

ГОФМАНОВСКИЙ «СЛЕД» В ПОЭМЕ А. АХМАТОВОЙ «ПУТЕМ ВСЕЯ ЗЕМЛИ»

Светлана В. Бурдина

*Пермский государственный национальный исследовательский
университет, Пермь, Россия*

Keywords: long poem, traditions, myth, archetype, cultural symbols, doubles.

Summary: The “Gofman’s» part of long poem «The Way of All the Earth» is analyzed in the article. The author pays attention on conditional-associative aspect of the long poem: signs, codes, dreams, symbols, doubles, mirror-images etc. Learning about role of the Gofman’s traditions in the long poem, the author demonstrates that paradoxes of midnight «gofmaniana” help to understand the world of ominous century.

Поэма «Путем всея земли» (март 1940 г.) – одно из самых загадочных и мало исследованных произведений А. Ахматовой. Эта «маленькая поэма» (так называла ее сама Ахматова) является свидетельством неустанного внутреннего диалога поэта со своими предшественниками и современниками. Художественное пространство культурной памяти поэмы спрессовано уникально: здесь и образ немецкого писателя-романтика Гофмана, тень которого, постоянно сопровождая Ахматову, витает над ее произведениями; и образ того, кого Ахматова считала своим учителем – Ин. Анненского; и, конечно, образ Н. Гумилева, голос которого играет в этом диалоге особенную роль. Как известно, вторым «я» поэта, с которым он вступает в диалог в процессе творчества, может быть не только его предшественник, но и он сам. Поэтому контексты поэзии А. Блока, М. Цветаевой, Н. Клюева переплетаются, взаимодействуют в семантическом поле поэмы с контекстами творчества самой Ахматовой, с «вечными» (сквозными) образами-мотивами ее собственной поэзии.

Среди ахматовских текстов, насыщенных гофманскими реминисценциями, поэма «Путем всея земли» занимает совершенно особое место. Не только над «Поэмой без героя», открывающейся «полночной гофманианой», витала тень Гофмана. – Роль «гофмановского» пласта культурных традиций в поэме «Путем всея земли» не менее значима.

Было бы излишне смелым утверждать, что уже в одной из первых строк поэмы «Стеклою стеною / Струился мороз» можно увидеть скрытую цитату – культурный знак гофмановского текста, если бы все дальнейшее повествование ретроспективно не перестраивало и образность первых главок.

В пространстве ахматовского текста за эпитетом «стеклянный» закрепляется устойчивое значение. Демонстрируя свое родство и с мифологемой смерти, и с мифологемой зеркала, он содержит двойную семантику, несет в себе символику смерти, обусловленную «зимней» образностью, и одновременно включается в поэме в семантический ряд, связанный с образами зеркала, осколков стекла – ряд, который актуализирует идею проницаемости.

Вспомним, что эпитет «стеклянный» прямо ассоциируется со смертью в стихотворении «Стеклою звонок»:

*Стеклою звонок
Бежит со всех ног.
Неужто сегодня срок?
Постой у порога,
Подожди немного,
Меня не трогай
Ради Бога!¹*

Несмотря на символический смысл созданного Ахматовой образа, стихотворение реалистично и предельно конкретно – как одновременно символический и конкретный образ «голубой фуражки управдома» в «Реквиеме». Написанное в 1944 г., стихотворение представляет собой метафору, за которой угадываются реалии эпохи сталинской тирании, когда вся страна жила в страхе постоянного изматывающего ожидания ночных звонков. Возможность такой интерпретации стихотворения подтверждается и тем фактом, что сама Ахматова включила его в определенный ряд своих произведений, на что указывала в предназначенных для Л.К. Чуковской записках: «...В то время я писала нечто, что не только печатать было нельзя, но даже читать так называемым «друзьям» (таков был «Реквием»). Вот несколько таких стихотворений». Далее следовал список, в котором под № 15 значился «Стеклою звонок» (Чуковская, 1997: 466).

Образный ряд «Стеклою звонка» продолжает стихотворение 1945 г. «На стеклах нарастает лед»:

*На стеклах нарастает лед.
Часы твердят: «Не твусь!»*

¹ Ахматова, Анна А. 1998. *Собрание сочинений: в 6 т.* М. Т.2. С.45. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома, книги и страницы в скобках.

