

ле все это подчинено одной главной мысли: мое творчество, или — я и творчество.

Н.В. ВОЛКОВА

г. Тверь

ЗЕРКАЛО: Я — ЭТО ТЫ  
(«ДРУГОЙ ГОЛОС» А. АХМАТОВОЙ И  
«Я НЕСЛА СВОЮ БЕДУ...» В. ВЫСОЦКОГО)

Ахматова и Высоцкий... Соположение, которое может показаться на первый взгляд не только неожиданным, но и не вполне корректным. Но по крайней мере один из мотивов их роднит. Условно мы его характеризуем как «мотив зеркала».

Если Ахматова дорогá читателям в первую очередь как поэтесса, открывшая мир женской души, то Высоцкий — как поэт, открывший мир многих душ мужских (феномен поэтических «масок»). Тем интереснее сравнить, как воспринимают эти два поэта мир «души возлюбленной»: Ахматова — мир мужской души, а Высоцкий — мир души женской.

Сразу скажем о главном в полученных нами результатах: доминанта восприятия «души иной» в каждом из этих случаев — беда и боль.

Для любовной лирики *боль* естественна, но *беда* — в высшей степени нехарактерна. А вместе с тем *беда* — понятие, весьма значимое для русского национального сознания. Что же она такое?

По данным Малого академического словаря, существительное *беда* настолько емко и многопланово, что оказывается трудноопределимым и в силу этого толкуется через пространный синонимический ряд: «Беда. 1. Несчастье, бедствие, горе, невзгода. ... 2. *в знач. сказ.* Плохо, нехорошо, горе»<sup>1</sup>. Едва ли это толкование приложимо к поэтически осмысленным взаимоотношениям двух любящих сердец. Любовь, пусть и неразделенная, в русской поэтической традиции как горе или тем более «бедствие» не воспринимается. В традициях русской литературы принято воспринимать ее как дар Божий, как испытание, как мучительное благо — но не как горе.

Любопытную попытку преодолеть «словарный вакуум» вокруг понятия *горе* предпринял В.А. Успенский. Исходя из предположения, что нам известна сочетаемость этого слова, но неизвестно его значение, он так реконструировал семантический ореол *горя*: «Горе — это тяжелая жидкость. В самом деле, это жидкость, поскольку горе можно пить: ср. *испить горя, хлебнуть горя*. Она тяжелая, поскольку *обрушивается* на человека, *давит* на него; человек *подавлен, придавлен* горем и, наконец, не вынеся этой тяжести, может *быть убит* горем. Возможно, горе — как жидкость —

<sup>1</sup> Словарь русского языка: В 4 т. М., 1981. Т. 1. С. 67.

заполняет некоторый бассейн, на дне которого находится человек: ведь чем горе *больше*, тем оно *глубже*, тем *тяжелее* и с тем большей силой давит на человека. Человек пребывает *погруженным* в горе, так что горе находится вне человека, окружая его»<sup>1</sup>.

Попробуем в эти словосочетания вместо *горе* подставить *любовь*: *придавлен, убит горем* — «придавлен, убит любовью». Звучит нелепо. Не получается.

Логично предположить, что в стихотворениях, где Ахматова и Высоцкий рассказывают, каким они при взгляде изнутри увидели мир мужской и женской души, мы имеем дело не с собственно любовной, а, говоря условно, с «эмпатической» лирикой (*эмпатия*, по определению психологов, — «постижение эмоционального состояния, проникновение-вчувствование в переживания другого человека»<sup>2</sup>).

Чтобы выяснить, почему возникает ощущение беды и боли, когда этот «другой мир» становится частью твоего собственного поэтического «я», обратимся к технологиям своеобразного «лингвистического микроскопа», — попытаемся войти в проблему через анализ словоупотреблений только одного класса лексических единиц — личных местоимений.

Базовая прономинальная оппозиция в любовной лирике: *я — он (она)*, — как именование двух главных «персонажей»: с одной стороны, «я» как лирический герой (героиня), с другой — «он» («она») как возлюбленный (возлюбленная). Эмоциональный спектр их взаимоотношений чрезвычайно широк: от искрящейся радости встречи до мучительного переживания окончательного разрыва. Но *беды*, как правило, нет, — есть только *боль* (в толковании Малого академического словаря — «ощущение физического или нравственного страдания»): от мучительно-радостной, когда сердце переполнено счастьем, до тоскливо-безысходной, когда душа погружена во мрак.

