

Литература

1. Демьянков В. З. Доминирующие лингвистические теории в конце XX века // Язык и наука конца 20 в. — М., 1995, с. 254.
2. Фенова Е. А. Интерпретация поэтического текста. — Уфа, 2001.
3. Щерба Л. В. Избранные работы по русскому языку. — М., 1957.
4. Рубакин Н. А. Тайны успешной пропаганды // Речевое воздействие. Проблемы прикладной психолингвистики. — М.: Наука, 1972.
5. Маслова В. А. Филологический анализ поэтического текста — Минск, 1999.

Статья поступила в редакцию 26 августа 2005 г.

УДК 821.161.

Г. М. Темненко

ЛИРИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ И МИФ О ПОЭТЕ
(на материале ранней лирики Ахматовой)

Тема статьи — рассмотрение проблемы трактовки образа лирического героя — опирается на методологические основания, заложенные в “Эстетике” Гегеля и развитые в работах Ю. Тынянова и Л. Гинзбург. **Актуальность работы** определяется недостаточной разработанностью некоторых аспектов этой темы, в частности, вопроса о влиянии социокультурных стереотипов, существующих в мифологизированном сознании читателей, на восприятие поисков и новаций в создании образа лирической героини ранней Ахматовой. **Цель** — обнаружение причин, обусловивших возникновение известных устойчивых подходов к ахматовской лирике.

Изучение творчества лирического поэта всегда предполагает повышенное внимание к биографии творца. Это является естественным следствием самой сущности лирического рода литературы, отчётливо определённой в своё время Гегелем. Пресобладание в лирике личностного, субъективного, индивидуального над объективным, множественным, общим, в противоположность эпическому роду, порождает несходство и в восприятии авторского образа применительно к этим двум родам. Личность автора эпических творений редко становится объектом повышенного внимания, личность лирика начинает обрастать легендами иногда уже при его жизни, а после смерти мифологизируется почти неизбежно.

Причина, видимо, в том, что лирический взгляд на мир, предполагающий установку на самовыражение, невозможен без противоположного полюса установки на общечеловеческий смысл лирического переживания. (“Мы хотим, чтобы перед нашими глазами появилось нечто общечеловеческое, чтобы мы

могли это поэтически сопереживать. <...> В таком случае поэт — и он, и не он сам; он представляет не себя, а *нечто* другое, он как бы артист, который разыгрывает бесконечно много ролей <...> Но что бы он ни представлял, он постоянно сплетает с этим свой внутренний художественный мир, пережитое и пережитое” [6, т. 3, с. 502]. Преодолению этого противоречия служат сгущение семантики лирического языка, актуализация восприятия лирических формул и форм, выработанных предшествующими культурными эпохами, а также представления о личности и биографии поэта, которые становятся важнейшим средством раскрытия авторского сознания. Лирический герой и лирический сюжет способствуют конкретизации образа лирического чувства, и, несмотря на условность этих явлений, они прочно соотносятся в сознании читателей с судьбой поэта.

Это нередко приводит к возникновению образов, существующих не столько в литературных текстах, сколько рядом с ними, в окололитературной и читательской среде, образов, которые являются результатом взаимодействия творчества поэта и ответного сотворчества читателей. И для понимания причин, породивших эти образы, необходимо знание не только художественного языка, которым пользовался лирический поэт, но и культурной ситуации, формировавшей читательское восприятие. Массовое читательское сознание нередко подчиняется законам, гораздо более архаичным, нежели те, по которым строятся языки современных культур. Результатом становится мифологизация реальности, вступающая в противоречие с историей. При выявлении этого противоречия мы зачастую получаем не возврат к научно обоснованному знанию, а новые мифы, которые уводят от действительности ещё дальше. Это малоисследованное явление нуждается в анализе — не только для осмысления эстетических фантомов, но и для понимания порождающих их закономерностей.

В этом отношении несомненный интерес представляет образ лирической героини стихотворений Анны Ахматовой и некоторые связанные с ним проблемы.

* * *

Современное литературоведение определяет понятие “лирический герой” как “единство личности, стоящей за текстом, но и наделённой сюжетной характеристикой, которую всё же не следует отождествлять с характером” [7, с. 157].

Именно в русской поэзии начала 20 века это явление стало настолько заметным и актуальным, что и породило данный термин.

Понятие “лирический герой” было впервые введено Ю. Тыняновым в статье 1921 года о творчестве А. Блока: “Блок — самая большая лирическая тема Блока. Эта тема притягивает как тема романа ещё новой, нерождённой (или неосознанной) формации. Об этом *лирическом* герое и говорят сейчас. <...> В образ этот персонифицируют всё искусство Блока; когда говорят о его поэзии, почти всегда за поэзией невольно подставляют *человеческое лицо* — и все полюбили *лицо*, а не *искусство*”. [19, с. 224]. Там же Ю. Тынянов обратил внимание

на конкретное проявление этого противоречия между индивидуальным и общим: он перечислил некоторые лирические сюжеты Блока и увидел в них “давно знакомые, традиционные образы; некоторые же из них <...> стёрты до штампов” [19, с. 226]. Обращает на себя внимание то обстоятельство, что Тынянов назвал не только мужские образы, но и женские, поскольку их характеристики были неотделимы от известных сюжетных структур: Офелия и Гамлет, Царевна и Рыцарь, Рыцарь и Дама, Князь и Девушка, Мать и Сын, Арлекин, и Коломбина, и Пьеро, Кармен, Командор... Рядом Тынянов определил присутствие и более (психологически и нравственно) очерченных лиц. Однако через все эти маски, несмотря на эти маски, читатель сумел узнать и полюбить лицо, личность поэта — или представление об его личности. Тынянов наметил линии, по которым происходило преодоление этого противоречия: “Эмоциональные нити, которые идут непосредственно от поэзии Блока, стремятся сосредоточиться, воплотиться и приводят к *человеческому лицу* за нею” [19, с. 229]. Впоследствии Л. Гинзбург более детально проанализировала это явление. Узнаваемость лирического героя, по её мнению, возможна именно потому, что “лирика вызывает ассоциации, молниеносно доводящие до сознания читателя образ, обычно уже существующий в культурном сознании эпохи” [7, с. 157]. Тот факт, что Блок использовал привычные поэтические образы, сыграл первостепенную роль: “Эти слова принадлежали необъятно большому и потому безличному единству романтического стиля. Блок очень рано превратил их в постоянно действующие элементы контекста, в высшей степени индивидуального, выражающего одну (разумеется, обобщённую) лирическую личность, одну судьбу” [7, с. 267-268].

