

Е. Куликова

Новосибирск

**Баллада об Азии
(Анна Ахматова,
«Из цикла “Ташкентские страницы”»)**

Век модернизма и авангарда делает любой жанр метафорой его самого, метажанром, содержание которого непрерывно изменяется и усложняется, и открывается возможность многоуровневого прочтения текста. Одним из наиболее востребованных и в то же время претерпевших метаморфозы жанров становится баллада. В своем творчестве Ахматова превращает жанры в метажанры («Поэма без Героя», «Новогодняя баллада», «Северные элегии» и т. д.), поэтому баллада приобретает одновременно черты и новеллы, и лирического стихотворения.

Особенно характерно наличие балладности у ранней Ахматовой, когда сюжет каждого стихотворения, тяготея к новеллистичности, становится маленьким драматическим рассказом, обязательно с элементами диалога и трагической развязкой. Наряду с мистическими балладами, у Ахматовой много так называемых «психологических» баллад, конфликт которых основан не на фантастических событиях, а на напряженных взаимоотношениях героев, на неожиданных поворотах и поистине романских перипетиях, которые поэт вводит в свою лирику.

Однако «поздняя» Ахматова почти уходит от подобных остросюжетных линий, лиризм в ее текстах преобладает, но балладный налет с элементами мистики проявляется почти постоянно. Например, на периферии балладного жанра находится «Летний сад», перекликающийся с «Лесным царем» Гете-Жуковского «памятью размера» – четырехстопного усеченного амфибрахия.

XX век вообще оказался богатым на создание баллад и их вариаций, но чаще это была гумилевская, «героическая» линия, по-своему прозвучавшая у Н. Тихонова и, например, поэтов-бардов: В. Высоцкого, Б. Окуджавы, Б. Гребенщикова¹ и др. Ахматовская линия была

обыграна у Е. Рейна,² «соединение чудесного с обыденностью»³ в лирике поэтов конца XX века (О. Седаковой, Е. Шварц) идет от Ахматовой. Между тем именно из этого рождается ахматовская баллада, отчасти ранняя, безусловно, поздняя, – баллада, прочно слившаяся с лирическим стихотворением, но основанная на сюжетике и мотивике романтического канона.

Черты ахматовской балладности можно встретить и в творчестве поэта восточной эмиграции А. Ачаира. Ачаир использовал амфибрахий – пятистопные, четырехстопные и трехстопные с усечением в четных стихах, как в «Воздушном корабле» Лермонтова. Лермонтовские отзвуки, безусловно, есть в его стихах, и балладность, с одной стороны, жестче очерчивает сюжет, а с другой – остается лишь отсылкой к уже преображенному жанру:

Сияющий месяц струился серебряной рыбкой;
ее трепетаньем и звезды мерцали в ответ.
На ваше пожатье я горько ответил улыбкой;
на вашу улыбку во мне рассмеялся поэт.⁴

Ачаир сближает реминисценции и сюжетные коллизии из лермонтовской «Русалки» («Русалка плыла по реке голубой... / И старалась она доплеснуть до луны / Серебристую пену волны... // Там рыбок золотые гуляют стада, / Там хрустальные есть города»⁵), узнаваемую ахматовскую интонацию и частотные мотивы ее лирики: «У меня есть улыбка одна: / Так, движенье чуть видное губ...»,⁶ «Я горько вспоминаю вас...» (МС, 46). Аллеи из поэтического мира Ахматовой («По широким аллеям гулять...» (МС, 142), «Смуглый отрок бродил по аллеям...» (МС, 123), «так похоже на аллею / У Царскосельского пруда...» (МС, 233) и т. д.) переключались в текст Ачаира, но поэт как будто разрушает любимое пространство, созданное Ахматовой: «исчезла, распалась аллея» <курсив наш. – Е. К.>.⁷ Так же становятся призрачными и подчеркнуто растворяются классические балладные мотивы: «и месяц распался, и сердце распалось в куски».⁸ Ночной топос, характерный для романтических баллад, когда в небе остаются только луна или месяц, знаменуя собой переход в иной мир, в стихотворении Ачаира намеренно рассеивается: образ зари словно прочерчивает границу между сном и явью.

Стоящая в рифменной позиции «аллея» (первый стих второй

строфы) обретает двойную рифмовку – обычную (перекрестную): «багровея» (финал третьего стиха второй строфы) – и своего рода анафорическую, или же циклическую: четвертый стих строфы начинается со слова «алея». Таким образом, рифма, превратившаяся в вариант омонимической, извивается вдоль строфы, знаменуя собой ее начало и конец.

