

До 125-річчя Анни Ахматової (1889–1966)

УДК 821.161.1-1Ахматова.09

ПОЕТИЧНИЙ АВТОПОРТРЕТ АННИ АХМАТОВОЇ У ПРОФІЛІ МІФОЛОГЕМИ

Ольга В'ячеславівна Червінська

o.chervinska@chnu.edu.ua

*Доктор філологічних наук, професор, завідувача кафедрою
Кафедра зарубіжної літератури та теорії літератури
Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича
Вул. Коцюбинського, 2, 58012, м. Чернівці, Україна*

Анотація. Послідовне художнє самовираження поета інтерпретується як жанр „поетичного автопортрета”, що розкривається в рецептивному акті. Портрет Ахматової окреслюється в конотації до парадигми Муза, розглянутої на матеріалі всіх прижиттєвих поетичних збірок письменниці. Апеляція до античних зразків та поетична манера їхнього опрацювання вписується в естетичний канон поезики Срібної доби. Однак в її текстах означена парадигма присутня наскрізно, що вказує на особливість цього прийому як специфічної форми міфотворення. Висновується, що ахматівська муза, сформована на перехресті античної традиції та християнського світогляду, виступає активованою міфологемою, абрисом особистої поетичної фігури автора.

Ключові слова: „поетичний автопортрет”, транзитивна міфологема, Муза, міфотворчість, активована міфологема, Срібна доба, Анна Ахматова.

З'ясування творчості поета як форми його художнього самовираження, або його, за визначенням Я. Голосовкера, „імагінативного абсолюту” [14, с. 183], виявлення провідної стильової доміанти авторських текстів постає нашим першорядним рецептивним обов'язком. Варто акцентувати, що в такому значенні творчий спадок будь-кого з митців буде логічно інтерпретувати у цілому як окремий, самостійний жанр рецептивної поезики – як художній автопортрет. Є майстри, для яких це буквально самоочевидно, і серед таких – Анна Ахматова. Вдатне зауваження колись висловив відносно Ахматової Андрій Платонов:

„Речі, в яких є ознаки досконалості, не потребують допомоги, тому що досконалість завжди можуть сама по собі. Але в багатьох випадках критика, як судження, потрібна не для того, щоб засудити чи похвалити, а для того, щоб глибше зрозуміти поета” [27, с. 137]. Проте розуміння глибин потребує специфічної оптики, уявлення чіткого контуру, що в його межі припустимо вписати авторський портрет, воно може здійснюватися лише у прорисі певного концепту, зразком чого, зокрема, постає антологічне видання „Анна Ахматова: pro et contra”, що подає портрет письменниці в аспекті тогочасної критики та поетичних відголосів сучасників [2]. Не випадково Р. Тименчик у контексті часових фрагментів біографії письменниці оперує ємним поняттям „фігура поета” [29, с. 137].

Свого часу ще Марина Цветаєва своїми віршами закріпила за Анною Ахматовою влучний промовистий епітет, назвавши її Царскосільською Музою (а ще „Муза плачу” та „Златоуста Анна” (див.: [2, с. 685–687])):

Ах, я счастлива, что тебя даря
Удаляюсь – нищей,
Что тебя, чей голос – о глубь, о мгла! –
Мне дыханье сузил,
Я впервые именем назвала
Царскосельской музы.

Загалом, у критиці Срібної доби ім'я Ахматової фігурує в контексті єдиної плеяди Мусагета. Вже майже сто років тому це показав Е. Голлербах у відомій статті, акцентуючи: „Всупереч думці, що „inter arma silent musae”, ані війна, ані Революція не змусили замовкнути Петербурзьку Музу: навпаки, різноманітніше і звучніше стали її пісні. Вона з нами, вона не залишила нас в суворі, жорстокі роки випробувань. В античному світі Музи брали участь не тільки у веселих святах (як, наприклад, на весіллі Пелея і Фетіди), але брали участь і в скорботі смертних (після смерті Ахілла). Вони і досі ділять з нами пристрасть і смуток. Радістю і тишею наповнюється душа, згадуючи в земній мандрівці, що вони – з нами, світлі Піеріди, безсмертні подруги Мусагета” [13, с. 329–330]. По суті, ця метафора є, на перший погляд, афористично сформульованою концепцією, яка у своєму повноважному функціональному напруженні не зовсім розглянута ахматознавцями ще дотепер, попри те, що вже на ті навколореволюційні часи за Ахматовою фактично й закріпилася ця асоціація з Музою –

приміром, Н. Вентцель, перший рецензент її „Чьоток”, перефразувавши відомий рядок Є. Баратинського, підкреслив „лица необщее выражение” цієї музи [27, с. 137].

Отже, класичний образ Музи, що водночас є стрижневим й для ахматівської поезії, можна вважати її репрезентативною емблемою. Загалом, так звані традиційні сюжети та образи (за сучасним визначенням – „транзитивні”) складають основний арсенал її „ремесла”, і це не випадково: обличчя буквально кожного з поетів-акмеїстів, а не лише Ахматової, визначала орієнтація на величезний досвід світової культури, який включав у свою обов’язкову програму цей напрямок, підхоплюючи тенденцію від попереднього символізму [26, с. 11]. Зокрема, у поезії та критиці Срібної доби також часто фігурували аналогічні Музі оніми Камена (у римлян, як пам’ятаємо, божественна покровителька поезії, мистецтва та науки), Пієріда (від македонської місцевості Пієрія, батьківщини муз), Мусагет-Аполон та інші.

Обговорення функціональної ваги цієї та аналогічних парадигм не втратило своєї актуальності дотепер. Так, у статті „Орфей растерзанный” и наследие орфизма” багато уваги цьому питанню з огляду на герменевтичну методичку приділяє Лена Сілард, яка неодноразово оперує у своїх студіях важливою для нас синтагмою „міфологема Музи” [28, с. 65]. Приміром, аналізуючи дифірамб Вяч. Іванова „Відродження” (у контексті його теорії орфізму), вона наголошує, що „примітною в дифірамбі є роль Музи – традиційної носительки принципу гармонії”, проте відмічає, що тут вона „наділена незрівнянно більшими повноваженнями” [28, с. 64]. Дослідниця також приділяє особливу увагу наповненню так званої „початкової міфологеми” і звертає увагу на важливу деталь: у Вяч. Іванова Муза іменується „улаштовувачкою світу”, тоді як „у безпосередньому вигляді цього не міститься ані в грецькій міфології, ані у вченні орфіків. Але якщо, – пропонує вона, – ми пройдемо по ланцюгу асоціативних зв’язків, що виявиться у міфологемі Музи поєднанням принципу гармонізації з жіночим принципом, <...>, а тоді стане очевидно, що побудована в такий спосіб міфологема Музи несуперечливо вбирає в себе й інші характеристики принципу гармонізації” [28, с. 65]. Виходячи з цих міркувань, у кінцевому підсумку ми можемо розглянути поетичне самоототожнення „я” з прототекстом (про що дослідниця також говорить і у зв’язку з Ахматовою) як міфологемний контур, явище, безперечно, інакшого порядку, ніж звичайне „міфологізування”.

