

А. АХМАТОВА И Ф. ДОСТОЕВСКИЙ. ЗАМЕТКИ К ТЕМЕ. СТАТЬЯ 1. «ПАВЛОВСКИЙ ТЕКСТ»

«Золотой век» русской литературы связан для А. Ахматовой прежде всего с именами А.С. Пушкина и Ф.М. Достоевского. Достоевский и Пушкин для нее – две вехи в русской культуре, две вершины и два полюса, несовместимые, но и нераздельные, угаданные еще в далекой древности. Так, в письме к NN, несуществующему адресату, по поводу *«Поэмы без героя»*, Ахматова прочитывает русскую историю как «текст культуры»: *«Как я завидую Вам в Вашем волшебном Подмосковии, с каким тяжелым ужасом вспоминаю Коломенское, без которого почти невозможно жить, и Лавру, кот. когда-то защищал князь Долгорукий-Роца (как сказано на доске над Воротами), а при первом взгляде на иконостас ясно, что в этой стране будет и Пушкин, и Достоевский»* [1]. Пушкин – нечто вроде «неизлечимой любви»: *«...я, простите, забалтываюсь – меня нельзя подпускать к Пушкину...»* [2]. Воспринимая творчество Достоевского как пророческое, она считала его писателем, многое определившим в истории *«настоящего, не календарного»* двадцатого века [3]. Понимая культуру как единый текст, Ахматова, рассказывая в *«Прозе о Поэме»* о том, как создавалась *«Поэма без героя»*, обозначила принцип своего творчества как «двоение»; в нем, на наш взгляд, и содержится ее ощущение культуры: *«Что-то идущее рядом – другой текст, и не понять, где голос, где эхо и которая тень другой, поэтому она так вместительна, если не сказать бездонна»* [4]. Ахматова тонко улавливает «прошительность», «пронизанность» культуры «цитатами» (*«Все в Москве пропитано стихами, рифмами проколото насквозь...»*, 1, 367); для нее это «мостики», или, точнее, объединяющие «швы»; в ее понимании поэзия сама есть не что иное, как *«одна великолепная цитата»* [5]. Так, из Пушкина вырастает Достоевский: «петербургский текст» пушкинской *«Ликовой дамы»* содержит скрытое ядро *«Преступления и наказания»*, а оба шедевра восходят к одному к архетипу – к Библии и ее нравственным заповедям (*«не убий»*) [6].

Саму культуру Ахматова часто и воспринимает через Достоевского. Для нее Достоевский, *«омский каторжанин»* (см. первую *«Северную элегию»*), – человек, отдавший себя на заклятие (архетип Христа), художник, распятый на кресте собственной совести, «строительная жертва», «заложная душа». В этом, очевидно, угадывается аналогия с самой собой [7]. «Двоение» русской культуры – в странной и трагической закономерности судеб русских писателей: либо насильственная смерть, либо духовные муки [8]. Усиление этоса в русской культуре конца XIX века – тенденция, отмеченная еще русской критикой, в частности Б. Асафьевым, – связывается Ахматовой именно с Достоевским. Русская культура конца века существует для нее под знаком Достоевского; так, мир романа *«Идиот»* оказывается спроецированным на «затекстовый» мир, опрокинутым в бесконечно дрящущую жизнь, предопределяя собой биографию Ахматовой как культуру.

Специфичны отношения Ахматовой с пространством: они строятся как диалог или колдовской акт. Ситуация «сговора» с местом, архетип которой очевиден (продажа души дьяволу), амбивалентна и интерпретируется как своеобразное *«расколдовывание пространства»* (см. *«Северные элегии»*). Проводниками в иные миры являются запахи; такова их функция в мифологии [9]. *«Запахи»* для Ахматовой – и есть тот язык, с помощью которого читается «тайна пространства».

