

УДК: 821.161.1-82 Ахматова

ВЛАДИМИР КАЗАРИН,
МАРИНА НОВИКОВА
(Симферополь)

АХМАТОВА. ДАНТЕ. КРЫМ

Ключові слова: Данте, Ахматова, Кримський Текст, кримські біографічні реалії, Ювілейна доповідь (1965), ранні італійські й кримські імпресії, центральний патріотичний мотив, субмотиви (приниженості, опору, каяття, свободи), символіка.

19 октября 1965 года на торжественном заседании в Москве, в Большом театре, посвященном 700-летию автора «Божественной комедии», А. А. Ахматова в присутствии правительства СССР и иностранных делегаций произнесла «Слово о Данте». В нём есть такие слова о Беатриче: «<...> это явление навеки, и до сих пор перед всем миром она стоит под белым покрывалом, подпоясанная оливковой ветвью, в платье цвета живого огня и в зеленом плаще» [1, т. 6, с. 7].

XXX песнь «Чистилища» в переводе М. Л. Лозинского следующим образом передает облик Беатриче при её первом посмертном явлении Данте (стихи 28–33):

*<...> Так в легкой туче ангельских цветов,
Взлетавших и свергавшихся обвалом
На дивный воз и вне его краёв,*

*В венке олив, под белым покрывалом,
Предстала женщина, облачена
В зелёный плащ и в платье огнеалом.*

[3, с. 346].

Ахматова назвала М. Л. Лозинского в своём «Слове» «другом всей моей жизни» [1, т. 6, с. 8]. Она повторила все элементы его описания Беатриче: и «белое покрывало», и «платье цвета живого огня», и «зелёный плащ». Пропущен только «веночек олив». Его она меняет на «оливковую ветвь», которой Беатриче была якобы «подпоясана».

Текст ахматовского «Слова» в той части, где говорится о внешнем облике Беатриче, содержит отсылку к примечанию. В примечании стихи 31–33 приведены в итальянском оригинале:

*Sopra candido vel cinta d'oliva
Donna m'apparve, sotto verde manto
Vestita di color di flamma viva.*

[1, т. 6, с. 7].

Как видим, не только у М. Л. Лозинского, но и у Данте никакой «оливковой ветви» на поясе у Беатриче нет тоже. Ниже, в стихе 68, Данте снова пишет о ветвях оливы в головном уборе возлюбленной, а М. Л. Лозинский объясняет их присутствие в своём комментарии [3, с. 730].

Можно предположить, что это сработала визуальная память: один из результатов того впечатления, которое произвела на Ахматову итальянская живопись, а с ней она ещё в 1912 году познакомилась в подлинниках, посещая музеи Италии. Впечатление от живописи было, по ее словам, «так огромно, что помню ее как во сне» [4, с. 75]. Между тем, у одного только Сандро Боттичелли, не говоря о других художниках, женщин, подпоясанных ветвями, встречаем на многих картинах («Возвращение Юдифи», «Весна», «Рождение Венеры», «Паллада и Кентавр»). Был и ещё один мотив, связывающий Ахматову-дантолога с итальянской живописью. О нём пойдёт речь позже.

В «Божественной комедии» картина явления Беатриче открывается общим планом. Появляется «дивный воз» (повозка, колесница). Она видна сквозь завесу (паволоку) из цветов, которую то поднимают, то опускают ангелы. На колеснице то ли стоит, то ли сидит «донна», госпожа (то есть Беатриче, но имя её не названо). На ней белая (прозрачная) вуаль [см. 5], венки из ветвей оливы, зелёный плащ (или верхняя накидка), а под нею одежда цвета «живого» (то есть ярко горящего, а не тлеющего) огня.

Вот как цитированные терцины звучат на украинском языке в новейшем переводе Максима Стрихи:

*<...> отак крізь пелюсткову заволоку,
що Божі ангели безперестанку
весь час руками сипали звисока,

постала донна в білому серпанку
й вінку з олів, і під плащем зеленим
вона червону мала одяганку.
[6, с. 245].*

Прокомментируем сначала символику этого описания.

