

Д.С. Стрижова
Россия, г. Барнаул,
Алтайский государственный педагогический университет
Научный руководитель д.филол.н., профессор Г.П. Козубовская

МИФОЛОГЕМА ГОЛОСА В КНИГЕ А. АХМАТОВОЙ «БЕЛАЯ СТАЯ»

Аннотация

В статье рассматривается мифопоэтика голоса в лирической книге А. Ахматовой «Белая статья». Специфически связанный с телесностью, голос в таком ракурсе не изучался ни в отечественном литературоведении, ни в ахматоведении. Для Ахматовой, тяготеющей к визуальности, пластике, не менее важен акустический аспект мира. В нашем исследовании выясняются разнообразные смыслы мифологемы голоса в связи с оппозицией звучание/молчание.

Ключевые слова: мифологема, поэтика, телесность, тело, голос, песня, плач, молитва.

Голос – довольно загадочный и почти не изученный феномен в культуре.

Интерес к нему особо обозначился в конце XX века, что нашло отражение в материалах научных конференций, проводимых Институтом искусствознания и Институтом славяноведения и балканистики [3; 6]. Голос в центре внимания философов [4], культурологов, искусствоведов, лингвистов, литературоведов. В этом плане представляет интерес монография О.Булгаковой «Голос как феномен культуры» [2].

В народной культуре голос воспринимается как «нечто материальное, подверженное влиянию извне и само могущее стать инструментом воздействия» [5]. Голос противопоставляют потустороннему, демоническому началу, присваивая ему символизм человеческого пространства. При этом, он имеет магические свойства, а его изменение «маркирует перемену некоего состояния или статуса» [5]. Перемена может быть связана с любовью или смертью.

Голос в культуре – специфическое проявление телесности. Производимый органами, принадлежащими биологическому телу, «голос, рожденный внутри, связанный со скрытой сущностью, покидая тело, реализуется в пространстве и становится феноменом среды, которая делает голос слышимым, но меняет его звучание, усиливая или глуша» [2]. Голос материален и маргинален по своей природе. Голос, истекающий из тела, на уровне мифопоэтики – заместитель человека, его двойник, таинственное нечто.

В ахматоведении на сегодня нет системного изучения поэтики телесности, в том числе и мифопоэтики голоса.

Для Ахматовой, тяготеющей к визуальности, пластике, не менее важен акустический аспект мира.

В книге А. Ахматовой «Белая стая» оппозиция звучание/молчание вводит мотивы смерти/воскресения.

В ситуации наивысшего переживания любви голос возлюбленного уподоблен «песне»: «И, исполненный жгучего бреда, / Милый *голос*, как *песня*, звучит» [1, с. 87], но только в том случае, когда в нем утрачено «логическое», когда оба перешагнули «неодолимую», «незримую» черту.

Голосом наделены оба участника любовного романа. Мужской персонаж, возлюбленный, часто предстает говорящим: «*Промолвил*, войдя на закате в светлицу» [1, с. 71], причем «говорение» – как правило, знак, предвещающий какое-то недоброе действие.

В драме любви «голос» связан с зовом. Причем зов исходит как от мужчины («Проснувшись, ты *застонал* / И в первый раз меня / По имени громко *назвал*» [1, с. 99]), так и от героини («Лебедью тебя я стану *звать*» [1, с.104]). Мотив зова семантически связывается с вызовом из небытия. Называние героини по имени в момент пробуждения героя от сна – как срывание оков, обнажение спрятанного в глубине души. Произнесенное имя – обретение героем своей утраченной души.

«Голос» тождествен «душе». Мотив подслушанного разговора в стихотворении «Там тень моя осталась и тоскует» смоделирован в ситуации незримого присутствия героини в доме. Так, в неблагополучном доме оставленный ею возлюбленный становится невольным свидетелем «звукового» эпизода ее жизни: «И слышит, как за тонкою стеною / Пришедший гость *беседует* со мною» [1, с. 116]. И, наоборот, «голос» в ситуации свидания в опозитизированной «простой», естественной деревенской жизни («Там с девушкой через забор сосед / Под вечер *говорит*, и слышат только пчелы / Нежнейшую из всех бесед», [1, с. 99] противопоставлен голосу в столичном бытии, где «ветер безрассудный / Чуть начатую обрывает речь» и разговор душ не может состояться. Здесь и «голос Музы» еле слышен.

«Голос» – опознавательный знак героини и ее заместитель. В гипотетической ситуации ожидания утраченной возлюбленной («При виде каждого случайного письма, / При звуке голоса за приоткрытой дверью / Ты будешь думать: «Вот она сама / Пришла на помощь моему неверью» [1, с. 101]), содержащей архетип Орфея и Эвридики, возникает мотив наказания за возможную измену.

