

**В. В. Виноградов**

# **Литературная мысль**

**Альманах**

**Москва  
«Книга по Требованию»**

УДК 82.09  
ББК 83.3  
В11

В11 **В. В. Виноградов**  
Литературная мысль: Альманах / В. В. Виноградов – М.: Книга по Требованию, 2019. – 50 с.

**ISBN 978-5-458-37908-3**

**ISBN 978-5-458-37908-3**

© Издание на русском языке, оформление  
«YOYO Media», 2019  
© Издание на русском языке, оцифровка,  
«Книга по Требованию», 2019

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.



Эта бледность звуковых эффектов („звуковых гаданий и угаданий стиха“) в поэтическом восприятии Ахматовой отражается и на характере связи между символами соседними: лишь в редких случаях ощутительно взаимодействие на основах равновесия ассоциаций от смысла и ассоциаций по созвучиям; борьбы же между ними и вовсе не заметно. В поэзии Ахматовой бывает лишь так, что из большого круга слов, ассоциированных тесно в силу близости сфер представлений, выступают рядом группы, связанные единством фонических элементов <sup>1)</sup>.

И Ахматова в узких пределах таких установившихся смысловых сплетений иногда производит перемещения, обостряя переживание привычных образов музыкальными нюансами. Напр., образ дома тихого („Сразу стало

---

<sup>1)</sup> Напр., в языковом сознании Ахматовой узами прочными сцеплены слова: *вечер—ветер*. Они являются почти всегда в паре, то как рифмы:

Хороны, хороны меня, ветер!  
Родные мои не пришли.  
Надо мною блуждающий вечер  
И дыханье тихой земли... (Вечер, 51);

то образ вечера влечет за собою слово—„ветер“, как сопутствующее представление или как передового члена новой семантической группы:.

„Синий *вечер*. *Ветры* кротко стихли“ (Вечер, 17).  
„*Безветрен* вечер“... (Четки, 12).  
*Вечерний* и наклонный  
Передо мною путь...  
А нынче только *ветры*... (Разлука. Белая стая, 37; *ibid.*, 115; Подорожник, 42 и т. п.).

В этот ряд символов естественно, вплетается (при посредстве образов вроде: „покров. вечерней тьмы“—Вечер, 62; „ранний мрак“—Подорожник, 9) эпитет—„Черный“, который может одинаково определять и вечер, и ветер:

„Черный ветер меня успкоит“. (Anno Dom., 1).  
„Черный ветер огоньки качал“ (*ib.*, 88).  
„Вечер черен“... (Подорожник, 9).

Любопытно, что слово—„ветер“ не только само вызывает, как определяющий признак, имя „черного“, но оно, так сказать, тянет иногда за собою этот эпитет, который тогда располагается в ближайшем окружении.

Лишь *ветер* каменного века  
В ворота *черные* стучит (Б. Ст., 36).  
*Ветер* душный и суровый  
С *черных* труб сметает гарь... (Четки, 68).  
Замечает *ветерок* соленый  
*Черных* лодок узкие следы (Четки, 73).

Таким же образом слова: „вечерний“ и „черный“, вступая в одну семантическую группу, приобретают склонность к совместному появлению.

Закрой эту *черную* рану  
Покровом *вечерней* тьмы (Вечер, 52).

(Ср. вызов эпитетом „вечерний“ по контрасту слова—„светло“ в стихах:

В *вечерней* думе  
По усопшем *светло* горевать,

где—в зависимости от окружающих символов—оба определения переведены в эмоциональный план—с затухевкой зрительных ассоциаций).

Конечно, в таких случаях фоническое родство оказывается лишь неизбежным спутником смысловых явлений. Но раз потенциально даны условия для его осознания и использования, возможно возобладание фонических ассоциаций, под влиянием которого яркость сопутствующих представлений растворяется в остроте музыкальных эмоций.

тихо в доме“), расчлняясь, рождает представление о воротах, которое всегда в поэтическом сознании Ахматовой сопровождается очень резкою эмоциональной пульсацией, потому что с воротами, как границей „родной страны“, ассоциированы наиболее жгучие из ее поэтических видений<sup>1)</sup>.

Образ ворот иногда сочетается с представлением о стуке:

Лишь ветер каменного века  
В ворота черные стучит“ (Б. Ст., 36),

и в этом случае акустические воспроизведения стука могут повлиять на выбор живописующих ворота слов:

Плотно заперты ворота (Подор., 9).