*Услышать, что ко мне идет,
И мертвой я боюсь.
Как идола, молю я дверь:
«Не пропускай беду!»
Кто воет за стеной, как зверь,
Что прячется в саду?*

(2, 1, 115)

Сковывающее душу ожидание беды, притаившейся за дверью (ср.: «И гибель выла у дверей...»), представлено здесь как знак времени, примета всеобщего оледенения («На стеклах нарастает лед»). Лед на стеклах, как и «стеклянный звонок», – символ «оледенелых» тридцатых («стоят оледенелые года»), лик смерти, метафора гибели.

Но эпитет «стеклянный» в контексте творчества Ахматовой – это и своеобразный «индексальный знак», отсылающий к творчеству любимого Ахматовой Гофмана, актуализирующий в тексте образность немецкого писателя-романтика. Не случайно В.Н. Топоров указывал на родство образа «стеклянного звонка» у Ахматовой со «стеклянной гармоникой, издававшей волшебные звуки в «Крошке Цахесе», хрустальными колокольчиками в «Золотом горшке» и многими другими примерами такого рода у Гофмана» (Топоров, 1981: 199).

Образ Гофмана вводится в поэму не только через реминисценции или скрытые цитаты. Гофман возникает в произведении именно как герой (вторая ипостась этого образа – двойник автора), являясь, очевидно, знаком абсурдности бытия, господства иррационального начала, проецируя произведение в иную, фантастическую, реальность:

*Вечерней порою
Сгущается мгла.
Пусть Гофман со мною
Дойдет до угла.
Он знает, как гулок
Задушенный крик
И чей в переулочек
Забрался двойник.
Ведь это не шутки,
Что двадцать пять лет
Мне видится жуткий
Один силуэт.*

(3, 33)

Заметим: появление образа Гофмана мотивировано вполне реалистически: *Вечерней порою / Сгущается мгла. / Пусть Гофман со мною / Дойдет до угла.* Мгла, тьма в народнопоэтическом сознании

связывается с изначальным хаосом, с погружением в небытие, в пучину кошмара. В поэме это и знак эпохи, превратившей день в ночь, явь – в сон. В центральной главе поэмы «Путем всея земли» в концентрированном виде предстают и образы кошмара, бреда, также имеющие богатую литературную и фольклорную традицию. Являясь отражением страшной реальности, эти образы обретают в 30-40-е годы новую актуализацию. Все происходящее воспринимается героиней как ужасный сон, пробуждение от которого невозможно, и здесь вполне оправданным предстает первоначальное название поэмы: «Ночные видения». Иррациональное бытие – родная стихия героев немецкого писателя-романтика, так что фигура Гофмана появляется здесь далеко не случайно.

В первых стихах «гофмановской» главки содержится и указание на пронизанность пространства, так как сумерки (*вечерней порою сгущается мгла*), отражая переходное состояние природы, отождествляются в фольклоре с борьбой двух начал: светлого и темного, а также с переходом света во тьму, дня – в ночь, яви – в сон, а жизни – в смерть. Отметим, что пограничные состояния между светом и тьмой в природе нередко встречаются в лирике Ахматовой (ст. «Все расхищено, предано, продано...», «Светает – это страшный суд...»), «Земля, хотя и не родная...»), а также в «Поэме без героя»; их символика связывается исследователями и с мотивом Страшного суда (Руденко, 1996: 16).

Раздвоенность – естественная форма и способ существования в поэтическом мире Ахматовой. Мотив нетождественности самой себе (*Нет, это не я, это кто-то другой страдает. / Я бы так не могла*) – один из самых устойчивых в ее поэзии, образы двойников, зеркальных отражений, теней постоянны. Двойник – это всегда взгляд извне, попытка отделить себя от alter ego, чтобы потом, через столкновение «я» и «не-я» – выявить, вернуть сущностное начало, постичь загадку глубинного метафизического бытия личности. Именно поэтому, «определяя сама свое поэтическое мироощущение, свою арбитражную позицию, Ахматова употребляет понятия «отражение в зеркалах», «чей-то сон», «бред», всячески подчеркивая идею «вымороченности», иллюзорности и шаткости, «непрочности» жизни, существования в своеобразном зазеркалье, наполненном образами «персон» – двойников» (Полтавцева, 1992: 50).

