

Л. Г. Кихней, Т. Л. Павлова

НОВЕЛЛИСТИЧНОСТЬ РАННЕЙ АХМАТОВОЙ СКВОЗЬ ПРИЗМУ ЛИРИЧЕСКОГО КОНФЛИКТА

Вопрос о новеллистической природе и о жанрово-родовом статусе ранних стихотворений ранней Анны Ахматовой, вошедших в сборники «Вечера» (1912), «Четок» (1914) и «Белой стаи» (1917), до сих пор остается дискуссионным.

Напомним, что понятие «лирическая новелла» применительно к ранним стихотворениям Ахматовой впервые ввёл Борис Эйхенбаум. Причем сначала новеллистичность рассматривалась мэтром формалистической школы как стилистическая категория. В частности, он писал: «Явилась особая свобода речи, стих стал выглядеть как непосредственный, естественный результат взволнованности. Чувство нашло себе новое выражение, вступило в связь с вещами, событиями» [12, с.115].

Но впоследствии Эйхенбаум, с опорой на суждение В. Брюсова (который писал в статье «Сегодняшний день русской поэзии» о том, что в стихах Ахматовой разворачивается «целый роман, героиня которого – характерно современная женщина» (Русская мысль. 1912. № 7. С. 22), выдвинул романную концепцию ранних ахматовских сборников [см.: 14, с. 232-234]. Таким образом, исследователь стал придавать термину «лирическая новелла» жанровый смысл. Он рассудил, что, по сравнению с «синкретической формой» романа, новелла представляет собой «форму основную, элементарную» [13, с. 171].

Той же – жанровой – точки зрения на раннюю лирику Ахматовой придерживался и В. М. Жирмунский: «...Обыкновенно каждое стихотворение

– это новелла в извлечении, изображенная в самый острый момент своего развития, откуда открывается возможность обозреть всё предшествовавшее течение фактов» [5, с. 120].

Но здесь возникает один существенный вопрос: обретает ли лирическая новелла Ахматовой родовые признаки своих эпических «двойников» – романа и прозаической новеллы? Иными словами, является ли феномен новеллистичности новым способом передачи сугубо *лирической* эмоции или он приводит к жанрово-родовым трансформациям, формируя *романно-повествовательную* доминанту в художественном пространстве ранних сборников поэтессы?

/49/ Современные исследователи дают разные ответы на этот далеко не риторический вопрос. Так, Б. О. Корман лирическую новеллу считает «двуродовым образованием». Именно так он идентифицировал лирические новеллы Некрасова и Блока, указав, что «лирическая поэзия во многом следует здесь за романной (повествовательно-драматической) литературой, создавая ее поэтический аналог» [8, с. 12].

Отличительные признаки лирических новелл, синтезирующих родовые черты эпоса и лирики, литературоведы усматривают в: а) последовательном развертывании сюжета, отражающего причинно-следственные и событийные закономерности реальной действительности (Б. О. Корман [8, с. 12-14]); б) персонажности, то есть в наличии помимо лирического героя (*alter ego* автора) еще по крайней мере одного героя – объекта авторской рефлексии или участника лирического события (А. А. Реформатский [10, с.560]); в) наличии центральной перипетии, сводящей «жизненный материал в фокус одного события» (В. А. Грехнев [3, с. 71]).

По Гегелю, содержание лирики «составляет субъективность, внутренний мир, созерцающая, чувствующая душа – вместо того, чтобы обращаться к действиям, она скорее останавливается на себе, как внутренней стихии; поэтому-то как субъект высказывается, является единственной формой и последней целью лирики» [2, с. 225].

Но понятие «субъективности» на практике «размывается», поскольку авторская субъективность всегда феноменологически направлена на внешний предмет, другое сознание и т. п. Так, В. Кайзер справедливо отмечает: «В лирическом нет недостатка в предметности – уже потому, что поэзия создаёт ситуацию, из которой возникает весть. Но предметность в лирике – это не только основа для субъективной вести. Она не остается неподвижной: в *лирическом* мир и «я» сливаются, взаимопроникают, и всё это в ходе возбуждения настроения, которое есть, собственно, самораскрытие. Духовное пропитывает предметность, и она одухотворяется. Одухотворение всего предметного в этом сиюминутном волнении есть сущность *лирического*» <курсив мой - Т.П.> [15, с. 362].