Начавшись здесь, игра звуковыми переливами продолжается, развиваясь в плоскости уже окрепших символических ассоциаций:

Вечер черен, ветер тих (ib).

Такие же порывистые, словно вспышкой звукового чутья рожденные сближения символов—семантически—однотипных, а в единичных явлениях—даже разнотипных—можно заметить, напр., и в следующих стихах:

По твердому *гребню сугроба*  
В мой белый таинственный дом

.... идем (Подорожник, 38).

Мурка серый, не *мурлыч!*.. (ib., 39) \*)

Но все это не бросается в глаза и уши, а выискивается. Явления звукоподражания, эфонических сцеплений, вызывающих новые эмоциональные нюансы, словом, разного рода отражения в фонетическом облике слова тех эмоционально-акустических эффектов, которые сопутствуют рядам представлений, не составляют существенной стихии в поэзии Ахматовой.

Происходит это оттого, что Ахматова, *хотя и воспроизводит мир как бы в моменты пения*, но самую музыку звуков воспринимает *смутно*: она проецирует в них кружащиеся рои своих изменчивых эмоций.

Для поэзии Ахматовой, характерно то, что *лица и явления в мире ее през становятся в позу поющих, и при этом—явления аккомпанируют внутренней речи героини*.

Прежде всего всегда и всем поет или находится в „предписанной тревоге“ (Б. Ст., 21) та самая героиня, через призму которой преломляется все созерцание явлений в поэзии Ахматовой, и от имени которой ведется речь

<sup>1)</sup> Я сбежала, перил не касаясь,  
Я бежала за ним до ворот. (Вечер, 19)  
Оттого-ль его сон безмятежен и мирен,  
Что я здесь, у закрытых ворот... (ib., 54)  
Клялась, что погибнешь в разлуке,  
И жгучую радость таила,  
Рыдая у черных ворот... (ib., 85)  
Как в ворота чугунные въедешь,  
Тронет тело блаженная дрожь (Б. Ст., 53).

\*) Ср. процесс своеобразной этимологизации по созвучью:

Сияла сила  
В голубых твоих глазах. (Бел. Ст., 66)  
Вдруг последняя сила  
В синих глазах ожила. (ib., 75).

[ведь она—поэтесса, и вместе с „Музой-сестрой“ (Вечер, 57) „стихи слагает“ и вместе же поет (Б. Ст. 58, *Anno Dom.*, 27)]. Она поет наедине—себе самой:

„Я на солнечном восходе  
Про любовь *пою*“ (Веч., 46).  
Я *пела* обратной дорогой  
О моем несказанном веселье (Б. Ст., 85).

Поет „милому“:

Я *стою* тебе, чтоб ты не плакал,  
*Песенку* о вечере разлук (Четки, 34);

— бессоннице:

Что, красавица, что, беззаконница,  
Разве плохо я тебе *пою*? (Четки, 43).

„Песня“—ее любимое дело и слово. „Песней“ она „скликает лебедей“ (Подорожник, 32), и *песней* „взволнованного голоса“ (Четки, 51) откликается на все явления, сопровождает ею все переживания: у нее есть „песнь прощальной боли“ (Б. Ст., 57), „песня последней встречи“ (Вечер, 26), „песня о песне“ (Б. Ст., 12), „песенка о вечере разлук“ (Четки, 34, 80).

Бывает и „смутная песня затравленных струн“, когда она сама—поэтесса—метонимически скрывается за лирой, как бы растворяется в ней, и эту лиру то трогает возлюбленный

(„Ты только тронул грудь мою,  
Как лиру трогали поэты,  
Чтоб слышать *кроткие* ответы  
На требовательное „люблю“ Б. Ст., 18),

то струны ее „терзает без цели восковая, сухая рука“ самой поэтессы (Б. Ст., 36).

„Таинственный *песенный дар*“ предлагается, как высшая жертва за Россию (Молитва. Б. Ст., 67). И запрещение песен рисуется, как крайнее лишение:

И висит на стенке плетъ,  
Чтобы *песен* мне не *петь* (*Anno Dom.*, 8)

Как зачин или рефрен стихотворений, звучит нередко ссылка на отсутствие „песен“ о теме взятой:

*Эта встреча* никем не *воспета*,  
И *без песен* печаль улеглась (Подорожник, 32)  
Да будет живым, не *воспетым*  
Моей не узнавший любви (*Anno Dom.*, 27).

