

**А.Е. Сискевич**

*Томский политехнический университет*

### **Образ демонического героя в лирике А.А. Ахматовой**

*Аннотация:* Статья посвящена эволюции образа демонического героя, «наследуемого» Ахматовой из романтико-символистской традиции, особенностям осмысления и наполнения этого образа в лирике поэтессы.

The article is devoted the evolution of image of demonic hero, «heritable» Akhmatova from romantic-symbolist tradition, to the features of comprehension and filling of this image in the lyric poetry of poetess.

*Ключевые слова:* романтизм, символизм, традиция, демонический, герой, образ, мотив.

Romanticism, symbolism, tradition, demonic, hero, image, motif.

УДК: 882.

*Контактная информация:* Томск, пр. Ленина, 30. ТПУ, кафедра русского языка как иностранного. Тел. (3822) 563817. E-mail: sae-tomsk2004@yandex.ru.

Символизм, часто трактуемый как продолжение и развитие романтической эстетики на новом историческом витке, явился для Ахматовой поэтической системой, которую она в борьбе за собственную творческую индивидуальность «преодолевала», одновременно пытаясь ее творчески отразить. Одним из «наследуемых» Ахматовой из романтико-символистской традиции образов стал образ героя в ее лирике как особый тип, разработанный впервые именно в романтизме – тип демонического героя. Еще Н.В. Недоброво в статье о раннем творчестве Ахматовой, которую поэтесса считала во многом «пророческой», предугадавшей дальнейшие пути развития ее дарования, назвал разработку «поэтики мужественности», «поэтики женских волнений и мужских обаяний», которая помогла бы затем создать «идеал вечномужественности», одной из характерных черт, отделяющих поэзию Ахматовой от предшествующей литературной традиции (прежде всего от символистской традиции с ее возведенным до статуса религиозной святыни идеалом Вечной Женственности) [Недоброво, 2001, с. 76]. Отмечая особый «дар героического освещения человека», критик отмечает, что души героев Ахматовой бывают как «такие умильные, что одно воспоминание о них целительно», так и «черные, как у того, для кого берегутся лучшие улыбки» [Там же, с. 79].

Романтический тип таинственного героя-любownika находим уже в самых первых стихотворениях Ахматовой, датированных 1904–1910 гг. Так, в стихотворении «Глаза безумные твои...» образ «безумных глаз», как и ощущение ледяного холода станут опознавательным знаком-лейтмотивом, сопровождающим ахматовского демонического героя. «Зачарованность» лирической героини возлюбленным («Как зачарованная шла через моря и реки») актуализируют востребованный символистами сюжет «Крысолова», манящем песней своих жертв подобно тому как поэт-маг зачаровывает, соблазняет своими словами мир (подробнее об этом см.: [Ханзен-Леве, 2003, с. 87]). Заключительные строки – «Ты для меня был как рассвет, / Как ночь без покрывала!» – отсылают уже к лермонтовско-

му «Демону» – «Он был похож на вечер ясный: / Ни день, ни ночь, – ни мрак, ни свет!» [Лермонтов, 1980, т. 2, с. 75]. В стихотворении «О, молчи! от волнующих страстных речей...» (1904–1905) героиня грезит наяву, внимая голосу возлюбленного: «Жизнь мне кажется дивным, загадочным сном, / Где лобзания – цветы» [Ахматова, 1998, т. 1, с. 7]. (Ср. у Лермонтова «сны золотые», которые «навевает» Тамаре Демон [Лермонтов, 1980, т. 2, с. 76]) В первом сборнике «Вечер» (1912) в цикле «Алиса» неоднократно повторяется образ таинственного возлюбленного, приходящего во сне: «Он приснился мне в короне, / Я боюсь моих ночей!» [Ахматова, 1998, т. 1, с. 46] Любовь у Ахматовой выступает как некая вампирическая стихия, высасывающая витальные силы. Эта вариация образа демонического героя была чрезвычайно востребована русским символизмом [Смирнова, 2004, с. 98]. (Ср. у В. Брюсова: «...Да! я гублю! Пью жизни, как вампир! / Но каждая душа – то новый мир / И манит вновь своей безвестной тайной» [Брюсов, 1973–1975, с. 158]). М.В. Серова также видит в герое Ахматовой «демонический образ вампира» как более позднюю вариацию типа романтического героя [Серова, 2005, с. 12]. В стихотворении «Как соломинкой пьешь мою душу...» (1911) любовь лирического героя предстает как выпивание им души героини. При этом сама героиня безвольно и покорно подчиняется своей судьбе: «Но я пытку мольбой не нарушу». Потеря души и памяти о бывшей любви для героини равноценны и нераздельны, утрата одного неизбежно ведет к утрате другого: «Кто ты: брат мой или любовник, / Я не помню, и помнить не надо» [Ахматова, 1998, т. 1, с. 50].

Во второй сборник Ахматовой «Четки» (1912–1913) вошло значительное количество стихотворений из «Вечера». Открывается сборник циклом «Смятение», предвосхищающим и определяющим эмоциональную тональность всей книги. В цикле воссоздается образ возлюбленного, здесь «мужской образ, впечатление мужской красоты изображены до полной зрительной ясности» [Жирмунский, 1977, с. 116].

