

УДК 821.161.1

## Интертекстуальный фон стихотворения А.А. Ахматовой «Целый день провела у окошка...»: евразийский контекст

Леонтьева Анна Юрьевна, кандидат филологических наук, доцент  
Агибаева Сабина Советовна, кандидат филологических наук, доцент  
Северо-Казахстанский государственный университет им. М. Козыбаева  
(Петропавловск, Республика Казахстан)

Цитата не есть выписка. Цитата есть цикада. Неумолкаемость ей свойственна. Вцепившись в воздух, она его не отпускает.

О.Э. Мандельштам

Художественной системе акмеизма имманентна опора на культурно-исторические традиции. А.А. Ахматова, в юности ставшая акмеисткой, сохраняет интерес к акмеистической эстетике на протяжении творческого пути. Ей принадлежит поэтическая формула акмеистической интертекстуальности (1956): «Не повторяй — (душа твоя богата) - / Того, что было сказано когда-то, / Но, может быть, поэзия сама - / Одна великолепная цитата» [1, т. II, кн. I, с. 182]. Поэтому наша цель — проанализировать интертекстуальный фон раннего стихотворения А.А. Ахматовой «Целый день провела у окошка...» (1911).

Стихотворение относится к 1911 году: «Целый день провела у окошка / И томилась: «Скорей бы гроза». / Раз у дикой затравленной кошки / Я увидел такие глаза» [1, т. I, с. 74]. Мы полагаем, что в его интертекстуальном фоне сопрягаются фольклорные традиции с литературными, западные — с восточными. Так, поза лирической героини «у окошка» соответствует русской народной традиции: «Сва-тушка, воротися, / У тебя оборочки развилися, / Без тебя Татьянашка стосковалась, / Из окошка в окошко бросалась» [2, с. 19]. Окно как альтернативный вход-выход связывает дом с внешним миром, обеспечивает проницаемость жилья. Лирическая героиня ожидает у окошка грозы, которая символизирует «Божье могущество» [3, с. 67]. В ряде культур её составляющие — гром и молния — имеют сакральную семантику: «Гром — звучащее (а молния — написанное) Слово Господне» [3, с. 67]. В таком смысловом контексте томление лирической героини сопрягается с ожиданием вдохновения и духовного освобождения от тягот любви. Это стихотворение — редкий у А.А. Ахматовой лирический монолог от лица героя-мужчины. Поэтесса воссоздаёт целостную картину несчастной любви с помощью бестиарного зооморфизма. Герой воспринимает глаза героини в сравнении с «дикой затравленной» кошкой. Неручная, чурающаяся людей кошка проецируется на эмоциональное состояние отчуждённых героев и загнанной, замученной героини. Её мучения обретают космический масштаб: «Верно, тот, кого ждёшь, не вернётся, / И последние сроки прошли. / Душный зной, словно олово, льётся / От небес до иссохшей земли». Зной объективизируется сравнением с оловом и соединяет землю с небесами. А.А. Ахматова контаминирует антропозооморфизм и оборотничество героини в фантазии героя: «Ты тоской только

сердце измучишь, / Глядя в серую тусклую мглу. / И мне кажется — вдруг замячущишь, / Изгибаясь на грязном полу» [1, т. I, с. 74]. Зооморфная трансформация осуществляется в амбивалентном топосе — внутреннем, в сознании лирического героя, и внешнем — на грязном полу.

Создавая образ женщины-кошки, поэтесса творчески использует традицию оборотничества, присутствующую «в обширном фольклоре о ведьмах» [3, с. 167]. В поэме-сказке «Руслан и Людмила» подчинившая себе Фарлафа ведьма оборачивается кошкой: «К нему волшебница явилась, / Вещая: "Знаешь ли меня? / Ступай за мной; седлай коня!" / И ведьма кошкой обратилась» [4, с. 458]. Во второй кавказской поэме А.С. Пушкина «Тазит» кошка появляется как inferнальная деталь отцовского проклятия: «Чтоб вечно ждал ты грозной встречи, / Чтоб мёртвый брат тебе на плечи / Окровавленной кошкой сел / И к бездне гнал тебя нещадно» [4, с. 599]. В обрядовом фольклоре кошки как «обыкновенные или «неблагородные» животные» помогают выразить «отрицательное отношение» [2, с. 104] или бытовой уклад крестьянина.