Как *песня*, воспринимается радость любовных свиданий:

„И в этот час была мне отдана  
Последняя из всех безумных *песен* (Четки, 29),

и от горечи обманутых надежд остается *песня*:

Одной надеждой меньше стало,  
Одною *песней* больше будет (Бел. Ст., 22).

Самая напряженность возбужденно-ликующих или горестных чувств определяется путем указаний на характер исполнения песен:

При весеннем возрождении  
*Песню* ту, что прежде надоела,  
Как *новую*, с волнением *поешь* (Бел. Ст., 85).

Напротив, смертная пора, время „грозовых вестей“ и „сроков страшных“, когда „станет тесно от свежих могил“, характеризуется прежде всего исчезновением „теней песен“:

Из памяти, как груз отныне, лишней,  
*Исчезли тени песен* и страстей. (Бел. Ст., 81)  
„Теперь никто не станет *слушать песен*“. (Подор., 37)  
Ср.: „Даже птицы сегодня не *пели*. (Бел. Ст., 60).

И той с поседелыми волосами, с туманом слез в глазах, которая уходит на смерть, говорит „сестра“:

„ты уже не *понимаешь пенья* птиц (Четки, 66).

И у потерявшей „ласкового жениха“ „нежной пленницею *песня умерла* в груди“ (Ап. Дом., 55)<sup>1)</sup>.

„Песня“ выступает, как главное орудие любовного обольщения:

Новых *песен* не насвистывай:  
Песней долго ль обмануть? (Подор., 35)  
Да только *песни* такой не знала,  
Чтобы царевич со мной остался.  
(У самого моря. Алкон. 1921 г., 19)  
Где-ж ты песенку услышала,  
Ту, что царевича приманит (ibid. 26; ср. 29<sup>2)</sup>).

Песня навязчиво преследует сознание поэтессы, когда ей нужен объект сравнения:

Упрямая, жду, что случится,  
*Как в песне*, случится со мной. (Ап. Дом., 40).  
И слаще всех *песен пропетых*  
Мне этот исполненный сон. (Подорож., 38).  
И исполненный жгучего бреда  
Милый голос, *как песня*, звучит (Бел. Ст., 53).  
Во мне еще, *как песня* или горе,  
Последняя зима перед войной (Бел. Ст., 63).

Песнями плененная, героиня стихов Ахматовой—сама целиком превращается в песню:

„Я к нему влетаю только *песней* (Бел. Ст., 110).

Вполне естественно, что при такой „жажде *песнопенья*“ все психические волнения, все действия в стиле Ахматовой выражаются парными глагольными формами, и одною из них (первою) является глагол—*петь*, в значение которого лишь вносятся как бы оттенки некие присоединением другого символа:

Вот для чего я *пела и мечтала*. (Подор., 47).  
Тяжела ты, любовная память!  
Мне в дыму твоём *петь и гореть* (Бел. Ст., 16).  
Я только *петь и вспоминать* умею (Ап. Дом., 63).  
Запрещаешь *петь и улыбаться*. (Подор., 22).  
В этой жизни я немного видела:  
*Только пела и ждала*. (Четки, 49).  
Та, что так *поет и плачет*,  
Быть должна в его раю. (Бел. Ст., 107).

<sup>1)</sup> (Ср. изображение жизни без песен:

Так, земле и небесам чужая,  
Я живу и *больше не пою*,  
Словно ты у ада и у рая  
Отнял душу вольную мою (Ап. Дом., 68).

<sup>2)</sup> Ср. Вечер, 54: Оттого-ль его (царевича) сон безмятежен и мирен,  
Что уже светлоокая, нежная Сирия  
Над царевичем *песню поет*?  
Любовь покоряет обманно  
*Напевом* простым, неискусным. (Вечер, 18).

Когда все обозначения чувств и действий неотвязно влекутся к сочетанию с символами *пения*, неотвратимо делается привычным стилистический прием передачи душевных переживаний посредством указаний *на силу голоса*, его вибраций, тембра <sup>1)</sup>.

И если любовь опирается на песню, как на главное орудие власти своей, то героям любовной лирики Ахматовой поневоле приходится часто застывать в позе прислушивающихся к *переливам голоса* „милого“ или похожего на милый, описывать волнения, им пробуждаемые, и это—одно из наиболее устойчивых занятий их:

Смотреть, как гаснут полосы  
В закатном мраке хвой,  
Пьянея *звуком голоса*,  
Похожего на твой... (Вечер, 49).