Цвет. Зелёный – цвет надежды; в иконах Средневековья – цвет мира и согласия. Белый – общемировой символ перехода в новый статус, возраст, этап жизни; цвет погребального савана и одежды новорожденного, свадебного и посвяжительного наряда, облачений в обрядах очищения; цвет первого снега и первых цветов («первоцветов»); отсюда (наряду с золотом и лазурью) цвет Неба, святых, ангелов, Божества. Алый – цвет крови, прежде всего мученической, но также «живой», первого признака жизни, жизненных сил, «живой» красоты. Сочетание белого и алого – традиционная символическая гамма для изображений мучеников и страстотерпцев. Однако, подобно символике огня, символика алого цвета амбивалентна. Это цвет борьбы, ран, войн (включая революции). Тем не менее «негативный» оттенок красного цвета тяготеет к багровому (адскому), а «позитивный» – именно к алому: светлому, близкому к оранжевому [7, с. 263–273].

Колесница. Символ, объединяющий семантику повозки и триумфа. Исторически всадники и ездоки на колесницах относились к высшим, привилегированным группам, как «мирским» (конница в войске, конные вожди, богатыри, князья), так и сакральным (святые цари, святые воины, божества) [7, с. 297]. Потому так часто в древних текстах речь идёт о парадном, триумфальном конном выезде. Излюбленные мотивы Средневековья,

затем Ренессанса и Барокко – колесницы на картинах «триумфов»: «триумфов Любви (Венеры)», «триумфов Весны», а также правителей и правительниц, знатных женихов и невест и т. п. Инверсия этого мотива – иконы Входа Господа во Иерусалим, где народ встречает Иисуса как триумфатора-Мессию, с пальмовыми ветвями (локальные варианты: с ветвями вербными или оливковыми), но Сам Иисус едет не на коне, не на колеснице и не в богатом седле, а на осле (или даже на ослёнке) и на простой попоне [8, с. 563].

Дождь из цветов. Другим вариантом (или элементом) того же триумфального въезда/входа является осыпание отмеченного персонажа цветами. На парадных пирах древнего Востока (но и Рима) прибывавших гостей осыпали лепестками роз. Цветами осыпали новобрачных, войска после победоносного похода, религиозные процессии. Ангелы осыпают Беатриче цветами так густо, что те образуют как бы занавес (завесу, паволоку). Этим они скрывают «благородную Донну» от Поэта до такой степени, что тот сначала даже не может различить, кто она. Дождь из цветов – материализованный символ самого высокого, одухотворённого, но и самого сильного блаженства, упоения, наслаждения. На западноевропейских картинах, начиная от позднего Средневековья и раннего Ренессанса, изображаются ветер Зефир (весенний, западный) и его подруга/жена Флора. Она усыпает путь мужу цветами (мотив, почерпнутый из поэмы «О природе вещей» Лукреция). Или же цветы сыплются из её уст в момент их с мужем эротического экстаза (мотив, взятый из поэмы «Фасты» Овидия) [8, с. 583].

Таким образом, Данте в отрывке, приводимом Ахматовой, не только рисует триумф Беатриче – или, в религиозных терминах, её глорификацию. Поэт вдобавок 1) представляет Беатриче как мученицу/великомученицу (оливковый венец, одежда цвета мученичества, см. ниже – св. Агнессу) и 2) подготавливает тем самым последующие «укоризны» Беатриче (по аналогии с литургическим жанром «укоризн Христовых»).

Св. великомученица Агнесса. По наличию устойчивых иконных атрибутов верующие определяли, какой святой представлен на той или другой иконе. Набор атрибутов, сопровождающих явление Беатриче, указывает на св. великомученицу Агнессу [8, с. 49–50]. Эта очень ранняя христианская святая жила в Риме в эпоху императора Диоклетиана (284–305 годы нашей эры). Её атрибуты на иконах: 1) *белый агнец* (ложная этимология имени: *agnus*-«агнец»; на самом деле имя «Агнесса» происходит от эпитета «девственная»); 2) *пальмовая ветвь* (вариант, специально для св. Агнессы, – *ветвь оливковая*); типовой атрибут всех мучениц; 3) *цветовая гамма: соединение белого с алым* – также атрибут мучеников, плюс цвет «Христовой орифламмы» – христианского знамени, алого Креста на белом фоне; впервые он был официально введён в византийской армии императором Константином Великим.