В открывающем цикл стихотворении «Было душно от жгучего света...» взгляды героя уподобляются лучам, заставляющим героиню вздрогнуть. Этот жест строго соответствует душевному состоянию героини, словесно не определенному в цикле, но обозначенному в его названии. Это же настроение смятения, душевного волнения поддерживает переменчивый ритм стихотворения, созданный за счет использования анжамбеманов («...этот / Может меня приручить») с короткими, прерывистыми фразами («Наклонился. Он что-то скажет»). Финальные строки уже предрекают трагический исход встречи с роковым возлюбленным, заранее покорно принимаемый героиней («пусти»): «Пусть камнем надгробным ляжет / На жизни моей любовь»). Если в первом стихотворении цикла взгляд героя завораживает героиню, помогает ее «приручить», то во втором отказ героя смотреть на возлюбленную воспринимается ею как знак того, что ее чувство осталось безответным: «Не любишь, не хочешь смотреть» [Ахматова, 1998, т. 1, с. 115]. Следующая строка: «О, как ты красив, проклятый!», – отсылает к символистской теме проклятия красоты. (Ср. у Блока в стихотворении «К Музе» (1912): «Так зачем подарила мне ты / Луг с цветами и твердь со звездами – / Все проклятье своей красоты?»). Сама красота героя действует подобно колдовскому наваждению, мороку, «туману», от власти которого прежде свободная, «крылатая» героиня не в силах избавиться: «И я не могу взлететь, / А с детства была крылатой» [Ахматова, 1998, т. 1, с. 116].

Нежелание возлюбленного «смотреть» на героиню, «видеть» ее приводит к тому, что сама героиня лишается способности к ясному и четкому зрительному восприятию мира: «Мне очи застит туман, / Сливаются вещи и лица...» [Там же, с. 116]. В поэтическом мире Ахматовой «зоркость», способность видеть вещи в их подлинной сути становится необходимым для творчества умением сначала ее лирической героини, а затем и Поэта вообще. Так, значительно позже в стихотворении «Борис Пастернак» (1936), входящем в сборники под заглавием «Поэт», «зор-

кость» осмысливается как неотъемлемая способность поэта: «Он наделен каким-то вечным детством, / Той щедростью и зоркостью светил» [Ахматова, 1998, т. 1, с. 426]. Единственной вещественно зримой деталью, приковывающей внимание, становится тюльпан в петлице героя, кричащий, «кровавый» цвет которого вносит еще больший диссонанс в смятенное состояние духа героини: «И только красный тюльпан, / Тюльпан у тебя в петлице» [Там же, с. 116]. Манера ахматовского героя, обладающего демоническим обаянием, носить цветок в петлице напоминает Оскара Уайльда. Эту же моду переняли и русские декаденты: так, А. Добролюбов в подражание писателю носил в петлице белую гардению.

Стихотворение, завершающее цикл, «Как велит простая учтивость...» разрешает воспроизведенные с предельным эмоциональным напряжением сюжетные коллизии встречи и любовной связи. Портрет светски-равнодушного и обаятельного героя, его спокойную и уверенную манеру поведения дополняет редкое для ранней Ахматовой использование аллитераций, сочетаний сонорных звуков: «...Улыбнулся. / Полуласково, полулениво / Поцелуем руки коснулся». Мотив ни к чему не обязывающего или продиктованного только нормами поведения прикосновения, выдающего безразличия героя, проходит через весь сборник: «Как непохожи на объятья / Прикосновенья этих рук» («Вечером»); «Настоящую нежность не спутаешь / Ни с чем. И она тиха. / Ты напрасно бережно кутаешь мне плечи и грудь в меха» («Настоящую нежность не спутаешь...»). Предыстория драматических отношений героя и героини, дана в одном предложении и вложена лирической героиней в одно слово, не достигшее цели: «Десять лет замираний и криков, / Все мои бессонные ночи / Я вложила в тихое слово / И сказала его напрасно». Уход героя, расставание с ним возвращает героине прежнюю «прекрасную ясность» восприятия мира, но опустошает душу: «Отошел ты, и стало снова / На душе и пусто и ясно» [Там же, с. 116].

Герой Ахматовой, как и ее лирическая героиня, явно принадлежит к художественно-артистической среде начала века. Богемная атмосфера, воссозданная в цикле, и служащая фоном для встречи героев, повторяется в стихотворении «Все мы бражники здесь, блудницы», впервые опубликованном под заглавием «Cabaret Artistique», а в черновом варианте имевшем название «В “Бродячей собаке”», напрямую отсылающее к реалиям литературно-художественного Петербурга. «Кошачьи» глаза героя выдают его нечеловеческую, звериную природу: «На глаза осторожной кошки похожи твои глаза» [Там же, с. 113]. Мотив власти взгляда героя, возможно, восходит к творчеству писателя-символиста К. Гамсуна, полное собрание сочинений которого вышло в Петербурге в начале XX в. В одной из автобиографических заметок Ахматова, называя Гамсуна «тогдашним властителем дум», говорит о влиянии писателя на ее творчество, особенно отмечая роман «Пан» [Ахматова, 2001, т. 5, с. 345]. Один из знакомых главного героя романа, лейтенанта Глана, так отзываясь о нем, особенно подчеркивая его «звериный» взгляд, порабащающий людей: «Он обладал привлекательнейшей внешностью, молодостью и свойством кружить головы. Взглянет он на тебя этим горячим взглядом зверя, и так и чувствуешь его власть над собою, я и то ее чувствовал. Одна дама якобы говорила: “Когда он смотрит на меня, я сама не своя; как будто он до меня дотрагивается”» [Гамсун, 1991, т. 1, с. 541].