Тоска...

Слышит он *голос мой*, смутившись... (У самого моря, 30).

Сядет на ветку и станет петь,

Чтобы тот, кто спокоен в своем доме,

Раскрывши окно, сказал:

*Голос знакомый, а слов не пойму*. (Четки, 45).

*При звуке голоса* за приоткрытой дверью

Ты будешь думать: вот она сама

Пришла на помощь моему неверью (Б. Ст., 98).

И о „голосе милым“ героиня прежде всего упоминает, когда влечется (метафорически, конечно,) с высоты потустороннего бытия „на место казни долгой и стыда“:

И вижу дивный град и *слышу голос милый*. (Б. Ст., 111).

Клубок словесных ассоциаций, вокруг символа — „песня“ собравшийся, не обрывается здесь. Но, прежде чем развивать далее нити его, необходимо первый встретившийся узел развязать совершенно. В том мире, который создает Ахматова словом своим, есть одна особенность: в нем явления и вещи, когда они оживают, становятся в те же позы, которые излюблены самой героиней. Поэтому, поют в поэзии Ахматовой не только лица <sup>2)</sup>, но и весь мир явлений:

Бывало я с утра молчу

О том, что *сон мне пел*. (Подорожник, 46)

*Нела кровь*: блаженная, ликуй. (Ib., 41)

*Струи вольные поют, поют*. (Бел. Ст., 40)

*Ветры пели*, как сирены. (Ib., 49)

И *поет, поет* постылый

---

<sup>1)</sup> А на жизнь мою лучем нетленным

Грусть легла, и *голос мой незвонок*. (Четки, 59).

*Слаб голос мой*, но воля не слабеет. (Бел. Ст., 13).

*Голос твой глух и безотраден*. (Вечер, 74).

*Голос* молящего *тих*. (Бел. Ст., 62).

*Голос* музыки еле слышный. (Ib., 44).

*Мой голос* оборвался и *затих* (Ап. Дом., 88).

Разве жаль, что давно когда-то

*Навсегда мой голос затих* (Четки, 66).

И звенит, звенит *мой голос ломкий*,

*Звонкий голос* не узнавших счастья (Вечер, 50).

Сандрильона, как *странен* *голос твой* (Четки, 17).

<sup>2)</sup> Оттого и друзья мои (в первоначальной редакции—гости *и он*)

Как вечерние грустные *птицы*

О не бывшей *поют* любви. (Б. Ст., 112),

Все поверили, так и живут:

Ждут свиданий, боятся разлуки

И любовные *песни поют*. (Ib., 101).

*Бубенец* нижегородский  
Незатейливую *песню*  
О моем веселье горьком. (Ib., 70)  
Скорбных *скрипок* голоса  
Поют за стелющимся дымом. (Четки, 14)  
Дудочка *поет*. (Вечер, 83)  
*Кранивы* дремучей поют *леса*. (Anno Dom., 32)  
Долгую *песню* льстивая  
О славе *поет* судьба. (Четки, 53).

То эмоциональное содержание, те „слова“, которые вкладываются в эти песни, несущиеся из мира объективированных в слове призраков сознания, легче всего открываются в описании „песни окарины“:

Это—только дудочка из глины:  
Не на что ей жаловаться так.  
Кто ей рассказал мои грехи,  
И зачем меня она *прощает*? (Б. Ст., 16)

Ср. Скорбных скрипок голоса

Поют.. „*благословцы же небеса*“... (Четки, 14)  
Пела кровь: „*блаженная, ликуй!*“ (Под., 46).

И так как все явления (даже эмоции) поэтическому сознанию Ахматовой предстоят в позе поющих, как бы реализуя в своих песнях внутреннюю речь героини, то—по естественному сцеплению символов—в стихи Ахматовой внедряются указания на *голоса* всевозможных певцов ее фантазии:

*Голос ветра* слаб. (Четки, 44)  
Пусть *голоса* органа грянут,  
Как первая весенняя гроза. (Anno Dom., 20)  
*Голоса незримых* прозвучат. (Б. Ст., 21)  
Страшно мне от звонких воплей  
*Голоса беды*. (Вечер, 46)  
И *голос радости* могучей,  
Как ангелы, сойдут ко мне. (Anno Dom., 76)  
И кажется мне, что всегда и повсюду  
Услышу я сладостный голос ее (Б. Ст., 14).