Не только атрибутика, а и сюжетики жития св. Агнессы также накладывается, – но не на жизнь Беатриче, а на «житие» Анны Ахматовой. В юную красавицу Агнессу без памяти влюбляется сын префекта (по современному, «мэра») языческого Рима. Девушка отказывает ему в сватовстве, ссылаясь на то, что она уже «Христова невеста». Отец юноши, префект, вызывает Агнессу и нарочно требует на глазах у римлян совершить

языческий обряд жертвоприношения – своего рода гражданскую присягу на лояльность Риму. Агнесса отказывается вновь; тогда её, обнажённую, приказывают провести через весь город в публичный дом. (Частый мотив в житиях ранних христианок; некоторые учёные связывают его с юридической практикой той поры: по законам Рима, девственницу нельзя было казнить, сперва её надо было лишить священного статуса девственности). Но чудесно отросшие волосы до пят укрывают Агнессу от оскорбительных возгласов и взглядов. Не удаётся надругаться над нею и позже. Агнессу прячет облако небесного сияния и заслоняют крылья ангелов. Наконец, не получается сжечь её на костре. Огонь уничтожает не её, а палачей. В конце концов мученицу обезглавливают.

Мотив пытки *унижением* более чем актуален для всей ахматовской биографии. Вряд ли так легко давалась Анне Андреевне демонстрация «поз змеи» ещё в Царском Селе гостям мужа, Н. С. Гумилёва. И специально надетая «узкая юбка» в артистик-кафе «Бродячая собака». И выступления со стихами возле – и после – кумира тогдашней эпохи А. А. Блока. Все эти эпизоды Ахматова постарается «переписать» по-иному, особенно в памяти «потомков», которые должны «рассудить» её и её «мучителей» (хотя бы и мучителей близких, – однако и св. Агнессу пытался ведь изнасиловать в публичном доме её отвергнутый жених). Ахматова-поэт либо «перекрывает» своё унижение своим триумфом (см. её строки о том, как стала её встречать петербургская аудитория: «Она пришла, она пришла сама!» [1, т. 2, кн. 1, с. 173]). Либо «отменяет» мучительные для себя сцены (вот откуда – в роддоме, у известной уже поэтессы, у матери сына-первенца! – неотступно возникает мечта снова сделаться вольной и дерзкой «приморской девчонкой»). Либо Ахматова мстит своим мнимым победителям: мстит, грозя самоубийством немедленным, или верша свой суд десятилетия спустя, но оттого ещё более сокрушительно. «Трагический тенор», например, – конечно же, Её указание Ему, мужчине, поэту, на его истинное место в панораме своего времени. Место это через десятки лет очень точно, однако и очень пристрастно Ею, женщиной, поэтом, найдено [1, т. 2, кн. 2, с. 79].

Пытку унижением Ахматова переживёт не раз. Ни для одного из её мужчин она не осталась единственной – ни как женщина, ни как художник слова. Ни Севастополь 1916 года, ни Ташкент 1940-х, периода эвакуации, ни послевоенные Ленинград или Москва по разным причинам, однако в равной мере не стали свидетелями её триумфа, её «колесницами» (если воспользоваться дантовским образом). Триумфы были. Но триумф Серебряного века смяли война и революция; но обрётённые, наконец, право и возможность говорить от имени всего народа (легально – в стихах о блокаде Ленинграда, подпольно – в «Реквиеме») смяло «ждановское» постановление 1946 года. Важно понять: Ахматову не просто подвергли гражданской казни – казни забвением, казни лишением открытого голоса. Её «ликвидировали» унижением. Формула «полумонахини» была в советских условиях опасной; формула «полублудницы» – сокрушительной. У поэта отнимали всё сразу: искренность, масштаб и даже трагизм.

