий характер символика любви в поэзии Ахматовой обнаруживает тесную связь с основными формами композиции ее стихотворений. Образы мучительных болей, белой смерти, выступающие на психическом фоне страха, тоски и смертного томления, требуют соответствующих композиционных форм „неистой речи“. Ведь большинство стихов Ахматовой—стилизованно под героиню во вкусе Гамсуновской Эдуарды Макк из романа: „Роза“ и обращено к „милому“. „А лишь за чугуной оградой“, на „сосновой кровати“ говорит эта героиня возлюбленному:

„Теперь твой слух не ранит
Неистовая речь“ (Анно Дом., 22).

В другое же время ее слова характеризуются, как „неповторимый бред“ (Анно Дом., 20),

„Страшный бред забытья (Б. Ст., 34),
Крик боли (Анно Дом., 81).

Функцией этого бреда и являются неожиданные перебои синтаксических схем, логические разрывы, словом, целая цепь композиционных приемов, которые обуславливают остроту восприятия стихов Ахматовой, и рассмотрение которых увлекло бы далеко от символика в область другого отдела стилистики— композиции.

IV. Заключение.

Анализ избранных трех семантических сфер поэзии Ахматовой подтверждает данную в начале общую характеристику путей движения словесных ассоциаций в ее языковом сознании. Но для стилистики, как одной из глав науки об языке, голого описания индивидуального стиля недостаточно. В историческом разрезе индивидуально-поэтический говор для нее важен, как центр, к которому тяготеют другие говоры находящиеся под его художественным влиянием писателей. Правда, и с этой точки зрения характеристика стиля Ахматовой находит себе научное оправдание, так как, по выражению Н. В. Недоброво, еще в 1915 г. в молодой поэзии обнаружены признаки возникновения „Ахматовской школы“ (Р. М., 1915, № 7).

Но при таком подходе надо, говоря словами Бодуэна де Куртенэ, изучать „простую последовательность явлений однородных, но различных“, отрешившись от рассмотрения *беспрерывности изменений* в индивидуальном сознании¹⁾. И с этой точки зрения удобнее было описать стилистические особенности поэзии Ахматовой, как систему вынесенных за пределы ее сознания, иерархически расположенных языковых явлений, направленных на эстетическое преобразование тех форм современного литературного языка, которыми могла располагать поэтесса. Тогда естественно всплыли бы вопросы об отношении этой системы к предшествующей литературной истории, о месте ее в ряду „явлений однородных, но различных“, и о влиянии ее на ближайшее окружение.

Но стилистика допускает и иное отношение к индивидуальному стилю, когда он рассматривается, как языковой микрокосм, и на основе его изучения намечаются пути для решения некоторых общих лингвистических проблем. В этом плане проникновение в индивидуальное языковое сознание и раскрытие в нем беспрерывности изменений не феноменальных, но субстанциальных, определение *путей его развития* становится необходимым условием лингвистического анализа. Правда, здесь возможны существенные возражения, которые целесообразнее формулировать так, чтобы они захватили и предпосылки изучения символики Ахматовой. Главное из них—упрек в субъективизме, на котором построена классификация семантических гнезд и дано ее внутреннее обоснование. „Кто читает символы, делает это на свой страх“ (слова Оскара Уайльда). Но ведь то скрепление символов по разным направлениям, которое произведено мною предположительно в языковом сознании Ахматовой, основано на объективных указаниях повторяемости известных словесных сцеплений в ее стихах и порядка их появления. Даже та доля субъективизма, которая неизбежна во всяком научном изучении, ограничена при анализе стиля поэта-современника: она парализуется способностью лингвиста после длительного и упорного усвоения достигнуть (конечно, лишь приблизительно) употребления того диалекта, на котором выражены поэтические видения исследуемого поэта. Здесь лишь одно непроходимое препятствие—время. Значительная хронологическая даль не может быть вполне преодолена; сделаться имманентным языку далеких писателей, напр., Пушкина, невозможно уже потому, что многие из тех слов, которые были так действительны в поэтическом сознании Пушкина и в своей неотвратимости для него полновесны, теперь, пройдя долгий путь развития, в диалектах разговорного интеллигентского языка и в наполняющих его, как ручьи—реку, индивидуально-поэтических стилях изменили свое значение и свой эмоциональный ореол—одни резко и заметно для всех, другие лишь для чутких и проникновенных, т. е. для истинных господ слова.

¹⁾ См. построенную на этом принципе мою статью о поэме: „Двойник“ Достоевского. Сб. „Достоевский“ под ред. А. С. Долинина.