Ахматовский герой «Четок» комплексом связанных с ним образов и мотивов напоминает демонических героев романтизма и символизма, однако он предстает вполне земным человеком. Герой обнаруживает двойственность, которая реализуется при помощи наличия двух точек зрения о нем – героини, видящей в нем исключительно положительные черты, и других персонажей, выявляющих темную сущность героя. Так, в стихотворении «Отрывок» «кто-то во мраке дерев незримый» открывает героине правду об ее возлюбленном: «“Что сделал с тобой любимый, / Что сделал любимый твой! <...> Он предал тебя тоске и удушью / Отравительницы любви”» [Ахматова, 1998, т. 1, с. 86], на что героиня отвечает: «“Хит-

рый, черный, / Верно нет у тебя стыда. / Он тихий, он нежный, он мне покорный, / Влюбленный в меня навсегда!» [Ахматова, 1998, т. 1, с. 86]. Чаще героине самой очевидно несоответствие между реальным человеком и ее идеальными представлениями о возлюбленном, но при этом сила чувства преодолевает этот разрыв, поднимая любимого почти до высоты религиозного идеала: «Все равно, что ты наглый и злой, / Все равно, что ты любишь других. / Предо мной золотой аналой, / И со мной сероглазый жених» [Там же, с. 137]. Однако, именно двойственность героя, несоответствие между его реальным обликом и представлением о нем других персонажей или самой героини, делает его в глазах читателя земным человеком, отличным от романтического демона.

Следующий сборник Ахматовой «Белая стая» (1917) был воспринят как продолжение и развитие намеченных в предыдущих сборниках сюжетных ситуаций, как новая глава «лирического романа» [Жирмунский, 1973, с. 115]. «Белая стая» ознаменовала собой новый рубеж в творчестве Ахматовой. Хотя в сборнике в некоторых стихотворениях и представлен герой «Вечера» и «Четок», но образ этот скорее способствует воссозданию поэтики воспоминания, прошлого. В целом, по сравнению с предыдущими сборниками образ демонического героя в «Белой стае» не является доминантным в структуре книги, не представляет собой сюжетный центр, к которому тяготеют все коллизии. «Белая стая» открывает новый этап творческого пути Ахматовой. Палитру любовных переживаний и эмоций обогащает, а иногда и перекрывает живое чувство истории, творящейся прямо на глазах. На фоне происходящих исторических потрясений гражданские интонации начинают играть заметную роль и в разработке любовной темы.

Фоном и причиной противостояния лирической героини и ее демонического возлюбленного становятся теперь реалии современной им исторической эпохи, заставляющие сделать нравственный выбор: остаться на Родине или покинуть ее пределы. Подобный выбор в дни революции предстояло совершить и Б. Анрепу, адресату многих стихотворений Ахматовой, впоследствии эмигрировавшему в Великобританию. Отражением споров, происходивших по этому поводу между Ахматовой и Анрепом, стало стихотворение «Высокомерьем дух твой помрачен». Герой стихотворения наделен узнаваемыми чертами демонического героя – гордыней и высокомерием, отлученностью от света («И оттого ты не познаешь света»), неверием и клеветой на веру («Ты говоришь, что вера наша – сон»), тоской по утраченной гармонии («Вокруг тебя – и воды и цветы. / Зачем же к нищей грешнице стучишься?»), неопределенным отношением к жизни и смерти («Ты смерти ищешь и конца боишься» [Ахматова, 1998, т. 1, с. 288]). Отказ от Родины в логике Ахматовой равносителен религиозному отречению, подобно отпадению Сатаны от Бога. Грехи же прошлого, лежащие на героине и ее стране, исправимы и искупаемы до той поры, пока сохраняется вера и способность к покаянию, пока не возобладали атеизм и безбожие: «Ты говоришь – моя страна грешна, / А я скажу – твоя страна безбожна. / Пускай на нас еще лежит вина, – / Все искупить и все исправить можно» [Там же, с. 288].

Почти сразу за стихотворением «Высокомерьем дух твой помрачен...» было написано стихотворение «Ты – отступник: За остров зеленый...» [Там же, с. 310], продолжающее мотивы первого и вошедшее в сборник «Подорожник» (1921). Здесь остаются очевидными нераздельная связь души, религиозной веры и Родины. Герой, оставляющий родную страну ради «зеленого острова», прямо назван «отступником». «Отступник» же означает не только «предатель, изменник», но может иметь значение «отпавший, отступивший» [Даль, 2005, с. 247], т.е. «отрекшийся от веры», на что указывает мотив гибели души героя – «православную душу губи». Демоническую природу образа героя раскрывают его стремление к неограниченной свободе («И свободу свою полюби»), гордость и исходящая от него хула на веру, переданные лирической героиней в глаголах «кошунствовать» и «чваниться», последний из которых имеет подчеркнута сниженную разговор-