Ассоциация с публичным домом из жития св. Агнессы, вроде бы почти случайно наметившаяся через символику «оливковой ветви» (с *обратным*

значением: несбывшейся гармонии, несбывшегося мира, несбывшегося согласия), сработала буквально.

Как видим, на сцену явления Беатриче именно в ахматовском контексте («явления навеки» и «перед всем миром») внимание обращали явно недостаточно. Еще меньше его обращали на следующий за этой сценой монолог Беатриче. Его (в отличие от явления Беатриче) Ахматова в докладе не процитирует.

Ведёт этот монолог героиня Данте в неожиданном ключе: с трудом «гнев удерживая свой» [3, с. 347]. За что же она гневается на Поэта? За то, что он, будучи с юности щедро одарён талантом, после смерти Беатриче избрал неверные житейские пути. Он изменил Беатриче и как женщине, и как носительнице воли Провидения. Он увлёкся не просто другими дамами, а другими, фальшивыми образами. Обличительный пафос монолога таков, что, услышав его, Поэт почти лишается чувств.

Можно ли, однако, приложить инвективы Беатриче к биографии Ахматовой? Посмотрим.

Историческая Беатриче умерла в 1290 году. Данте в том же году исполняется 25 лет. Через десять лет, в 1300 году, Поэт переживёт некий метафизический опыт, который и станет сюжетом «Божественной Комедии». 1300 – «круглый» год западноевропейской истории. Как бывало не раз при «круглых» датах, Европа ждала конца света и Страшного Суда. Так что поэма Данте была для его современников не фантастикой, а «репортажем» из ближайшего ожидаемого будущего.

Ахматова произнесёт свой доклад о Данте в 1965 году. Но уже в 1924 году она впервые встретит дантовскую Музу. И год этот приходится (как и метафизический опыт, положивший начало «Божественной Комедии») на 35-летие Поэта (что, кажется, до сих пор не было отмечено ахматоведами):

Земную жизнь пройдя до половины <...>.

[3, с. 37].

До половины пройдена и страной Анны Ахматовой полоса 1920-х – относительно оптимистических – годов. Позади Гражданская война, Великий Исход – массовая эмиграция, лютый голод начала 20-х, последние отъезды-высылки за границу культурных деятелей Серебряного века («философский пароход» и др.). Впереди смерть Патриарха, конец нэпа, первые – ещё публичные, но уже откровенно политические – процессы, ещё не Соловки, но уже Беломорканал, гибель Есенина и Маяковского...

У Ахматовой на личном календаре – ещё недавние сборники её новых стихов, но уже вплотную придвинувшаяся многолетняя публикационная немота. Уже уехали Анреп и Лурье, уже умер Недоброво, уже расстрелян Гумилёв. Но ещё есть рядом Шилейко, Пунин и Лозинский, ещё не арестован сын. Ахматова уже не «королева Анна», но ещё не «боярыня Морозова». Тогда-то и меняет её Муза свой «весёлый нрав»: надевает «веночек тёмный» и приходит к Поэту диктовать страницы не только дантовского, но и её собственного, ахматовского будущего Ада [1, с. 273, 403].

По-новому читаются в ахматовском контексте и укоризны Беатриче своему Поэту – Данте. «Укоризны» здесь не метафора, а жанровый термин.

«Укоризны Христовы» – часть католической церковной службы Великой Пятницы, на Страстной седмице. Это песнопение исполнялось двумя полу-хориями попеременно (антифонная композиция). В нём Христос перечисляет благодеяния, какие Бог Израиля оказал своему народу. Завершается каждая строфа рефреном: «Народ мой, что НЕ сделал Я тебе? / Обидел ли? Не внял твоей мольбе? / Народ мой, скажи правду о себе!» [9, с. 34–35, 40–41; русский перевод наш. – Авт.]. По возрастающей идёт перечень знаков Божественной любви, и тем самым обостряется эмоциональность рефрена, внешне остающегося неизменным.