У Высоцкого 59 стихотворений начинается (в заглавии или в первой строке) с местоимения *я*<sup>3</sup>, Это «я» идентифицируется по-разному: и как лирическое «я» автора, и как «я» героя-«маски». Преобладают «маски»: Алиса, алкоголик, Баба-Яга, марафонщик, блокадник, Гамлет, заключенный, иноходец, космонавт, летчик, метатель молота, музыкант, пациент обычной больницы, пациент психиатрической больницы, плагиатор, пожарник, турист в заграникомандировке, ратник, Робин Гусь, скалолаз, слесарь, солдат, сыщик Гусев, торгош, человек, едущий за покупками в столицу, «ЯК»-истребитель. «Я» истинного лирического героя Высоцкого,

<sup>1</sup> Успенский В.А. О вещных коннотациях абстрактных существительных // Семиотика и информатика. М., 1979. Вып. 2. С. 147.

<sup>2</sup> Словарь практического психолога / Сост. С.Ю. Головин. Минск, 1997. С. 784.

<sup>3</sup> По изданию: Высоцкий В.С. Сочинения: В 2 т. Екатеринбург, 1996.

«я» так называемой «исповедальной» лирики, когда герой рассказывает о каких-то конкретных ситуациях своей жизни, о своих переживаниях или убеждениях, — лишь в девяти случаях,

Все эти «маски», за исключением трех, — мужские. Женских «масок» — три. Две из них — в произведениях, написанных по заказу: это Баба-Яга («Куплеты нечистой силы», написанные для фильма «Иван да Марья») и Алиса («Песня Алисы» для дискоспектакля «Алиса в стране чудес»). Единственная женская «маска» из «незаказных» — в стихотворении «Я несла свою Беду...» (1970):

Я несла свою Беду  
                                по весеннему по льду, —  
Обломился лед — душа оборвалася —  
Камнем под воду пошла, —  
                                а Беда — хоть тяжела,  
А за острые края задержалася.

И Беда с того вот дня  
                                ищет по свету меня, —  
Слухи ходят — вместе с ней — с Кривотолками.  
                                А что я не умерла —  
                                знала голая ветла  
И еще — перепела с перепелками.

Кто ж из них сказал ему,  
                                господину моему, —  
Только — выдали меня, проболталися, —  
                                И, от страсти сам не свой,  
он отправился за мной.  
                                Ну а с ним — • Беда с Молвой увязалися.

Он настиг меня, догнал —  
                                обнял, на руки поднял, —  
Рядом с ним в седле Беда ухмылялася.  
                                Но остаться он не мог —  
                                был всего один денек, —  
А Беда — на вечный срок задержалася.

Эта баллада — с персонифицированным *Беда* (в тексте стихотворения везде с заглавной буквы) — занимает в творчестве Высоцкого особое место и заслуживает специального рассмотрения.

Исходный вопрос: является ли женское «я» в этом стихотворении условно-обобщенным или за ним стоит реальное лицо? Скорее всего, вер-

но и то и другое (подобно тому как пушкинское «Я помню чудное мгновение...» адресовано и А.П. Керн, и всем женщинам вообще).

Реальным лицом может быть лишь Марина Влади — не только жена и Муза, но и во многом второе «я» Высоцкого. Такое «я», которое требовало выражения в поэтическом слове так же настоятельно, как и «я» самого поэта (именно она, кстати, по просьбе Высоцкого впервые исполнила песню «Я несла свою Беду...» и даже записала ее на пластинку).

Разумеется, это не значит, что Высоцкий писал «Я несла свою Беду...» только от лица Марины Влади как своей жены, Музы и помощницы. Скорее, свидетельствует о том, что многие черты женского «я», раскрытого в песне, и черты Марины Влади — близки.