Суто ахматівське ставлення до традиції обговорювалося численні рази. Так, В. М. Жирмунський підкреслював, що „оригінальна творчість Ахматової – продукт великої та складної поетичної культури, вихованої на класичних досягненнях російської і світової культури” [17, с. 52]. У суголоссі з цією думкою Л. Я. Гінзбург констатувала: „Творчість Анни Ахматової свідчить про те, що свідомо, відкрито затверджувана традиція не тільки не протипоказана новизні, але, навпаки, вона робить новизну особливо відчутною” [12, с. 346]. З’являлися роботи, де вивчалася конкретно проявлена традиційність – чи то почерпнута з фольклорних джерел, чи з літератури [15; 16]. Традиційні образи в системі одного тексту Ахматової співіснують, як правило, настільки взаємозалежно, що будь-яка їхня класифікація сама по собі позбавляється сенсу. Наприклад, у „Поємі без героя” (1940–1962) воєдино злиті антична міфологія, біблійні образи, літературні та історичні імена. У дужім космосі емоційних станів смисловий простір тексту гранично розширюється саме за рахунок асоціативного потенціалу кожного явного чи замаскованого антропоніма, розкрити який науковці-текстологи наважуються лише гуртом – у цьому плані вкажу на фундаментальну працю петербурзьких колег під керівництвом Н. І. Крайневої [38].

Явище специфічного „міксованого” синкретизму образних пластів характерне навіть для малих форм ахматівської поезії. Приміром:

Мне с Морозовою класть поклоны,
С падчерицей Ирода плясать,
С дымом улетать с костра Дидоны,
Чтобы с Жанной на костер опять... [4, т. 4, с. 367].

Це досить типовий приклад, неодноразово проінтерпретований рядом дослідників (останнім разом: [23]). Найбільш переконливо і блискуче – уральським науковцем міждисциплінарного масштабу В. В. Короною, який у конотації з усім поетичним „розарієм” Ахматової артикулював на прикладі символіки рози осібно питання „поетики автоваріацій” [20].

Попри удавану переобтяженість наведеного катрена досить різнорідними персонажами, звичайно, доволі легко помітити смислову стрункність перерахувань: два міфологічних образи (біблійний та античний) постають в обрамленні двох знакових для

зламних моментів російської та французької історії жіночих імен. Водночас усе це нерозривно сплавлено з нарративом ліричної героїні і є лише контурним тайнописом відповідного моменту її насиченого внутрішніми драмами буття. За слушним зауваженням О. Лисова, тут перед читачем постає „соборний образ” усієї творчості Анни Ахматової. Автором цієї тези був В. В. Корона (див.: [21]). Простуючи за ним, О. Лисов акцентує „артистичний принцип поетеси, який привів її від *перетворень* до *втілень*, від масок до втілення в образи вічної краси” [23] (курсив автора. – О. Ч.). Таким чином, виходячи з подібних міркувань, ми стоїмо перед проблемою з’ясування того контуру, який надає право ідентифікувати його як рецептивний контур ахматівського автопортрета.

При всеосяжності ахматівського поетичного зору, для її поетичного „промислу” ключове значення все ж мала античність – про це свідчать вірші, в яких дохристиянська давнина постає або маревом, або певним персонажем, запозиченим з античної скарбівні. До античності наближала поета і любов до романтиків з їх романтичним поглядом на прекрасну, гармонійну епоху, віддану служінню музам. Окрім того, тут виявила себе притаманна модернізму захопленість саме епохою романтизму, коли, за зауваженням О. І. Білецького, „античний світогляд і античні міфи були переглянуті (В. Брюсов, Вяч. Іванов, І. Анненський та ін.). Література знову наповнилася античними образами і ремінісценціями” [6, с. 178]. Тим не менш, попри цю очевидну загальну тенденцію, випадок Анни Ахматової залишається особливим, хоча й не обійшлося без впливу І. Анненського, якого Ахматова, як відомо, вважала своїм учителем [12, с. 342; 17, с. 70–74].

Муза – традиційний поетичний образ усієї європейської літератури, що здебільшого виконує роль лише поетичного штампу або алегорії. Однак у Ахматової штампи перестають бути штампами, алегорії – алегоріями, тропи – тропами і навіть рід втрачає свою усталеність. Перед нами вкрай своєрідна письменниця, творець певного синтетичного літературного роду, назвати її творчість поезією – це лише позначити тип мовлення. Літературознавча рецепція постійно підкреслює певні девіації жанрово-родових форм, в які можна вкласти її поетичні тексти. Неодноразово підкреслювалося, що насправді ахматівська поезія сюжетна [17, с. 99–101; 34, с. 734; 37, с. 169]. Підкреслювалося також „загалом детермінуюче начало драматизму” її лірики [3, с. 17]. Її поетичні мініатюри частіше за все будуються за законами

як ліричної, так і драматичної композиції, завдяки чому вони набувають феноменальної компактності, укладаючи кілька самостійних фабул у малий обсяг. Приміром:

О, как пряно дыханье гвоздики,
Мне когда-то приснившейся там –
Там, где кружатся Эвридики,
Бык Европу везет по волнам... [4, т. 3, с. 326].

Або:

От таких и погибали люди,
За такой Чингиз послал посла,
И такая на кровавом блюде
Голову Крестителя несла... [4, т. 4, с. 293].

Здатність зробити не тільки цілий вірш, але і кожен рядок гранично насиченими, сама Ахматова, очевидно, вважала для себе вирішальною. Вона писала:

От странной лирики, где каждый шаг – секрет,
Где пропасти налево и направо,
Где под ногой, как лист увядший, слава,
По-видимому, мне спасенья нет... [4, т. 2, с. 91].

До того ж рецепцію таких текстів ускладнює також програмна сугестивність її ліричного письма, головно пов'язана з тією добою примусового мовчання, яку їй довелося спокутувати повною мірою, про що вона зізнавалася наприкінці 50-х рр.:

Хвалы эти мне не по чину,
И Сафо совсем ни при чем.
Я знаю другую причину,
О ней мы с тобой не прочтем.
Пусть кто-то спасается бегством,
Другие кивают из ниш,
Стихи эти были с подтекстом
Таким, что как в бездну глядишь.
А бездна та манит и тянет,
И ввек не доищешься дна,
И ввек говорить не устанет
Пустая ее тишина [4, т. 2, с. 47].