Царское село и Павловск – петербургские парадизы – существуют в ахматовском сознании и тексте в парадоксальной оппозиции будни/праздник: Царское – *«всегда будни, потому что дома»* (2, 242), Павловск – *«всегда праздник, потому что надо куда-то ехать, потому что далеко от дома»* (2, 242). Ср. в поэзии: *«Все мне видится Павловск*

холмистый... Как в ворота чугунные въедешь, тронет тело блаженная дрожь, не живешь, а ликуешь и бредишь иль совсем по-иному живешь», 1, 96). Царское как «домашнее» («тихое и благоуханное», 2, 248) просветлено и одухотворено тенью Пушкина, Павловск как «чужое» – тенью Достоевского, точнее его героини – Настасьи Филипповны (события романа *«Идиот»*, как известно, разворачиваются в пространстве между Петербургом и Павловском – бывшей резиденцией русских царей и дачной местностью). Запахи Павловского вокзала, упоминаемые в автобиографических заметках Ахматовой, образующие в нелинейной перспективе оппозицию антиэстетическое/эстетское, уводят в сновидное бытие, разрушая грань реальности/сна; знаком чего становится призрак Настасьи Филипповны - души, витающей над городом и не обретающей покоя (2, 242).

Память, обостряющаяся от голосов, звуков, запахов и т.д., для Ахматовой реализуется через боль. Доминирование запахов в этом ряду может быть мотивировано на психо-физиологическом уровне болезнью, на эстетическом - комплексом *«чахоточной девы»* [10].

Реалии, присутствующие в автобиографической прозе, приоткрывая завесу времени, приобретают символический смысл в «тексте культуры»; так, медный крест, забытый или оставленный кем-то на сосне в Павловском парке (об этом сделана запись в дневнике: 2, 256), - своеобразный ключ к прочтению *«павловского текста»*, вбирающего в себя целый комплекс мотивов и сюжетов. *«Крест»* в значении *«распятие»*, *«жертвенность»* неожиданно увязывает в «тексте культуры» столь непохожих персонажей, как Павел I и Настасья Филипповна. Заметим, что Павел I как историческая личность в сознании Ахматовой более связан с *«петербургским текстом»*, в частности, с Михайловским замком и его жуткой тайной убийства царя. Вершину Ахматовской «готики» увенчивает Фонтанный дом – *«целая симфония ужасов»* (2, 250).

Павловский вокзал, помимо парка, - одно из наиболее известных мест общественных гуляний (*«...весной и осенью в Павловске на музыке – Вокзал»*, 2, 244), имеет подтекст, глубоко спрятанный в автобиографической прозе; *«вокзал»* с его семантикой *«дороги»*, *«движения»* обретает семантику *«бездомности»*, *«неоседлости»*, *«неприкаянности»*, порождая ассоциативные сюжеты-ситуации бегства/преследования и метаний заблудшей души, оставшейся без покаяния (своеобразное продолжение текста Достоевского). Текст романа Достоевского «врастает» в автобиографическую прозу Ахматовой, отзываясь в лирике. «Освоение» этого текста в памяти напоминает принцип критических эссе И. Анненского (в частности, его *«Книг отражений»*) – любимого «учителя» Ахматовой: перевоплощение в героя, близкого или далекого по психическому строю, как бы проживание в его роли, моделирование «авторского» поведения с оглядкой на «другого», в соответствии с логикой его характера, рассуждение в его духе. Подобный принцип ведет, в конечном счете, к «добраиванию» характера персонажа уже в другом тексте, в «тексте культуры» (напоминает пушкинский принцип: «новые узоры по старой канве»).

Роман Достоевского увиден в подтекст, существует как «скрытая цитата», но в мире Ахматовой все сюжеты судьбы героини разворачиваются с учетом художественного опыта Достоевского, по его схеме. *«Комплекс Настасьи Филипповны»* (ср. у Ахматовой: *«мой одичалый нрав»*) – скрытое ядро характера героини Ахматовой, предопределяющее развитие многих ситуаций «лирического романа» в поэзии Ахматовой. *«Комплекс Настасьи Филипповны»*, включающий в себя бесовскую гордость, обреченность на самоказнь, уничижение как форму прикрытия тайного сознания своего превосходства, стихийность природы, направленной на разрушение чужих судеб, реализующей обиду на мир, мстящей за себя, за свое поруганное достоинство и т.д. [11] – все перечисленные мотивы присутствуют в характере героини Ахматовой. Настасья Филипповна «прорастает» в ней, подобно растению: излюбленная метафора Ахматовой – *«тихая черная жизнь корней»* (2, 256) – означает органическое вращание в «текст культуры».