Алая роза – ахматовский мотив (ср., например, знаменитые строки: «Все возьми, но этой розы алой / Дай мне свежесть снова ощутить...» (МС, 252)). Ачаир разрушает ночное балладное пространство, которое побеждает багряная заря новой поэзии. Сквозь него проступает новый виток реминисценций из Ахматовой: «И только остался – не голос, а звук голубиный».⁹ В «голубином» звуке у Ачаира – и «голос голубиный» ахматовской Рахили, и многочисленные голубки из ее стихотворных новелл: «Я голубку ей дать хотела, / Ту, что всех в голубятне белей, / Но птица сама полетела / За стройной гостьей моей...» (МС, 74), «целые дни голубком / На белом окошке воркует...» (МС, 22), «...лети голубкой мира, / О песня звонкая моя!»¹⁰ и т. д.

Голубь – балладная птица (воплощение ангельского начала), он противоположен темным силам. «Белоснежный голубок с светлыми глазами» из баллады Жуковского «Светлана» спасает героиню от страшного мертвеца. И у Ачаира «звук голубиный» становится вечным воспоминанием о прощании героев:

И только остался – не голос, а звук голубиный,
Прощальный привет уходящего в море ловца,
Плывущего где-то... не в море ль Беринговом льдиной?.. –
За призрачной рыбкой, порезавшей ночью сердца...¹¹

Помимо балладных аллюзий, пятистопный амфибрахий (с усечением на четных стихах) позволяет увидеть в тексте Ачаира балладную ориентированность, превратившую жанр в середине XX века в метафору его самого.

А «Призрак» Ачаира с пушкинским сюжетом из стихотворения «Я помню чудное мгновенье...», с кружащимся чередованием четырехстопного и трехстопного амфибрахия, в финале очевидно тяготеет к жанру баллады: «ваши прозрачные руки / ... призрака мертвенный свет»,¹² и именно баллады ахматовского типа – с вещественностью деталей, одновременно развоплощенных и метафорических.

Ритмические акценты определяют интонацию, которая в последних двух сборниках Ахматовой становится торжественной, тем самым происходит «возрождение, с одной стороны, сатиры, с другой – оды и баллады».¹³

Вариацией на ритмы балладного амфибрахия стало стихотворение Ахматовой «В ту ночь мы сошли друг от друга с ума...» («Из цикла “Ташкентские страницы”»). «Первые две строки каждой строфы написаны четырехстопным амфибрахией с мужской клаузулой; следующие за ними две строки – трехстопным амфибрахией с женской клаузулой. Рифмовка всюду парная».¹⁴ Парность рифмовки создает иной эффект по сравнению с классическими четверостишиями: каждая строфа как будто замыкается и делится пополам, образуя полустрофу. «Летний сад» тоже написан двухстрочными строфами (правда, разделенными пробелами).

Для поздней Ахматовой постоянными становятся мотивы возвращения и воспоминания. Данные мотивы можно назвать одним из метакодов жанра баллады у Ахматовой, они соединяют в семантический пучок другие сюжеты и мотивы: встречи с друзьями, живыми и умершими, поэтами – современниками (Мандельштам, Пастернак, Гумилев, Цветаева и др.) и классиками (Пушкин, Данте), городами и любимыми местами, вещами и образами, забытыми и всплывающими в подвалах памяти.

«В ту ночь мы сошли друг от друга с ума...» вдохновлено польским художником и писателем графом Юзефом Чапским, с которым Ахматова познакомилась в Ташкенте летом 1942 года в доме Алексея Толстого. Об этом Чапский рассказывает в книге «На бесчеловечной земле» («Na nieludzkiej ziemi», 1949), в главе «Встречи с Ахматовой в Ташкенте». «Чапский произвел на Ахматову неизгладимое впечатление... В 1959 году Ахматова вспоминала, как они – два европейца, изгнанных войной из своих мест, – шли сквозь знойную азиатскую ночь».¹⁵ Сам Чапский позднее скажет: «Мы долго гуляли, и во время этой прогулки она совершенно преобразилась. Об этом я, конечно, не мог написать в книге, которая вышла при жизни Ахматовой».¹⁶