В книге воспоминаний «Владимир, или Прерванный полет» Марина Влади рассказывает, как, вернувшись после похорон в Париж, она обнаружила последнее письмо Высоцкого, отправленное им незадолго до смерти, и воспроизводит его. «Мариночка, любимая моя, я тону в неизвестности. ... Может быть, мне нужна будет *обстановка, в которой я* чувствовал бы себя необходимым, полезным и не больным. ... Потом все встанет на свое место, мы поговорим и будем жить счастливо». Многозначительна двойная подпись, которой письмо завершается: «Ты. В. Высоцкий».

«Подпись «Ты», — поясняет она, — которую мы использовали в нашей переписке, появилась после того, как мы с тобой услышали однажды одну красивую индийскую притчу,

В день свадьбы невеста заперлась по обычаю в новом доме. Спустилась ночь, жених стучит в дверь, она спрашивает: «Кто там?» Он отвечает: «Это я». Она не открывает. И так проходит много дней, и она не хочет открывать. Наконец он снова приходит однажды вечером. Она спрашивает: «Кто там?» Он отвечает: «Это ты». Она открывает ему дверь и свое сердце»<sup>1</sup>.

Полное взаимоприятие как основа истинного брака: «Я — это ты». Не в притче, а в реальной судьбе, где Беда Высоцкого — это Беда, которую несет его женщина, где он сам — ее Беда. И он, как поэт, актер и мужчина, перевоплотился в свою реальную женщину и свою Музу, надел «женскую маску», шагнул по ту сторону зеркала. Но, начав проживать реальную Беду реального человека, — вчувствовался в логику Беды любой из женщин.

Если у Высоцкого в 48 стихотворениях из 59, начинающихся с *я*, перед читателями герой-«маска», то у Ахматовой из 50 стихотворений с аналогичной первой строкой<sup>2</sup> в 46 случаях лирическая героиня — женщи-

<sup>1</sup> Влади М. Владимир, или Прерванный полет: Пер. с фр. М., 1989. С.166.

<sup>2</sup> См.: Ахматова А.А. Сочинения: В 2 т. М., 1990.

на (точнее, женщины — разные, не похожие друг на друга). В рецензии на сборник А. Ахматовой «Четки» Н. Гумилев писал: «В ней обретает голос ряд немых до сих пор существований, — женщины влюбленные, лукавые, мечтающие и восторженные говорят, наконец, своим подлинным и в то же время художественно-убедительным языком»<sup>1</sup>.

Часто героиня этих стихотворений связана с «биографической» Ахматовой: в одних случаях это посвящения — Блоку («Я пришла к поэту в гости...»), Маяковскому («Маяковский в 1913 году»), Мандельштаму («Я над ним склонюсь, как над чашей...»); в других — «биографически мотивированные» переживания: «Смерть» («Я была на краю чего-то...» — прощание с родной страной), «Многим» («Я — голос ваш, жар вашего дыханья...» — обращение к читателям), «Я научилась просто, мудро жить...» — изложение своего жизненного кредо и т.д.

Лишь в четырех стихотворениях начальное местоимение *я* идентифицируется не с лирическим героем самой Ахматовой, а с каким-то другим лицом. Во-первых, это стихотворения «не от лица человека»: «Творчество», которое открывается ремаркой «...говорит оно», — и далее голос самого «творчества»: зеркало: *я* — это ты («помню все в одно и то же время...»), и «Я смертельна для тех, кто нежен и юн...» (от имени птицы Гамаюн). Во-вторых, два стихотворения, написанные от имени мужчины. В одном из них («Я видел поле после града...») «мужское» *я* идентифицируется как Бог, наставляющий героиню, в другом — как реальный, земной мужчина.

Это единственное стихотворение «на *я*», где лирический герой Ахматовой реальный мужчина, — первая часть маленького (всего два стихотворения) цикла «Другой голос»: «Я с тобой, мой ангел, не лукавил...». Здесь действительно звучит «другой голос» (не собственно ахматовский), — по всей вероятности, голос Н. Гумилева (цикл датирован 1921 годом), обращающегося к возлюбленной из посмертного расстрельного далека:

Я с тобой, мой ангел, не лукавил,  
Как же вышло, что тебя оставил  
За себя заложницей в неволе  
Всей земной непоправимой боли?  
Под мостами полыньи дымятся.  
Над кострами искры золотятся,  
Грузный ветер океанно воет,  
И шальная пуля за Невою  
Ищет сердце бедное твое.