Нечто подобное происходит с монологом Беатриче, обращённым к Поэту. Казалось бы: параллель с Ахматовой здесь неуместна. Но Ахматова, словно бы подхватывая дантовскую тему вины, отвечает:

*Оставь, и я была как все,
И хуже всех была,
Купалась я в чужой росе
И пряталась в чужом овсе,
В чужой траве спала.*

[1, т. 2, кн. 2, с. 199].

Приведённые строки начала 1960-х не отменяют строк других – 1959 года. Навянных иной памятью – о пресловутом Постановлении ЦК ВКП(б) от 14 августа года 1946-го (которое, кстати, было отменено только через двадцать с лишним лет после смерти Ахматовой – 20 октября 1988 года):

*Это и не старо, и не ново,
Ничего нет сказочного тут.
Как Отрепьева и Пугачёва,
Так меня тринадцать лет клянут.
Неуклонно, тупо и жестоко
И неодолимо, как гранит,
От Либавы до Владивостока
Грозная анафема гудит.*

[1, т. 2, кн. 2, с. 34].

Заметим: «анафема» – понятие религиозное. Относящееся (по крайней мере, в исходном значении) не к политическому преступлению, а ко греху. Да так оно и есть: разве метание «между будуаром и моленной» (вменённое в вину Ахматовой) – компетенция политики? И разве суд над грехом входит в полномочия партийного комитета?.. Пожалуй, Постановление ЦК – уникальный случай, когда партия большевиков прилюдно и громко заявила о себе как религиозная институция.

И вот – Ахматова готова каяться на суде совести, – и каяться не молча, а вслух. Однако она категорически отвергает «гранитную» императивность и общенациональные притязания партийной инквизиции. Аллюзия на пушкинский гранит как символ государственной власти, причем власти, превышающей всякую человеческую меру, – здесь бесспорна. Бесспорна и аллюзия на поднятое Сталиным на щит ленинское определение партии как

«ума, чести и совести нашей эпохи» (выделено нами. – Авт.). С первой аллюзией («гранит») Ахматова согласна, со второй («совесть») – нет.

Сакральные притязания политики – дантовский мотив. Особенно внятно звучит он в «адской» части «Божественной Комедии» (части, «надиктованной» той же Музой, что «приходит» и к Ахматовой). В её «Реквиеме» этого мотива нет, но он есть в «Поэме без героя», вместе с мотивами *духовного* соблазна.

Профессор Л. Г. Кихней имела основания задать вопрос: почему Данте воспевается Ахматовой за то, что ушёл из родной Флоренции без оглядки, не согласившись вернуться ценой публичного покаяния, а жена Лота – за противоположное: за то, что, уходя, она именно обернулась на родимый город, хотя бы город этот и назывался Содомом [10]?

Оба настроения стали важнейшим духовным итогом ахматовской судьбы – итогом событий, начавшихся ещё в далёкой крымской ретроспективе. «Реквием» и «Поэма без героя» станут двумя столпами Врат Ада, через которые Ахматовой должно будет пройти, чтобы исполнить (пименовски говоря) «труд, завещанный от Бога». И «завещан» он был не святому, а как раз «многогрешному», но служителю истины.

Покаяние – это финал «Поэмы без героя», её «сухой осадок». Непреклонность – это завершение «Реквиема».

Вместо заключения. В предыдущих публикациях на тему «Ахматова. Данте. Крым» [2] мы отмечали, что высказанные на эту тему соображения не «закрывают», а как раз «открывают» дополнительные подступы к ней. В частности, крымская дантеана Ахматовой переосвещает многие иные ахматовские тексты, как крымские, так и «некрымские». Это предположение продолжает подтверждаться.