«Цикл “Ташкентские страницы” не существует (указание на него – еще один пример игры Ахматовой с читателем). Впрочем, все ташкентские стихотворения Ахматовой при желании можно считать циклом или даже небольшой лирической поэмой».¹⁷ Стоит отметить,

что, возможно, стихотворение имело двойную адресацию, и вторым адресатом мог быть композитор А. Ф. Козловский, высланный в Ташкент за три года до войны (см.: МС, 521–522). Так что игра Ахматовой с читателем явлена на нескольких уровнях: в отсылке читателя и к несуществующему циклу, и к таинственному неопределенному адресату, и, добавим, – в обыгрывании жанра баллады, точнее, создании образа баллады в тексте. Имеется в виду баллада не французская, написанная в строго определенной стихотворной форме, а баллада немецкого или английского типа: остросюжетная, мистическая, с драматическими событиями, с элементами диалога. Впрочем, у Ахматовой есть и элементы французской баллады: традиционной «посылкой» в конце, возможно, является последняя строфа, отстоящая «на много лет» вперед после происходящих событий из первых строк, а в реальности совпадающая со временем написания стихотворения.

Важным моментом является неназванность города, будто скрытого от читателя. Если учесть указание на цикл «Ташкентские страницы», то загадки и нет (кроме существования цикла как такового), но сам текст оказывается свободным от имени города. Ахматова перебирает в памяти восточные города, как бы примеряет их вид, накладывает их образы на образ того единственного, где они идут со спутником:

То мог быть Стамбул или даже Багдад,
Но, увы! Не Варшава, не Ленинград, –
И горькое это несходство
Душило, как воздух сиротства.

(МС, 238)

Стамбул и Багдад – символы Востока, сохранившие свою целостность в годы войны, и им противоположны европейские Варшава и Ленинград, оказавшиеся под обстрелом немецких бомбардировщиков, – города, хрупкость и незащищенность которых подчеркнута этой антитезой. Если вспомнить ранний вариант стихотворения, то там нет Варшавы и Стамбула, но есть Каир. А Ленинграду дается балладное определение «призрачный». Город-тень сопровождает героев в их ночной прогулке. В окончательном варианте перед названием города стоит отрицание: «частица не перед словом Ленинград оказывается на ритмически сильном месте. Ахматова весьма тонким способом дает ощутить “призрачность” Ленинграда».¹⁸

Свойственное вообще Ахматовой чувство сиротства в данном тексте приобретает вселенский масштаб: прогулка поляка и русской, на время лишенных родины, под чужим азиатским небом, «сквозь дымную песнь и полуночный зной», оказывается не одинокой: «... чудилось: рядом шагают века».

Звук шагов умножен: прошлое ведет за собой настоящее и будущее. Лирическая героиня и ее спутник погружаются в таинственный мир чужого города, этот мир фантастичен, как будто бы только что создан («Мы были с тобою в таинственной мгле, / Как будто бы шли по ничейной земле...» (МС, 239)), и впервые по нему ступает нога человека. Прогулка напоминает появление в райском саду Адама и Евы, герои стихотворения исследуют неизвестный им прежде, новый для людей мир.

«Зловещая тьма», в которую погружены герои в начале текста, постепенно преобразуется в «таинственную мглу» под «созвездием Змея». Сначала призрак-Ленинград (если учитывать вариант 1961 года), потом века, также уподобленные призракам-теням, следующие за героями в «таинственной мгле», – все это черты романтической баллады. В «Людмиле» В. А. Жуковского тени сопровождают мертвеца и его возлюбленную в полночь:

Слышат шорох тихих теней:
В час полуночных видений,
В дыме облака, толпой,
Прах оставя гробовой
С поздним месяца восходом,
Легким, светлым хороводом
В цепь воздушную свились;
Вот за ними понеслись;
Вот поют воздушны лики:
Будто в листьях повилики
Вьется легкий ветерок;
Будто плещет ручеек.¹⁹

В «ночном» тексте Ахматовой вместо плещущего ручейка – «бормочущие арыки». И так же, как и у Жуковского, тьма неожиданно проясняется от сияния месяца:

... месяц алмазной фелукой
Вдруг выплыл над встречей-разлукой.
(МС, 239)

«Любимая Гумилевым арабская “вырезная фелука” превращается в призрачный воздушный корабль (“Взоры в розовых туманах / Мысль далеко уведут, / И из стран обетованных / Нам незримые фелуки / За тобою приплывут”»)²⁰ Даже такой ориентальный мотив, казалось бы, введенный в стихотворение ради рифмовки с восточным пространством, в котором находятся герои, имеет балладный подтекст: «незримые фелуки» из гумилевского «Носорога» напоминают знаменитую балладу Цейдлица-Лермонтова «Воздушный корабль».