Таким образом, та “*легенда о Блоке*” [19, с. 224], которую любил читатель, складывалась из конкретных текстов его лирики и в равной мере из несколько иррациональной стихии общекультурных романтических представлений. Лирические стереотипы романтизма сгустились в Миф о Настоящем Поэте. “Об этом лирическом герое и говорят сейчас. Он был необходим, его уже окружала легенда, и не только теперь — она окружала его с самого начала, казалось даже, что она предшествовала самой поэзии Блока, что его поэзия только развила и дополнила этот постулированный образ” [там же].

Ахматова вступила в литературу в то время, когда его слава была в зените. Известно, как много значила для неё поэзия Блока. “От тебя приходила ко мне тревога и умение писать стихи”, — гласит надпись на подаренном ему сборнике стихов “Чётки”. После появившейся в 1916 г. статьи В. М. Жирмунского “Преодолевшие символизм” [12] долгое время, более половины столетия, было принято противопоставлять творчество этих двух поэтов. Впоследствии другие исследователи [16] и сам В. М. Жирмунский [11] пересмотрели эту точку зрения. В наше время значение творчества Блока для становления поэтического таланта Ахматовой не вызывает сомнений. Их связывает множество нитей.

Некоторые из масок лирической героини Ахматовой вполне соотносимы с лирическими парами блоковской лирики — Офелия, беседующая с Гамлетом;

инок и его недоступная возлюбленная — послушница, влюблённая в мирянина; девушка, возлюбленная князя или царевича. Здесь можно увидеть сознательное стремление к некоторой симметрии. Печаль непоправимой разбединённости любящих сближает темы Гамлета и Офелии у Блока и Ахматовой. Мотив строгого обуздания любовного волнения в равной мере закономерно вызывает в стихах обоих поэтов появление лирического персонажа, связанного обетом целомудрия: “*Никто не скажет: я безумен. / Поклон мой низок, лик мой строг...*” [3, т. 2, с. 224] — и “*А у нас — тишь да гладь, / Божья благодать. / А у нас — светлых глаз / Нет приказу подымать*” [1, т. 1, с. 69]. Подобно тому, как в “Стихах о Прекрасной Даме” звучало тревожное предчувствие обмана и заблуждения (“*Но страшно мне: изменишь облик ты*”) [3, т. 1, с. 93], так и идущая к “царевичу” героиня Ахматовой испытывала не менее мучительные сомнения: “*Обману ли его? обману ли? — не знаю. / Только ложью живу на земле...*” [1, т. 1, с. 37].

Однако восприятие читателями лирики Ахматовой строилось совсем не на принципе аналогий или параллелей с поэзией Блока. Наиболее выразительным доказательством этого может послужить различие в отношении к двум стихотворным фразам, вполне сводимым к общему смыслу. У Блока это “*Я сам, нечистый и продажный, / С кругами синими у глаз...*” [3, т. 2 с. 172], у Ахматовой — “*Все мы бражники здесь, блудницы, / Как невесело вместе нам...*” [1, т. 1, с. 52]. Эти стихи объединяет мотив самоосуждения, сознание несправедности и ощущение безысходности не только личной, но и общей ситуации. Однако строки Блока ни в малейшей мере не повлияли на отношение к его личности и лишь в 60-е годы 20 столетия мелькнули как один из аргументов в академической полемике о разнице между понятиями “лирический герой” и “лирический персонаж”. О том же, какую роковую роль сыграла ахматовская строчка в её поэтической судьбе, когда была процитирована в докладе А. А. Жданова о журналах “Звезда” и “Ленинград”, разъярявшего на собрании партийного актива и на собрании писателей в Ленинграде основные положения постановления ЦК ВКП (б) от 14 августа 1946 года, известно всем. Это была на весь мир произнесённая оскорбительная характеристика, предназначенная для полного морального уничтожения женщины-поэта. (Дословно: “не то монахиня, не то блудница, а вернее блудница и монахиня, у которой блуд смешан с молитвой”) [10, с. 12].

И здесь уместно обратиться к водоразделу, который всё же пролегал между поэтическими мирами Блока и Ахматовой.

* * *

Романтическая основа символизма считается бесспорной. “Русский романтизм второй половины 1820 — 1830-х годов выдвинул два основных собирательных образа. Это протестующая демоническая личность (проблема добра и зла), и это поэт-жрец философского романтизма молодых русских шелленгианцев (идея искусства — как высшей формы познания мира)” [7, с. 157]. Разумеется, названные Л. Гинзбург образы вовсе не остались приметой только

поэзии начала 19 века. Они присущи всей романтической лирике в целом, и в творчестве символистов проступают весьма выпукло. В лирике Блока они становятся составляющими хотя и противоречивого, но единого образа лирического героя.

Демонизм романтического героя и лирического поэта — сам по себе явление амбивалентное, поскольку неотделим от страстной влюблённости в идеал и от мучительного сознания его недостижимости, влекущего за собою отталкивание не только от несправедливого мира, но иногда от Мира и Бога вообще. С другой стороны, и образ поэта-жреца требовал не только праведности, но и готовности к восприятию роковых и ужасных тайн мироздания, что делало идею внутренней чистоты недостаточной и вело к той же амбивалентности образа. Поэтому блоковское *“попиранье заветных святынь”* становилось неотъемлемой функцией Великого Поэта — сакральным кощунством, а не вульгарным вандализмом. Диалектика единства и борьбы противоположностей священного и проклятого определяла тот сгусток представлений, из которых и складывался образ лирического героя романтической поэзии. (*“Я не верю ни в какие запреты здесь, но на небе о нас иногда горько плачут”* [21, с. 288]). Маски же играли условную и вспомогательную роль.

Однако лирический персонаж женского рода в романтической или символистской поэтике, как правило, никогда не мыслился многомерно. Здесь торжествовал принцип бинарных оппозиций, поскольку возлюбленная поэта всегда была не субъектом, а объектом лирического переживания. Всё в мире романтического поэта конфликтно, контрастно, тяготеет к одному из противоположных полюсов. (Дуальность духа и материи — структурообразующее начало). Поэтому и ей полагалось быть или Женой, Облачённой в Солнце, Прекрасной Дамой, Вечной Женственностью, или же носительницей тёмного, грешного начала. Повседневность всегда снижала высокий образ и высокое чувство: *“Мы встретились с тобою в храме / И жили в радостном саду, / Но вот зловонными дворами / Пришли к проклятью и труду”* [3, т. 2, с. 162]. Это тоже вполне соответствовало дуализму романтического мироощущения, полярности его координат. Возлюбленная лирического поэта всегда мыслилась как представительница одного из несоединимых начал, но определение её принадлежности к той или иной стихии мог совершить только сам поэт. Иногда этот акт становился самостоятельным мотивом любовной лирики (*“Стихи о Прекрасной Даме”* можно, в частности, рассматривать и в этом аспекте), а иногда высшая природа поэта (демоническая или жреческая?) давала ему право быть даже и выше справедливости (*“Над лучшим созданием Божьим изведаль я силу презренья: / Я палкой ударил её”*) [3, т. 3, с. 41].