ную окраску: «Так теперь и кошунствуй, и чванься». Лирический герой отдает, «продает» душу (или, что в авторской логике равнозначно, родную страну – «Наши песни и наши иконы / И над озером тихим сосну») за «зеленый остров», Англию («рыжие красавицы», «пышные дома»). Следствием такого рода сделки становится невозможность смерти героя. Если в стихотворении «Высокомерьем дух твой помрачен...» утративший веру герой испытывает страх перед смертью («Ты смерти ищешь и конца боишься» [Ахматова, 1998, т. 1, с. 288]), то здесь он не способен ни жить, ни умереть: «Для чего ты приходишь и стонешь / Под высоким окошком моим? / Знаешь сам, ты и в море не тонешь, / И в смертельном бою не вредим» [Там же, с. 310]. Интерес к подобному состоянию жизни-в-смерти, являющуюся следствием связи героя с inferнальным началом, проявила готическая литература, а затем романтики, и после них символистская традиция (Ср. из цикла Случевского «Мефистофель»: «Я упасть – не могу, умереть – не могу! / Я не лгу лишь тогда, когда истинно лгу...»). По мнению Ханзена-Леве, «Это междубытие <...> метит всех диаволистов каиновой печатью: Каин символизирует ту “иную часть” человечества, которая свой первородный грех искупает тем, что не находит покоя, т.е. не может умереть; но тот, кто не знает смерти, не может и жить» [Ханзен-Леве, 2003, с. 315]. Причина того, что ахматовскому герою теперь «не страшны ни море, ни битвы», кроется в потере им по собственному желанию «благодати», отказе от нее («...сам потерял благодать»). «Благодать» здесь одновременно является синонимом веры, живой связи человека с Богом и зашифровывает имя автора (Анна в переводе означает «благодать»), отсылая к биографическому подтексту стихотворения, истории отношений Ахматовой и Б. Анрепа. Герой, отказавшись от героини, испытывает потребность в ней, поскольку с ней связана надежда на духовное возрождение, возвращение божественной благодати («Оттого-то во время молитвы попросил ты тебя поминать»).

Эмиграция осмысливается не просто как измена, а как религиозное отречение и отпадение, а сам герой-«отступник» в этой логике теряет, губит свою душу. Герой уже не обладает прежней безоговорочной властью над героиней. Героиня для него теперь становится неким нравственным ориентиром, залогом спасения, возрождения и прощения.

В сборнике «Подорожник» (1917–1919) Б. Эйхенбаум видит продолжение «повествовательных мотивов» прежних сборников, в то же время отмечая, что «мотив несчастной любви завершен – на смену ему выступает мотив загадочной, суровой любви. Около этого нового сюжетного ядра сгущается лирическое напряжение сборника» [Эйхенбаум, 1989, с. 248]. Стихотворения «Ты всегда таинственный и новый...», «Проплывают льдины, звеня...», «От любви твоей загадочной...» первоначально не объединялись Ахматовой в цикл, но образы героя и героини, характер их отношений, единство мотивной структуры позволяют говорить о некоем «скрытом цикле» [Бернштейн, 1989, с. 32]. Герой, «прообразом которого оказывается каждый раз вполне определенная, реальная личность, оставившая след в биографии Ахматовой, становится вместе с тем центром своеобразной поэтической мифологемы, вбирающей глубочайшие размышления автора о любви и смерти, о времени, о себе, об истории и вечности» [Там же, с. 33]. По-видимому, прообразом героя цикла является второй муж Ахматовой В.К. Шилейко, о жизни с которым поэтесса часто вспоминала как о периоде вынужденной несвободы и затворничества. В рукописи книги «Бег времени» перечисленные выше стихотворения вошли в цикл «Черный сон».

Стихотворение «Ты всегда таинственный и новый...» следует первым по очереди. В нем воссоздается портрет «таинственного и нового» возлюбленного, «сурового друга» [Ахматова, 1998, т. 1, с. 317]. Его деспотизм, граничащий с жестокостью, отличает его от прежнего, светского и обаятельного, героя прежних сборников. Отношения героя и героини воспроизводят схему палач / жертва, где роль палача исполняет герой. Об этом свидетельствует уподобление любви героя пыт-

ке: «Но любовь твоя, о друг суровый, / Испытание железом и огнем» [Ахматова, 1998, т. 1, с. 317]. Во втором четверостишии перечисляются запреты, наложенные героем на возлюбленную. Запрет «петь» («Запрещаешь петь и улыбаться» [Там же, с. 317]) в поэтическом мире Ахматовой означает запрет на творчество, так как еще в первых сборниках слово «песня» замещает слово «стихотворение». Запрет на молитву («А молиться запретил давно» [Там же, с. 317]), невозможность молиться отсылает уже к лермонтовскому «Демону». В «Демоне» Лермонтова Тамара утрачивает способность молиться под влиянием Демона: «Святым захочет ли молиться, / А сердце молится ему» [Лермонтов, 1980, т. 2, с. 81]). Ахматовская героиня, прежде сохранявшая непреклонность воли и в любви-борьбе, и в страдании, здесь проявляет абсолютную покорность («Я тебе послушней с каждым днем» [Ахматова, 1998, т. 1, с. 317]). Промежуточное пребывание демонического героя между добром и злом, жизнью и смертью ставит в то же положение и лирическую героиню, утратившую способность к самоопределению: «Так, земле и небесам чужая, / Я живу и больше не пою, / Слово ты у ада и у рая / Отнял душу вольную мою» [Там же, с. 317].