Прогулка по ночному городу похожа на шествие, но именно «шествие теней», как в «Летнем саде»: мир движется, открывая в каждой строке новый мистический мотив – призраки (Ленинград, века) «шагают рядом», как и в «Людмиле» Жуковского, отовсюду слышатся звуки – «свое бормотали арыки», «в бубен незримая била рука, / И звуки, как тайные знаки... / ...кружились во мраке» (МС, 238). Вместо диалогов, характерных для жанра баллады и часто используемых Ахматовой в ранней лирике, прямая речь в стихотворении превращается в метафору самой себя – мир вокруг героев говорит и поет.

Т. Венцлова указывает на запах гвоздик как символ смерти («ср. отброшенный вариант «И черные пахли гвоздики...») и воплощение иного мира – Азии.²¹ Для Ахматовой гвоздики связаны и с О. Мандельштамом:

О, как пряно дыханье гвоздики,
Мне когда-то приснившейся там, –
Это кружатся Эвридики,
Бык Европу везет по волнам.
(МС, 245)

«Ташкентские страницы», обращенные к Чапскому (или Козловскому), подспудно говорят и о Мандельштаме. Т. Венцлова возводит стихотворение Ахматовой к перевернутому мифу об Орфее и Эвридике, где лирическая героиня воплощает роль Орфея, а ее спутник – Эвридику, спасаемую из тьмы Аида.²²

Аналогия с Мандельштамом подчеркивает балладный подтекст стихотворения: воспоминание о трагически погибшем поэте наделяет Ахматову властью над иным миром, миром смерти. Мандельштамовский Ленинград представляется городом, куда вернулся балладный мертвец, но вместо живых он видит мертвый город: «У меня еще есть адреса, / По которым найду мертвецов голоса. / Я на лестнице черной живу, и в висок / Ударяет мне вырванный с мясом звонок...».²³ Фоном прогулки по Ташкенту, описанной в 1959 году, становится призрачный Ленинград. Традиционная для романтической баллады подмена одного мира другим выступает в стихотворении как специально созданная авторская ловушка.

Героя, «сошедшего с ума», увлеченного внезапной любовью, в мертвый мир ведет призрачная героиня – вглубь «зловещей тьмы», «сквозь город чужой», погружая «в таинственную мглу». Их сопровождают века и города, от имен которых отказываются, которые употреблены в сослагательном наклонении, странный путь напоен странной музыкой – бормотанием арыков и материализованными звуками.

Косвенной отсылкой к «Людмиле» Жуковского может быть и польское происхождение Чапского – чужестранца (в начале баллады Людмила сетует: «С чужеземною красою. / Знать, в далекой стороне / Изменил, неверный, мне...»²⁴), а Литва, где похоронен жених Людмилы, «край чужой», как акцентирует поэт, перекликается одновременно с Польшей и с Ташкентом, названным Ахматовой «городом чужим» (инверсия в стихотворении сохраняется).

Кроме того, именно в Ташкенте весной 1942 года Ахматова сделала свой первый в жизни перевод. Это были стихи польского поэта С. Балинского «Варшавская колыда 1939 года». «Услышала она “Колыду” – по-польски и в подстрочном переводе – из уст... Чапского».²⁵ Обращение Ахматовой к переводческому творчеству как будто повернуло ее и к замечательным переводным балладам Жуковского (в частности, к «Людмиле» как ранней вариации «Леноры» Бюргера), и поэтому, быть может, «В ту ночь мы сошли друг от друга к ума...» несет в себе след его мистических строк.

Балладный мир творится Ахматовой на первозданной земле, далекое созвездие Змея, создающее пространственную вертикаль и бесконечность, открывает поистине новый мир, «ничейную землю».

«Дымная песнь» напоминает «Песнь Песней» Соломона, подчеркивая единственность и невозвратимость этой прогулки вне времени и реальности: анафорические «и» в начале строк подчеркивают Библейскую интонацию.

Как и в любой балладе, встреча героев длится только одну ночь: путь к могиле должен быть завершен до рассвета. Так и у Ахматовой прогулка обозначена как «встреча-разлука». Одно понятие вмещает в себя другое, они неразделимы.