Н.Ю. Смирнова указывает на связь ранней лирики акмеистки с символистской традицией, в частности, с «Цветами зла» Шарля Бодлера [5, с. 91-96]. Формирование интертекстуальной связи ахматовского стихотворения с сонетом Ш. Бодлера «Кошки» осуществляется с помощью фелинистического образа, соединяющего землю с небом: «Покоятся они в задумчивой гордыне, / Как сфинксы древние среди немой пустыни, / Застывшие в мечтах, которым нет конца; // Крестец их похоти магически искрится, / И звёздной россыпью, тончайшей, как пыльца, / Таинственно блестят их мудрые зеницы» [6, с. 103]. А.А. Ахматова пользуется образом женщины-кошки, «черпающим энергию из мифологии, однако с учётом символистской традиции» [5, с. 91]. Бодлеровский прецедентный текст включает, помимо сонета «Кошки», стихотворение «Кот» и сонет «Кошка»: «Мой котик, подойди, ложись ко мне на грудь, / Но когти убери сначала. / Хочу в глазах твоих красивых потонуть - / В агатах с отблеском металла» [6, с. 58]. Поэт сопрягает образы кошки и женщины, подчёркивая сходство их глаз: «Ты как моя жена. Её упорный взгляд - / Похож на твой, мой добрый котик: / Холодный, пристальный, пронзающий, как дротик. // И соблазнительный, опасный аромат / Исходит, как дурман, ни с чем другим не схожий, / От смуглой и блестящей кожи» [6, с. 58]. Ш. Бодлер и А.А. Ахматова акцентируют глаза кошек, их магическую бестиарную сущность, страсть. Бодлеровский сонет становится прецедентным текстом для «Женщины и кошки» Поля Верлена: «Она играла с кошкой.

Странно, / В тени, сгушавшейся вокруг, / Вдруг очерк выступал неожиданно / То белых лап, то белых рук». Женщина и кошка постоянно замещают друг друга, создавая эффект оборотничества и борьбы: «Одна из них, сердясь украдкой, / Ласкалась к госпоже своей, / Тая под шёлковой перчаткой / Агат безжалостных когтей» [7, с. 83]. У французских поэтов кошка остаётся самостоятельным персонажем, который сопоставляется с женщиной, а их игра оставляет впечатление взаимной трансформации. А.А. Ахматова проецирует на отчаянное поведение кошки (мяуканье, катание по полу) эмоциональное состояние героини посредством её восприятия лирическим героем. Как видим, прецедентный текст стихотворения объединяет русскую фольклорную и классическую традицию с модернистской французской.

Стоит отметить продуктивность стихотворения «Целый день провела у окошка...» для дальнейшего творчества самой поэтессы. Полемический по отношению к анализируемому тексту аспект образа kota появляется в следующем году («Я научилась просто, мудро жить...»). Лирическая героиня 1912 года рецептирует себя поэтом: «Слагаю я весёлые стихи / О жизни тленной, тленной и прекрасной». Кот предстаёт хранителем дома, обеспечивающим идиллию частного бытия, он красив и воплощает гармоничную форму поведения: «Я возвращаюсь. Лижет мне ладонь / Пушистый кот, мурлыкает умильной, / И яркий загорается огонь / На башенке озёрной лесопильни» [1, т. I, с. 98]. Вновь актуализируется бодлеровская традиция. В художественном мире Ш. Бодлера вдохновение тоже обеспечивается котом: «Чтобы сказать любую фразу, / Коту не надобны слова. // Он не царапает, не мучит / Тревожных струн моей души / И только царственно в тиши / Меня как скрипку петь научит, // Чтобы звучала скрипка в лад / С твоею песенкой целебной, / Кот серафический, волшебный, / С гармонией твоих рулад!» [6, с. 81-82].

Своеобразная реплика стихотворению «Целый день провела у окошка» - ахматовский текст рубежа 1912-1913 гг.: «Все мы бражники здесь, блудницы, / Как невесело вместе нам! / На стенах цветы и птицы / Томятся по облакам» [1, т. I, с. 113]. 1912-1913 годы - период организационного формирования акмеизма, и потому стихотворение наполняется бытовыми деталями: чёрная трубка героя, узкая юбка героини, искусственная природа настенной живописи обеспечивают особый амбивалентный колорит эпохи. Автоцитирование более раннего текста подчёркивается, во-первых, локусом окна, во-вторых, сравнением человеческих и кошачьих глаз: «Навсегда забыты окошки: / Что там, изморозь или гроза? / На глаза осторожной кошки / Похожи твои глаза». Различие проявляется в локусе здания и природе глаз — уже лирическая героиня воспринимает портретную деталь героя в аспекте зооморфизма. Навсегда забытые окошки перестают выполнять защитную функцию. Безграничность времени закрытых окон («навсегда») ассоциируется с попыткой закрыться от мира и отождествляет здание с гробом. Замкнутый, незаконный локус разрушает контакт с внешним миром, который репрезентируется в воображении