В стихотворении «Проплывают льдины звеня...» мотив любви-пытки реализуется в мотиве любви-кары, наказания («Ах, за что ты караешь меня, / Я не знаю моей вины» [Там же, с. 326]). Героиня снова покорна, вплоть до готовности расстаться с жизнью («Если надо – меня убей» [Там же, с. 326]). Вместо запретов здесь фигурируют неприятие героем желаний и стремлений героини, нелюбовь героя к стихам возлюбленной («От меня не хочешь детей / И не любишь моих стихов» [Там же, с. 326]). Последнее четверостишие объясняет жертвенную покорность героини данным ею обетам и заявляет о ее праве сохранить если не способность распоряжаться своей судьбой, то внутреннюю свободу душевных проявлений («Обету верна своему, / Отдала тебе жизнь, но грусть / Я в могилу с собой возьму» [Там же, с. 326]).

Стихотворение «От любви твоей загадочной...» снова актуализирует мотив «суровой любви», любви-пытки («От любви твоей загадочной, / Как от боли в крик кричу» [Там же, с. 327]), вызывающей телесные изменения как тяжелая болезнь («Стала желтой и припадочной / Еле ноги волочу» [Там же]). Во втором четверостишии возникает востребованный символизмом мотив песенной власти, зачарованности песней, которой не желает больше поддаваться героиня («Новых песен не насвистывай / Песней долго ль обмануть» [Там же]). Героине открывается истинный, страшный облик возлюбленного, заставляющий ее ждать смерти как единственного избавления («Чтобы смерть из сердца вынула / Навсегда проклятый хмель» [Там же]).

Сборник «Anno Domini» (1921), имевший первоначальное название «Anno Domini MCMXXI» (1921), которое отсылает непосредственно к времени его создания, составили стихи, написанные в 1921–1922 гг. Основной темой, подчиняющей себе все остальные, становится тема памяти. Об этом свидетельствует название одного из разделов сборника – «Голос памяти». Эта особенность определяет сложность и многоплановость разработки любовной темы, включающей разные временные пласты. Так, в сборнике присутствует суровый герой «Подорожника» и связанный с ним мотив «черной ревности» («Шепчет: Я не пожалею...»). В стихотворении «Кое-как удалось разлучиться...» варьируется мотив любви-пытки, возлюбленного-палача, когда лирическая героиня при расставании с героем обеспокоена, что ее судьбу разделит новая жертва: «Но, скажи мне, на крестную муку / Ты другую посмеешь послать?» [Там же, с. 361]. В сборнике значим мотив встречи с мертвыми («Заболеть бы как следует, в жгучем бреду...», «Новогодняя баллада», «Встреча»). Мотив живого мертвеца в литературный обиход ввел предромантизм (готический роман), чрезвычайно востребован он был и романтической традицией, в том числе и русской (баллады Жуковского «Светлана», «Людмила», стихотворение Лермонтова «Любовь мертвеца»). В дальнейшем данный

мотив успешно развивали символисты. Так, у Блока в стихотворении «Пляска смерти» (1912) лирические герои мертвы: «Лишь у колонны встретится очами / С подругою – она, как он, мертва». Однако в целом образ демонического героя в сборнике уходит на второй план.