«Прозрение» себя в Настасье Филипповне (от имени до судьбы), не лежащее на поверхности текста, дает повод для выяснения типологического родства героинь. Магическое число «три» - в основе разветвляющихся ситуаций ахматовской лирики: поведение героини в духе Настасьи Филипповны («*комплекс Настасьи Филипповны*»): по контрасту (как сдерживание «*одичалого нрава*»), наконец, двойная проекция (следование за *призраком Настасьи Филипповны*, но вопреки ему).

1. Оппозиция живого/мертвого

Двойники и заместители

1.1. Имя – характер – судьба. Психический диапазон героини Ахматовой, как и Настасьи Филипповны, обусловлен двумя ролями, предопределяющими полюса его разветвления: «*пастушка*» и «*королева*». Две ипостаси Настасьи Филипповны в романе Достоевского, с одной стороны, обозначающие эфемерную смену ее социального статуса, внешних обстоятельств и, с другой, указывающие на истоки ее внутреннего раздвоения, - варианты возможной и реализованной судеб, сплетение в неразрывный узел мечты, сна, яви, пророчеств и т.д. Первая реализуется в жанре сельской идиллии (пасторали) с ее духовной непритязательностью (чтение книг, ожидание принца и т.д.), вторая – в жанре готического романа (с его тайнами, inferno, мрачным колоритом, «*симфонией ужасов*» *Фонтанного Дома*) и т.д.). «*Пастушка*» смиренно принимает все, происходящее с ней, как непреложность; «*королева*», наоборот, заявляя о своем праве на «*последнее слово*», безжалостно рвет нити чужих судеб, в своей непредсказуемости постоянно переступая общепринятые нормы (см. о Настасье Филипповне: «...*в состоянии была самое себя погубить, безвозвратно и безобразно, Сибирью и каторгой, лишь бы надругаться над человеком, к которому она питала такое бесконечное отвращение*» [12]). Ипостась «*пастушки*», «*невесты, ожидающей жениха*» реализуется у Ахматовой преимущественно в ранних сборниках («*Не нашелся тайный перстень, прождала я много дней...*», 1,123). «*Королева*» соотносится у Достоевского с Клеопатрой; в поэзии Ахматовой в этот ряд включается библейская Мелхола, реальная О. Глебова-Судейкина и др. Упоминание «*королевы*» (именно так произносит это слово Лебедев в романе «*Идиот*») отсылает к Клеопатре (персонажу незавершенных произведений Пушкина), к психическому феномену которой приковано внимание Достоевского (см. «*Дневник писателя*» [13]). Обращение к Клеопатре у Ахматовой скорее попытка преодоления ее в себе; не случайно, в лирике она выбирает в качестве объекта художественного изучения другую Клеопатру, Клеопатру - верную супругу (см. одноименное стихотворение 1940 г.).

История Настасьи Филипповны – история Золушки, не поверившей принцу (потому что вообще не верит в возможность для самой себя счастья); сознавая себя вполне достойной неожиданно свалившегося на нее счастья, она убегает от него с ужасом человека, занявшего не свое место, играющего чужую роль. Эти же мотивы звучат в ранней лирике Ахматовой (см. обыгрывание сюжетов с Сандрильоной-Золушкой).

История Золушки, воспринятой через Настасью Филипповну, у Ахматовой - текст, разложенный на составляющие, каждое из которых подвержено трансформации. Страхом ошибки порождено ощущение бытия как сновидного: пришедший принц, готовый бросить все к ее ногам, оказывается ненастоящим («не тем»); а настоящего, угадавшего ее, она считает себя недостойной; так, в метаниях от «Я» к «не-Я» она теряет ощущение реальности бытия.

Имя предопределяет систему двойников у Ахматовой: АННА - ИННА – АНАСТАСИЯ – НАСТАСЬЯ. «Инна» – мать Ахматовой, «женщина с редчайшим именем», появляется в «Северных элегиях». «Двойничество» мать/дочь – в повторе некоторых моментов судьбы (например, чахоточная болезнь). Один из признаков, объединяющих носительниц этих имен, - необычная природная красота, изящество, поражающие («прокалывающие») встречного (в подтексте угадывается мифологический архетип: наказание за подсматривание).