В последней строфе время и пространство отодвинуты от основного действия в будущее, более того, хронотоп переворачивается, и оказывается, что все, описанное в первых пяти строфах, – это далекое прошлое, а сама прогулка – воспоминание о необыкновенной встрече в чужом городе. Балладный топос оказывается литературно осмысленным, реверсируется, отодвигается на много лет назад. Но новый поворот заставляет увидеть текст в духе неожиданного финала Жуковского в «Светлане»: фантастическое приключение оборачивается страшным сном. У Ахматовой нет четко заданной границы: возможно, все описанное приснилось героине, либо же воспоминание об этой прогулке породило новый сон. Причем, как в балладе Лермонтова «Сон» («В полдневный жар в долине Дагестана...»), Ахматова создает рамочный эффект сюжета в сюжете:

И если вернется та ночь и к тебе
 В твоей для меня непонятной судьбе,
 Ты знай, что приснилась кому-то
 Священная эта минута.

(МС, 239)

Внутри сна автора в деталях расцветает сон о прогулке лирической героини, рядом с этим сном упоминается возможный сон героя о той же прогулке («если вернется *та* ночь и к тебе»), а затем полунамеком («приснилась *кому-то*») все возвращается снова к лирической героине и автору. Круг замыкается, и читатель вновь слышит бормотание арыков и запах гвоздик. Прогулка повторяется, как нечто бывшее и нечто приснившееся, невозможное и сложенное из лепестков времени и обрывков воспоминаний. «Претворением мгновенного в вечное»²⁶ назвал Ю. Щеглов свойство Ахматовой так ощущать мир.

Может быть, в этом и состоит секрет неповторимых баллад Ахматовой, в которых привычные черты жанра образуют свою собственную лирическую сюжетность.

¹ См. об этом: *Пахарева Т. А.* Акмеистические тенденции в русской поэзии последних десятилетий XX – начала XXI в.: Дис... д-ра филол. наук. Киев, 2005. С. 81–93.

² Там же. С. 163.

³ Там же. С. 374.

⁴ *Ачаир А.* Мне кто-то бесконечно дорог... Стихотворения. М., 2009. С. 324.

⁵ *Лермонтов М. Ю.* Полн. собр. соч. В 10 т. Т. 2. М., 2000. С. 50.

⁶ *Ахматова А. А.* Малое собр. соч. СПб., 2016. С. 49. Далее ссылки на это издание по тексту (МС) с указанием страницы.

⁷ *Ачаир А.* Указ. соч. С. 324.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

¹⁰ *Ахматова А. А.* Собр. соч. В 6 т. Т. 2. В 2 кн. Кн. 1. М., 1999. С. 157.

¹¹ *Ачаир А.* Указ. соч. С. 324.

¹² Там же. С. 300.

¹³ *Эйхенбаум Б. М.* Анна Ахматова // Эйхенбаум Б. М. О прозе. О поэзии. Л., 1986. С. 413.

¹⁴ *Венцлова Т.* Собеседники на пиру: Литературоведческие работы. М., 2012. С. 582.

¹⁵ *Хейт А.* Анна Ахматова. Поэтическое странствие. Дневники, воспоминания, письма А. Ахматовой. М., 1991. С. 142.

¹⁶ *Чапский Ю.* Встречи с Ахматовой в Ташкенте // Анна Ахматова: pro et contra. Т. 2. СПб., 2005. С. 690.

¹⁷ *Венцлова Т.* Указ. соч. С. 577.

¹⁸ Там же. С. 586.

¹⁹ *Жуковский В. А.* Полное собр. соч. и писем. В 20 т. Т. 3. М., 2008. С. 14.

²⁰ *Тименчик Р. Д.* Последний поэт. Анна Ахматова в 60-е годы. Т. 1. М., 2014. С. 195.

²¹ См.: *Венцлова Т.* Указ. соч. С. 584.

²² Там же. С. 590.

²³ *Мандельштам О. Э.* Собр. соч. В 4 т. Т. 3. М., 1994. С. 43.

²⁴ *Жуковский В. А.* Указ. соч. С. 9.

²⁵ *Рубинчик О. Е.* Анна Ахматова и ее время. М., 2018. С. 68.

²⁶ *Щеглов Ю. К.* Черты поэтического мира Ахматовой // *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст. М., 1996. С. 280.