Це важливе визнання щодо незміряного підтексту віршів проливає також світло на її помітну пристрасть до оксюморонів [12, с. 346; 36, с. 39] та до метонімії [10, с. 399]. Окрім життєвих обставин, у цьому так само виявляє себе й нелюбов письменниці до всього заяложеного та однозначного, бо кожен оксюморон, по суті, є руйнуванням стереотипу і абияка метонімія певною мірою уподібнюється головоломці. Більше того, в Ахматової і метафора, так шанована всіма поетами, має своє обличчя – вона найчастіше набуває автологічності, „реалізується”, що підвело Л. Я. Гінзбург до сутнісного узагальнення: „Поезія Ахматової не є поезією переносних сенсів” [12, с. 344]. Правомірність цього висновку підтверджується іншими дослідниками. Наприклад, саме це у конотації до знакових парадигм, уживаних славетною акмеїсткою, фіксує також Л. Сілард: „Ахматова ж, висуваючи як вказівник на протоформу ім'я не власне, а загальне (нехай навіть специфічно забарвлене), розмиває контури його смислових полів, але не послаблює його предметного співвідношення, що забезпечує більш широкі можливості для функціонування переносних значень слова, однак вона не перетворює його на символ” [28, с. 236].

При тому, що у віршах Ахматової „кожен крок – секрет” і „повік не дошукатися дна”, все ж в очі впадає певна зрозуміла „стійкість тематичного матеріалу”, відзначена Б. М. Ейхенбаумом (ще у 1923 р.). На його думку, вона свідчила саме „про особливий метод” [36, с. 86]. Й хоча після зробленого вченим цього важливого зауваження творче життя письменниці тривало ще понад сорок років, тим не менш, точність висновків залишилася в силі. Про цю стійкість тематики опосередковано свідчить повторюваність дослідницької уваги до різнобічних ахматівських масок [30; 33].

Так, нарешті, на сьогодні фактично стала трюїзмом думка про те, що наскрізною домінантою ахматівської поезії постає Муза, особливо після сказаного з цього приводу В. М. Жирмунським [17, с. 78–79], А. П. Платоновим [27, с. 135–136], К. І. Чуковським [34, с. 730; 35, с. 182], Б. М. Ейхенбаумом [36, с. 139] та рядом ін. [9; 10; 12; 26]. Однак залишається відкритим питання про те, якою мірою ця транзитивна парадигма презентує особистісний феномен Ахматової, чи дозволяє (і наскільки) наблизитися до автора і в яких параметрах здійснюється її функціональна сутність.

При всьому розмаїтті інтерпретацій ахматівської Музи вона, ймовірно, унаслідок авторської телеологічної настанови загалом сприймається без суперечок, підкреслюється її „нетрадиційність” [4,

т. 1, с. 570]. Насамперед В. М. Жирмунський, зокрема, підкреслював „сміливий реалізм” цього образу, наближений „до побутової реальності біографічної долі самої поетеси” [17, с. 78–79]. А. Платонов визначив ахматівську Музу архаїзмом „вочеловечена” (олюднена), сміливо запозиченим із церковнослов’янського Символу віри [27, с. 135]. І, нарешті, Б. М. Ейхенбаум, який спочатку інтерпретував образ як „романний”, за 25 років роздумів про вірші Ахматової дійшов найточнішого визначення справжнього сенсу цієї парадигми як образу-міфу. Саме він ще за життя поета у 1946 р. сказав про „глибини міфу, в якому муза стає заново живим поетичним образом”, і про „лірику, перетворену на міф” [37, с. 169–170]. Визначення Б. М. Ейхенбаума служить відправною точкою в роздумах про міфотворчість Ахматової як таку. Через свою особливу розгорнутість і наочність ахматівський міф є прикладом винятковим. Його прихований потенціал висвітлюється в аспекті духовної автобіографії митця. Звідси постають два питання: наскільки цей міф є міфом, а далі – про що він нам розповідає.

Здається, про міф на сьогодні сказано майже все. І як феноменальна форма мислення, і як джерело архетипів, і як метасюжет, він розглянутий у багатьох понятійних співвідношеннях: міф і реальність (реальність міфу) [14, с. 22–32]; міф і ритуал [19, с. 20]; міф як „образ античності” [1, с. 19–34]; міф і мистецтво [7, с. 277, 290; 12, с. 333; 19, с. 8; 32]; міф і троп [25, с. 121], міф і архетипні мотиви [24, с. 177–178] й, нарешті, міф, взятий в онтологічному вимірі [22, с. 443–453; 31, с. 78–79], як міфологена основа традиції [18]. Висвітлювалася свого часу й проблема реміфологізації в мистецтві початку ХХ ст. [7, с. 260]. Зрештою, міфотворчість і поезія у багатьох випадках майже ототожнюються – наприклад, такої позиції дотримувалася Л. Гінзбург: „Міфотворчість і поезія споконвіку одушевляли природу, зливали її з людиною, перетворюючи в аналогію і подобу” [12, с. 333].

Таке зіставлення сходить, безсумнівно, до Гегеля, який у міркуваннях про „антропоморфізм міфології” [11, т. 4, с. 343] робив акцент, що саме поетична фантазія „повідомляє грецьким богам принадність живої людяності” [11, т. 2, с. 207]. Зокрема, в його лекціях з естетики неодноразово йшлося саме про культ муз. Зводячи його до Наяд, наголошуючи, що за своєю природною властивістю його генезу слід „пов’язати з дзюрчанням струмка” [11, т. 2, с. 185], тобто з культом води (це може бути окремою сторінкою у розвідках відносно ахматівської поетики – див., приміром, поему

1914 р. „Біля самого моря”), філософ простежував його еволюцію, визначав духовну цінність. Розмірковуючи, зокрема, про Музу Гомера, однозначно стверджував, що „Муза – це його власний продуктивний дух” [11, т. 4, с. 330], а отже, що для нас важливо, по суті, називав самого Гомера міфотворцем. Тобто Гегель екстраполював цю асоціацію й на антропологію: „Безсмертні співи Муз – це не те, що чув грек у дзюрчанні джерела <...>, але вони являють собою створення уважного духу, який через своє вслуховування в зовнішнє виробляє самого себе. Муза, якою стає джерело, позначає собою фантазію, дух людини” [11, т. 4, с. 330].

Якщо прийняти, що кожний поет – міфотворець, то варто принаймні в кожному випадку винаходити фронтальну формулу цього міфотворення. Стосовно Ахматової слід враховувати, що тут поєдналися два аспекти: міф як особлива здатність і форма мислення (крім антропоморфізму істотної прикметою живого міфу постає віра в його справжність) і міф як протофабула, пов’язана з конкретними образами античної міфології, свого роду їхня поетична реконструкція, своєрідний палімпсест. Саме в такому сенсі й інтерпретується тут міфотворчість – як схрещення двох наративів: звернення до реального, конкретного міфу, його поживлення і, водночас, вияв через цей міф власної реальності поетичного „я”.