Зеркально удвоенное в Анне («на») звуковое ядро имени Анастасия – ключ к поэтическому тексту Ахматовой, в основе которого принцип диалогичности: текст Достоевского осмысливается, «проигрывается» заново, оказывается оспоренным в тексте Ахматовой (в этом смысл сверттекстового диалога Ахматовой и Настасьи Филипповны). «Анна» анаграммирована в «Настасье», этим и порождается тождество по умолчанию. Семантика имени «Анастасия» – «воскресшая». Мотив смерти/воскресения – сквозной для поэзии Ахматовой (см. мотивы репетиции смерти, а также интерпретацию творческого акта как распятия или бесконечной смены смертей/воскресений). Мотив «*падшей*» женщины («*твари*»), по определению некоторых персонажей романа «*Идиот*»), в которую «*много брошено камней*», несет у Ахматовой специфическую семантику неотпущенной вины (см. биографическую ситуацию семи попыток самоубийства Н. Гумилева и мотив любви, навлекшей гибель избраннику, в лирике). Имя как двойник, что-то, за нее существующее, – мотив, пришедший из глубины подсознания Настасьи Филипповны к Ахматовой: «...к любой беде лучше, само оно – беда» (1, 213), «...с именем моим, как с благодным огнем тлетворный дым, слилась навеки клевета глухая» (1, 354).

1.2. **Портрет.** Страх Ахматовой перед портретами, вышедшими из рамы, на наш взгляд, восходит к роману Достоевского (а через него – к Гоголю). Встреча князя Мышкина с Настасьей Филипповной вполне укладывается в ситуацию ожившего портрета, портрета, вышедшего из рамы (см. мотив остолбенения, онемения героя, прочитываемый как мифологическое наказание). Дважды в романе «обыгран» портрет, подаренный ею Гане Иволгину, лишь в третий раз (символика числа «три») появляется реальная Настасья Филипповна. «Худоба» и «страдание» – два признака, придающие облику Настасьи Филипповны символический смысл жертвы, «заложной души». В соответствии с христианскими представлениями, красота, которая спасет мир, рождается из безобразия, уродства. Ахматова в автобиографических заметках не без юмора вспоминает, как в Слепневе, куда она приехала с Гумилевым, местные мальчишки называли ее лондонской мумией (за худобу), которая всем приносит несчастье (2, 246). Подчеркнутые изломы лица и фигуры в ахматовской «Надписи на неоконченном портрете» – не что иное, как доведенные до последнего предела остроконечные линии портрета Настасьи Филипповны.

Мотив *неподаренного* портрета у Ахматовой, также восходящий к Достоевскому, соотносится с нереализованным жестом (*недарение* портрета – повторяющийся жест в поздней поэзии Ахматовой) и означает отказ от непредвиденных ситуаций, запрограммированных текстом Достоевского.

Метания Настасьи Филипповны обретают в романном тексте воплощение на структурном уровне: она замещается кем-то и чем-то (портретами, слухами, письмами и т.д.). Так работает мифологическая оппозиция часть/целое, содержательный смысл которой заключается в том, что целое (живое) слишком далеко от совершенства в силу *искаженности, изломанности, «недоброты»*. Портрет Настасьи Филипповны для восхищенных ее красотой – единственная возможность хоть как-то справиться с ней, вогнуть в раму. В то же время, это символическая формула ее жизни: «*Я десять лет в тюрьме просидела*» (143).

«*Рама*» вбирает в себя значения и «*затворничества*» и «*юта*», которые становятся лейтмотивными для Ахматовой. Так, обнажается амбивалентность мотивов. «*Уют*», «*покой*» обманчивы и оказываются сопряженными с дном («*У тебя светло и просто. Не гони меня туда, где под душным сводом моста стынет грязная вода*», 1, 58; «*Ты уют захотела, знаешь, где он – твой уют?*», 1, 177). «*Тюрьма*», упоминаемая Настасьей Филипповной, приобретает еще один смысл, который указан Аглаей. Называя Настасью Филипповну «*книжной женщиной*» и подчеркивая, что причины всех ее бед в ней самой, Аглая «*тюрьмой*» считает затворничество Настасьи Филипповны в собственные фантазии (472). Кстати, в этом аналогия обеих героинь: в своих сбивчивых исповедях-

полупризнаниях Аглая, обрушиваясь на свое «домашнее воспитание», от которого, в свою очередь, как ей кажется, происходят ее беды, определяет его образной метафорой («я 20 лет у них закупорена», 386).