От этой позиции, которую заняла Ахматова, претворяя субъективное созерцание мира в значения поэтических символов, исследователь может направиться по двум путям в поисках „осенней, узкой, крутой дороги“ ее Музы (Б. Ст., 19). Во-первых, образы песни, как видения, подвергшиеся художественно-словесной объективации, — по законам развития поэтического слова—должны были повлечь за собою сети ассоциативно сросшихся с ними слов, и определение принципов сплетений символов, тяготеющих, как к психическому центру, к представлению о поющем мире явлений, составляет одно из средств проникновения в языковое поэтическое сознание Ахматовой. Во-вторых, внутреннее созерцание природы, как царства поющих существ, естественно предполагает устремление к словесному воплощению других звуковых (акустических) отражений их жизни, как своеобразного аккомпанемента интимных чувств героини, и раскрытие стилистических отличий, развивающихся на этой почве и касающихся — как особенностей значения отдельных символов, так и организации целой системы приемов художественного мирооформления в слове, — является другой необходимой задачей лингвиста.

Целесообразнее углубиться сначала в изгибы первого пути.

Здесь выступает прежде всего образ птицы, как наиболее тесно связанный с тем нимбом представлений, который окружает в сознании Ахма-

товой слова—„петь“, „песня“. Поэтому не только стихов у нее „белая стая“, но и в стихах ее—целый птичник.

Соответствующий ряд метафор окутывает раньше всего героиню:

«В белом поле я тихой девушкой стала,  
*Птичьим* голосом кличу любовь. (Вечер, 53)  
Я только *голосом лебединым*  
Говорю с неправедной луной. (Апо Дом., 47)  
Ср.: „*Лебедью* тебя я стану звать“ (Б. Ст., 106).

В поэме „У самого моря“ героиня, песней заманивающая царевича, птицей ему представляется.

Он застонал и невнятно крикнул:  
*Ласточка, ласточка*, как мне больно!  
Верно, я *птицей* ему показалась. (У сам. моря, 31).

В других случаях метафорический образ птицы, как бы распадаясь на сомкнутые в нем два ряда представлений, дает материал для сравнений:

*Так птица* о прозрачное стекло  
Всем телом *бьется* в зимнее ненастье,  
И кровь пятнает *белое крыло*. (Ап. Дом., 62).  
*Так* глядят кошек или *птиц*.—(Четки—14).

И мука созерцания серебристой белой пряди—грозного знака любовного умирания—вызывает у Ахматовой сопоставление стареющей женщины с „*безголовым соловьем*“, который

„Весь нахохлившись, смотрит—не дышит,  
Если *песня* ужая *звучит*.“ (Четки, 65).

В соответствии с образом птицы, в которую героиня претворяется, как обозначение ее действий, выступает глагол—„*летать*“ и, как признак, ее определяющий, прилагательная форма—„*крылатый*“:

И я *не могу взлететь*,  
А с детства была *крылатой* (Четки, 10).  
Так незаметно *отлетать*,  
Почти не узнавать при встрече. (А. Д., 14).

В „Белой Стае“ связь всех этих символов делается непосредственно очевидной:

Так *раненого журавля*  
Зовут другие: курлы, курлы!  
Когда осенние поля  
И рыхлы и теплы.  
И я, больная, слышу зов,  
Шум *крыльев* золотых..  
„*Пора лететь, пора лететь*“  
Над полем и рекой..  
Ведь ты уже не можешь *петь*... (Б. Ст., 77).

Повидимому, в ряду этих же представлений находится глагол—„*приручить*“:

Я только вздрогнула! Этот  
Может меня *приручить*. (Четки, 9).  
Умею научить,  
Как *навек приручить*  
Ту, что мельком полюбила (Б. Ст., 96) <sup>1)</sup>:

<sup>1)</sup> Ср. в книге: „Вечер“:

„А теперь я игрушечной стала,  
Как мой розовый друг *какаду*. (14).

Понятно, что в птиц превращаются и те чувства, под влиянием которых вспыхивает в героине потребность песен. „Если я печален и пою, то не я пою, горе поет“—эта формула, установленная Потебней для народной поэзии<sup>1)</sup>, царит и над творчеством Ахматовой.