После выхода в свет «*Anno Domini*», с середины 1920-х гг. начался первый период литературной изоляции Ахматовой, когда ее книги были внесены в список изданий, предназначенных к изъятию из библиотек, а стихи не издавались до конца 1930-х гг. Именно в это время Ахматова начинает серьезные исследования творчества Пушкина. Опровергая расхожую мысль о «ясности, прозрачности и простоте Пушкина» [Ахматова, 2002, т. 6, с. 153], поэтесса говорит о пушкинской «тайнописи» [Там же], позволяющей все личные переживания поэта «спрятать в ящик с двойным, нет, с тройным дном» [Там же, с. 124]. Сама не имея возможности ни печатать свои произведения, ни говорить о наболевшем, находясь под жесточайшим цензурным гнетом, Ахматова в своих «пушкинских штудиях», раскрывая творческую лабораторию поэта, тем самым «зашифровывает» рассуждения о собственном творческом методе, о взаимоотношениях Поэта и Власти и т.д. Так, в 1936 г. в рамках «пушкинских штудий» выходит очередная статья Ахматовой ««Адольф» Бенжамена Констана в творчестве Пушкина». Во второй половине статьи Ахматова анализирует трагедию Пушкина «Каменный гость», отмечая влияние на пушкинское произведение не только «Адольфа» Констана, но и «Дон-Жуана» Байрона. Ахматова пишет о «модернизации» [Там же, с. 93] характера Дон Гуана в «Каменном госте», имея в виду сходство пушкинского Гуана с романтическими героями: «Исторический персонаж пушкинской трагедии приобретает облик современного светского соблазнителя <...>» [Там же, с. 92]. Поэтесса отмечает «автобиографичность» «светских» повестей Пушкина, раскрывая творческий метод писателя: «превратить готовую сюжетную схему в конкретное произведение с определенным реальным материалом» [Там же, с. 73]. «Автобиографичность и современные ноты» [Там же, с. 92] «Каменного гостя» не позволяют рассматривать его ни как «историческую трагедию», ни как «решение проблемы изображения общечеловеческих страстей» [Там же, с. 94], обозначая для Пушкина «подступ к реализму» [Там же, с. 95]. Ахматова, подобно Пушкину, изживавшему романтический байронизм, находилась в положении постоянного «преодоления» символизма, стремясь реализовать и творческий метод Пушкина – наполнение готовой «сюжетной схемы» реальным биографическим материалом. К 1943 г. относится стихотворение «Гости», включенному Ахматовой под № 2 в цикл «Новоселье» сборника «Бег времени». Стихотворение стилизовано под отрывок, начинаясь с обрывка словно случайно подслушанного разговора: «...ты пьян, / И все равно пора нах хауз...» Следующая строфа неожиданно сталкивает Фауста и Дон-Жуана: «Состарившийся Дон-Жуан / И вновь помолодевший Фауст / Столкнулись у моих дверей – / Из кабака и со свиданья!...» [Ахматова, 1999, т. 2 (1), с. 53]. Однако в следующей строфе реальность этой встречи подвергнута сомнению ввиду возможности зрительного обмана: «Иль это было лишь ветвей / Под черным ветром колыханье, / Зеленой магией лучей как ядом залитых...» [Там же, с. 53]. Заключительные строки наделяют образы Фауста и Дон-Жуана собственной, отличной от легендарной, биографией, становясь для автора «На двух знакомых мне людей / До отвращения похожи» [Там же, с. 53]. Что же касается встречи Фауста и Дон-Жуана в контексте ахматовского стихотворения, то попытки сближения этих персонажей предпринимались с XIX века, когда распространенные сюжеты перестали функционировать в своем традиционном виде и стали инвариантами, «совмещающими структурно-семантические комплексы других структур» [Нямцу, 1992, ч. 1, с. 123] (Х.Д. Граббе «Дон Жуан и Фауст» (1828), Т. Готье «Комедия смерти» (1838)).

Фауст и Дон Жуан родственны своей близостью к инфернальному началу. Так, С. Кьеркегор, сравнивая два мужских идеала, говорит о двух вариациях де-

монического начала, олицетворением которых предстают Дон-Жуан и Фауст: «Дон-Жуан является воплощением демонического, которое можно определить как чувственное. Фауст – выражение демонического, которое определяется как духовное, но исключающее христианский дух» [Кьеркегор, 1998, с. 115]. Как и Дон-Жуан, Фауст для Ахматовой является демоническим героем, зачастую сливаясь в ее творческом сознании с Мефистофелем. Так, сон, рассказанный А. Ахматовой Н. Гумилеву, лег в основу его стихотворения «Маргарита»: «Грозно Фауста в бой ты зовешь, но вотще! / Его нет... Его выдумал девичий стыд, / Лишь насмешника в красном дырявом плаще / Ты найдешь... и ты будешь убит» [Гумилев, 1991, т. 1, с. 624]. По словам Ахматовой, в ее сне она услышала чей-то голос, сказавший: «Фауста вовсе не было – это все придумала Маргарита... А был только Мефистофель» [Ахматова, 2001, т. 5, с. 104].

Впервые упоминание о Фаусте возникает у Ахматовой в 1922 году. Так, стихотворению «Дьявол не выдал. Мне все удалось...» в автографе РГАЛИ ею предпослан эпиграф из «Фауста» Гете: «Im Vorgefuhl von solchen hoher Gluck // Geniess' ich jetzt den hochsten Augenblick (Goethe's Foust)»: «В предчувствии такого высокого счастья / Я наслаждаюсь сейчас высочайшим мгновением»). В другом автографе (РТ 101) другой эпиграф из Гете: «Остановись мгновенье!» [Цит. по: Ахматова, 1998, т. 1, с. 882]. Кроме того, образ дьявола, мотив сделки с дьяволом в стихотворении («Дьявол не выдал. Мне все удалось. / Вот и могущества явные знаки. / Вынь из груди мое сердце и брось / Самой голодной собаке» [Там же, с. 392].) отсылают к поэзии декадентов, в частности, по мнению С.А. Коваленко, к творчеству З. Гиппиус, где дьявол нередко упоминается рядом с собакой: «Какому дьяволу, какому псу в угоду...», «Смеются дьяволы и псы над рабьей схваткой...» («Веселье», 29 октября 1917 г.) [Коваленко, 1998, с. 882].