лирической героини. Она не может сквозь забытые окошки увидеть объективной картины: «Что там, изморозь или гроза?» Изморозь как знак подступающих холодов и зимы ассоциируется с ожиданием смерти. Гроза и удар молнии актуализируют «двойное, созидательное и разрушительное, значение», ассоциируются «с оплодотворяющей силой, а также с воздаянием и правосудием» [3, с. 67]. Здание приобретает inferнальные черты, а греховность поколения корреспондирует ожиданию наказания в последней строфе, замыкая кольцевую композицию. Путь своего поколения лирическая героиня определяет в направлении к смерти и аду: «О, как сердце моё тоскует! / Не смертного ль часа жду? / А та, что сейчас танцует, / Непременно будет в аду» [1, т. I, с. 113]. «Женщина и кошка» П. Верлена также находится под покровительством Дьявола: «Другая тоже злость тайла, / И зверю улыбалась мило... / Но Дьявол здесь был, их храня» [7, с. 83]. Такие интертекстуальные связи усиливают inferнальный фон стихотворения и позволяют сделать вывод о бестиарном аспекте образа кошки в ранней лирике А.А. Ахматовой.

Ранние стихотворения с образом кошачьих глаз служат прецедентным текстом для «Подвала памяти» (1940) и «Iterieur'a» (1944). «Подвал памяти» - знаковое стихотворение в постижении ахматовского архетипа бездомности и антимира. Кот в этом антимире приобретает бестиарные inferнальные черты и выступает в роли знака судьбы и беды: «...Что за чудо! / Сквозь эту плесень, этот чад и тлен / Сверкнули два живые изумруда. / И кот мякнул. Ну, идём домой! // Но где мой дом и где рассудок мой?» [1, т. I, с. 460]. Сверкнувшие глаза kota вызывают ассоциации с сонетом П. Верлена «Женщина и кошка», в финальной строфе которого появляются четыре горящих глаза: «И в спальне тёмной, на постели, / Под звонкий женский смех, горели / Четыре фосфорных огня» [7, с. 84]. Завершается репрезентация бестиарного образа kota в стихотворении «Iterieur» (1944). Лирическая героиня в чужом доме стоически принимает свою судьбу — одиночество, ночь, бездомность: «Здесь одиночество меня поймало в сети, / Хозяйкин чёрный кот глядит, как глаз столетий, / И в зеркале двойник не хочет мне помочь. / Я буду сладко спать. Спокойной ночи, ночь» [1, т. II, кн. I, с. 68]. Окрас kota усиливает его демоническую характеристику, ассоциации с ночью и тьмой.

Кошачьи глаза и зооморфизм стихотворения «Целый день провела у окошка...» становятся прецедентным текстом цикла А.А. Блока «Чёрная кровь» (1914). Ахматовский и блоковский тексты связывают образы грозы и глаз лирического адресата: «Даже имя твоё мне презренно, / Но, когда ты сощуришь глаза, / Слышу, воет поток многопенный, / Из пустыни подходит гроза». Поэт-символист воссоздаёт апогей гендерного конфликта лирического героя с женщиной-кошкой: «Глаз молчит, золотистый и карий, / Горла тонкие ищут персты... / Подойди. Подползи. Я ударю - / И, как кошка, ощерись ты...» [9, с. 375]. В свою очередь, мотив кошки-ведьмы появляется в любовном стихотворении О.Э. Мандельштама «Жизнь упала, как зарница...» (1924): «Разве кошка, встрепенувшись, / Чёрным зайцем обернув-

шись, / Вдруг простёгивает путь, / Исчезая где-нибудь» [9, т. I, с. 304].