1. Доклад Ахматовой на праздновании 700-летия Данте (1965) венчает не только её дантологические штудии, но и весь последний период её жизни и творчества. Достиг апогея мотив восхождения ввысь, по ступеням некоей лестницы (иногда невидимой, иногда вполне физической, будь то лестница в Сицилии, при получении премии «Этна Таормина», или лестница в Бахчисарае, во время предсмертного, – как оказалось, – свидания-расставания с Н. В. Недоброво). Апогеем был уже тот факт, что доклад о поэте мировой величины делала носительница «последней мечты России», едва выпущенная из многолетнего заключения в безгласии, с политической «анафемой», ещё не снятой ни с неё самой, ни с её сына, ни с двух убитых мужей и множества друзей. Впервые сделалось ясно: поставить рядом Ахматову и Данте не просто можно, а нужно.

2. Вместе с тем, «разговор об Ахматовой» (подобно «разговору о Данте») невозможен лишь в социально-политических – или исключительно эстетических – координатах. Восхождение внешнее (сколь бы величественным оно ни было) – лишь отблеск ахматовского восхождения внутреннего. Не разделяя попыток превратить ахматовскую биографию в агиографию, анализ – в канонизацию, скажем сразу: «лестница» невидимая была гораздо круче видимой, и срывы на ней Анна Андреевна запечатлела с огромной художественной глубиной и честностью. Этим и обеспечен её духовный путь вверх.

Так, начало её дантеаны, поездка в Италию (1912), выглядит со стороны путешествием в «Земной Рай» (как и поездка в Бахчисарай в 1916 году). По сути же обе они обернулись для неё светлым и скорбным Лимбом – преддверием Ада. После Италии Ахматова первый раз почувствует отчуждение от собственной юной утопии: и царскосельской, и любовно-семейной, и – отчасти – петербургской. После Бахчисарая (и Севастополя) оборвется её утопия молодая: снова и любовно-семейная, и легендарно-историческая – утопия Серебряного века блистательной «приневской столицы». По «лестнице легендарной», которой начинался «настоящий двадцатый век», покатится колясочка с кричащим младенцем, ребёнком-жертвой матери-жертвы, – и катиться она будет очень далеко и очень долго. Но несколько ступеней на ней будут принадлежать и кроваво-красным от листьев сумаха бахчисарайским горным уступам-куэстам, и севастопольской Графской пристани, освещённой заревом пылающего флагмана Черноморского флота – линкора «Императрица Мария».

3. Чрезвычайно важно в связи с этим для ахматоведов любых научных школ и методологических установок убедиться, что «пучки» (или, лучше сказать, «лучи») контекстуально-лейтмотивных связей, расходящиеся от ключевых фактов жизни или от поэтических реалий Ахматовой, не есть их, исследователей, произвольная игра или эффектная риторика. Это именно факты, именно реалии. Но такие факты и реалии, которые с годами наливаются у Ахматовой весомостью символов, притом символов и личных, и национально-исторических. А символы ведут в строгую область, где «слова поэта» (по замечанию А. С. Пушкина в пересказе Н. В. Гоголя [11, т. 6, с. 19]) «суть уже его дела», а духовные поступки поэта предопределяют будущие события не только личного, но и глобального масштаба.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Ахматова А. А. Собрание сочинений : в 6 т. / А. А. Ахматова. – М. : Эллис Лак, 1998–2002. – Т. 7 (дополнительный). – 2004.
2. Ахматова. Данте. Крым: (К постановке проблемы) // Вопросы русской литературы : межвуз. научн. сб. – Симферополь, 2014. – Вып. 29 (86). – С. 5–22.
3. Данте Алигьери. Божественная Комедия / Данте Алигьери ; пер. с итал., вступ. ст. и коммент. М. Л. Лозинского. – М. : Эксмо, 2012. – 864 с.
4. Черных В. А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой: 1889–1966 / В. А. Черных. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М. : Индрик, 2008. – 768 с., ил.
5. Вуаль (фата, покрывало) Беатриче названа, собственно говоря, не белой, а прозрачной (*candido*). «Белый» по-итальянски был сначала *albus*; позже слово это вышло из употребления и заменилось на германское заимствование *blank* // Алисова Т. Б. Введение в романскую филологию: учеб. / Т. Б. Алисова и др. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М. : Высш. шк., 1987. – С. 132.
6. Данте Алиг'єрі. Божественна Комедія: Чистилище / Данте Алиг'єрі ; пер. М. Стріха. – Львів : Астролябія, 2014. – 320 с.
7. Новикова М. О. Українські замовляння : коментар / М. О. Новикова. – К. : Дніпро, 1993. – 308 с.
8. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Джеймс Холл ; пер. с англ. и вступ. ст. А. Майкапара. – М. : КРОН-ПРЕСС, 1999. – 656 с. – (Серия «Академия»).
9. Подробнее об «укоризных Христовых» см.: *Medieval English Verse. Translated with an Introduction by Brian Stone.* – Penguin Books Ltd. – Harmondsworth, Middlesex, England. – 1977. – 251 p.

