

ПАРАЛЛЕЛЬ «ПЕТЕРБУРГ – ВЕНЕЦИЯ»
В «ЧЕТКАХ» АННЫ АХМАТОВОЙ

Саидат Ф. Данилова¹

*Санкт-Петербургский институт внешнеэкономических
связей, экономики и права, Санкт-Петербург, Россия*

Key words: image of the city, Anna Akhmatova

Summary: The article deals with images of St. Petersburg and Venice in the early works of Anna Akhmatova. Purpose of the article is to show that, despite the parallels, the images of St. Petersburg and Venice in the second collection of poems by Anna Akhmatova “Rosary” bear different meanings.

Ключевые слова: образ города, Анна Ахматова

Аннотация: В статье рассматриваются образы Петербурга и Венеции в раннем творчестве Анны Ахматовой. Цель статьи – показать, что, несмотря на переключки, образы Петербурга и Венеции во втором сборнике стихотворений Ахматовой «Четки» несут различную смысловую нагрузку.

Параллель «Петербург – Венеция» – одна из самых частых примет «венецианского текста» русской литературы, что дало повод Л. Лосеву назвать ее «затасканным клише» (Лосев, 1996: 232). Мы не будем останавливаться на типологии сходства этих двух городов, подробно разработанной в современном литературоведении². Цель нашей заметки

¹ © Данилова, С.Ф., 2015.

² См., например: Миц, Зара; Безродный, Михаил; Данилевский, Александр. 1981. «Петербургский текст» и русский символизм. Семиотика города и городской культуры. Петербург. Ученые записки Тартуского государственного университета. Труды по знаковым системам. Вып. XIV. Издательство ТГУ: Тарту; Уварова. Ирина. 1989. Венецианский миф в культуре Петербурга. Анциферовские чтения. Материалы и тезисы конференции. Ленинград; Топоров, Владимир. 1990. Италия в Петербурге. Италия и славянский мир. Сборник тезисов. Издательство АН СССР: Москва; Комолова, Нелли. 1993. «Италия» Ахматовой и Гумилева. Россия и Италия. Издательство «Наука»: Москва; Топоров, Владимир. 1995. Петербург и «Петербургский текст» русской литературы. Топоров. Владимир. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического: Избранное. Издательская группа «Прогресс»-«Культура»: Москва; Меднис, Нина. 1999. Венеция в русской литературе: в 2-х т. Издательство Новосибирского университета: Новосибирск. и др.

скромнее и конкретнее: показать, что образы Петербурга и Венеции в раннем творчестве Ахматовой, несмотря на переключки, несут различную смысловую нагрузку.

Цикл «Стихи о Петербурге» (Ахматова, 1988: 72) и стихотворение «Венеция» (Ахматова, 1988: 73-74), о которых пойдет речь, расположены в 4 разделе «Четок». Исходя из более поздних ахматовских строк – «И пришел в наш град угрюмый / В предвечерний тихий час, / О Венеции подумал / И о Лондоне зараз» (Ахматова, 1988: 113), или в «Поэме без героя» о Фонтанном доме: «Вы ошиблись: Венеция дождей – / Это рядом...» (Ахматова, 1988: 278) – можно предположить, что и первая Венеция Ахматовой – своеобразный двойник Петербурга, тем более что художественный мир обоих стихотворений строится практически из одних и тех же составляющих. «Идеальный город акмеистов помимо Петербурга – это Венеция, – отмечает О.А. Ханзен-Леве. – Там все типичные для акмеизма мотивы повторяются в узорах и кружеве фасадов, в мозаиках и тканях города» (Ханзен-Леве, 1998: 265). Ахматова в лучших акмеистических традициях начинает стихотворения с упоминания об архитектурных памятниках: это Исаакиевский собор и Собор Святого Марка. В обоих случаях подчеркнуты фактура и структура зданий: литой серебряный Исаакий и украшенный золотыми мозаиками «пышный», «сказочный»³ собор Святого Марка⁴. Оба города расположены у воды: «Над Невою темноводной» и «у воды / Ласковой и млеюще-зеленой», в обоих дует ветер, причем петербургский «сметает», а венецианский «заметает». Есть и словесные переключки: «Ветер душный и суровый» – «Но не душно в этой тесноте»; и колористические – черный штрих на цветном фоне: «черные трубы» – «черные лодки». Однако на этом сходство заканчивается и начинаются различия.