Впрочем, грандиозность устремлений лирического героя романтической и символистской поэзии прямо-таки взывала к появлению не менее грандиозной героини, причём масштаб фигуры мог стать более важным, чем её принадлежность к тому или иному полюсу. И если Кармен оказывается у Блока сплавом тьмы и света (*“Как океан меняет цвет, / Когда в нагромождённой туче / Вдруг полыхнёт мигнувший свет...”*) [3, т. 3, с. 144], — то она ведь и не личность во-

обще, а именно символ стихии, соответствующей духовным порывам и трагедиям поэта. Любопытно, что её амбивалентность всё же нуждается в разделении составляющих: “*Здесь* — страшная печать отверженности женской / *За прелесть дивную*, — постичь её нет сил. / *Там* — дикий сплав миров, где часть души вселенской / *Рыдает*, исходя гармонией светил” [3, т. 3, с. 150]. Слова *здесь* и *там* выделены у Блока курсивом. Они — символы романтического двоимирия, перед лицом которого поэт должен принять вызов хаоса и победить его музыкой. Героиня, которая своей причастностью к мировым тайнам равновелика лирическому герою, в конкретном мире оказывается всего лишь дамой полусвета (в стихотворениях этого цикла яснее очерчена не столько цыганка, сколько играющая её актриса); она отвергнута социумом, что даже не подлежит обсуждению. Поэтому и блоковская Незнакомка свободно совмещала в своём облике признаки недостижимой мечты и обыкновения уличной женщины. Её реальная жизнь и реальные чувства, вне круга возбуждаемых ею страстей, просто не существуют для поэта. Это его отнюдь не смущает: ведь *ТАМ* она стоит над целым миром...

Понятно, что означенная проблема не была явлением только литературного порядка. Биографы Блока располагают документальными свидетельствами того, как резко порою протестовали против этого обстоятельства женщины, воспетые им высоко, но слишком отвлечённо — в частности, и Менделеева, и Волохова. Объекты любовного чувства не узнавали себя в посвящённых им стихах и были бесповоротно отрезаны от возможности быть представленными как субъекты этого чувства [21, с. 83, 213]. Лирический герой Блока в этом плане не так уж далёк от лирического героя стихотворения Брюсова “Памятник”: “*За многих думал я, за всех знал муки страсти, / Но станет ясно всем, что эта песнь — о них, / И, у далёких грёз в неодолимой власти, прославят гордо каждый стих*” [4, с. 311]. Однако живые женщины далеко не всегда испытывали от этого восторг и благодарность.

* * *

В поэзии протест против этой установки (не Блоку, конечно) отчётливо высказала Ахматова: “*Ты выдумал меня. Такой на свете нет. / Такой на свете быть не может*” [1, т. 1, с. 224]. Однако эти решительные слова смогут появиться лишь в 1956 году, в позднем цикле “Шиповник цветёт”. В начале же своего пути, в 1912, она выражалась мягче: “*Я любимая, я твоя. / Не пастушка, не королева / И уже не монашенка я — / В этом сером, будничном платье, / На стоптанных каблуках...*” [1, т. 1, с. 67]. Общее здесь — не только отрицание расхожих поэтических штампов, но и отсутствие положительного определения. Подходящего образа не было в поэзии ни в начале столетия, ни в середине. Осмелимся высказать мнение, что этого определения для лирической героини Ахматовой не появилось и в конце XX века.

Ни пример Блока, ни образец навсегда восхитившей Ахматову поэзии Иннокентия Анненского, ни иные образы негодились ей для решения специфической проблемы лирического героя — или, точнее, лирической героини.

А ведь в сознании читающей публики таковой образ (лирического героя), тогда ещё не названный, не получивший терминологической определённости, уже успел стать важным критерием восприятия поэзии.

Однако лирика 19 и начала 20 века оставалась преимущественно мужской, и для образа женщины-поэта место предусмотрено не было:

*Он говорил о лете и о том,
Что быть поэтессой женщине — нелепость* [1, т. 1, с. 54].

При отсутствии готового представления о лирической героине вопрос об её облике оказывался особенно актуальным: какая она? Кто она? Ахматова даже написала в 1913 году стихотворение, долженствовавшее на этот вопрос ответить:

*На шее мелких чёток ряд,
В широкой муфте руки прячу,
Глаза рассеянно глядят
И больше никогда не плачут.
И кажется лицо бледней
От лиловеющего шёлка,
Почти доходит до бровей
Моя незавитая чёлка.
И непохожа на полёт
Походка медленная эта,
Как будто под ногами плот,
А не квадратики паркета.
А бледный рот слегка разжат,
Неровно трудное дыханье,
И на груди моей дрожат
Цветы небывшего свиданья*

[1, т. 1, с. 134].

Были ли этим удовлетворены читательские ожидания? Кроме нескольких внешних портретных черт, соответствовавших действительности, а также деталей, отражавших скорее приметы моды, чем индивидуальный характер, здесь — лишь традиционные мотивы любовного томления и разочарования в жизни. Всё остальное скрыто. Как ни странно, несмотря на это, поэзия Ахматовой казалась многим современникам невероятно откровенной, воспринималась как дневник или письмо, как сообщение о реально произошедших событиях: ведь “вещность” бытовых и конкретность психологических деталей создавали иллюзию полной достоверности описываемого. Здесь особенности новаторского стиля акмеизма срабатывали безотказно.

Однако образ лирической героини оставался мало определённым. “Лирический герой не существует в отдельном стихотворении. Это непременно единство если не всего творчества, то периода, цикла, тематического комплекса” [7, с. 135]. У Ахматовой в ранних сборниках циклизации практически не было (ред-

кие объединения стихотворений по 2 или по 3 продиктованы различными мотивами и не сравнимы с блоковскими циклами). Любопытно, что, судя по мемуарным свидетельствам, ближайшее окружение всячески побуждало её к созданию циклов, однако весьма долго эти усилия оставались безрезультатными. Д. Е. Максимов, отметив, что “акмеисты, в отличие от символистов, уже не мыслили циклами”, объяснил это тем, что у них ослабевали “интеграторы символистского типа”, среди которых он называет “мифы, сквозные “длинные мысли” [17, с. 106].