У поезії Ахматової зустрічаються не тільки Аполлон з музами, але також Афіна, Психея, Еней, Еврідіка і багато інших персонажів античної міфології [33]. Проте специфіка ахматівської міфотворчості полягає в тому, що з багатьох таких образів тільки образ Музи наскрізний. Сталість цієї фігури кидається в око – в усіх семи прижиттєвих збірках Муза з’являється численні рази, подекуди як головна тема вірша. В усіх великих поемах вона також десь поруч із ліричною героїнею, впізнавана, навіть не будучи названою.

Відтак, власне ахматівська міфотворчість досить конкретно реалізується через образ Музи. Однак при цьому, що важливо підкреслити, вона базується на традиційному фундаменті віри. К. І. Чуковський не випадково наголошував, що Ахматова – „глибоко релігійний поет” [35, с. 183], що „вся природа в неї оцерковлена” [35, с. 180]. Й, нарешті, зауважимо: саму її Музу він несподівано назвав „монашенською” [35, с. 182]. Отже, язичницька античність і християнство у віршах Ахматової стають не взаємовиключними, а корелятивними міфологічними площинами,

фактично переводячи міф (як форму мислення) у статус ключової міфологеми. Муза Ахматової з часом набуває чимраз виразніший релігійний профіль, виразно християнізується, окреслюючи її біографію своєрідним знаковим контуром, куди можна включити й багато сюжетів, пов'язаних також з її людськими зв'язками.

Однією з формальних ознак міфу постає його фабульна визначеність, з осмислення чого розпочинається його інтерпретація. Проте в поезії Анни Ахматової фабула про Музу у своїй динаміці вкрай активна, хоча позбавлена лінійності й набуває чіткого контуру лише для тих, хто прочитусь „всього” поета. Взаємини Музи з ліричною героїнею визначають міфологемний сюжет. Про першу зустріч із Музою ми дізнаємося двічі: з поем „Біля самого моря” (1814) і „Шляхом всієї землі” (1940). У першій вона хоча й не названа, але за атрибутами і роллю цілком ідентифікується:

Девушка стала мне часто снится –
В узких браслетах, в коротком платье,
С дудочкой белой в руках прохладных.
Сядет спокойная, долго смотрит,
И о печали моей не спросит,
И о печали своей не скажет,
Только плечо мое нежно гладит [4, т. 3, с. 11].

Те, що дівчина із сопілкою білою бере участь у сюжеті (підказує співанку, якою слід причарувати казкового царевича), підкреслено фігурою паралелізму, що вказує на рівність між Музою та ліричною героїнею. Згодом Муза стає вже більше ніж дивним сновидінням, вона співрозмовниця:

Я плакальщиц стаю
Веду за собой.
О, тихого края
Плащ голубой!
Над мертвой медузой
Смущенно стою;
Здесь встретилась с Музой,
Ей клятву даю [5, с. 348].

У Музи власний наратив, ця реалістична діалогічність і надалі зберігається в поетичній манері Ахматової:

Но громко смеется
Не верит: „Тебе ль?”
По капелькам льется
Душистый апрель.
„Сюда ты вернешься,
Вернешься не раз,
Но снова споткнешься
О крепкий алмаз.
Ты лучше бы мимо,
Ты лучше б назад... [5, с. 348].

Простежуючи розвиток образу Музи за віршами від збірки до збірки, бачиш, що його міфологізація в цілому йде шляхом від античного міфу-ремінісценції до самостійного, персоніфікованого образу з рисами живої особистості. Міф у даному випадку ніби втрачає свою конвенціональність і набуває нового, реального значення. Звідси висновуємо, що помітна пристрасть Ахматової до уособлень симптоматизує поетику міфотворення на всіх рівнях її письма.

Своєї сюжетної визначеності міф набуває вже на терені першої збірки „Вечір” (1912). Саме тут проступає поетичне усвідомлення себе як теж Музи – тобто, в цьому значенні, окреслюються перші штрихи до автопортрета (див. вірш „Музі”, 1911): Муза, що відняла „золотий перстень, перший весняний подарунок”, рятуючи героїню від земного „любовного карання”, зіставляється з героїнею, називається сестрою (порівн. першу і останню строфи вірша). Паралелізм образів підкреслюється кільцевою композицією всього вірша:

Муза-сестра заглянула в лицо,
Взгляд ее ясен и ярок.
И отняла золотое кольцо,
Первый весенний подарок.

Муза! ты видишь, как счастливы все
Девушки, женщины, вдовы ...
Лучше погибну на колесе,
Только не эти оковы.
<...>
Завтра мне скажут, смеясь, зеркала:
„Взор твой не ясен, не ярок ...”
Тихо отвечу: „Она отняла
Божий подарок” [4, т. 1, с. 79].

В іншій мініатюрі Ахматова сумлінно фіксує свої перші творчі стани, надихнуті звуками таємничого ріжка:

Я написала слова,
Что долго сказать не смела.
Тупо болит голова,
Странно немеет тело.

Смолк отдаленный рожок,
В сердце все те же загадки... [4, т. 1, с. 33].

Але вже і власний, ще, за її словами, „ламкий голос” вона усвідомлює як голос засмученої Музи: „И звенит, звенит мой голос ломкий, / Звонкий голос не узнавших счастья...” [4, т. 1, с. 76].

У другій збірці „Чотки” (1914) відбувається свого роду реалізація портрета ліричної героїні як образу сестри муз, хоча виразно це не артикулюється, проте видає себе символічною атрибутикою (приміром, „Сум’яття”), В одному випадку належність до муз підказується поведінкою (здатністю незримо з’явитися до замисленого поета):

Здравствуй! Легкий шелест слышишь
Справа от стола?
Этих строчек не допишешь –
Я к тебе пришла.
Неужели ты обидишь
Так, как в прошлый раз:
Говоришь, что рук не видишь,
Рук моих и глаз [4, т. 4, с. 51].

Один із віршів цієї ж збірки являє собою свого роду баладу про загадкових сестер, що змінюють одна одну біля „високого вогнища”, і серед них, зокрема, „чергує” й сама лірична героїня. Явна еклектична алегоричність образів („високе багаття” – як алегорія натхненної творчості, „тільки флейта в руках твоїх”, „бубон тримає рука”) створює своєрідну поетичну сценку міфу про муз.