Особое место в интертекстуальном фоне стихотворения «Целый день провела у окошка...» занимает произведение из «Воронежских тетрадей» О.Э. Мандельштама (1936): «Оттого все неудачи, / Что я вижу пред собой / Ростовщичий глаз кошачий - / Внук он зелени стоячей / И купец воды морской» [9, т. I, с. 215]. Стихотворение О.Э. Мандельштама опирается на ахматовский текст 1911 года и становится продуктивной основой для поэзии акмеистки 1940-х годов. Сопоставление цвета глаз и самого кота с морской водой и стоячей зеленью ассоциируется с воспоминаниями лирического героя О.Э. Мандельштама о топосе умирающего и бессмертного Петербурга-Петрополя: «Но никакие звёзды не убьют / Морской воды тяжёлый изумруд» [9, т. I, с. 92]. Изумруд морской воды перекликается по принципу цветовой параллели с живыми изумрудами глаз кота из «Подвала памяти». «Подвал памяти» интертекстуально связан с французской и с русской акмеистической поэзией. Синонимичные образы стихотворений имеют разную семантику — игра и жизнь сонета Поля Верлена антитетична картине антимира О.Э. Мандельштама и А.А. Ахматовой. Коты из стихотворений «Оттого все неудачи...» и «Итериег» сопрягаются с вечностью. А.А. Ахматова сравнивает кошачий взгляд с «глазом столетий». О.Э. Мандельштам также акцентирует внимание на взгляде кота, а хронотоп вечности подчёркивает образом его хозяина — Кашея: «У него в покоях спящих / Кот живёт не для игры - / У того в зрачках горящих / Клад зажмуренной горы, / И в зрачках тех ледящих, / Умоляющих, просящих - / Шароватых искр пиры...» [9, т. I, с. 215].

Стихотворение А.А. Ахматовой опирается на богатую литературную традицию и становится продуктивным прецедентным текстом не только для поэзии русского модернизма, но и для казахской литературы XX века, соединяя Восток и Запад в евразийском культурно-историческом процессе. Повышенная интертекстуальность соответствует эстетике акмеизма как «тоски по мировой культуре» [9, т. II, с. 725].

По нашему мнению, лирика А.А. Ахматовой и поэтов-классиков русской литературы выполняет функцию прецедентного текста для творчества казахстанских поэтов XX в. Казахская литература опирается на культуру кочевого народа, поэтому тюркский бестиарий развивает традиционные образы одомашненных животных: коня, верблюда, барана, коровы. В обрядовой заклинательной поэзии восхваляются свойства Жылкышы-ата, Ойсыл-кара, Шопан-ата и Зенги-бабы - предков этих видов животных. В эпосе и сказках также часто встречаются образы волка (согласно мифу, прародителя тюркских народов), снежного барса и других обитателей дикой природы.

В связи с этим появление в современной казахстанской поэзии новых образов и приемов зооморфизма вызывает живой интерес, особенно, если изменения в поэтическом бестиарии осуществляются на фоне тюркских мотивов и сюжетов. Например, лирике Бахыта Гафуровича Каирбекова, современ-

ного кинорежиссера, сценариста и поэта, присуща традиционная тема Шамана-баксы. «Шаманство без кавычек» — так описывают критики стержень поэтического творчества Б.Г. Каирбекова. Этому определению вторит автор: «Восхищение, восторг перед чудом природы — так я понимаю нашу древнюю религию, которую обозначают как анимизм, шаманизм, тенгрианство и я, к счастью, не оригинален в этой идее. Еще Чокан Валиханов в своей статье «Следы шаманства у киргизов» приводит выражение Томаса Карлейля: «Скажите, что может быть чудеснее и таинственнее природы и человека?» [цит. по: 10, с. 402].

Одним из основных мотивов поэзии Б.Г. Каирбекова является мотив движения, кочевания тела и души. Исторически, с приручением диких животных человек в значительной степени обособился от природы. Так постепенно созревала идея трех миров: верхнего мира, обиталища благоприятствующих человеку божеств и духов; нижнего - местопребывания враждебных сверхъестественных существ; и, наконец, мира человека, зависящего от обоих миров. «Мир триедин — кто расчленил триаду — / Придумал рай и ад, страданий путь земной? / Вспугнул души восторженную радость, / Украл у сердца благостный покой?» - восклицает лирический герой Б.Г. Каирбекова [10, с. 354]. Шаманистское мироощущение выражает идею цельности и неразрывности единства макрокосма и микрокосма, а сам поэт-шаман выступает посредником и путешественником: «Познай же эту вечную триаду — / Плыви, ступай, лети — не страшен мир! / Душа не зря дана тебе на радость, / Сам Бог тебе такой устроил пир!» [там же].

«Творчество — самое мощное оружие в руках человека в его стремлении расширить это жизненное пространство до бессмертия», - утверждает Б.Г. Каирбеков [10, с. 384]. Фантастическая одиссея за пределы смертного человеческого бытия дарит поэту ощущение подлинной свободы и осмысленности существования: «Я знаю: здесь живу, не зная рук и ног. / Но плавники и крылья — символы движенья — / Ласкают ум, уводят за порог — / Туда, где бродят нежные творенья. / И с ними снова я парю, плыву, витаю, / Без слов пою в ответ на вечный зов. / И на ресницах снег слезой нежданной тает, / И с сердца опадает каменный засов» [10, с. 353].