Отсылка к Гофману, столь открыто заявленная в поэме, закономерно сопровождается актуализацией мотива двойничества и появлением образов, которые эту идею воплощают. Семантикой двойственности наделены все образы поэмы, в первую очередь, это

образ тени («жуткий один силуэт»), зеркала («осколок разбитых зеркал»), а также ночи, месяца, лестницы. К идее двойничества, раздвоения отсылает и другой опознавательный знак культуры, также явно присутствующий в тексте поэмы. «Черный один силуэт» не просто образ тени, широко распространенный в литературной традиции романтизма, это – скрытая цитата из Ин. Анненского. Возникающий образ из стихотворения «Трилистник обреченности» (*...и черный силуэт / Захолодел на зеркале гранита*) закрепляет в качестве основной в поэме тему двойничества и окончательно вписывает весь «гофманианский» отрывок в контекст пространства смерти.

Как компонент темы раздвоения, символика зеркального отражения играет большую роль в поэме. Все образы главки – либо чьи-то отражения, либо сами отражаются в чьих-то зеркалах. В поэме, остроенной на столкновении отраженных реалий, есть собственно зеркальный образ: «осколок разбитых зеркал», а также своеобразные эквиваленты зеркал: «черный один силуэт» (тень), окно, «стеклянная стена мороза», колокольный звон (отраженный звук). Героиня, следуя логике зеркального отражения, и сама создает себе двойников в окружающем мире: это и месяц, и ночь. Да и Гофман появляется здесь не то как цитатный «ключ» к главе и – шире – к поэме, не то как герой главки – двойник лирической героини.

Один из традиционных мифологических образов, с помощью которого претворяется тема двойничества, а следовательно, воплощается граница не только миров, но и сознаний, символика междубежья жизни и смерти, идея проницаемости пространства и времени – это образ зеркала. Загадочная зеркальная гладь у Ахматовой, как правило, связана с прошлым («И страшен призрак в зеркале чужом»), и прошлое это не радостно («Что таится в зеркале? – Горе»). Если считать, в соответствии с мифологическими традициями многих народов, «что душа человека пребывает в его отражении в воде и в зеркале», что «душа-отражение, будучи внешней по отношению к человеку, подвержена почти тем же опасностям, что и душа-тень» (Фрезер, 1980: 219–220), то образ разбитого зеркала должен быть художественным аналогом разбитой судьбы, знаком беды, трещины жизни, и даже смерти. Разбитое зеркало для Ахматовой – вызов судьбе (ст. «Измена») и «всех бед ... предтеча» (ст. «В разбитом зеркале»). В поэме зеркала – разбитые:

*... ночь на исходе
За круглым столом
Гляделась в обломок*

Разбитых зеркал...

(3, 34)

Образ окна, выполняющий в поэме функцию зеркала, также несет в себе символику смерти и символику проницаемости одновременно. Обычно окна играют роль зеркала при взгляде со стороны, отражая черты смотрящего, но не позволяя проникнуть вглубь, в тайны, оберегаемые светом дня. Взгляд же *из* окна неразрывно связан с некими внутренними преобразованиями, переходом в иное измерение. У Ахматовой «Знакомые зданья / Из смерти глядят» (3, 34).

Здесь нет слова «глаза», но есть образ ока – магического зеркала: зданья глядят, и глядят – из смерти. Здесь нет слова «окно», но есть образ окна; и этот образ может быть расценен как скрытая цитата, ибо заставляет вспомнить строки Пастернака, ставшие поэтической формулой не только лишь пореволюционного времени (стихотворение было написано в 1922): «А в наши дни и воздух пахнет смертью: / Открыть окно что жилы отворить». Здесь сформулировано общее для поэзии тех лет восприятие мира, находящегося во власти смерти, восприятие, которое, надо сказать, органично перейдет в следующее десятилетие и станет его сущностью. А.К. Жолковский в статье «Место окна в поэтическом мире Пастернака» так пишет о проницаемости границы жилого и нежилого пространства на рубеже 10-20-х годов: «Итак, с переменной отношением к миру меняется и знак контакта. А с ним меняется и роль окна: символизируя тоску, разлуку, смерть, оно оказывается наглухо закрытым, контакт дома с улицей прерывается, а в случае, если состоится, грозит смертью» (Жолковский, 1996: 226). Кстати, процитированные выше строки из поэмы «Путем вся земля» заставляют вспомнить еще один вариант «контакта», который, «если состоится, грозит смертью». Именно на то, чтобы передать этот смысл, направлена символика шестой главки «Реквиема»; все образы здесь одного семантического ряда, они включены в поле смерти:

Как тебе, сынок, в тюрьму

Ночи белые глядели,

Как они опять глядят

Ястребиным жарким оком,

О твоём кресте высоком

И о смерти говорят.