Оппозиция часть/целое в ситуации любви-жалости «работает» как парадокс: князь Мышкин проговаривается: «... я не могу лица Настасьи Филипповны выносить...я...я боюсь ее лица!» (484). Ситуация отказа от портрета в поэзии Ахматовой, возможно, мотивируется нежеланием женщины стать источником подобной муки для своего возлюбленного: «...Что тебе на память оставить, тень мою? На что тебе тень? Посвященье сожженной драмы, от которой и пепла нет. Или вышедший вдруг из рамы новогодний страшный портрет?» (1, 220).

1.3. **Письма.** Письма Настасьи Филипповны к Аглае - одно из составляющих «облика» героини, ее голос, спрятанный за буквами, знаками. Растапывая себя в восхищении «другой», преклоняясь перед ее совершенством и чистотой, Настасья Филипповна наслаждается болью, унижением, испытывая удовлетворение от этого распятия и успокоенность от сознания собственной ущербности.

Преодоление комплекса Настасьи Филипповны у Ахматовой реализовано в жесте несовершенного действия (так возникают мотивы *сожженного письма, ненаписанной книги, неотправленного письма, несделанного перевода и т.д.*). В конечном счете, за всем этим скрыто сожаление о том, что «счастье было так возможно» и одновременно неверие в возможность его осуществления.

1.4. **Слухи.** Слухи как структурный элемент текста Достоевского, персонифицируясь, становятся у Ахматовой самостоятельным персонажем. Сюжетные ситуации в романе Достоевского, развертываясь в сцены, перемежаются с «провалами», «разрывами» сюжетной ткани, содержательная нагрузка которых – демонстрация «незнания», или «неполного» знания о персонаже и перипетиях его судьбы. Авторское повествование, поглощающееся слухами, растворяющееся в них, и создает эффект подобного «незнания». «Слухи» как недостоверная информация придают тексту, с одной стороны, зыбкость, эфемерность, с другой – преподносят происшествия или факты чужого бытия в субъективной интерпретации, явно гиперболизируя происходящее. Так, Настасья Филипповна, существуя в двух плоскостях одновременно (в реальности собственных непредсказуемых поступков и иллюзорности их истолкования другими – в «сопротивляемости чужому слову», по М. Бахтину [14]), воспринимается как полуреальное существо – женщина-призрак из иного мира, появляющаяся в самых неподходящих местах и ускользающая при любой попытке контакта с ней.

Слухи, воспроизводимые Достоевским в тексте романа как атрибут «звучащего мира», оцениваются нейтрально. В лирике Ахматовой, где «заложная душа» обретает собственный голос, они воспринимаются с позиций женщины, раненной ими и страдающей от них («Слух чудовищный бродит по городу, забирается в дома, как тать», 1, 144 и др.). Настасья Филипповна как порождение слухов переступает через них, не сознавая, что противоречивые слухи – лишь «озвучивание» внутренней борьбы, происходящей в ее душе. У Ахматовой акцент на функциональности слухов, и в первую очередь – на той смертельной угрозе, которую они пророчат героине.

1.5. **Сны.** Настасья Филипповна является в снах своим избранникам или избравшим ее. Сон князя Мышкина развернут в романе как материализация его страхов и смешение сна и реальности. «Удивительная, эксцентричная женщина» становится сторожевой тенью для тех, кто пытается переступить грань, разделяющую ее с этим миром. В снах князя Мышкина она теряет имя, становясь безымянной (*та женщина, она*). Страх произнесения имени понятен: он таит в себе возможность извлечения ее из снов (вызов из небытия) и вторжения в реальность, что мучительно и, как князь ни пытается это скрывать, уже нежелательно. У Ахматовой реальность сна двояка: сон – идеален («О, там ты не путаешь имя мое. Не вздыхаешь, как здесь...»1, 135) и сон пограничен, в нем ощущение порога между жизнью и смертью («Имя твоё мне сейчас произнести смерти

подобно», 1, 229). Возможность преодолевать любые границы («всякому зато могу присниться») – следствие «одичалого нрава». В обозначении границ собственного бытия (отсюда символика «последнего») и заклити своей тени – своеобразное преодоление «комплекса Настасьи Филипповны» в себе: «Но я предупреждаю вас, что я живу в последний раз, ни ласточкой, ни кленом, ни тростником и ни звездой, ни родниковой водой, ни колокольным звоном – не буду я людей смущать и сны чужие навещать неутоленным стоном» (1, 197).