<sup>1</sup> Гумилев Н.С. Золотое сердце России. Кишинев, 1990. С. 623.

И одна в доме оледенелом,  
Белая лежишь в сиянье белом,  
Славя имя горькое мое.

Количественное совпадение в наших выборках из лирики Высоцкого и Ахматовой (по одному поэтическому тексту, написанному от лица противоположного пола) оказалось, естественно, случайным. Но тем логичнее сопоставить эти два стихотворения одного из «самых мужественных» поэтов и одной из «самых женственных» поэтесс.

Начнём с Высоцкого (*«Я несла свою Беду...»*).

Аллеорию никак нельзя отнести к числу приемов, которыми поэт сколько-нибудь широко пользовался. Здесь в основе сюжета — именно аллегория. Вот только — аллегория чего? Кто или что она — эта Беда? Наверное, любовь как тяжкий женский крест...

Избавление от креста, как мы знаем из Нового Завета, возможно лишь через смерть и переход в иную жизнь, вечную. Героиня баллады перешла эту грань. Но каким-то чудом «не умерла», осталась жить — на этом свете — и знали о том лишь «голая ветла / И еще — перепела с перепелками».

И всё вернулось к старому. Живущим на этом свете креста не миновать. «Кто ж из них сказал ему, господину моему...», — неизвестно, — «только — выдали меня, проболтались». И явился «он», — да и ладно бы, — но «рядом с ним в седле Беда ухмылялася».

И вновь, как и в предыдущей жизни, «он» ушел, не мог остаться, — а Беда не покинула. Круг замкнулся. Вот только не уйти еще раз от Беды, она «на вечный срок задержалася».

Теперь о «прономинальной композиции» баллады и ее внутреннем смысле. Местоименное словоупотребление однозначно свидетельствует: в балладе две части, соотносящиеся с двумя позициями героини по отношению к миру.

В первой части (первые две строфы) героиня именуется местоимением *я* в форме прямого — именительного падежа. Здесь это «я» — пусть страдающий, но активно действующий субъект собственного существования: «Я несла свою Беду», — не «кто-то», — я сама! Сама я «камнем под воду пошла» и «не умерла» как-то — тоже сама, это *моя* заслуга и удача.

Во второй части (вторые две строфы) героиня именуется тем же местоимением *я*, но в формах косвенных падежей: «выдали *меня*, проболтались» (винительный одушевленный прямого объекта), «он отправился *за мной*» (творительный объекта как цели), «он настиг *меня*»: сновал — объект.

Перейдем к ахматовскому «Я с тобой, мой ангел, не лукавил...»

При ближайшем рассмотрении выясняется, что здесь, как и в балладе Высоцкого, — свой достаточно отчетливый внутренний «повествовательный» (а не только лирический) сюжет, сродни балладному сюжету Высоцкого. Ключ к его прочтению — в признании лирического героя, что оставил он возлюбленную «за себя заложницей в неволе / Всей земной непоправимой боли».

*Оставил...* Даже если расстрелян, все равно виноват. Оставил — наедине со «всей земной непоправимой болью» и ожиданием смерти от «шальной пули».

У Высоцкого момент ухода возлюбленного из жизни героини не фиксирован, он — в пресуппозиции (в «подразумеваемом происшедшем») сюжета. У Ахматовой этот момент тоже не фиксирован в тексте стихотворения, он тоже лишь подразумевается. Но следствия одинаковы: обе героини остаются один на один с Бедой и болью, обе — в страдании, которому не видно конца.

«Прономинальная композиция» стихотворения Ахматовой также обнаруживает замечательное сходство (и в то же время замечательное различие) с композицией баллады Высоцкого. Все случаи использования местоимения *ты* связаны с формами косвенных падежей, везде *ты* — объект воздействия, а не самостоятельный субъект действия или состояния.