Каждое стихотворение ранней Ахматовой представляло замкнутое целое и не нуждалось в продолжении. Речь велась от лица персонажей самого разнообразного характера: маркизы, цыганки, Сандрильоны, русалки, пастушки, монашки, нищей бродяжки, юной невесты-барышни или ревнивой подруги, Офелии, представительницы литературной богемы, простой женщины, избитой ревнивым мужем, или же кроткой любящей матери... Всё это — лирические персонажи, зачастую поэтические маски, выработанные достаточно почтенными и весьма разнообразными литературными традициями, иногда восходящими к фольклору. (“К распространённым мотивам весенних песен относятся жалобы жены, неудачливой в браке <...>, монастырской заключенницы, либо девушка откровенно пристаёт к матери, чтобы она выдала её замуж”) [5, с. 226]. Маски были вполне условными — их было немало, пожалуй, даже больше, чем в стихах Блока. Однако эффект восприятия ахматовских масок был заметно иным — несмотря на количество нитей, связывавших творчество этих поэтов.

И здесь необходимо отметить ещё один фактор, влиявший на их восприятие — фактор культурных ценностей и представлений.

* * *

Появление талантливых и поражавших своей искренностью стихов, написанных от лица женщины, вызвало весьма сложную реакцию, отражавшую противоречия исторической ситуации: с одной стороны, заметное изменение социокультурной роли женщины в 20 веке требовало для неё возможности самовыражения. Однако, с другой стороны, катастрофически отсутствовали культурные модели, на которые можно было бы опереться в решении этой задачи. Всё, что предлагала литературная традиция, относилось или к давнопрошедшим эпохам (фольклорные образцы, слишком далёкие от современного сознания) или было отмечено вышеупомянутой особенностью: женщина могла выступать только как объект лирического чувства, расцениваемый в координатах маскулинной культуры. Отмеченный выше принцип бинарных оппозиций в обрисовке женского образа, столь характерный для романтической и символистской поэзии, уходит корнями в далёкое прошлое. С одной стороны, это вообще один из наиболее древних структурных типов представлений о мире, возникший, как явствует из трудов Леви-Стросса, ещё в первобытном обществе, а с другой, — по отношению к женщине, — он образовал модель, которая господствует в христианской культуре на протяжении уже двух тысяч лет.

Как раз в 1914 году Н. Бердяев цитировал католического мистика конца XIX в. Леона Блуа: “Для женщины, существа пока ещё временно низшего, есть только два существенных образа... — святость и сладострастие” [см. 22, с. 77]. Согласимся, что это вполне соответствует ролевому репертуару женских персонажей в романтической и символистской лирике.

А вот извлечение из совсем иного источника — из книги о современной английской рок-группе. Комментатор текстов классифицирует женские персонажи из двух различных песен как “мадонну” или шлюху: “Женщина из “Писем” символизирует самые благородные идеалы героя. Она является “мадонной”, в то время как женщины из “Девушек при дороге” — это шлюхи. Для людей эти две крайности являются непосредственным следствием падения Адама и Евы” [15, с. 231].

На этом фоне любопытно, что Ю. М. Лотман, анализируя стихотворение А. Блока, посвящённое А. Ахматовой, оппозицию “красота страшна” — “красота проста” трактует всё в том же плане: во второй строфе он неожиданно усматривает образ чистой и бесстрастной девочки-матери, который возводит к изображениям Мадонны эпохи прерафаэлитов [14, с. 225]. Ю. М. Лотман, разумеется, подчёркивает, что это намеренно использованный Блоком образ-штамп, подлежащий опровержению, однако в данном тексте к образу Мадонны может привести только само наличие упомянутой оппозиции.

Для нас здесь показательна прочность древнего стереотипа, присутствующего на различных уровнях культурного сознания. Определения, использованные в тексте доклада А. А. Жданова, имеют и собственную предысторию, но главное в них — принадлежность к упомянутой модели, устойчивость которой неотделима от её первоизданной простоты. Именно это обстоятельство делало столь трудным создание образа лирической героини.

Вряд ли можно определить теперь, насколько отчётливо осознавала Ахматова эту проблему. Но возможно, что интуитивно она это ощущала — об этом говорят стихи.

* * *

Ещё в 1909 году Ахматовой было написано «Читая “Гамлета”»: «Он сказал мне: “Ну что ж, иди в монастырь / Или замуж за дурака...”». Здесь та же самая оппозиция: У Шекспира Гамлет осуждает беспутство женщин и отворачивается от Офелии не только для симуляции безумия, но и потому, что мир для него преисполнился зла и предательства. Женщина может сохранить добродетель только в монастыре, вручив свою душу Богу. Сама по себе она для Гамлета — только слабое и, безусловно, грешное создание. Шекспир же, как известно, Офелию поставил вне этой схемы: она не святая и не распутница, она живой человек, она любила принца датского, а не вполне пристойные песенки спела, только лишившись рассудка. И Ахматова в своём стихотворении уходит от жёсткости и жестокости высказанного возлюбленным пожелания, переключая смысл ситуации в иной план: “Принцы только такое всегда говорят, / Но я эту запомнила речь, / Пусть струится она сто веков подряд / Горностаевой мантией с плеч” [1, т. 1, с. 21].

Любимый романтиками Гамлет велик и прав уровнем своего конфликта с миром, поэтому — здесь нас ожидает ещё более примечательный поворот — его несправедливая речь не унижает его подругу, а становится знаком и её королевского достоинства. Лирическая героиня утверждает себя не тем, что опровергает злые слова, а тем, что оказывается способной любить и (в отличие от Офелии) понимать даже неправого. И мы должны отметить весьма примечательную черту. Лирическая героиня Ахматовой не совпадает полностью с избранной маской, она выражает себя не только через сходство, но и через различие. *“Я люблю тебя, как сорок / Ласковых сестёр”* — это перефразировка слов Гамлета, которая невозможна была в устах Офелии, но естественна в ахматовском стихотворении. (У Блока же неоднократные обращения к теме Гамлета и Офелии, как правило, не выходят за рамки лирического варьирования: *“Тебя, Офелию мою, / Увёл далёко жизни холод, / И гибну, принц, в родном краю, / Клинком отравленным заколот”* [3, т. 3, с. 60]).