До речі, в „Поемі без героя” (1940) музи теж не названі прямо, працює метонімія (Ахматова її розшифровує в посиланнях), строфа виділена курсивом:

*А теперь бы домой скорее
Камероновой Галереей
В ледяной таинственный сад,
Где безмолвствуют водопады,
Где все девять – мне будут рады,
Как бывал ты когда-то рад.
Там за островом, там, за Садам,
Разве мы не встретимся взглядом
Наших прежних ясных очей?
Разве ты мне не скажешь снова
Победившее смерть слово
И разгадку жизни моей?... [4, т. 3, с. 186].*

Міф про себе як про Музу і про свою Музу-сестру в третьому збірнику „Біла згряя” (1917) отримує повний розвиток і, здається, зовсім щезає. Про це мовиться дуже виразно:

*Муза ушла по дороге,
Осенней, узкой, крутой,
И были смуглые ноги
Обрызганы крупной росой.*

*Я долго ее просила
Зимы со мной подождать,
Но сказала: „Ведь здесь могила,
Как ты можешь еще дышать?” <...>*

*Я, глядя ей вслед, молчала,
Я любила ее одну,
А в небе заря стояла,
Как ворота в ее страну [4, т. 4, с. 85].*

Принаймні в післяреволюційному збірнику „Подорожник” (1921) ліричній героїні вже не до цієї взятої на себе ролі Музи, і всього двічі вона побіжно згадує про своє перше призначення (вдаючись до звичної атрибутики):

*...Семь дней тому назад,
Вздыхнувши, я прости сказала миру.
Но душно там: и я пробралась в сад
Взглянуть на звезды и потрогать лиру [4, т. 1, с. 328].*

У „Білій згряї” починаєш здогадуватися, що Муза Ахматової є насправді єдиним, рухливим, як струм, образом, що це поетичний

дискурс. Попри те, що в неї мінливий характер і атрибути різних муз: віночок – як у Мельпомени або Талії, ліра – як у Ерати або Терпсихори, свисток, сопілка або флейта – як у Калліопи або Евтерпи, іноді вона зовсім без атрибутів – як Полігімнія, з головою, покритою покривалом тощо, тим не менш, при всій удаваній полісемії, у певному атрибуті, мабуть, нам варто, завперш, вловлювати жанрову прикмету кожного окремого вірша. Важко не помітити, що в цій збірці, як і в попередніх, в ахматівському портреті Музи відбувається повернення до того, вказаного Гегелем, протоміфу, де культ муз зводиться до води, до джерела.

Саме в цьому збірнику міф про муз зрештою доповнюється фігурою Аполлона (вірш „Все мені бачиться Павловськ горбистий”). Укотре героїня відчуває значущість своєї іншої, особливої долі (порів. другу і четверту строфи):

Как в ворота чугунные въедешь,
Тронет тело блаженная дрожь,
Не живешь, а ликуешь и бредишь
Иль совсем по-иному живешь. <...>

И, исполненный жгучего бреда,
Милый голос, как песни, звучит,
И на медном плече Кифареда
Красногрудая птичка сидит [4, т. 1, с. 246].

У примітках до цього вірша В. М. Жирмунський вказує на образ Кіфареда-Аполлона з червоногрудою пташкою як на ремінісценцію з І. Анненського [5, с. 464]. Крім того, цей приклад переконує, що Ахматова включає у свій, так би мовити, другий вимір і доволі широке коло близьких людей.

У збірці „Anno Domini” (1921–1922) Муза позбавлена минулого сум’яття, вона вже внутрішньо вільна, набуває величності, так властивої зовнішньому вигляду самої Ахматової, що відмічали всі ті, з ким вона спілкувалася.

Я-то вольная. Все мне забава,
Ночью Муза слетит утешать,
А на утро притащится слава
Погремушкой над ухом трещать... [4, т. 4, с. 189].

Вона вже сама владує „Чудесним садом, / Де шелест трав и восклицанье Муз” [4, т. 4, с. 191], але часи такі, що навіть „ліра кам’яніє”:

О, знала ль я, когда в одежде белой
Входила Муза в тесный мой приют,
Что к лире, навсегда окаменелой,
Мои живые руки припадут [4, т. 1, с. 410].

Збірка закінчується віршем „Багатьом”, що виразно постає ахматівською поетичною міфологемою. Саме тут Муза трагічно прикута до земного.

Передостання збірка письменниці „Тростина” (1924–1940) вже не стільки розвиває міф про Музу, скільки доповнює його образами муз інших поетів, розширює коло (наприклад, про О. Мандельштама):

А в комнате опального поэта
Дежурят страх и Муза в свой черед.
И ночь идет,
Которая не ведает рассвета [4, т. 1, с. 429].

У знаній та найбільш міфологізованих з ахматівських поезій, мініатюрі „Муза”, рецепція повною мірою призначена активізувати автологію даної метафори, що вже вмістила в себе розгорнутий історичний час:

Когда я ночью жду ее прихода,
Жизнь, кажется, висит на волоске.
Что почести, что юность, что свобода
Пред милой гостьей с дудочкой в руке.
И вот вошла. Откинув покрывало,
Внимательно взглянула на меня.
Ей говорю: „Ты ль Данту диктовала
Страницы Ада?” Отвечает: „Я”... [4, т. 1, с. 403].

Зрештою, особливе місце в портретній міфологемі Ахматової посідає остання, складена самою авторкою збірка „Сьома книга” (1936–1964) (як пам’ятаємо, задум не вдалося здійснити). Виняткову роль у досліджуваному аспекті виконує тут місцями просякнутий іронією цикл „Таємниці ремесла”. Кожен із десяти його віршів вміщує своє особливе питання. Так, „Творчість” (перший текст) являє собою дивне розгортання метафори про акт віршотворення, коли „просто продиктованные строчки / Ложатся в белоснежную тетрадь” [4, т. 4, с. 214]. У „Музі” спостерігаємо доповнення першообразу, майже блюзнірство над ним (римування з „обузою”), тут виокремлюється образ „свого” читача – „незмінного

і вічного поета невідомого друга” [4, т. 4, с. 359]. Завершується цикл роздумами про сутність творчості, співвіднесення принципу її буття з реальністю. Знаменно також, що Ахматова включила сюди епіграму, де побічно знову представляє себе Музою („Я научила женщин говорить...” [4, т. 4, с. 369]). Нарешті, у цій самій збірці знаходимо узагальнений образ царскосільської поетичної плеяди, що цілком можна інтерпретувати як контурне тло міфологемного автопортрета самої поетеси:

Все души милых на высоких звездах.
Как хорошо, что некого терять
И можно плакать. Царскосельский воздух
Был создан, чтобы песни повторять.
<...>
Здесь столько лир повешено на ветки,
Но и моей, как будто, место есть...
А этот дождик, солнечный и редкий,
Мне утешенье и благая весть [4, т. 4, с. 291–292].

Риску під своєю найважливішою ролевою міфологемою підвела Ахматова вже у 1957 р.:

Забудут? – Вот чем удивили!
Меня забывали сто раз.
Сто раз я лежала в могиле,
Где, может быть, я и сейчас.
А Муза и глохла и слеpla,
В земле истлевала зерном,
Чтоб после, как Феникс из пепла,
В эфире восстать голубом [5, т. 4, с. 317].