И звенела и пела отравно  
Несказанная радость твоя. (Четки, 65).  
Ср.: *И голос радости* могучей... (А. Д., 76).  
Припала я к земле сухой и душной,  
Как к милому, когда *поет любовь*. (Четки, 81).  
Ср.: „Дикие песни, ликуя,  
Моя насылала любовь (Аппо Дом., 27).

Ср. символы: „Звонкие вопли *голоса беды*“ (Веч., 46); „Голос *памяти*“ (Четки, Аппо Дом.).

И эти чувства поющие птицами становятся. Из настроений, преследующих героиню, чаще всего повторяется тоска—симптом смертного томления. Она рождает протяжные и унылые песни:

И муза в дырявом платке  
Протяжно *поет* и уныло.  
В жестокой и юной *тоске*  
Ее чудотворная сила. (Б. Ст., 58).

Поэтому тоска претворяется в птицу, которую выстрелом из левого бока героини, как из клетки, выпускает один „милый“ в „пустынную ночь“, для того, чтобы смутить спокойствие другого „милого“.

Милый! не дрогнет, твоя рука,  
И мне недолго терпеть.  
*Вылетит птица*—моя *тоска*,  
*Сядет на ветку и станет петь*. (Четки, 45).

Так как у Ахматовой есть „песнь прощальной боли“, то—по необходимому сцеплению символов—„тайная боль разлуки

Застонала *белой чайкой*“ (У сам. моря, 13).

„Белая птица“ без индивидуализации образа является и как символ сладостных воспоминаний о веселом прошлом, развитый в тонах реальной трагедии на тему о жестокой ревности любовника, пытавшегося *убить женскую привязанность к птице*<sup>2)</sup>.

Сама любовь, покоряющая обманно, напевом простым, неискусным, облекается в метафорический образ *голубка*:

Целые дни *голубком*  
На белом окошке *воркует*. (Вечер, 13).

А затем, когда сама поэтесса превратилась в „кликушу“ бед и „гибели милым“, и образ любви потерпел соответствующие изменения, ассоциируясь с представлением о воронах-спутниках смерти (А. Д., 82),

<sup>1)</sup> Статья: „О доле и связанных с нею представлениях“ Ср.: Из зап. по русск. грамматике, т. III, 29 стр.

<sup>2)</sup> А чтобы она не запела о *прежнем*,  
Он *белую птицу* мою убил...  
И я закопала веселую птицу  
За круглым колодцем у старой ольхи.  
Ему обещала, что плакать не буду,  
Но каменным сделалось сердце мое.  
И кажется мне, что всегда и повсюду  
Услышу я сладостный голос ее (Б. Ст., 14).  
Ср. выражение „голос *памяти*“.

Как вороны кружатся, чуя  
Горячую свежую кровь,  
Так дикие песни, ликуя,  
Моя насылала любовь (Ап. Дом., 27).

В связи с этим происходит метаморфоза и милого в „черною ворона“, и тогда к нему несется мольба:

Ложти, ложти неистовой  
Мне чахоточную грудь... (А. Д., 81).

И сама смерть рисуется однажды птицей черной:

Черной смерти *мелькало крыло* (А. Д., 7).

В силу роковой неотвратимости, с которой предстоит сознанию Ахматовой образ птицы, сама песня ее птицей делается, ибо она—„летит“:

Они *летят*, они еще *в дороге*  
Слова освобождения и любви,  
А я уже в предпесенной тревоге. (Б. Ст., 20).

И в обращении к „последней песне“ это превращение уже совершается:

Еще недавно *ласточкой свободной*  
Свершала ты свой утренний полет. (Подорожник, 37).

Надо ожидать, что по отношению к птице-героине любовнику суждена роль птицелова:

Сети уже разостлал *птицелов*  
На берегу реки. (Бел. Ст., 31).

Однако, этот образ мимолетен, и едва ли следует с ним соединять традиционные формулы „любовных сетей“:

Слишком плотны любовные „*сети*“ (Четки, 28).

Они скорее рисуются поэтическому сознанию Ахматовой в очертаньях паутиных:

Плотная *сеть паутины*  
Упала, окутала ложе (Веч., 86).  
Между ягод *сети-паутилки* (ib. 74).