В “Вечере”, первом её сборнике, немало стихотворений, где облик лирической героини проявляется через переосмысление готовых представлений. *«Меня покинул в новолуние / Мой друг любимый. Ну так что ж! / Шутил: “Канатная плясунья! / Как ты до мая доживёшь?”»* [1, т. 1, с. 47]. Выражение “канатный плясун” — видимо, старая калька с французского, оно встречается, например, в переписке родителей Пушкина как иносказательное обозначение легкомысленного человека. Это выражение опять-таки подходит под одну из уже рассмотренных составляющих древней оппозиции. Ахматова реализует метафору, вводит атрибуты настоящей циркачки (оркестр, китайский веер, натёртые мелом башмачки) и отвечает от её имени нечто неожиданное: *“Пусть страшен путь мой, путь опасен, / Ещё страшнее путь тоски...”*. И облик бездумной грешницы сменяет фигура отчаянной смелости, а сквозь неё проглядывает образ любящей и покинутой женщины.

Подобное несовпадение мы наблюдаем и с другими масками. В стихотворении *“Высоко в небе облачко серело”* [1, т. 1, с. 26] слова возлюбленного *“Не жаль, что ваше тело / Растает в марте, хрупкая Снегурка!”* не оспариваются напрямую. А ведь в них — та же оскорбительная для женщины снижающая однолинейность. Снегурочка — не человек, ей, по сказке Островского, не дано было души и любви, дано было будить плотские страсти, не зная даже жалости. Однако далее следуют слова самой лирической героини: *“Я не хочу ни горечи, ни мизенья, / Пускай умру с последней белой вьюгой”*, в которых от сходства с такой Снегурочкой остаётся лишь мотив обречённости. Блоковские строки *“О, есть печальная услада / В том, что любовь пройдёт, как снег”* [3, т. 3, с. 13], подчёркнуто монологичные, возможно, послужили точкой отталкивания.

Сандрильона-Золушка, как известно, получила своё счастье, поскольку примерка её башмачка девушкам всего королевства выявила неповторимость её крохотной ножки. Однако названная Сандрильоной лирическая героиня Ахматовой грустит именно от этого: *“И сердцу горько верить, / Что близок, близок срок, / Что всем он станет мерить / Мой белый башмачок”* [1, т. 1, с. 53].

Возлюбленному внятны лишь внешние черты её облика, сама возможность “примерки” подчёркивает отсутствие внутренней связи с любимой. Лирическая героиня — именно потому, что не спорит с полученным именем, а с его помощью переосмысливает ситуацию, оказывается вне рамок сказочного сюжета. Невинная простушка Сандрильона не увидела бы ничего обидного в том, что огорчает женщину, различающую любовь и игру в неё.

Таких примеров можно набрать значительно больше.

Стоит ещё раз обратиться к вышеприведённым словам Ю. Тынянова о лирическом герое Блока: “Эмоциональные нити, которые идут непосредственно от поэзии Блока, стремятся сосредоточиться, воплотиться и приводят к *человеческому лицу* за нею”. Блок использовал суггестивный заряд традиционных образов напрямую. Его маски совпадали с готовыми культурными ассоциациями, что и дало эффект возникновения единого представления о лирическом герое, понятном и близком большому кругу читателей. У Ахматовой всё получалось наоборот. Каждая маска подходила слишком условно, нуждалась в поправках, в отстранении — лучи шли не в фокус, а от него.

* * *

Таким образом, создание образа лирической героини, адекватной культурному сознанию современной женщины, было делом непростым. Мы можем это увидеть, например, читая стихотворение 1915 года. Оно тоже начинается с отрицания некоего предвзятого представления.

*Нет, царевич, я не та,
Кем меня ты видеть хочешь,
И давно мои уста
Не целуют, а пророчат.
Не подумай, что в бреду
И замучена тоскою
Громко кличу я беду:
Ремесло моё такое.
А умею научить,
Чтоб нежданное случилось,
Как навеки приручить
Ту, что мельком полюбилась.
Славы хочешь? — у меня
Попроси тогда совета,
Только это — западня,
Где ни радости, ни света.
Ну, теперь иди домой
Да забудь про нашу встречу.
А за грех твой, милый мой,
Я пред господом отвечу.*

[1, т. 1, с. 114]

Гадалка ахматовского стихотворения, несомненно, была выражением важной части её поэтической личности. Однако построение этого поэтического монолога таково, что личность лишь проглядывает сквозь конкретно очерченную ситуацию. Заслуживает внимания проблема соотношения планов изображения и выражения. Собственно сюжета здесь, как и полагается в лирике, отпущено столько, сколько нужно для развития лирической эмоции, как об этом говорил ещё Гегель (см. ниже).

Беседа с “царевичем” имеет внятный и законченный характер. Обращение к собеседнику сразу задаёт рамки ситуации. Первая строфа вполне может быть воспринята как начало изображения уличной сценки: молодой человек проявляет знаки внимания к незнакомой женщине, но она отказывается от любовной игры и гадает ему. Сам адресат монолога предельно абстрагирован, он лишь назван — многозначительно, хотя и неопределённо. Царевич — слово высокого стиля, но уличные гадалки-цыганки обращались к случайным прохожим с льстивыми эпитетами, никак не соотносимыми с реальным статусом собеседника. Слово цыганка не произнесено, но профессиональными уличными гадалками были именно цыганки. Указание на “*ремесло*” подкрепляет это впечатление. Разговорные и фамильярные интонации (“*милый мой*”) последней строфы создают впечатление завершения реальной бытовой беседы. Совет забыть про “*эту встречу*” закрепляет представление о том, что встреча была единичной и случайной. Обещание взять на себя прегрешение молодого человека вполне достоверно в бытовом и социокультурном отношении: гадание сродни магии и не поощряется христианской религией. Но цыгане, как известно, в европейских странах традиционно принимают христианство [9, с. 37]. И привычные для обыденной речи в православной культуре выражения “взять грех на душу”, “это мой грех” звучат как синонимы заключительной фразы стихотворения. Таким образом, лицо, от имени которого произносится поэтический монолог, приобретает узнаваемые черты, не лишённые типичности.

Однако содержание стихотворения не может быть сведено к колоритной бытовой зарисовке.

То, что говорит собеседнику “цыганка”, характеризует не столько его жизненные запросы, сколько её отношение к миру. И перед нами возникает лицо, духовный портрет личности. На это настраивает и высокий стиль слова *царевич*, столь популярного у символистов. И в образе гадалки мерцает знакомый амбивалентный демонизм, унаследованный от символистов — она и старше, и могущественнее “царевича”, посылает его, как ребёнка, домой, распоряжаясь его душой и грехами. Романтизированная Цыганка с большой буквы, правда, подчёркнуто сохраняет черты эпической остранённости образа, включённости в некий социум: “*ремесло моё такое*”. Лирическая героиня стихотворения не похожа на блоковскую Кармен с её почти нечеловеческой космичностью, не похожа и на ту обыкновенную, приземлённую цыганку, которая упоминается у него “В ресторане”: “*А монисто брэнчало, цыганка плясала и визжала заре о любви...*”. Скорее немного напоминает она “Гадалку” Врубеле-

ля, одновременно и причастную тайнам, и трагически бессильную стать счастливой. Но и этого недостаточно для определения её характера. Мы ищем черты, которые позволяют говорить о лирической героине стихотворения. И мы обнаруживаем, что не совсем плотно к ней прилажена не только маска гадалки-цыганки, но и её условная романтичность. Есть штрихи, которые не противоречат этому образу, но позволяют одновременно разглядеть и нечто большее.