Ахматівську Музу можна вважати активованою міфологемою, яку подібно до насправді живого міфу важко уявити якимось застиглим, остаточним у своїй образній визначеності персонажем. Окреслюючи авторський портрет, вона дає рецептивний простір будь-якій уяві. Перераховуючи її властивості, відзначаючи її багатолікність, ми повинні бути готові до несподіванок, до того, що крізь знайомі, здавалося б, рядки вона здатна проявити себе зовсім по-новому, відповідно до динамічної природи справжнього міфу. І, власне, це лише міфологема, симулякр.

1. *Аверинцев С. С.* Образ античности в западноевропейской культуре XX в. Некоторые замечания / С. С. Аверинцев // Новое в современной классической филологии. – М. : Наука, 1979. – С. 5–40.
2. Анна Ахматова: PRO ET CONTRA : антология / [сост. С. А. Коваленко]. – СПб. : Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2001. – Т. 1. – 922 с.
3. *Артюховская М. И.* О драматизме ранней лирики Анны Ахматовой / М. И. Артюховская // Вестник Московского университета. – 1977. – № 4. – С. 15–25.
4. *Ахматова А. А.* Собрание сочинений : в 6 т. / А. А. Ахматова ; [сост., комментарии Н. В. Королевой]. – М. : Эллис-Лак, 1998–2005.
5. *Ахматова А. А.* Стихотворения и поэмы / А. А. Ахматова ; [сост., подготовка текста и примечания В. М. Жирмунского]. – Л. : Сов. писатель, 1976. – 558 с.
6. *Белецкий А. И.* Русская литература и античность : тезисы / А. И. Белецкий // Взаимосвязи и взаимодействия национальных литератур : материалы дискуссии (11–15 янв., 1960). – М., 1961. – С. 174–179.
7. *Вейман Р.* История литературы и мифология / Р. Вейман. – М. : Прогресс, 1975. – 344 с.
8. *Вентцель Н.* Муза с „лица необщим выраженьем” / Н. Вентцель // Анна Ахматова: PRO ET CONTRA : антология. – СПб. : Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2001. – Т. 1. – С. 81–82.
9. *Виленкин В. Я.* В сто первом зеркале (Анна Ахматова) / В. Я. Виленкин. – М. : Сов. писатель, 1987. – 118 с.
10. *Виноградов В. В.* Избранные труды: Поэтика русской литературы / В. В. Виноградов. – М. : Наука, 1976. – 512 с.
11. *Гегель Г.-В.-Ф.* Эстетика : в 4 т. / Г.-В.-Ф. Гегель – М. : Искусство, 1969–1976.
12. *Гинзбург Л. Я.* О лирике / Л. Я. Гинзбург. – Л. : Сов. писатель, 1974. – 406 с.
13. *Голлербах Э.* Петербургская камена (Из впечатлений последних лет) / Э. Голлербах // Анна Ахматова: PRO ET CONTRA : антология. – СПб. : Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2001. – Т. 1. – С. 325–330.
14. *Голосовкер Я. Э.* Логика мифа / Я. Э. Голосовкер. – М. : Наука, 1987. – 218 с.
15. *Грякалова Н. Ю.* Фольклорные традиции в поэзии Анны Ахматовой / Н. Ю. Грякалова // Русская литература. – 1982. – № 1. – С. 47–63.
16. *Долгополов Л. К.* По законам притяжения. О литературных традициях в „Поэме без героя” Анны Ахматовой / Л. К. Долгополов // Русская литература. – 1979. – № 4. – С. 38–57.
17. *Жирмунский В. М.* Творчество Анны Ахматовой / В. М. Жирмунский. – Л. : Наука, 1973. – 184 с.
18. *Зварич І. М.* Психологічні та структурно-семантичні аспекти міфологенної

- основи художньої традиції / І. М. Зварич // Психологічні аспекти актуальної рецепції тексту: Теоретико-методологічний погляд на сучасну практику словесної культури / О. В. Червінська, І. М. Зварич, А. В. Сажина. – Чернівці : Книги – ХХІ, 2009. – С. 101–172.
19. *Козлов А. С.* Мифологическое направление в литературоведении США / А. С. Козлов. – М. : Высш. шк., 1984. – 175 с.
 20. *Корона В. В.* Поэзия Анны Ахматовой – поэтика автовариаций [Электронный ресурс] / В. В. Корона. – Режим доступа : <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/kritika/korona-poetika-avtovariacij/index.htm>.
 21. *Корона В. В.* Софийный мир Анны Ахматовой [Электронный ресурс] / В. В. Корона // Архетипические структуры художественного сознания. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2002. – Вып. 3. – Режим доступа : <http://poetica1.narod.ru/sbornik/korona1.htm>.
 22. *Лосев А. Ф.* Знак. Символ. Миф / А. Ф. Лосев. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1982. – 479 с.
 23. *Лысов А.* „Заключение небывшего цикла”. Стихотворение „Последняя роза”: соборный образ творчества Анны Ахматовой [Электронный ресурс] / А. Лысов // Сибирские огни. – 2008. – № 1. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/sib/2008/1/ly10.html>.
 24. *Мароши В. В.* Сюжет в сюжете (имя в тексте) / В. В. Мароши // Роль традиции в литературной жизни эпохи. Сюжеты и мотивы. – Новосибирск, 1994. – С. 177–188.
 25. *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М. : Наука, 1976. – 407 с.
 26. *Павловский А. И.* Анна Ахматова: Очерк творчества / А. И. Павловский. – Л. : Лениздат, 1966. – 194 с.
 27. *Платонов А. П.* Размышления читателя : [лит.-крит. ст. и рецензии] / А. П. Платонов. – М. : Современник, 1980. – 285 с.
 28. *Силард Л.* Герметизм и герменевтика / Лена Силард. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2002. – 328 с.
 29. *Тименчик Р. Д.* Анна Ахматова в 1960-е годы / Р. Д. Тименчик – М. : Водолей Publishers; Toronto : The University of Toronto, 2005. – 784 с. – (Toronto Slavic Library. Volume 2).
 30. *Тименчик Р. Д.* О „Библейской” тайнописи у Ахматовой / Р. Д. Тименчик // Звезда. – 1995. – № 10. – С. 201–207.
 31. *Тюпа В. И.* Художественность литературного произведения. Вопросы типологии / В. И. Тюпа. – Красноярск : Изд-во Красноярск. ун-та, 1987. – 219 с.
 32. *Фрейденберг О. М.* Миф и литература древности / О. М. Фрейденберг. – М. : Наука, 1978. – 605 с.
 33. *Цивьян Г. В.* Кассандра, Дидона, Федра / Г. В. Цивьян // Литературное обозрение. – 1989. – № 5. – С. 29–33.
 34. *Чуковский К. И.* Анна Ахматова / К. И. Чуковский // Собр. соч. : в 6 т. Т. 5. Люди и книги. – М. : Худож. лит., 1967. – С. 725–755.
 35. *Чуковский К. И.* Ахматова и Маяковский / К. И. Чуковский // Вопросы