1.6. Статуя/тень. Мотив двойничества реализуется в оппозиции статуя/тень. Сама Настасья Филипповна, поглощенная мучительным сознанием своей незаслуженной вины и обреченностью вследствие этого на страдания, обмолвилась: «...я уже почти не существую и знаю это; бог знает, что вместо меня живет во мне» (380). Кульминация этого мотива в романе – назначение двух свадеб в один срок; свадьба князя Мышкина с Аглаей – начало «конца» для Настасьи Филипповны.

Оппозиция живое/мертвое реализуется на уровне системы персонажей как статуя/тень, где первое – предел материализации, второе – наоборот. Отмеченная оппозиция создает эффект отсутствия-присутствия, предопределяющий собой бытие героини. Статуя Венеры – вещь, аксессуар интерьера богатой петербургской квартиры, принадлежащей наложнице, и одновременно символический двойник героини. Мотив статуи замыкается в романе изображением мраморной красоты мертвой Настасьи Филипповны, тонущей в белых кружевах – подобии пены, из которой когда-то, согласно мифологическим представлениям, возникла Венера. В ранней поэзии Ахматова тяготеет к статуям, проецируя на них собственную судьбу, собственную боль, видя в них своих двойников («А там мой мраморный двойник...», «Царскосельская статуя» и др.). В поздней она уходит от всякой «плотскости», «вещности», развеществляя портреты, замещая их бытийно сущими, пантеистски природными («...Я сегодня тебя одарю небывалыми в мире дарами: отраженьем моим на воде в час, как речке вечерней не спится, взглядом тем, что падучей звезде не помог в небеса возвратиться, эхом голоса, что изнемог, а тогда был и свежий и летний...»), 1, 236).

2. Мотив смерти/воскресения

2.1. Любовь-ненависть, любовь-жалость. В любовном романе в поэзии Ахматовой особую значимость приобретает *Встреча*, особенно *первая Встреча*: «О тебе вспоминаю я редко и твоей не пленяюсь судьбой, но с души не стирается метка незначительной встречи с тобой» (1, 93). В этом романе героине Ахматовой отведена роль женщины, которую боятся, что восходит к Достоевскому (Ахматовой особо акцентирует тот этап, когда князь начинает тяготиться избранной им ролью спасителя и испытывает страх перед женщиной, являющейся ему в его снах, персонифицирующей его ужас). И совсем не потютчевски в «поединке роковом» именно «женское» несет угрозу покою и благополучию «мужского»: «Ты был испуган нашей первой встречей, а я уже молилась о второй» (1, 121).

Тривиальные ситуации любовного треугольника у Достоевского, как известно, обнажают «последние глубины» человеческой психики. Парадоксальная ситуация, когда любящая женщина «готовит» «другую» в жены своему избраннику, мотивирована парадоксальной психикой: в признании достоинств «другой», ее совершенства скрыта бесовская гордость, ощущение несоизмеримости себя и «другой»; так как в «другой» она, будучи растоптанной, любит себя, давнюю, еще не утратившую чистоту.

В ситуации любовного треугольника, оказываясь третьей, героиня Ахматовой, не отказываясь от «комплекса Настасьи Филипповны», выбирает иную модель поведения. В отношениях я/другая этот комплекс глубоко спрятан, скрыт за внешним спокойствием. Преимущества «другой» и собственная ущербность – полюса, и они амбивалентны. Внешняя схема легко разрушается, полюса оказываются перетекаемыми друг в друга. «Другая» (из категории «дурочек»: неискушенных, не знающих жизни) превосходит ее только в том, что соответствует обычной норме.