При изучении же стиля современника у исследователя значительнее запас общих языковых элементов с поэтом, который ведь эстетически оформляет и преобразует наличный языковой материал, подчиняясь заложенным в нем тенденциям и лишь в *выборе одной из многих возможностей и их комбинации обнаруживая свое оригинальное творчество.*

Поэтому понятно, что изучать принципы художественного развития слов не в абстракции лексикона, а со всеми реальными условиями, которыми определяются незаметные смещения значений, и устанавливать законы их сцеплений, вызывающих переход слов из одного семантического ряда в другой, можно со всеми удобствами лишь на языке современного писателя.

И здесь в плоскости как эстетики слова, так и психологии языка основной проблемой является проблема о типах языкового сознания. Ее освещение должно содействовать устранению того примитивизма, который царит в попытках наметить основные линии истории стилей в русской художественной литературе. Обычно дело представляется так—и здесь сходятся сторонники враждебных методов исследования: все поэты, упражнявшиеся в известном роде поэзии, выстраиваются в несколько шеренг (иными только в две—классическую и романтическую) и затем, вставленные в рамки хронологии, тянутся вереницами по разным путям. При этом каждый последующий наваливает на свои плечи груз стилистических приемов, скопленных его предшественниками на этой линии (метафорически называемый именем „наследия“), видоизменяя и слегка развивая далее. Иными историками литературы присоединяется к этой схеме указание на различие дорог больших, утопанных и малых, временно от безлюдья травой поростающих, по другой терминологии—„старшей“ и „младшей“ линии.

Но в этих предпосылках, не говоря уже о сбивчивости принципов классификации и отсутствии ясного и детального описания системы приемов, принятием которой обусловлено отнесение писателя к той или иной линии, совершенно игнорируется возможность однородности стилистических приемов у писателей, отделенных длинным или коротким промежутком времени, не вследствие общей зависимости их от одной литературной традиции или обладания одним „наследием“, а в силу принадлежности к одному и тому же типу языкового сознания. Смысл этого утверждения делается яснее, если вернуться к поэзии Ахматовой.

Для нее характерно то, что в языковом сознании поэтессы действенным является лишь очень ограниченное количество семантических сфер, которые при этом находятся как бы в движении по вертикальному разрезу, постепенно одна другой уступая организующую вершину. Остальной языковой материал лишь служит способом синтаксического оформления, которое замыкает слова, передающие господствующие представления, в рамки предложений. Быть может, этим обусловлено и тяготение Ахматовой к первичным схемам разговорного языка. Но зато в сознании Ахматовой в пределах семантических сфер, являющихся организующими факторами ее стиля, мобилизуется большинство словесных рядов, быть может, даже все символы, которые потенциально и для предполагаемого среднего, коллективного интеллигентского языкового сознания хранят в себе тенденцию к заполнению этих сфер.

Таким образом, стиль Ахматовой определяется принадлежностью ее к такому типу языкового сознания, который характеризуется тяготением к символике немногих семантических рядов, но за то и интенсивным использованием их. Узость объема языкового сознания и плотность его, если можно так выразиться,—вот характерные черты ее стиля. В зависимости от этого находится, конечно, и отсутствие в нем метафорической пестроты. Символические ряды, вращаясь в узком кругу, образованном сцеплением нескольких сфер представлений, не могут сталкиваться часто. При интенсивном вычерпывании одной сферы символы лишь тянут друг друга так сказать, по смежности. Это заключение, а priori явное, подтверждается и конкретно

общим суждением критики об отсутствии в стиле Ахматовой неожиданных и богатых метафор.

Конечно, сделанная характеристика этого типа языкового сознания черезчур обща. Возможны и даже необходимы его подразделения. Это и понятно. Ведь понятие о типе языкового сознания предполагает указание всех существенных языковых форм, а не только особенностей символики. Эта тема должна служить предметом особого исследования.

Пока же можно ограничиться указанием на существование, как анти-тезиса, типа сознания, по принципам сцеплений слов диаметрально противоположного Ахматовскому. В нем одинаково подвижным является значительное количество семантических сфер, которые в своих столкновениях рождают яркое метафорическое своеобразие. У носителей языкового сознания этого типа бывает и так, что каждая из многочисленных сфер представлена лишь ограниченным числом символов. Это тип сознания не интенсивный, а экстенсивный. Сюда надо относить, напр., стиль Блока. Однако, было бы грубым недоразумением смешивать эти два типа языкового сознания с существующей в истории литературы характеристикой двух стилей—классического и романтического. При таком смешении пришлось бы к классической школе причислить, напр., рядом с Ахматовой прот. Аввакума и Лермонтова.

Впрочем, классификация типов языкового сознания требует предварительного анализа стиля многих художников слова. И о ней пока лишь можно мечтать, собирая отдельные наблюдения, к числу которых отнесется и предлагаемая статья о символике Ахматовой.

1922 г Сент. 14.

Виктор Виноградов.