Цыганки называли своих клиентов по-разному: “князь”, “брильянтовый”, “яхонтовый”, однако Ахматова выбирает менее тривиальное обращение — “царевич”, свободное от просторечных оттенков. В третью строку третьей строфы вполне встроилось бы более “цыганское” выражение “как навек приворожить”. Однако находим слова с иным стилистическим оттенком: “как навеки приручить”. Здесь речь не о грубой магии, а о понимании человеческой души и человеческих отношений.

И социальная характеристика здесь неоднозначна. Героиня не унижена своим ремеслом, и её речь полна достоинства. Более того, слово это — *ремесло* — в поэтической речи со времён Пушкина нередко получает возвышенный оттенок, становясь синонимом поэтического творчества (“*Наше священное ремесло*” [1, т. 1, с. 195]). Лексика высокого стиля (*царевич, уста, пророчат*) первой строфы выступает и как знак тематического плана, позволяющий за образом гадалки-пророчицы увидеть фигуру женщины-поэта. Строфа о славе — характерная речь баловня славы — подкрепляет эту догадку. Однако образ героини этого стихотворения не становится романтическим символом поэтессы, играющей со стихией иррационального. Автор здесь не стремится выступить далеко за рамки первоначально очерченной ситуации. Мы подготовлены к восприятию этой сложности уже началом стихотворения.

Вторая строфа и многозначительна, и неопределённа. Трудность её в том, что субъект лирического переживания одновременно предстаёт и как объект изображения. Строфа может быть прочитана как речь профессиональной гадалки, которая успокаивает собеседника общанием не накликав беду, а помочь в осуществлении желаний (и в наше время гадалки, чтобы не отпугнуть клиента, обещают не говорить о плохом: “что-то хорошее тебе скажу”). Но эта строфа может быть понята и как некий вариант творческого автопортрета, взгляд со стороны на своё амплуа трагической поэтессы. В таком случае будет более актуальным восприятие контраста между первыми тремя строками этой строфы, переполненными лексикой с повышенной эмоциональной окраской (*в бреду, замучена тоскою, кличу беду*), и последней строкой с упоминанием *ремесла*, подчёркнуто спокойной, даже как будто и деловитой. Это тоже совмещение двух планов: взгляда изнутри и взгляда извне. И, конечно, для профессиональной гадалки умение соединять артистическую эмоциональность с трезвым и умным применением своего мастерства не менее характерно, чем для поэта.

Впрочем, вторая строфа, как и любая другая у Ахматовой, не предназначена для отдельного рассмотрения, её смысл проявляется только в общем кон-

тексте. А на фоне первой строфы мы получаем единое признание о том, что *“уста / Не целуют, а пророчат”* и что, видимо, *поэтому* она *“замучена тоскою”*. О чём же здесь речь? О пережитой любовной драме или о смене лирического амплуа?

Собственно говоря, первое чтение стихотворения, наиболее непосредственное, создаёт впечатление вполне цельного монолога или (более условно) части диалога, в котором реплики второго персонажа могут быть домыслены. Как мы уже заметили, не так существенно, о чём именно просил или спрашивал гадалку собеседник — суть в том, что же она ему сказала. И мы понимаем: невольно или вольно, но было сделано признание о том, что утрачено и что обретено ею. Однако поэтический монолог не сводится и к этому признанию. Лирическая героиня стихотворения не повествует нам о конкретных событиях своей жизни, но она замкнута внутри своей судьбы, внешне оставаясь свободной по отношению к другим людям. Спокойные интонации производят впечатление сильной и в то же время ранимой личности. Контраст между словами высокого стиля и бытовым просторечием создаёт ещё одну сферу смыслового напряжения. На самом деле стихотворение выражает отношение к проблемам, которые волнуют всех людей: к счастью, любви, к славе. И само волнение присутствует в этом стихотворении, и понимание этого волнения, и сочувствие ему.

Настоящий лирический конфликт этого стихотворения — сознание трагической невозможности счастья и в то же время желанности, близости этого счастья, возможности и законности этого желания для всех людей. Гадалка другим может помочь осуществить мечты, но не себе. Конфликт этот разрешается примечательно. Стихотворение начинается с отказа от любовной игры, а последняя строфа всё же говорит о любви — но только другой, милосердной, наполненной спокойной человеческой добротой. Тема стихотворения — выражение этого лирического конфликта: тоска о счастье, сознание его невозможности и в то же время близости; и, наверное, ещё более важная тема — позиция человека перед лицом этой вполне экзистенциальной проблемы. Это как раз то, о чём говорил Ф. Гегель: *“нечто общечеловеческое, чтобы мы могли это поэтически сопереживать”*. Собственно говоря, в этой лирической или драматической ситуации пол основного персонажа не столь уж и существенен — в стихотворении Ахматовой это женщина, но в такой же ситуации вполне может себя ощутить и мужчина.

Система оппозиций в этом стихотворении, разумеется, присутствует, но её структура не такова, как в художественной системе романтизма. Первая строфа задаёт основные координаты весьма примечательно. Первые две строки (*Нет, царевич, я не та, / Кем меня ты видеть хочешь*) создают противопоставление безлично-широкого уровня (не та, а другая). Но в них присутствует и традиционное для любовной лирики противостояние “я” и “ты”. (*“Ты меня не понимаешь”, “Я существую независимо от твоих ошибочных представлений обо мне”*). Однако следующее двустишие (*И давно мои уста / Не целуют, а пророчат*) поразительно сменой плана. Казалось, бы, строка об устах

ещё могла бы принадлежать традициям любовной лирики, однако следующая вводит тему пророчества, как занятия, несовместимого с любовью и личными радостями. Пророк вообще не принадлежит себе. Достаточно вспомнить пушкинского “Пророка”. Но читатели, настроившиеся было на восприятие грандиозных откровений, вновь неожиданно должны обратиться в иную сторону: “А умею научить...” Пророчествам не суждено прозвучать в этом стихотворении, беседа будет продолжаться на земле, упоминание Господа в последней строке не будет пронизано мистическим сиянием, хотя произнесено с искренней верой. Тон будничной беседы одушевляет не торжественная риторика, а впечатление живого человеческого “открывания души”. Оппозиция профанного и сакрального намечена, но она помещена в гораздо более сложную систему координат. Великое и обыденное присутствуют одновременно и просвечивают одно через другое.