В «Четках» Ахматова активизирует оба основных петербургских мифа – эсхатологический и креативный, благодаря чему Петербург получает двойную интерпретацию. С одной стороны, подчеркивается «несовместимость этого города с мыслящим и чувствующим человеком, невозможность жизни в Петербурге» (Топоров, 1995: 263): «Не гони меня туда, / Где под душным сводом моста / Стынет грязная вода» (Ахматова, 1988: 58), «Ветер душный и суровый / С черных труб сметает гарь» (Ахматова, 1988: 72), «В последний раз мы встретились тогда, / На набережной, где всегда встречались. / Была в Неве высокая вода, / И наводнения в городе боялись» (Ахматова, 1988: 54).

³ Так определяет храм Томас Манн в новелле «Смерть в Венеции».

⁴ Есть и другие предположения по поводу того, что такое «золотая голубятня» – см., например, Т.В. Цивьян (Цивьян, 2001), В. Полухина (Полухина, 1989).

С другой стороны, Петербург в «Четках» – это город, где живут поэты и где осуществляется сам творческий процесс: «Прекрасных рук счастливый пленник / На левом берегу Невы, / Мой знаменитый современник... // И если я умру, то кто же / Мои стихи напишет вам...» (Ахматова, 1988: 54), «Здравствуй! Легкий шелест слышишь / Справа от стола? / Этих строчек не допишешь – / Я к тебе пришла» (Ахматова, 1988: 58), «Он говорил о лете и о том, / Что быть поэтом женщине – нелепость. / Как я запомнила высокий царский дом / И Петропавловскую крепость! // ... И в этот час была мне отдана / Последняя из всех безумных песен» (Ахматова, 1988: 54), «Я пришла к поэту в гости. // Но запомнится беседа, / Дымный полдень, воскресенье / В доме сером и высоком / У морских ворот Невы» (Ахматова, 1988: 75-76).

В цикле «Стихи о Петербурге» присутствуют оба антонимических начала, и художественный мир стихотворения распадается на две части, одна из которых вписана в другую. Эсхатологическая ипостась Петербурга открывает и закрывает стихотворение, которое состоит из следующих семантических полей: 1. природа (ветер), 2. город (Исакий, столица, черные трубы, гарь), 3. хозяева города (государь и конь Великого Петра). Все эти образы ощущаются как враждебные: конь – «в грозном нетерпенье», ветер – «душный и суровый», в воздухе – «гарь». В художественном мире этого стихотворения нет человека, поскольку «Петербург – бездна, «иное» царство, смерть...» (Топоров, 1995: 260).

Во втором стихотворении цикла Петербург совершенно преобразуется. Во-первых, меняются пространственные координаты: вместо Исакия и Медного всадника – арка на Галерной и Летний сад. Во-вторых, здесь иначе течет время. Если в «душном» Петербурге время циклично, события бесконечно повторяются – «Вновь Исакий в облаченье...», «Что мне долгие года!», «Мне не надо ожиданий... / И томительных свиданий», «Завтра лучше, чем вчера», – то в «поэтическом» Петербурге происходит прорыв, выпадение из замкнутого круга. Ночь новолуния сворачивается в один фиксированный момент – «В миг, когда над Летним садом / Месяц розовый воскрес» (ср.: «И в этот час была мне отдана / Последняя из всех безумных песен»). Этот миг парадоксальным образом претворяется в вечность: «Ведь под аркой на Галерной / Наши тени навсегда», «И в руке твоей навеки / Нераскрытый веер мой». Характерно, что в стихотворении не упоминается сам акт творчества, нет и слов, его описывающих (как то: стихи, песня, поэт, голос и т.д.), за исключением заглавия – «Стихи о Петербурге». Но сам Петербург выступает здесь (как и у других авторов «петербургского текста») в качестве создания искусства – «Петра творенья», что позволяет «не только включить в

«петербургский текст» образы его демиургов (Петра I – Пушкина – Достоевского...), но и воспринимать весь Петербург как «единый текст» (Миц и др, 1981: 79). Таким образом, «улыбка холодная / Императора Петра» в конце стихотворения, «закодированная» предшествующими произведениями, уже сама по себе несет «творческую» информацию.