10. Кихней Л. Г. Дантовский код в поэзии Анны Ахматовой / Л. Г. Кихней // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский ахматовский науч. сб. – Симферополь : Крымский Архив, 2010. – Вып. 8. – С. 114–127.

11. Гоголь Н. В. Собрание сочинений : в 9 т. / Н. В. Гоголь ; сост. и коммент. В. А. Воропаева, И. А. Виноградова. – М. : Русская книга, 1994.

ВЛАДИМИР КАЗАРИН, МАРИНА НОВИКОВА
АХМАТОВА. ДАНТЕ. КРЫМ

Статья является продолжением предыдущей работы авторов, посвящённой дантовским мотивам в Крымском Тексте Анны Ахматовой и в крымских реалиях её биографии. Первая статья исследовала социокультурный контекст и хронотопный фон ахматовского обращения к Данте в основном сквозь призму её ранних крымских впечатлений. Вторая статья фокусируется на позднем Юбилейном докладе Ахматовой о Данте (1965). Показано, что и этот доклад построен не только на итальянских, но и на крымских импрессиях Ахматовой. Однако центральным мотивом у поздней Ахматовой-дантолога становится патриотический мотив. Он получает у неё заострённо автобиографическое и потому драматическое звучание, включая в себя дополнительные субмотивы (поэзия как голос Бога и голос народа; верность Родине и вынужденная эмиграция, внешняя и/или внутренняя). Дантовская тема разворачивается у Ахматовой как движение от масштаба сугубо личного к масштабу общенациональному, от внешней униженности ко внутреннему сопротивлению, от покаяния к духовной свободе. Таковую эволюцию поддерживает ахматовская символика: световая, цветовая, предметная, пространственная, историческая.

Ключевые слова: Данте, Ахматова, Крымский Текст, крымские биографические реалии, Юбилейный доклад (1965), ранние итальянские и крымские импрессии, центральный патриотический мотив, субмотивы (униженности, сопротивления, покаяния, свободы), символика.

VLADIMIR KAZARIN, MARINA NOVIKOVA
AKHMATOVA. DANTE. CRIMEA

The paper is a prolongation of the previous essay by the same authors where Dantenian motives have been traced in Akhmatova's Crimean Text and its biographical references. The main point of interest were social and cultural contexts, chronos and topos of Akhmatova's Dantology as a reflection of her Crimean experience. The present paper focuses on Akhmatova's jubilee report on Dante (1965) where the authors have found out her early Italian and Crimean impressions. But the central motive in Akhmatova's late Dantological studies is surely the patriotic one. This motive is highly autobiographical, including submotives of poetry as a voice of God and nation, loyalty to Motherland, emigration (both internal and/or external). Dantenian theme within Akhmatova's creative work and personal life can be termed as a shift from the intimate to the public, from social humiliation to inner resistance, from remorse to spiritual freedom. This evolution is supported with Akhmatova's symbolism in light, colours, material objects, spatial markers and historical details.

Key words: Dante, Akhmatova, the Crimean Text, biographical references, the Jubilee Report (1965), early Italian and Crimean impressions, central patriotic motive, submotives (of humiliation, resistance, remorse, spiritual freedom), symbolism.

Одержано 30.10.2015 р.