Ситуация «брошенной» женщины, появившейся на чужой свадьбе, зеркально проигрывается в романе. Настасья Филипповна, загадав «двойную свадьбу» и невольно разрушив ею самой благословенный брак Мышкина с Аглаей, смертельно боится пересечения параллельных, отыскивая в толпе зрителей со страхом глаза соперницы, «зная» наперед, что она там будет. Не выдерживая «чужих» глаз, она разрушает счастье, ища спасения от него в бегстве (в очередной раз) от Мышкина, подтверждая тем самым его предсказание: «... в гордости не простит мне моей любви» (363). У Ахматовой подобная ситуация появления на чужой свадьбе – цитата из романа: «Пусть голоса органа снова грянут, как первая весенняя гроза: из-за плеча твоей невесты глянут мои полузакрытые глаза» (1, 159). Но «поединок роковой» получает продолжение в другой реальности – гипотетической, в предостережении, обращенном к изменившему избраннику, касающемся нарушения запрета (чтение стихов): «Но берегись твоей подруге страстной поведать мой неповторимый бред, - затем, что он пронизет жгучим ядом ваши благостный, ваши радостный союз...» (1,159).

Дилемма, стоящая перед Настасьей Филипповной в ее метаниях, - «под нож или омут», порождает самостоятельные сюжеты Ахматовой, где героиня становится жертвой «мужской страсти». Проигрываемый когда-то сюжет о Золушке трансформируется, проецируясь на другие сюжеты прочитываемых книг (в частности, о Синей Бороде, - убийце своих жен; см. стихотворение «Слух чудовищный бродит по городу»). Парадоксален итог прочтения «книги чужой судьбы»: она «переливается» в свою и переживается в безысходности уже своей доли. «Башимачок» метафорически «обыгран» в исповеди Рогожина, уязвленного презрением Настасьи Филипповны: «точно башимак меняет» (174). В поэзии Ахматовой ситуация ненайденной Золушки получает символическое выражение в метафорике «рыдающей невесты» («несостоявшаяся встреча еще рыдает за углом», 1, 224) и «жизни-театра», где за сменой бесконечных переодеваний трудно разглядеть настоящее и не впасть в ошибку. Мотив другого, не узнанного, «не того», связанный со странным стечением обстоятельств или с роковой неизбежностью, – сквозной для Ахматовой: «Отчего же, отчего же ты лучше, чем избранник мой?» (1, 27).

Ослепляющая красота Настасьи Филипповны, невыносимая для доброй души, подобной Мышкину, как подчеркивает Достоевский, может обрести выражение только на языке боли; «сострадание» и «жалость» - состояния, имеющие мифологический подтекст: «укол» (чара) как попадание в зоны «острого» и «колючего» («У меня точно сердце прокололи раз и навсегда», 361, «сердце «пронзено навеки», 471) ведет к смерти, погружению в волшебный сон. Но «любовный роман» пронизан христианским смыслом: он «обрастает» рассказами персонажей о сюжетах существующих или несуществующих картин, основанных на христианских мотивах. Аналогия скрыта в подтексте, но христианский сюжет обозначает главные нити повествования о любви героев. Придуманной Настасьей Филипповной сюжет об оставленном учениками в уединении Христе, который, вглядываясь вдаль, гладит находящегося у его ног ребенка, задает противоположный «романному бытию» героини смысл, связанный с воскресением и надеждой.

В поэзии Ахматовой «жалость» двузначна: она реализуется в метафорике «острого» («жалости острие», 338) или «живой воды» («а с каплей жалости твоей иду, как с солнцем в теле...», 220). «Жалость» равнозначна «боли», где «боль» - физический эквивалент духовности [15].