Гораздо чаще друзья любимые, песней обольщающие, являются в образах птиц: иногда без конкретизации, но обычно—с точным указанием вида: то как „*голубь сизый*“, отказавшийся от воли на Благовещение (Б. Ст., 87), то, как „*юный орел*“ (Аппо Дом., 59), то—в соответствии с „*лебединым голосом*“ героини—как *лебедь*, который в „*черною ворона*“ может измениться<sup>1)</sup>.

Образ лебедя повторяется любовнее других—потому ли, что он неразрывно ассоциирован с „прудом лебединым“ Царского села („уже кленовые листы на *пруде* слетают *лебединый*“—Б. Ст., 50), потому ли, что его любит и народная поэзия, или потому, что он связан с символикой смерти.

Только ставши *лебедем надменным*,  
Изменился серый *лебеденок*. (Четки, 59).

<sup>1)</sup> Зачем притворяешься ты  
То ветром, то камнем, то *птицей*? (Б. Ст., 58).  
Если *птица полевая*  
Взлетит с колючего снопа,  
Я знаю: это ты, убитый,  
Мне хочешь рассказать о том. (А. Д. 74).

Ср.: *Друзья мои*,  
Как *вечерние* грустные *птицы*,  
О бывшей *ноют* любви. (Б. Ст., 112).

Принесли мы Смоленской Заступнице  
*Александра, лебедя чистого.* (Ап. Дом., 25).  
О, вольные мои друзья,  
О *лебеди мои!*  
Настигнут смертною стрелой,  
Один из вас упал,  
И *черным вороном* другой,  
Меня целую, стал. (Аппо Дом., 79).

В таких образах, связанных с кругом представлений из сферы птичьего царства, выступают герои любовных новелл Ахматовой. Как и следует ожидать, сопоставления из этого мира волнуют фантазию Ахматовой и при обрисовке эпизодически мелькающих лиц (у художника „комната, похожая на клетку“, и сам он „как чуж, свистал перед мольбертом“—Апп. Дом., 49); и при созерцании объективно предстоящих картин обстановки („шкуны, как голубки, друг к другу нежно, нежно прижимаясь, о сером взморье до весны тоскуют“—А. Д., 49), и при персонификации отвлеченных представлений (соблазн „кричит истомно *раненой орлицей*“—А. Д., 44).

Эти наблюдения, устанавливающие одну линию в направлении словесных ассоциаций поэтического языкового сознания Ахматовой, могут при углубленном развитии осветить некоторые стороны в приемах художественного оформления переживаний явлений внешней природы, как своеобразного „лан дшафта души“. Прежде всего, естественным представляется—при словесном преобразовании любовной мистерии в симфонию—ожидание, что изображение пейзажа, как фона, среди которого разворачиваются эпизоды любовных томлений, должно сопровождаться рисовкой *птиц*, их *пения* и *криков*, аккомпанирующих гамме настроений героини, и от этого получать характерный эмоциональный тон. Действительно, в той мере, в какой Ахматова изображает мир, как поющий хор, репертуар которого определяется, так сказать, содержанием сменяющихся эмоций, оправдывается ее тяготение к закреплению в некоторых повторяющихся картинах образов птиц с их криками, вносящими разнообразные нюансы в характер апперцепируемых и словесно объективируемых отрывков ее поэтических видений.

Когда героиня „счастлива“, то слышит:

О самом нежном, о всегда чудесном  
Со мною Божьи *птицы* говорят (Б. Ст., 54).

Картина осеннего умирания, служащая фоном для обрисовки любовных разрывов, иногда же контрастно обостряющая радостное приятие мира у „любимой“, иллюстрируется при крике журавлей.

И замирает острой *крик*  
*Отсталых журавлей.* (Вечер, 82)  
Так *раненого журавля*  
Зовут другие: „курлы, курлы!“  
Когда *осенние* поля  
И рыхлы и теплы. (Б. Ст., 77). <sup>1)</sup>

Напротив, в душу, милым еще не покинутую, радостно приемлются крики журавлей на осенней земле:

Я помню только сад, сквозной, осенний, нежный,  
И *крики журавлей*, и черные поля (Б. Ст., 18)

---

<sup>1)</sup> О смерти Господа моля, героиня созерцает в тверской скудной земле:

*Журавль* у ветхого колодца,  
Над ним, как кипень, облака. (Четки, 44)  
Тоскуя о царевице, она запомнила чутким слухом,  
Как *журавли курлыкают в небе*,  
Как беспокойно трещат цикады,  
Как о печали поет солдатка (У самого моря, 19).