Неожиданно, в традиционно тюркском шаманистском сюжете функцию спутника лирического героя, его сотоварища выполняет мистическое животное - кот: «Премудрый кот — помощник мой в ночи, / Я вместе с ним ловлю случайных птиц и рыб, / Не в небе, не в воде — и потому молчит / Загадочно мой кот — копилкой до поры. / Придет и этот час — я разобью свой сон» [10, с. 354]. Как и в прецедентных текстах классиков русской литературы А.С. Пушкина и А.А. Ахматовой, это кот учёный, кот Баюн, хранитель тайн. Кошачий образ кота в поэзии Б.Г. Каирбекова двойся: как и в стихотворении А.А. Ахматовой «Я научилась просто, мудро жить...» кот символизирует психологический комфорт, идиллию бытия: «Не странно в этой неге плыть рядом с попугаем, / Касаться крыльев цапли и обнимать кота. / Заворожено дед глядит, как я в воде летаю, / И ба-

бушка твердит: «Какая красота!» [10, с. 355]. Кроме того, кот Б.Г. Каирбекова способен к оборотничеству - может быть «копилкой до поры», он связан с хронотопом ночи и потустороннего мира. Актуализируется общий с А.А. Ахматовой бодлеровский прецедентный текст: «Коты - друзья наук и сладостных забав, / Для них ни тишина, ни мрак ночной не тяжки, / Эреб избрал бы их для траурной упряжки, / Когда б они могли смирить свой непокорный нрав» [6, с. 103].

Итак, интертекстуальный фон стихотворения «Целый день провела у окошка...» включает фольклорную основу, традиции русской классической и французской модернистской литературы. Одновременно ранняя лирика А.А. Ахматовой становится

прецедентным текстом для произведений А.А. Блока, О.Э. Мандельштама, для творчества классика казахского модернизма М.Б. Жумабаева и для современной казахстанской поэзии. Центром скрещения традиций является бестиарный фелинистический образ, репрезентированный в сюжете оборотничества, мотива страсти, модели кота – хранителя дома, кота-судьбы, демонического кота. Интертекстуальная связь стихотворения «Целый день провела у окошка...» с лирикой французского модернизма и казахской литературой свидетельствует о создании А.А. Ахматовой единого евразийского контекста, когда «в священном иступлении поэты говорят на языке всех времён, всех культур» [9, т. II, с. 54].

### Литература:

1. Ахматова А. А. Собрание сочинений: В 6 т. - М.: Эллис Лак, 1998-2005. Т. 1. Стихотворения. 1904-1941. – 1998. - 968 с. – Т. 2. В 2 кн. Кн. 1. Стихотворения. 1941-1959. – 1999. – 640 с.
2. Круглов Ю.Г. Русские обрядовые песни: Учебное пособие. – М.: Высшая школа, 1989. – 320 с.
3. Тресиддер Дж. Словарь символов / Перевод с англ. С. Палько. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. – 448 с.
4. Пушкин А.С. Стихотворения. Поэмы. Сказки. - М.: Художественная литература, 1977. - 784 с. - (Библиотека всемирной литературы).
5. Смирнова Н.Ю. Символизм как текст культуры в творческом сознании Анны Ахматовой // Диссертация на соискание учёной степени канд. филол. наук. - Иваново: ИвГУ, ООО «ПолиПринт», 2004. - 188 с.
6. Бодлер Ш. Цветы зла. - М.: «Наука», 1970. - 480 с. - (Лит. памятники).
7. Верлен П. Стихотворения: в 2 т. Т. 2. - СПб: СПИФ «Наука», 2014. - 524 с. - (Литературные памятники).
8. Блок А.А. Стихотворения. Поэмы. Театр. - М.: Художественная литература, 1968. - 840 с. - (Библиотека всемирной литературы).
9. Мандельштам О.Э. Собрание сочинений и писем: В трёх томах. Том 1. Стихотворения. - М.: Прогресс-Плеяда, 2009. - 808 с. - Том 2. Проза. - М., 2010. - 760 с.
10. Каирбеков Б.Г. Навстречу солнцу. Дневник путешествий: стихи, эссе. – Алматы: «Нурақынов», 2014. – 420 с.