Различие связано с тем, что в первой части стихотворения «ты» (возлюбленная) — объект воздействия со стороны ушедшего мужчины: «*Я с тобой... не лукавил...*» (творительный объекта воздействия); «*...тебя оставил за себя...*» (винительный одушевленный прямого объекта), во второй части — «объект» обстоятельств, перед лицом которых женщина осталась беззащитной: «*...и шальная пуля за Невою / Ищет сердце бедное твое*».

Опять-таки, как у Высоцкого, женщина поработана, — не Бедой, но «болью» и обстоятельствами.

На основании вышеизложенного можно сделать следующие выводы:

1. В обоих рассмотренных произведениях авторы выражают свое лирическое «я» — через «я» другого, через человека противоположного пола, тем самым всматриваясь в себя его глазами. Оба стихотворения строятся на некотором повествовательном сюжете, с той разницей, что у Высоцкого сюжет представлен явно (по жанру стихотворение — баллада), у Ахматовой — скрыт в подтексте, который нуждается в историко-литературном прочтении (расстрел Гумилева). Оба сюжета ведут к одинаковой развязке: к поработанности женщины обстоятельствами, а значит — Бедой и болью.

2. Базовые прономинальные оппозиции и у Ахматовой, и у Высоцкого в рассмотренных стихотворениях тройственны (два местоимения плюс «третий член»). У Ахматовой: «мужское Я» — «ты» — «боль»; у Высоцкого: «женское Я» — «он» — «Беда».

Стихотворение Ахматовой строится как прямое обращение возлюбленного из посмертного далека — к той, что осталась, в одиночестве и страдании, «заложницей в неволе / Всей земной непоправимой боли».

Баллада Высоцкого строится как рассказ женщины о неудавшейся попытке уйти, избавиться — и от «него», и от неотделимой от «него» Беды.

У Ахматовой мужчина уходит из жизни возлюбленной, но, сочувствуя ей, жалея ее, тем не менее избавить от *боли*, которую сам же ей «оставил», — не в состоянии. У Высоцкого мужчина, напротив, находит возлюбленную (точнее, не находит — *настигает, догоняет, обнимает*), — но, любя, приводит с собой и Беду.

Сходство ситуаций знаменательно. В обоих случаях мужчины — источники неизбывной боли и Беды для женщины, тогда как женщины — сторона, кротко принимающая свой крест.

3. Помимо «я», «ты» («он») и Беды или боли, в произведениях Ахматовой и Высоцкого есть еще и четвертый «персонаж» — враждебный мир. У Ахматовой он обрисован через тревожные элементы городского пейзажа («Под мостами полыньи дымятся, / Над кострами искры золотятся...») и в виде намека на полуодушевленную целенаправленно ищущую свою жертву «шалую пулю»; у Высоцкого он предстает в виде нескольких аллегорических образов, сливающихся посредством контекстуальной синонимии в одно враждебное целое: это *Слухи, Кривотолки, Молва* (все выделены автором большой буквой)<sup>1</sup>.

В заключение подчеркнем: пассивность каждой из героинь по отношению к своей Бедѣ и боли, к своей судьбе — не непротiwление, а принятие. Как говорят, в этой способности — одно из главных достоинств всех русских женщин...

И.В. АВЕДОВА

г. Тверь

### СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПОЗДНИХ ПОЭМ БЕЛЛЫ АХМАДУЛИНОЙ

К позднему периоду творчества Б. Ахмадулиной относятся произведения, написанные после 1979 года<sup>2</sup>. На этом этапе поэтом были созданы

<sup>1</sup> Показательно, что у героинь каждого из стихотворений нет ни одной точки, ни одного существа — живого или неживого. — на которое они могли бы опереться. Напротив, ждать пакости можно откуда угодно: у Высоцкого этот мотив отчетливо звучит в неопределенно-личном предложении «...Только — *выдали* меня, *проболтались*...» Кто мог выдать, проболтаться? По всей вероятности, любой. Может, даже и «перепела с перепелками». Неизбывное и горькое одиночество во враждебном мире — у дел каждой из двух героинь.

<sup>2</sup> Грушников О.П. Белла Ахмадулина: Библиографический конспект литературной жизни // Ахмадулина Б. Миг бытия. М. 1997. С. 273-280.