2.2. Опозиция первый/последний. «Первый» и «последний», определяющие границы линейного времени, истории, по-разному формируют пространство романного текста и лирического романа. У Достоевского наиболее значимым оказывается не «первое», а «последнее». Причем семантика «последнего» неоднозначна: с одной стороны, «избранничество» и в то же время «маргинальность» (князь Мышкин – последний в исчезающем роду), с другой - «последняя степень падения человека». «Последним

словом» отмерен срок, назначенный героиней, бытие которой целиком предопределяется бесконечно сменяемой цепью «начал» и «концов» и ситуациями выбора, самой себе. Романная фантазмагория Настасьи Филипповны располагается между «*последним вечером*», когда с приходом принца со свалившимся на него наследством ей вдруг открывается возможность воскресения, и «*последним свиданием*» с князем накануне решения его судьбы, куда душа, предчувствуя гибель, рвется, чтоб «*напоследок видеть*» перед окончательным разлучением и не может окончательно отлететь. «*Последнее*» вмещает в себя будущие непредсказуемые встречи, смысл которых, может быть, глубоко скрыт от самой Настасьи Филипповны: удостовериться, счастлив ли он с *другой* и желание, чтоб это было неправдой. Ахматова найдет удачную формулу для обозначения этого комплекса: «*встреча-разлука*». «*Последнее*» для князя Мышкина – крах всех его надежд на счастье с другой, с Аглаей («*эта женщина явится в последний момент и разорвет чужую судьбу как гнилую нитку*», 467).

Символика «первого» и «последнего» у Ахматовой связана с понятием «сакрального времени» и осмыслением героини как жертвы [16]. В «*Прощальной*» песенке (излюбленном жанре Ахматовой) – ностальгия по несостоявшемуся, поэтому обычная, человеческая, старая, как мир история любви разворачивается гипотетически: «...*А всего с тобой хотела с самого начала: беззаботной первой ссоры, полной светлых бредней, и безмолвной, черствой, скорой трапезы последней*» (1, 218).

2.3. Мотив запретной любви. Трагической ошибкой князя некоторые исследователи считают замещение братской, христианской любви к Настасье Филипповне любовью земной плотской [17].

Мотив запретной любви брата и сестры – один из повторяющихся у Ахматовой [18]: «*Быть твоею сестрою отрадною мне завещано древней судьбой, а я стала лукавой и жадною и сладчайшей твоею рабой*» (1, 163). Катастрофичный смысл любви заключается в нарушении запрета, что закономерно, в соответствии с логикой бытия, ведет к злу («...*И как преступница томилась любовь, исполненная зла*», 1,158), она обречена, не имеет продолжения («*О, жизнь без завтрашнего дня!*», 1,158).

Библиографический список

1. Ахматова А.А. Соч.: В 2 т. /Сост. и подгот. текста М.М. Кралина. М., 1996. С. 354.
2. Там же. С. 352.
3. Там же. С. 418.
4. Там же. С. 356.
5. Все поэтические и прозаические тексты Ахматовой цитируются по изд.: Ахматова А.А. Соч.: В 2 т. М., 1986. Далее номер тома и страницы указывается в тексте статьи сразу после цитаты в круглых скобках.
6. Кралин, 1, С. 352.
7. Козубовская Г.П. А.Ахматова: миф и обряд в лирике // Козубовская Г.П. Проблема мифологизма в русской лирике конца 19-нач. 20 вв. Самара-Барнаул, 1998.
8. См. о судьбе русских поэтов в восьмистишии «*Так просто жизнь покинуть эту...*»: «*Но не дано российскому поэту такую светлой смертью умереть...*» (1, 320).
9. Фарыно Е. Введение в литературоведение. Warszawa, 1991. Р. 330-339.
10. См. о комплексе «*чахоточной девы*»: Козубовская Г.П. О «чахоточной деве» в русской поэзии // Studia Litteraria Polono-Slavica. V. 6. Warszawa, 2001. Р.271-293.
11. Скафтымов А.П. Тематическая композиция романа «Идиот» // Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972.
12. Текст романа Достоевского цитируется по изданию: Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 8. Л., 1973. Далее страницы указываются в тексте статьи сразу после цитаты в круглых скобках.
13. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. т. 13. См. подробнее: Кирпотин В.Я. Достоевский о «Египетских ночах» Пушкина // Кирпотин В.Я. Мир Достоевского. М., 1983.
14. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1973.
15. Козубовская Г.П. . О «чахоточной деве» в русской поэзии...
16. Козубовская Г.П. Проблема мифологизма в русской поэзии 19-нач. 20 вв. Самара-Барнаул, 1998.
17. Курляндская Г.Б. Нравственный идеал героев Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского. М., 1988.
18. Козубовская Г.П. Указ. Соч.