Не удивительно, что поэтический Петербург иррационален, фантастичен еще более, чем эсхатологический. Неясность, недосказанность, неопределенность, призрачность – не недостаток, а наиболее точное описание творческого процесса. Поэтому «не вполне ясно, о чем идет речь – о видении в буквальном смысле слова или же о «ясновидении»... в состоянии полусна или транса» (Щеглов, 1982: 67). Последнее предположение Ю. Щеглова имеет под собой вполне реальную основу. По словам самой Ахматовой, «внезапному предвидению всегда предшествовало состояние расслабленности, граничащей со сном или обмороком. Она чувствовала себя обмякшей, в каком-то полубессознательном состоянии» (Иванов, 1989: 208). Так что описанное в стихотворении «Сердце бьется ровно, мерно...» состояние можно считать практически документальной фиксацией акта творчества.

В стихотворении «Венеция» все природные и культурные образы даны со знаком плюс: собор – «золотая голубятня», вода – «ласковая», «ветерок соленый», игрушки – «яркие». Даже черный цвет лодок, оставляющих «узкие следы», – создает впечатление скорее эстетическое, чем мрачное.

Совершенно очевидно, что время в этом стихотворении выражено гораздо слабее, чем пространство. На все стихотворение – всего два глагола в настоящем времени, причем один из них – глагол состояния. Художественный мир стихотворения статичен⁵, в нем нет движения, нет развития – он уже достиг гармонии, равновесия: «Но не тесно в этой тесноте / И не душно в сырости и зное». «Стынет» в стихотворении не только небо – застыло время. Интересно в этом плане привести высказывания Е.Н. Меднис и О.А. Ханзена-Леве о взаимопроницаемости пространства и времени в «венецианском тексте»: «...Венеция... уникальный город, где время обрело пространственные формы и одно вне другого не существует» (Меднис, 1999: 50) – «Здесь культурная «готика» достигла предела, все стало памятью, все реалии превратились в

5 В этом отношении неадекватным нам представляется восприятие стихотворения итальянской исследовательницей Й.С. де Варда: «Венеция Ахматовой живет, она вся в движении, в лучах солнца, хранимая львом, там толпа и яркие игрушки...» (де Варда, 1992: 71). Предметный мир перечислен исследовательницей верно, движение же там практически отсутствует: некое его подобие совершает лишь «ветерок», однако его действия носят не преобразующий, а нивелирующий характер.

знамения нездешнего в повседневном, все окаменело и тем самым осталось в живых – перед лицом постоянно присутствующей смерти» (Ханзен-Леве, 1998: 265).

Эта особенность хронотопа стихотворения говорит о том, что Венеция у Ахматовой становится аналогом законченного произведения искусства, т.е. того «идеального измерения, в котором жизнь и мир получили вид «нетленного культурного текста» (Фарино, 1974: 94).

Следует обратить внимание и на композицию стихотворения: метафора (и одновременно перифраз) из первой строки перекликается со сравнением из 9 стиха, окаймляя практически аметафоричное стихотворение. Сравнение «Как на древнем выцветшем холсте / Стынет небо тускло-голубое⁶» окончательно превращает стихотворение-зарисовку именно в зарисовку, рисунок⁷, точнее в «картину»⁸. Теперь становится понятным, почему автор не вводит фигуру наблюдателя, «человека в пейзаже» в художественный мир стихотворения. Если в первой строфе мы еще можем говорить о непосредственном впечатлении от города: «золотая голубятня», «ласковая вода», «ветерок», «нежные, странные лица», то постепенно взгляд все более объективизируется («черные лодки», «узкие следы», «яркие игрушки», «с книгой лев...») и др.). Тем самым автор «утверждает автономность внеположенного по отношению к нему пейзажа» (Меднис, 1999: 57).

«Эпиграмматическая сентенция»-парадокс, заключающая «Венецию», – «И не тесно в этой тесноте / И не душно в сырости и зное» – подводит итог и характеризует художественный мир стихотворения в целом. Если в образе Петербурга Ахматова подчеркивала именно его антонимичность⁹, присутствие в одном пространстве двух по-разному организованных миров – эсхатологического и поэтического, то образ Венеции – это воплощенный оксюморон, он алогичен, в нем не работают законы реального мира. В Петербурге – душно, сыро, тесно, знойно (эти определения, употребленные Ахматовой в «Венеции», характерны

6 См. у Т.В. Цивьян: «Подмечено и тускло-голубое небо Венето, прикровенно отсылающее к холстам старых картин, то есть к венецианской живописи» (Цивьян, 2001).