Воспоминания, воплощенные в голосе, переживаются заново, только теперь не одной героиней, но и слушающим ее: «Печальней и задумчивее станет / Внимающего скорбному *рассказу*» [1, с. 105]. Подобные ситуации можно расценивать как «вовлечение в диалог душ».

Ослабление голоса – метафора физического бессилия: «*Слаб голос* мой, но воля не слабеет» (с. 79). В данном случае «голос» – выражение физического состояния, тогда как «воля» – духовного.

Драматизм героини в ипостаси поэта реализован в диалоге с Музой, ее двойником и «вторым я»: «Я долго ее *просила* / Зимы со мной подождать» [1, с. 74]. Муза ассоциируется с совестью: «Закрыв лицо, я *отвечала* ей» [1, с. 76].

Сам разговор не представлен, однако показано, как через ответ и сопровождающий жест закрытия лица передаются эмоции стыда перед совестью за то, что она не способна в данный момент выполнять предназначение поэта.

Драма женщины-поэта, дар которой несовместим с любовью, раскрывается в метафоре убийства белой птицы: «А чтобы она *не запела* о прежнем, / Он белую птицу мою убил» [1, с.71]. Убийство неразрывно связывается с мужским героем, возлюбленным, обернувшимся мучителем. «Молчание», отказ от слова, от разговора – знак омертвения: «Я очень спокойная. Только не надо / Со мною о нем *говорить*» [1, с. 82].

«Мистические» персонажи также представлены в ситуации говорения. Это одноногий прохожий (он принадлежит к другому, хтоническому миру, ноги по поверьям многих народов относятся к подземному миру, а их деформация говорят о мистическом происхождении данного существа), чей голос несет не радостную весть («Приходил одноногий прохожий / И один на дворе *говорил*: / “Сроки страшные близятся. Скоро / Станет тесно от свежих могил”») [1, с. 90]). Это «хромой человек», принесший, наоборот, добрую весть: «И *промолвил* мне благостно-звонко / “Будет сын твой и жив и здоров!”» [1, с. 107]. Это неизвестный, разговаривающий с героиней («Там со мною шедший кто-то / Мне *сказал*: “Прости...”») [1, с. 81]); и с ее спутником («А черное небо светало, / Нас *кликнул* кто-то с моста» [1, с. 85]). Незнакомое лицо в тексте, наделенное голосом, присутствует в стихотворениях, сюжет которых так или иначе отсылает к загробному миру. Отсюда образы души, тени, призрака умершего, который вступает в диалог с героиней.

Помимо персонифицированных персонажей, наделенных голосом, у Ахматовой голос предстает как неперсонифицированный. Возможность услышать «голоса незримых» («Венцом червонным заплетутся розы / И *голоса* незримых прозвучат» [1, с. 75]) в творческом акте, есть не что иное, как обретение своего голоса. Сам творческий акт уподоблен смерти/воскресению.

Голос, остающийся неизвестным, воссозданный в сказочной ситуации, хотя и перевернутой, охватывает полюса. С одной стороны, «дудочка из глины», символизирующая Музу (на дудочке играла Эвтерпа, являющаяся в древнегреческой мифологии музой поэзии и музыки), становится ее двойником и ее душой: «Кто ей *рассказал* мои грехи / И зачем она меня прощает?» [1, с. 72]. С другой – воссоздает «последние стихи» возлюбленного («Или этот *голос* повторяет / Мне твои последние стихи?» [1, с. 72]), где дудочка оказывается носителем его души и свидетелем любовной драмы.

Неизвестно кому принадлежащий голос представляется как некая живая сущность, являющаяся действующим лицом. Например, сам голос: «Тот *голос*, с тишиной великой споря, / Победу одержал над тишиной» [1, с. 91], поставленный в оппозицию с тишиной; колокольные «звоны»: «И весь день не замолкали *звоны* / Над простором вспаханной земли» [1, с. 95], «лукавые насмешки», как сила, что может разлучить возлюбленных, сходит на нет в сравнении: «А *лукавые насмешки* / Как *бубенчик* отдаленный» [1, с. 95]; и

«волынки»: «*Волынки* вдали замирают, / Снег летит, как вишневый цвет» [1, с. 99], отражающие изменение настроения.

Оппозиция звучание/молчание вводит мотивы смерти/воскресения.

«Молчание» несет семантику напряженного внутреннего разговора, понятного только двоим; как, например, в стихотворении «Мы не умеем прощаться» (1917 г.): «Уже начинает смеркаться, / Ты задумчив, а я *молчу*» [1, с. 91]. Говорящее «молчание» – тонкая нить, связующая героев, удерживающая их в ситуации, хотя внешне все уже сказано.