* * *

Вот эта многомерность создаёт впечатление простоты так же точно, как кажется нам простым любой конкретно существующий предмет — именно потому, что мы видим его выпуклым и многомерным, мы доверяем своим чувствам и воспринимаем находящееся перед нами явление как нечто реальное, а его признаки воспринимаем как естественные знаки, а не искусственные. Философы давно заметили, насколько конкретное богаче абстрактного. Рискнём высказать, что конкретное, а не условное впечатление от выражаемых чувств было блеском и силой ахматовской поэзии и одновременно её ахиллесовой пятой. Именно непосредственность и конкретность выражаемого чувства брали в плен читателей — и обуславливали проблемы восприятия образа лирической героини.

Простота была эффектом, достигнутым благодаря высокому уровню мастерства. Но для читателей, воспитанных в мифе романтизма, простота, связанная с бытовой и психологической конкретностью, была несомненным знаком снижения плана, перехода от сакрального к профанному — и отсюда недоверие к высокому и возвышенному в её же стихах. Романтический миф был настолько сложившимся, откристаллизовавшимся явлением, что его структура не поддавалась изменениям, не предполагала появления неких дополнительных ответвлений.

Не будем забывать, что эпоха символизма — это эпоха прославления Вечной женственности, Прекрасной Дамы, что привело и к мифологизации женственности вообще, женственности как таковой. Женственность — это припев, который будет следовать из одной посвящённой ей статьи в другую, пока советская власть не отменит это понятие — надо признаться, что утрату можно посчитать весьма сомнительной. Потому что оно, равно как и бесконечные вариации на тему “женской души”, ничего толком не объясняя, только создавали иллюзию объяснения. Тем не менее, в означенный период слово это казалось необыкновенно значительным, символом и мифом одновременно.

Одна из самых ранних рецензий на первый сборник Ахматовой Г. Чулкова интересна тем, что проблема женского голоса и лица в лирике ещё не выглядит установившейся. Он и хвалит Ахматову за то, что она не отличается женской болтливостью, и неожиданно примеривает на неё отнюдь не женскую маску: «В своих стихах Ахматова неустанно поёт «мёртвого жениха». Его образ мерещится ей повсюду. Она, как Дон Жуан, бродит по миру, с волнением ожидая какой-то роковой встречи. Но тщетны надежды» [20, с. 276]. Здесь приверженность Г. Чулкова к традициям символизма сказывается в том, что, признав Ахматову истинным поэтом, он попытался примерить к ней сугубо мужскую маску Дон Жуана, что, конечно, выглядит несколько курьёзно. Видимо, это почувствовал и сам критик, потому что далее заговорил о лирической героине, имея в виду именно её женскую ипостась: «Она говорит о своей любви с широко открытыми глазами, и порочными и невинными в тот же миг. <...> Очарование поэзии Ахматовой в этой опасной откровенности» [20, с. 277]. Несмотря на галантность тона, здесь уже выглядывает любопытство к сюжету за пределами литературы. На самом деле порочность и невинность — это не система координат ахматовской лирики. Чулков цитирует: «*Обману ли его, обману ли? Не знаю. Только ложью живу на земле*». Однако жить ложью, жить во лжи — это вовсе не темы эротической лирики. Это часть сомнений и тревог становящейся личности, характерной для российской культуры. Выше была отмечена связь между этой стихотворной строкой и темой мучительных сомнений в истинности идеала, звучавшей у молодого Блока.

Как видим, те же самые мотивы в несколько иной социокультурной ситуации — иной настолько, насколько отличалась социокультурная роль женщины от таковой же роли мужчины, — воспринимались как знаки иных сюжетов и проблем, потому что литературные стереотипы в отношении женщины рядом со словом «обман» требовали тут же поставить слово «порок». Миф о двух пресловутых ипостасях женской души перечёркивает реальный смысл поэтического текста, искажает выражение лица автора. А это выражение менялось от стихотворения к стихотворению.

Возможно, живость и конкретность персонажей, от лица которых шла речь в стихах Ахматовой, уменьшала ту меру условности, которая была необходима для проецирования «за текст» — чтобы получился единый образ лирической героини. Читатели и критики должны были каждый раз заново выстраивать ассоциативные ряды. В результате первым объектом внимания читателей нередко становилась сюжетная сторона её стихов. Любовная жалоба, любовный призыв, речь, обращённая к возлюбленному — эти жанровые характеристики ахматовской лирики неотделимы от её сюжетообразующих начал.

Конечно, вопрос о том, в каком случае образ поэта является прямым воплощением его «я», а в каком — результатом реализации тех потенций, которые присущи исходному лирическому сюжету, всегда остаётся актуальным. Однако допущение меры условности здесь уже составляет часть тоже традиционной культуры восприятия поэтического текста. Поскольку женская лирика воспринималась как нечто неожиданное, то и традиции здесь не были нара-

ботаны. И весьма солидная масса читателей воспринимала стихи Ахматовой в самом простом смысле — как реальную любовную жалобу, как реальный любовный вызов. Блоковские читатели проецировали представление об его личности **за** сюжет, ахматовские стремились извлечь **из** сюжета.

С точки зрения теории, сюжет в лирическом произведении давно определён как нечто вторичное, подчинённое лирической эмоции, служащее лишь внешним поводом для её выражения. Об этом писал ещё Гегель: “...не само происшествие составляет средоточие, но душевное состояние, в нём отражающееся” [6, с. 497].

Сюжет как таковой в ахматовской лирике никогда не был самоцелью, не разворачивался до уровня сюжета в балладе. Как правило, это была сюжетная ситуация, помогающая конкретизировать лирическое чувство. Однако он, с одной стороны, был заметнее, чем, например, в лирике Блока, а с другой — явно недостаточен для того, чтобы сложиться в связную новеллу. Поэтому неискушённые читатели (а иногда и искушённые), чьё воображение было взволновано силой лирической эмоции, весьма активно принимались додумывать недостающие детали и при этом руководствовались вперемешку и литературными, и социокультурными стереотипами.

Мы сознательно оставляем здесь в стороне серьёзную и глубокую работу Н. В. Недоброво, которая, по признанию самой Ахматовой, оказала серьёзнейшее влияние на формирование её поэтической личности. Она составляла почти исключение в общей массе читательских и критических отзывов (но Чуковский и Эйхенбаум!)..