- литературы. – 1988. – № 1. – С. 177–206.
36. *Эйхенбаум Б. М.* О поэзии / Б. М. Эйхенбаум. – Л. : Сов. писатель, 1969. – 552 с.
37. *Эйхенбаум Б. М.* Об А. А. Ахматовой [из неопубликованного] / Б. М. Эйхенбаум // День поэзии 1967 / [гл. ред.: А. Е. Решетов; сост.: С. В. Ботвинник, П. Н. Ойфа]. – Л. : Сов. писатель, 1967. – С. 169–171.
38. „Я не такой тебя когда-то знала...”: Анна Ахматова. Поэма без героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто : материалы к творческой истории / изд. подг. Н. И. Крайнева ; под ред. Н. И. Крайневой, О. Д. Филатовой. – СПб. : Издательский дом „Мирь”, 2009. – 1488 с.

ПОЭТИЧЕСКИЙ АВТОПОРТРЕТ АННЫ АХМАТОВОЙ В ПРОФИЛЕ МИФОЛОГЕМЫ

Ольга Вячеславовна Червинская

o.chervinska@chnu.edu.ua

*Доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой
Кафедра зарубежной литературы и теории литературы
Черновицкий национальный университет имени Юрия Федьковича
Ул. Коцюбинского, 2, 58012, г. Черновцы, Украина*

Аннотация. Последовательное художественное самовыражение поэта интерпретируется как жанр его „поэтического автопортрета”, раскрываемого в рецептивном акте. Портрет Ахматовой обрисовывается в коннотации с транзитивной парадигмой Муза, рассмотренной на материале всех прижизненных поэтических сборников писательницы. Апелляция к античным примерам и поэтическая манера их шлифовки вписывается в общий эстетический канон поэтики Серебряного века. Однако в ахматовских текстах данная парадигма присутствует повсеместно, что свидетельствует об особой значимости этого приема и, отсюда, об оригинальной практике мифотворчества. Основной вывод: ахматовская муза сформирована на перекрестке античной традиции и христианского мировоззрения, она выступает активированной мифологемой как очертание собственной поэтической фигуры автора.

Ключевые слова: „поэтический автопортрет”, транзитивная мифологема, Муза, мифотворчество, активированная мифологема, Серебряный век, Анна Ахматова.

POETIC SELF PORTRAIT OF ANNA AKHMATOVA IN A PROFILE OF MYTHOLOGEM

Olha Chervinska

o.chervinska@chnu.edu.ua

*The Department of World Literature and Theory of Literature
Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University
2 Kotsjubynskyi Street, 58012, Chernivtsi, Ukraine*

Abstract. Finding out the creativity of the poet as a form of “imaginative absolute” (by Y. Golosovker), revealing the leading stylistic dominants of author’s texts is our pre-eminent receptive duty. Hence, the consecutive artistic expression of poet is interpreted as poetic genre of “self-portrait”, which takes place in reception. The portrait of Anna Akhmatova is described in connotations of the paradigm of Muse, secured for the writer Marina Tsvetaeva by an expression the “Muse of Tsarskoye Selo”. This metaphor is aphoristically stated concept, still not interpreted by scientists in terms of its functionality. The role of the transitive form as crucial for Akhmatova’s poetry is considered here based on all the lifetime poetic collections of the writer with the most present observations of literary criticism regarding the indicated question. It is pointed out that in criticism of that time the name of Akhmatova appears in the context of Musaget group and that an appeal to ancient patterns and the author’s poetic manner of their working generally fit into the aesthetic canon of Silver Age poetics. Despite, in her poetic texts of different formats (from lyrical miniatures to poems) this paradigm is a passthrough, functioning as a palimpsest. The phenomenon of the specific „mixed” syncretism of various image layers is typical for Akhmatova’s poetry. The considered examples testify to the special feature of this way of Akhmatova’s mythopoeia. Akhmatova’s Muse formed at the crossroads of ancient specimens and other spiritual experience is gradually Christianized. She acts as the activated mythologem, a guide image of a personal poetic author’s figure.

Key words: “poetic self-portrait”, transitive mythologem, Muse, mythopoeia, activated mythologem, Silver Age, Anna Akhmatova.

References

1. Averintsev S. S. *Obraz antichnosti v zapadnoevropeiskoi kul'ture XX v. Nekotorye zamechaniia* [The Image of Antiquity in the West-European culture of XX-th century. Some remarks]. In: *Novoe v sovremennoi klassicheskoi filologii*. Moscow, 1979, pp. 5–40. (in Russian).
2. *Anna Akhmatova: PRO ET CONTRA* [Anna Akhmatova: PRO ET CONTRA]. St. Petersburg, 2001, vol. 1, 922 p. (in Russian).
3. Artiukhovskaia M. I. *O drammatizme rannei liriki Anny Akhmatovoi* [About a Dramatic Nature of Early Lyrics of Anna Akhmatova]. *Vestnik Moskovskogo universiteta*, 1977, no. 4, pp. 15–25. (in Russian).
4. Akhmatova A. A. *Sobranie sochinenii* [Collection of works]. Moscow, 1998–2005, vols. 1–6. (in Russian).
5. Akhmatova A. A. *Stikhotvoreniia i poemy* [Verses and Poems]. Leningrad, 1976, 558 p. (in Russian).
6. Beletskii A. I. *Russkaia literatura i antichnost'* [Russian Literature and Antiquity]. In: *Vzaimosviazi i vzaimodeistviia natsional'nykh literatur: materialy diskussii 11–15 ianv., 1960*. Moscow, 1961, pp. 174–179. (in Russian).
7. Veiman R. *Istoriia literatury i mifologiiia* [History of Literature and Mythology]. Moscow, 1975, 344 p. (in Russian).
8. Venttsel' N. *Muza s “litsa neobshchim vyrazhen'em”* [Muse with the “Uncommon Countenance”]. In: *Anna Akhmatova: PRO ET CONTRA*.