В 1940-е гг. Ахматова, видимо, думала о необходимости создания произведения, сопоставимом по масштабам с «Фаустом», но отражавшем проблемы и искания современности, давшем бы нового героя, который, в логике размышлений поэтессы о роли личности в истории, обладал бы реальной, узнаваемой биографией. В 1945 г. Ахматова пишет отрывок, где гетевский «Фауст» неожиданно приобретает зримые очертания неизвестного города [Ахматова, 1999, т. 2 (1), с. 107]. Отношение к произведению не как к факту литературы, а как к телесно осязаемому предмету материального мира, обусловленное особенностями акмеистского мировосприятия, характерно и для Ахматовой («“Онегина” воздушная громада, / Как облако, стояло надо мной» [Ахматова, 1999, т. 2 (2), с. 29]). За легендарным сюжетом о Фаусте в ахматовских строках проступает современная ей историческая эпоха: «И очертанья “Фауста” вдали / Как города, где много черных башен, / И колоколен с гулками часами, / И полночей, наполненных грозой» [Ахматова, 1999, т. 2 (1), с. 107]. Следующие строки окончательно убеждают в принадлежности отрывка к «не гетевскому» времени: «И старичков с не гетевской судьбою, / Шарманщиков, менял и букинистов, / Кто вызвал черта, кто с ним вел торговлю / И обманул его, а нам в наследство / Оставил эту сделку...» [Там же, с. 107]. «Старички с не гетевской судьбою» отсылают к предшествующему литературному поколению. В неизвестном городе начинают угадываться очертания реального города – Петербурга. «Шарманщики...» для Ахматовой – всегда напоминание о Петербурге начала XX века, практически еще Петербурге Достоевского. Так, в одной из строф, не вошедших в «Поэму без героя» и публиковавшихся в качестве отдельного стихотворения в сборнике «Бег времени» под названием «Петербург в 1913 году» (1961) шарманка выступает в качестве естественной детали петербургского пейзажа: «За заставой воеет шарманка, / Водят Мишку, пляшет цыганка / <...> На заплыванной мостовой» [Ахматова, 1998, т. 2 (2), с. 97]. «Букинисты...» также связаны с реалиями петербургского быта 1910-х годов, с Литейным проспектом, на котором располагались книжные лавки. В стихотворении Н. Гумилева «У меня не живут цветы» (1918) «горбатый и нищий» буки-



нист продает лирическому герою проклятые книги: «Молчаливые, грустные томы, / Сторожат вековые истома, / Словно зубы в восемь рядов. / Мне продавший их букинист, / Помню, был и горбатым и нищим... / Торговал за проклятым кладбищем / Мне продавший их букинист» [Гумилев, 1991, т. 1, с. 108]. «Вызов черта», «торговля» с ним напоминает заигрыванье с темным началом символистов, за которое, как за грехи «отцов», несет ответственность поколение «детей», представительницей и полноправной наследницей которого считает себя Ахматова. Мотивы возмездия, расплаты, как отмечают многие исследователи, становятся определяющими в зрелом творчестве поэтессы.

Стихотворение «И юностью манит, и славу сулит...» вышло в составе книги «Сочинения» в 1986 году, будучи написанным еще в 1960 году. В первых строках стихотворения собеседником лирической героини оказывается сатана. Причем слово «снова» указывает на то, что эта беседа только одна в ряду бывших прежде. Согласно своей роли, которая определена сатане свыше от начала мира, он искушает лирическую героиню соблазнами, через которые ей уже пришлось пройти в начале жизненного и творческого пути: «И юностью манит, и славу сулит, / Так снова со мной сатана говорит» [Ахматова, 1999, т. 2 (2), с. 69]. Из дальнейших слов героя проясняется предыстория драматических отношений героини с сатаной, в котором все больше начинают угадываться черты реального мужчины: «Ты видишь – я болен, растерзан и сед». Следующая строфа отмечена близостью к художественному миру романа Булгакова «Мастер и Маргарита», с которым Ахматова познакомилась еще в 1940-е гг. в Ташкенте. К булгаковскому роману отсылает и упоминание о выпитой вместе с сатаной чаше («За то, чтобы выпить ту чашу до дна»): «Он (Воланд. – А.С.) быстро приблизился к Маргарите, поднес ей чашу и повелительно сказал: “Пей!”» [Булгаков, 1989, с. 268]. К пространству романа приобщает и мотив лунного света («За то, чтобы нас осветила луна»), а также вечность, полученная в награду от сатаны («За то, чтоб присниться друг другу опять / я вечность тебе предлагаю, не пять / До света тянувшихся странных бесед»). Горный пейзаж, озаренный луной напоминает другой пейзаж, где булгаковскому герою пришлось «двенадцать тысяч лун» [Там же, с. 373] дожидаться прощения: «Горы очертания – полночь – луна, / И снова со мной говорит сатана». Неожиданно внешний облик героя меняется, снова приобретая черты прекрасного падшего ангела, запечатленного Врубелем, а история отношений героини с сатаной, отступником от Бога, приобретает оттенок воспоминания об отношениях Ахматовой и Бориса Анрепа, фигурировавшего в стихотворениях поэтессы в облике отступника от Родины: «И черным крылом закрывая лицо, / Заветное мне возвращает кольцо». (Кольцо, фигурирующее в «Сказке о черном кольце» (1917–1936), было подарено А. Ахматовой Б. Анрепу незадолго до его отъезда в Англию. Подробнее об этом см.: [Анреп, 1989, с. 57]).

Следующая просьба сатаны («О, выпей со мною хоть каплю вина») связана не только с художественным миром романа Булгакова, но и с образной системой поэзии Ахматовой в целом. Совместное испивание вина в лирике поэтессы является устойчивой метафорой любви, невозможность пить с возлюбленными вино осмысливается как разлука, а отказ героя или героини пить вино вместе – как нежелание любовных отношений, разрыв. В этой логике адресатом этих строк, возможно, является В.К. Шилейко. В стихотворении, начатом в 1944–1945 гг. и законченном в 1959 г., «Опять подошли “незабвенные даты”...» последние два двустихия обращены именно к Шилейко, с которым Ахматова жила в Мраморном дворце: «А в Мраморном крайнее пусто окно, / Там пью я с тобой ледяное вино, / И там прощаюсь с тобою навек, / Мудрец и безумец – дурной человек». О связи этого стихотворения со стихотворением «И юностью манит, и славу сулит...» свидетельствует не только близкие даты их написания, но и обращенность обоих стихотворений к прошлому, к бывшим возлюбленным, а также использование одной и той же стихотворной формы – рифмованного двустихия.