7 См. у Т.В. Цивьян по поводу данного стихотворения: «Мы собираемся рассматривать это стихотворение прежде всего как ведуту...» (Цивьян, 2001).

8 Ср. «итальянское» стихотворение Н. Гумилева «Генуя», в котором идея связи времен осуществляется благодаря искусству: «повседневность минувшей эпохи, запечатленная на старом полотне, избежала тлена и продолжает жить своей жизнью в искусстве» (Комолова, 1993: 255).

9 См., например, у В.Н. Топорова: «Внутренний смысл Петербурга, его высокая трагедийная роль, именно в этой несводимой к единству антитетичности и антиномичности, которая самое смерть кладет в основу новой жизни, понимаемой как ответ смерти и как ее искупление, как достижение более высокого уровня духовности» (Топоров, 1995: 260).

именно для «петербургского текста»¹⁰). А в «этой» (т.е. венецианской, сотворенной, художественной) тесноте – не тесно, в «этой» сырости – не душно, так как Венеция – бессмертное произведение искусства, запечатленное раз и навсегда («в миг» и «навсегда»).

Таким образом, мы можем говорить не о традиционной параллели «Петербург – Венеция», а о своеобразном тандеме: амбивалентный Петербург – место, где и когда совершается творческий процесс, творится космос вопреки царящему вокруг хаосу; бессмертная Венеция – результат этого процесса.

Литература:

- Ахматова, Анна. 1988. *Сочинения: в 2-х томах*. Том 1. «Художественная литература»: Москва.
- Де Варда, Йованна. 1992. *Образ Италии и ее культуры в стихах Анны Ахматовой*. Тайны ремесла. Ахматовские чтения. Вып. 2. «Наследие»: Москва.
- Иванов, Вячеслав. 1989. Встречи с Анной Ахматовой. *Знамя*. № 6. Москва.
- Комолова, Нелли. 1993. «Италия» Ахматовой и Гумилева. *Россия и Италия*. Вып. 1. «Наука»: Москва.
- Лосев, Лев. 1996. Реальность зазеркалья: Венеция Иосифа Бродского. *Иностранная литература*. № 5. Москва.
- Меднис, Нина. 1999. *Венеция в русской литературе: в 2-х т.* Новосибирский государственный университет: Новосибирск.
- Милиц, Зара. Безродный, Михаил. Данилевский, Александр. 1981. «Петербургский текст» и русский символизм. *Семиотика города и городской культуры. Петербург. Ученые записки Тартуского государственного университета. Труды по знаковым системам*. Вып. XIV. Тартуский государственный университет: Тарту.
- Полухина, Валентина. 1989. Ахматова и Бродский (к проблеме притяжений и отталкиваний). *Ахматовский сборник*. УМСА-Press: Париж. <http://www.akhmatova.org/articles/poluhina.htm> (дата доступа 29.07.2015).
- Топоров, Владимир. 1990. Италия в Петербурге. *Италия и славянский мир. Сборник тезисов*. АН СССР: Москва;
- Топоров, Владимир. 1995. Петербург и «Петербургский текст» русской литературы. *Топоров, Владимир. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное*. Издательская группа «Прогресс»-«Культура»: Москва.
- Уварова, Ирина. 1989. Венецианский миф в культуре Петербурга. *Анциферовские чтения. Материалы и тезисы конференции*. Ленинград.
- Фарино, Ежи. 1974. Код Ахматовой. *Russian Literature*. № 7-8. North-Holland Publishing Company: Amsterdam.
- Ханзен-Леве, Оге. 1998. Текст – текстура – арабески. Развертывание

10 См. Топоров, 1995: 314-315.

метафоры ткани в поэтике О. Мандельштама. *Тыняновский сборник: Шестые Седьмые-Восьмые Тыняновские чтения*. Вып. 10. Издательский дом «Аггима», Улан-Батор: Москва.

Цивьян, Татьяна. 2001. «Золотая голубятня у воды...»: Венеция Ахматовой на фоне других русских Венеций. Цивьян, Татьяна. Семиотические путешествия. URL: <http://www.akhmatova.org/articles/civian6.htm> (дата доступа 28.07.2015).