(3, 25)

Еще один образный вариант обозначения границы жилого и нежилого пространства – жизни и смерти – находим у О. Мандельштама: «Как ресницы на окнах опущены темные шторы».

Художественный смысл всех образов «полночной гофманианы» соотнесен у Ахматовой с представлениями, укоренившимися в мифопоэтической традиции. Как и образ зеркала, образ ночи обладает устойчивым мифологическим ореолом. В фольклоре разных народов он связывается с пробуждением темных сил, символизирующих смерть – неизбежную, предопределенную, господствующую над живыми. В поэме ночь глядится «в обломок разбитых зеркал». Автор предвосхищает «Поэму без героя» в создании нереального, а по сути, может быть, более правдивого зеркального мира, воплощающего трагическую сторону жизни: *И в груди потемок зарезанный спал*. Такой финал подготавливает и символика образа месяца, а также тот контекст, в котором появляется этот образ в поэме:

Не знала, что месяц

Во все посвящен.

С веревочных лестниц

Срывается он,

Спокойно обходит

Покинутый дом...

(3, 34)

Истинный смысл образа месяца у Ахматовой в полной степени может быть понят лишь с учетом его мифопоэтической природы. С месяцем в фольклоре обычно соотносятся представления о смерти. В словаре Даля находим: «На месяце видно, как Каин Авеля убил». Ахматовское восприятие этого образа в поэме соответствует, пожалуй, именно такому значению слова. Это связано, очевидно, с тем, что месяц – ночное светило, а под покровом ночи происходит много зла. А еще, вероятно, с конкретными зрительными ассоциациями: *И светится месяца тусклый осколок, / Как финский зазубренный нож* (ст. «Пусть кто-то еще отдыхает на юге»). Поэтому нет ничего удивительного в том, что главка, в которой появляется месяц, заканчивается трагически: *И в груди потемок зарезанный спал*.

Месяц в поэме – «срывается» с *лестниц*. Лестница, как известно, является устойчивым символом восхождения к духовным высотам: *Иаков же вышел из Вирсавии и пошел в Харран, и пришел на одно место и остался там ночевать, потому что зашло солнце... И увидел во сне: вот, лестница стоит на земле, а верх ее касается неба; и вот, Ангелы Божии восходят и нисходят по ней... Иаков пробудился от сна своего и сказал: как страшно сие место! Это не что иное, как дом*

Божий, это врата небесные (Быт. 28, 10–17). Тот же образ использован в знаменитом аскетическом труде Иоанна, игумена горы Синайской, «Лестница». Однако в поэме Ахматовой месяц с лестниц – «срывается», что символизирует в ряде мифологий и религий нисхождение духа в пучину зла, а в бытовом применении – несчастье, беду. Значимым оказывается и тот факт, что месяц связан именно с *веревочными* лестницами. Сопряжение в едином контексте образов, родственность которых закреплена в мифопоэтической традиции, символично. На это указывает В.С. Баевский: «Если месяц связан с веревочными лестницами, то эти лестницы воплощают мифологему оси мира, соединяющей небо и землю (часто и подземное царство)» (Баевский, 1996: 248). Однако образ месяца в поэме имеет два лика. Вторая ипостась этого образа – двойник автора, посвященный в тайну свидетель и участник происходящих событий: *Не знала, что месяц / Во все посвящен...» Именно как свидетель предстает месяц и в «Реквиеме»: «Желтый месяц входит в дом. / Входит в шапке набекрень – / Видит желтый месяц тень...* (3, 24).

Зловещая фантасмагория поэмы «Путем вся земля», предвосхищающая первую часть «Поэмы без героя», отсылающая к «Новогодней балладе», – что же это на самом деле: апофеоз мучительного кошмара бессонной ночи или крайняя степень проявления трагизма и абсурдности времени. Метод, который использует Ахматова в «полночной Гофманиане», можно было бы назвать так, как назвал творческий метод «Мастера и Маргариты» и «Поэмы без героя» Вяч. Вс. Иванов: фантастический реализм.