Изменчивость облика демонического героя, множественность его прототипов объясняется в конце стихотворения болезненной игрой воображения героини: «К чему эти крылья и это вино, – / Я знаю тебя хорошо и давно, / И ты – это просто горячий бред / Шестой и не бывшей из наших бесед». Обращение к образам и мотивам ранней лирики в стихотворении помогает воссоздать события далекого прошлого, о которых вспоминает лирическая героиня. Однако в зрелом возрасте, подводя итоги, героиня видит в демоническом герое воплощение мороза, преследующего ее с юных лет в разных обликах. Воссозданный в стихотворении колорит иллюзорности, мнимости, соблазна тонко передает атмосферу рубежа веков с ее культом Эроса, наделившем проблему пола онтологическим статусом. Об этом писала в своих воспоминаниях М.В. Волошина (Сабашникова), близко знакомая поэтессе: «Для тех лет было вообще характерно, что в душах людей жило томление, не находившее удовлетворения <...>. Они жаждали осуществить свои грезы, а Люцифер морочил их иллюзорными переживаниями, имя которым – Эрос» [Волошина, 1993, с. 157]. Данная позиция, свидетельствующая об интериоризации демонического героя, органично приобщает стихотворение Ахматовой к традициям русской поэзии, где в жанре «моего демона» отразилось стремление к выявлению и изживанию темного начала внутри собственной души (подробнее об этом см.: [Кошемчук, 2008, с. 295]).

Таким образом, в первых стихотворных сборниках Ахматовой герой предстает в облике романтического демона, вампира, обладающего непостижимой властью над героиней. Он представлен растрепанным романтико-символистской эстетикой типом рокового возлюбленного, демона, вампира. Начиная с 1930-х гг. демонические герои Ахматовой представлены архетипическими образами мировой культуры и литературы, которые используются поэтессой в качестве готовых сюжетных схем, наполняемых реальным биографическим материалом. Былая зачарованность героини роковым, демоническим возлюбленным приобретает поистине исторический масштаб, напоминая о всеобщей увлеченности красотой Зла представителей русского культурного Ренессанса, за грехи которого, по мысли Ахматовой, предстоит расплачиваться ее поколению. В зрелом творчестве 1950–1960-х гг. героиня прозревает демоническое начало уже как данность собственного внутреннего мира, которую необходимо мучительно преодолевать и изживать в процессе самопознания.

## Литература

- Анреп Б.В. О черном кольце // Звезда. 1989. № 6.  
 Ахматова А.А. Собр.соч.: В 8 т. М., 1998–2004.  
 Берштейн И.А. Скрытые циклы в лирике Ахматовой // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1989. Т. 48. № 5.  
 Брюсов В.Я. Собр. соч.: В 7 т. М., 1973–1975.  
 Булгаков М.А. Мастер и Маргарита. Театральный роман. Собачье сердце. Томск, 1989.  
 Волошина М.В. Зеленая змея. М., 1993.  
 Гамсун К. Собр. соч.: В 6 т. М., 1991.  
 Гумилев Н.С. Соч.: В 3 т. М., 1991.  
 Даль В.И. Большой иллюстрированный толковый словарь русского языка: современное написание: около 1500 иллюстраций. М., 2005.  
 Жирмунский В.М. Творчество А. Ахматовой. М., 1973.  
 Жирмунский В.М. Преодолевшие символизм. Анна Ахматова // Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.  
 Коваленко С.А. Комментарии // Ахматова А.А.: Собр. соч.: В 8 т. Т. 1. М., 1998–2004.

Кошемчук Т.А. «Мой демон» в русской лирике: опыт познания внутреннего человека в поэтической антропологии классического периода // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX вв. Цитата, реминисценция, мотив, жанр. Петрозаводск, 2008. Вып. 5.

Кьеркегор С. Чувственная гениальность как соблазн // Кьеркегор С. Сочинения. М., 1998.

Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. Л., 1980.

Недоброво Н.В. Анна Ахматова // А.А. Ахматова. Pro et contra. СПб., 2001.

Нямцу А.Е. Миф и легенда в мировой литературе: теоретический и историко-литературный аспекты традиционализации. Черновцы, 1992. Ч. 1.

Серова М.В. «Жизнь пчел» в поэтическом мире А. Ахматовой // Серова М.В. Книга судьбы (феномен «ахматовского текста»: проблема целостности и логика внутривидовых взаимодействий): Автореф. дисс. ... д-ра филол. наук. Ижевск; Екатеринбург, 2005.

Смирнова Н.Н. Символизм как текст культуры в творческом сознании Анны Ахматовой: Дисс. ... канд. филол. наук. Иваново, 2004.

Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика. СПб., 2003.

Эйхенбаум Б.М. Роман-лирика // Десятые годы. М., 1989.