- St.Petersburg, 2001, vol. 1, pp. 81–82. (in Russian).
9. Vilenkin V. *V sto pervom zerkale (Anna Akhmatova)* [In the Hundred First Mirror (Anna Akhmatova)]. Moscow, 1987, 118 p. (in Russian).
 10. Vinogradov V. V. *Izbrannye trudy: Poetika russkoi literatury* [The Selected Works: Poetics of the Russian Literature]. Moscow, 1976, 512 p. (in Russian).
 11. Gegel' G.-V.-F. *Estetika* [Aesthetics]. Moscow, 1969–1976, vols. 1–4. (in Russian).
 12. Ginzburg L. *O lirike* [About Lyrics]. Leningrad, 1974, 406 p. (in Russian).
 13. Gollerbakh E. Peterburgskaia kamena (Iz vpechatlenii poslednikh let) [Camenae of Petersburg (Impressions of the Last Years)]. In: *Anna Akhmatova: PRO ET CONTRA*. St. Petersburg, 2001, vol. 1, pp. 325–330. (in Russian).
 14. Golosovker Ia. E. *Logika mifa* [Logic of a Myth]. Moscow, 1987, 218 p. (in Russian).
 15. Griakalova N. Iu. Fol'klornye traditsii v poezii Anny Akhmatovoi [Folklore Traditions in the Poetry of Anna Ahmatova]. *Russkaia literatura*. 1982, no. 1, pp. 47–63. (in Russian).
 16. Dolgopolov L. K. Po zakonam pritiazheniia. O literaturnykh traditsiiakh v “Poeme bez geroia” Anny Akhmatovoi [Under the Laws of Attraction. About Literary Traditions in “Poem Without a Hero” by Anna Akhmatova]. *Russkaia literatura*. 1979, no. 4, pp. 38–57. (in Russian).
 17. Zhirmunskii V. M. *Tvorchestvo Anny Akhmatovoi* [Anna Akhmatova’s Work]. Leningrad, 1973, 184 p. (in Russian).
 18. Zvarych I. M. Psykholohichni ta strukturno-semantychni aspekty mifolohennoi osnovy khudozhn’oi tradytsii [Psychological and Structural-semantic Aspects of Mythological Bases of Art Tradition]. In: *Psykholohichni aspekty aktual’noi retseptsii tekstu: teoretyko-metodolohichni pohliad na suchasnu praktyku slovesnoi kul'tury*. Chernivtsi, 2009, pp. 101–172. (in Ukrainian).
 19. Kozlov A. S. *Mifologicheskoe napravlenie v literaturovedenii SShA* [Mythological Direction in Literary Criticism of the USA]. Moscow, 1984, 175 p. (in Russian).
 20. Korona V. V. Sofiinyi mir Anny Akhmatovoi [Sophia World of Anna Akhmatova]. *Arkhetipicheskie struktury khudozhestvennogo soznaniia*. Yekaterinburg, 2002, no. 3. Available at: <http://poetica1.narod.ru/sbornik/korona1.htm> (accessed 28 March 2015). (in Russian).
 21. Korona V. V. *Poeziia Anny Akhmatovoi – poetika avtovariatsii* [Anna Akhmatova’s Poetry as Autovariations Poetics]. Available at: <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/kritika/korona-poetika-avtovariacij/index.htm> (accessed 28 March 2015). (in Russian).
 22. Losev A. F. *Znak. Simvol. Mif* [Sign. Symbol. Myth]. Moscow, 1982, 479 p. (in Russian).
 23. Lysov A. “Zakliuchen'e nebyvshego tsikla”. Stikhotvorenie “Posledniaia roza”: sobornyi obraz tvorchestva Anny Akhmatovoi [“Conclusion of a Not Former Cycle”. A Poem “Last Rose”: a Conciliar Image of Anna Akhmatova’s Work]. *Sibirskie ogni*, 2008, no. 1. Available at: <http://magazines.russ.ru/sib/2008/1/ly10.html> (accessed 28 March 2015). (in Russian).

24. Maroshi V. V. Siuzhet v siuzhete (im'ia v tekste) [Plot in a Plot (a Name in a Text)]. In: *Rol' traditsii v literaturnoi zhizni epokhi. Siuzhety i motivy*. Novosibirsk, 1994, pp. 177–188. (in Russian).
25. Meletinskii E. M. *Poetika mifa* [Poetics of a Myth]. Moscow, 1976, 407 p. (in Russian).
26. Pavlovskii A. I. *Anna Akhmatova: Ocherk tvorchestva* [Anna Akhmatova: an Essay of the Work]. Leningrad, 1966, 194 p. (in Russian).
27. Platonov A. P. *Razmyshleniia chitatelia* [Reader's Reflections]. Moscow, 1980, 285 p. (in Russian).
28. Silard L. *Germetizm i germenevtika* [Hermetism and Hermeneutics]. St. Petersburg, 2002. – 328 p. (in Russian).
29. Timenchik R. D. *Anna Akhmatova v 1960-e gody* [Anna Ahmatova in 1960-s]. Moscow, Toronto, 2005, 784 p. (in Russian).
30. Timenchik R. D. O "Bibleiskoi" tainopisi u Akhmatovoi [About "Biblical" Cryptography of Anna Akhmatova]. *Zvezda*, 1995, no. 10, pp. 201–207. (in Russian).
31. Tiupa V. I. *Khudozhestvennost' literaturnogo proizvedeniia. Voprosy tipologii* [Artistry of a Literary Work. Questions of Typology]. Krasnoyarsk, 1987, 219 p. (in Russian).
32. Freidenberg O. M. *Mif i literatura drevnosti* [Myth and Literature of Antiquity]. Moscow, 1978, 605 p. (in Russian).
33. Tsiv'ian G. V. Cassandra, Didona, Fedra [Cassandra, Dido, Phaedra]. *Literaturnoe obozrenie*. 1989, no. 5, pp. 29–33. (in Russian).
34. Chukovskii K. I. Anna Akhmatova. *Sobranie sochinenii* [Collection of works]. Moscow, 1967, pp. 725–755, vols. 5. (in Russian).
35. Chukovskii K. I. Akhmatova i Maiakovskii [Akhmatova and Mayakovsky]. *Voprosy literatury*. 1988, no. 1, pp. 177–206. (in Russian).
36. Eikhenbaum B. M. *O poezii* [About Poetry]. Leningrad, 1969, 552 p. (in Russian).
37. Eikhenbaum B. M. Ob A. A. Akhmatovoi [About A. Akhmatova]. In: *Den' poezii 1967*. Leningrad, 1967, pp. 169–171. (in Russian).
38. "Ia ne takoi tebia kogda-to znala...": Anna Akhmatova. *Poema bez geroia. Proza o Poeme. Nabroski baletnogo libretto : materialy k tvorcheskoi istorii* ["I Used to Know You not Such...": Anna Akhmatova. Poem Without a Hero. Prose About Poem. Drafts of the Ballet Libretto]. St. Petersburg, 2009, 1488 p. (in Russian).

Suggested citation

Chervinska O. Poetychnyi avtoportret Anny Akhmatovoï u profili mifolohemy [Poetic Self Portrait of Anna Akhmatova in a Profile of Mythologem]. *Pytannia literaturoznavstva*, 2014, no. 90, pp. 40–61. (in Ukrainian).

Стаття прийнята до друку 28.11.2014 р.