Следующая, седьмая, главка поэмы, проецируя фантастические картины в духе Гофмана на историческую реальность, ясно указывает на то, что речь здесь идет о пространстве конкретном, о пространстве города Ленинграда. Эта глава, казалось бы, продолжает образный ряд предыдущей: *Знакомые зданья / Из смерти глядят», но те же образы преломляются в иной плоскости, отнюдь не фантастической. Распятая столица – апогей и завершение седьмой главы поэмы «Путем вся земля. Образ распятия, как и образ «посвященного» в тайны месяца-соучастника, пришел в поэму из «Реквиема». Подключение контекста «Реквиема» было необходимо автору для того, чтобы показать: фантазии Гофмана ничто по сравнению с реальностью. Помогая художественно осмыслить и передать апокалиптический ужас происходящего, на смену фантастической образности у Ахматовой приходит библейская.*

Символический смысл «гофманианы», созданной Ахматовой в поэме «Путем вся земля», передается, как мы убедились, через

взаимодействие нескольких культурных контекстов, культурных пластов, через преломление в художественном пространстве ахматовского произведения «вечных образов» культуры. Ориентация на традиции Ин. Анненского, возникающий в тексте поэмы образ Гофмана, мотивы раздвоения, отражения в зеркалах, присутствие столь значимого для интерпретации поэмы контекста собственного творчества, а главное – пронзительная мифологическая образность главы – все эти художественные «компоненты» произведения, взаимодействуя, участвуют в создании модели бытия – емкого образа абсурдного, иррационального мира – трагической метафоры эпохи.

Все образы «полночной Гофманианы» обладают стойкой мифологической окрашенностью. Их двойственная природа, «антиномичная символика» (В.Н. Топоров), закрепленная в мифопоэтической традиции и со всей убедительностью реализованная в пространстве ахматовского текста, позволяет выявить и еще одну их особенность. Все они воплощают в своей структуре символику границы, междурубежья жизни и смерти. Все они выполняют функцию проводников между тем и этим миром, между пространством жилым и нежилым, указывая тем самым на такую важную особенность художественного пространства поэмы, как его проницаемость.

«Гофманианская» глава поэмы является блистательным подтверждением того, насколько велики возможности условно-метафорических форм в воплощении реалистического образа мира. Весь условно-ассоциативный пласт произведения: образы-символы, двойничество, кодировка знаковых смыслов, символика видений-снов, появление перемежающихся зеркально опрокинутых планов и т.д. – демонстрирует и новые возможности условно-метафорических форм в создании масштабного эпического обобщения. За парадоксальными смещениями и сдвигами «полночной Гофманианы» отчетливо проступает зловещая символика времени. Проникнутая болезненно острым ощущением безысходности, гибельности, поэма воссоздает катастрофический образ эпохи, воплощает образ мира, оказавшегося во власти смерти. Произведение эсхатологическое по своей внутренней сути, «поэма-панихида» А. Ахматовой всей пронзительной мифологической образностью подтверждает сказанные будто бы прямо о ней слова исследователя: «В условиях тиранической сталинской диктатуры пророческие мысли о смерти становятся кодовым языком неофициального, опального искусства, насильственно отлученного от социального функционирования. Хрестоматийно-классическая формула древних *memento mori* для творцов, не изменивших многовековым культурным традициям и

общечеловеческим этическим приоритетам, наполняется актуальным роковым смыслом» (Хазан, 1991: 249).

Литература:

- Ахматова, Анна А. 1998. *Собрание сочинений*: в 6 т. Москва.
- Баевский, Вадим С. 1996. *История русской поэзии: 1730 – 1980. Компендиум*. Москва.
- Жолковский, Александр К. 1996. Место окна в поэтическом мире Пастернака. В: Жолковский А.К. Щеглов Ю.К. *Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст*. Москва.
- Полтавцева, Н.Г. 1992. Анна Ахматова и культура «серебряного века» («вечные образы» культуры в творчестве Ахматовой). В: *Ахматовские чтения*. Москва. Вып. 1. Царственное слово.
- Руденко, М.С. 1996. *Художественное осмысление религиозных образов и мотивов в поэзии Анны Ахматовой*: Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук. Москва.
- Топоров, Владимир Н. 1981. *Ахматова и Блок*. Berkeley.
- Фрезер, Джеймс Джордж. 1980. *Золотая ветвь*. Москва.
- Хазан, В.В. 1991. Апокалипсис у Мандельштама (О теме смерти в стихах 30-х годов). В: *Изв. Акад. Наук СССР. Сер. лит. и яз.* Т. 50. № 3.
- Чуковская, Лидия К. 1997. *Записки об Анне Ахматовой*: В 3 т. Москва. Т. 3. 1963–1966.