Ощущение исчерпанности жизни – спокойствие, немота, утрата способности к говорению («Ни позднего, ни ласкового слова / Уже *промолвить* не могу» [1, с. 104]) – связано с переживанием пороговости: «И вот таким себе я представляла / Посмертное блуждание души» [1, с. 105]. «Молчанию» героини соответствует немота Музы, ее двойника: «Веселой Музы нрав не узнаю: / Она глядит и слова *не проронит*» [1, с. 77]. И в другом: «Я, глядя ей (Музе. – Д.С.) вслед, *молчала*» [1, с. 74]. Птица замещает голос поэта и его душу: «Но птица сама полетела / За стройной гостьей моей» [1, с. 74]. Речь идет об утрате дара.

Еще острее глубинные переживания возлюбленного, «молчание» которого и есть выражение любовных страданий: «Я знаю, что в тебе такая мука, / Что ты не можешь слова *произнести*» [1, с. 106].

Варьирующийся голос в книге – плач, песня, молитва, и все это персонифицированная Сущность, выражающая эмоции и чувства героини: «*Плач* полетел, серебряно звеня» [1, с. 96] и «Семь дней звучал то *медный смех*, / То *плач* струился серебристый» [1, с. 78], «Лучше б мне частушки задорно *выкликивать...*» [1, с. 106], «Чтобы *песнь* прощальной боли / Дольше в памяти жила, Осень смуглая в подоле / Красных листьев принесла» [1, с. 88], «Я так *молилась*: “Утоли / Глухую жажду *песнопенья*”» [1, с. 75] и др.

В этом же ряду «фольклорное» стихотворение «Лучше б мне частушки задорно *выкликивать...*», скрывающее боль любовной драмы. Гипотетическая ситуация содержит вздох об опрощении, о приобщении к первичным ценностям бытия, об отказе от утонченной усложненности отношений.

Волшебный сон о последней встрече, где прощание «растворено» в осенней природе, переживающей по-пушкински свою красоту, символически предсказавший уход возлюбленного в мир иной («И откуда в царство тени / Ты ушел, утешный мой», с. 97), претворен в «последнюю песнь»: «Чтобы *песнь* прощальной боли / Дольше в памяти жила, Осень смуглая в подоле / Красных листьев принесла» (с. 97). В этом же ряду признание смысла поэтического творчества, основу которого оставляет «он»: «Ты – солнце моих *песнопений*» (с. 93). Обожествление возлюбленного добавляет молитвенности стихотворениям о любви в книге «Белая стая».

Используемая литература

1. Ахматова, А.А. Сочинения: в 2 т. – М.: Художественная литература, 1987. – 972 с.
2. Булгакова, О. Голос как культурный феномен. – М.: Новое литературное обозрение, 2015. – 567 с. [Электронный ресурс]. – URL: <https://klex.ru/pwt>. – Заглавие с экрана.
3. Голос и ритуал: сб. научных трудов. – М.: Институт искусствоведения, 1995. – 188 с.
4. Костецкий, В.В. Голос и немота в философии // Вестник Санкт-Петербургского университета. – 2003. – Сер. 6, вып. 2 (№ 14). – С. 20-27.
5. Левкиевская, Е.Е. Голос в славянской мифологии / Е.Е. Левкиевская. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.bibliotekar.ru/2-9-3-slavyanskaya-mifologiya/84.htm>. – Заглавие с экрана.
6. Мир звучащий и молчащий. Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян. – М.: Индрик, 1999. – 331 с.
7. Невская, Л.Г. Молчание как атрибут смерти. // Мир звучащий и молчащий. Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян. – М.: Индрик, 1999. – С. 123-134.
8. Плужников, М.С. Среди запахов и звуков. – М.: Молодая гвардия, 1991. – 270 с. [Электронный ресурс]. – URL: <http://anfiz.ru/books/item/f00/s00/z0000024/index.shtml>. – Заглавие с экрана.

А. Я. Фомина
Россия, г. Барнаул,
Алтайский государственный педагогический университет
Научный руководитель д.филол.н., профессор Г.П. Козубовская

ПОВЕСТЬ И.С. ТУРГЕНЕВА «ПЕРВАЯ ЛЮБОВЬ» КАК «ДАЧНЫЙ ТЕКСТ»

Аннотация

В статье рассматривается специфика сюжета «дачной повести» Тургенева с позиций мифопоэтики. Сопряжение двух сюжетов – сюжета-воспоминания, лежащего на поверхности, и скрытого сюжета чужой любви – исследуется в рифмующихся эпизодах, архетипах, символике деталей.

Ключевые слова: *архетип*, дачная повесть, дачный текст, мифопоэтика, мотив, эпизод

Термин «дачный текст» введен в научный оборот В.Г. Щукиным по аналогии с «петербургским текстом» В.Н. Топорова. В.Г. Щукин, исследуя феномен усадебного текста, показал, что в историко-культурной перспективе