Отсутствие реального “сюжета” дразнило ещё и потому, что связь с мифом символизма, как мы видим, не была оборвана бесповоротно. Ахматова создала поэтическую систему, которая совместила в себе традиционные и новаторские черты. Несомненна её привязанность к амбивалентному образу поэта жреца, пророка, причастного не только к светлым, но и ужасным тайнам мироздания, её стремление опираться на разработанную романтиками систему ценностей, в частности, в отношении мифологизации любовного чувства как высшего начала [см. об этом 18]. Однако читатели, даже искушённые в литературном отношении, далеко не всегда отдавали себе в этом отчёт. Возможность присутствия мифа чувствовали все, но отсутствие его привычных романтических или символистских вариаций нередко истолковывали весьма просто. Не лирическая героиня Ахматовой выделась в таком случае, а женский персонаж, который только и мог быть обрисован в упомянутой здесь не один раз сакраментальной системе полярных оппозиций и который по какой-то странной неосторожности раскрывает свою постыдную и низменную природу. Здесь неожиданно возникали мифологемы гораздо более древние, эпохи ранних земледельческих цивилизаций и культов плодородия, которые в соединении с бытовыми деталями современности могли вызвать самые низменные ассоциации.

Известно, как шокирован был Н. С. Гумилёв, когда кто-то из знакомых выразил ему своё возмущение, буквально восприняв строчки Ахматовой о ремне [1, т. 1, с. 34]. Несмотря на многократные разъяснения литературной услов-

ности этих строчек, и поныне бытует миф об их буквальной достоверности — как, например, в пошло-развлекательной газетной статье А. Горбовского “Красавица-чудовище: “Известно, что в России издавна принято было время от времени поколачивать жен. Даже в лучших домах. Для их же блага. (“Муж стегал меня узорчатым, / вдвое сложенным ремнем...” А. Ахматова)” [8]. Здесь мифы обывателя вторгаются на территорию лирики и совершают поправу в полном отсутствии сознания своего бескультурья. Это настолько далеко от поэзии и науки, что кажется недостойным серьёзного внимания. Однако массовое сознание, имеющее такие тиражи, — это проблема не менее серьёзная, чем внимание к гегелевскому мнению о лирическом сюжете.

Мы не можем отнести его только на счёт деградации прессы в эпоху торжества рыночных отношений. В двухтомнике Ахматовой, изданном в 1990 году, и во вступительной статье М. Кралина, и в его комментариях к некоторым стихотворениям торжествует то же самое явление. Древняя социокультурная мифологема о двух единственно возможных ипостасях женской души побуждает М. Кралина, например, в комментарии к стихотворению “Твой белый дом и тихий сад оставлю” образ женщины-поэта трактовать в ничем не оправданном сближении с чудовищными развлечениями Клеопатры [2, т. 1, с. 379].

В задачи данной статьи не входило рассмотрение даже основных вариантов мифологизации образа лирической героини Ахматовой. Предметом наблюдения были некоторые проблемы и закономерности создания образа лирической героини. Однако актуальность этой проблемы в наше время остаётся весьма ощутимой.

Таким образом, мы можем с уверенностью утверждать следующее:

Лирический герой — понятие, которое вызрело в недрах романтической лирики и сформировалось в соответствии с её структурными характеристиками. Лирика Блока поэтому вполне закономерно является наиболее наглядным воплощением этого явления.

Однако образы женских персонажей в этой поэтической системе отличались рядом черт, которые не позволяли изображать их внутренний мир как сложный и противоречивый: оппозиция полярных свойств была столь жёсткой, что женский персонаж определялся лишь по одной из этих координат, а их совмещение вызывало протест.

В лирике Ахматовой женщина из персонажа, объекта чувства, становится его субъектом, что неизбежно порождает отход от сложившейся системы. Женские маски, разработанные предыдущей литературной традицией, оказываются слишком условными и мало годятся для выражения чувств и проблем современной женщины. Мифологизация же лирического героя совершается по древней культурной модели, которая мало склонна считаться с новаторством современной лирики.

Литература

1. Ахматова А. Сочинения. В 2-х т. — М.: Худож. Литература, 1986. — Т. 1.
2. Ахматова А. Сочинения. В 2-х т. — М.: Правда, 1990.

3. Блок А. Собр. соч. в 6 т. — М.: Правда, 1971.
4. Брюсов В. Избранные сочинения в 2-х томах. — М.: ГИХЛ, 1955. — Т. 1.
5. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. — Л.: Худож. литература, 1940.
6. Гегель Г. — Эстетика. В 4-х т. Т. 3. — М.: Искусство, 1971.
7. Гинзбург Л. Я. О лирике. — Л.: Сов. писатель, 1974.
8. Горбовский А. Красавица-чудовище — Труд №63 за 06. 04. 2000.
9. Друц Е., Гесслер А. Цыгане: Очерки. — М.:, 1990.
10. Жданов А. А. Доклад о журналах “Звезда” и “Ленинград”. Сокращенная и обобщенная стенограмма докладов на собрании партийного актива и на собрании писателей в Ленинграде. — Л., 1946. — С. 8-14.
11. Жирмунский В. М. Анна Ахматова и Александр Блок // Рус. лит. — 1970. — №3. — С. 57-82.
12. Жирмунский В. М. Преодолевшие символизм // Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л., 1977. — С. 106-133.
13. Жирмунский В. М. Творчество Анны Ахматовой. — Л., 1973.
14. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. — Л.: Просвещение, 1972.
15. Кальницкий В. Русифицированный King Crimson— СПб: Кристалл. ФОНО, 2000.
16. Максимов Д. Е. Ахматова о Блоке // Звезда. — 1967. — №12. — С. 187-191.
17. Максимов Д. Е. Поэзия и проза А. Блока. — Л.: Советский писатель, 1981.
18. Темненко Г. М. Романтизм преодоленный, но непреодолимый (на материале творчества А. Ахматовой). // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 2. — Симферополь, 2004. — С. 18-36.
19. Тынянов Ю. Блок. — В кн.: Тынянов Ю. Н. Литературный факт. — М.: Высш. школа, 1993.
20. Чулков Г. Анна Ахматова — “Вечер”. Стихи. — Жатва. — 1912, №3. С. 275-277.
21. “Я лучшей доли не искал...” (Судьба А. Блока в письмах, дневниках, воспоминаниях) / Сост., очерки и комм. В. П. Енишерлова. — М.: Правда, 1988.
22. Яковлев Е. Г. Искусство и мировые религии. — М.: Высшая школа, 1985.

Статья поступила в редакцию 10 ноября 2005 г.