Франциска Тун, анализируя лирическую субъективность А. Ахматовой, в структуру лирического субъекта вводит понятие «семиотической границы», которая каждый раз генерируется на стыке внешнего и внутреннего модуса, авторского сознания и эпохи. В представлении исследовательницы лирическая субъективность не есть /50/ «некая устойчивая внутренняя субстанция, требующая лишь простого словесного или несловесного выражения. Наоборот, исходным является положение, что субъективность устанавливается в каждом дискурсивном и недискурсивном акте заново. Именно эта неустойчивость субъективности позволяет обозначить ее как своеобразную границу, <...> как рубеж определенного исторического и биографического опыта» [см.: 11].

Помимо *лироэпической* трактовки ранних ахматовских стихотворений существует еще и их *драматургическая* интерпретация. Так, В. В. Мусатов считает, что лирика Ахматовой по своей жанрово-родовой природе «...тяготела не к роману, а к драме» [9, с. 107]. Целостность ахматовской лирики, согласно его исследовательской концепции, обусловлена «единством драматической коллизии» [9, с. 107]. Последнее справедливо, но сама по себе «драматическая коллизия» не есть неременный формант драмы как *жанра*:

ее присутствие в лирике столь же правомерно, что и в драме, и никоим образом не деформирует её родовую принадлежность.

Нам кажется, некие точки над «i» в этой дискуссии можно расставить, если рассмотреть феномен ахматовской новеллистичности сквозь призму художественного конфликта.

Категорию конфликта у Ахматовой постигла участь так называемых *базовых* категорий, которые вроде бы не требуют точных определений. Между тем, конфликт в поэтической системе ранней Ахматовой является, на наш взгляд, ключевым понятием, моделирующим сферу сознания автора/лирической героини, и определяющим векторы семантического развертывания поэтического текста (образно-стилевой, сюжетный, жанровый и хронологический).

А. Г. Коваленко в одной из лучших книг о теории художественного конфликта [7, с. 8–10] справедливо связывает конфликт в лирике с антиномиями, имеющими место в авторском мироощущении. Если исходить из этой идеи, то конфликт в раннем творчестве Ахматовой предстаёт как динамическое выражение неких антиномий сознания лирической героини. Прежде всего, это центральная антиномия между *свободой личности* и *диктатом любви*, которая формирует едва ли не все драматические коллизии ахматовского раннего творчества.

Однако специфика художественного воплощения бинарного архетипа сознания в данном случае заключается в том, что Ахматова «прячет», уводит в /51/ подтекст его антиномии, оставляя на смысловой «поверхности» вещные, портретные или пространственные детали, которые становятся семантическим шифром разыгрываемого в подтексте конфликта. Покажем, как Ахматова это делает, на примере 1-го стихотворения из цикла «Смятение»:

Было душно от жгучего света,
А взгляды его – как лучи.
Я только вздрогнула: этот

Может меня приручить.
Наклонился – он что-то скажет...
От лица отхлынула кровь.
Пусть камнем надгробным ляжет
На жизни моей любовь.

[1, т. 1, с. 45]

В первых двух стихах мы можем наблюдать, как Ахматова выстраивает пространственную антиномию, контрастно разводя с помощью грамматических средств (а именно, противительного союза «а») семантические родственные образы – «свет» и «лучи». Однако если «свет» относится к характеристике пространства, то «лучи» являются метафорой взглядов второго героя стихотворения, на ком, собственно, и сосредоточено всё внимание героини. Вместе с тем, автор вплетает в описание внешней реальности образные элементы, характеризующие чувственное восприятие лирической героини, но не ментальное или духовное, а скорее телесное: «было душно».

И далее в смысловом пространстве стихотворения (а также во всех последующих стихотворениях, входящих в этот цикл) мы видим синтагматическое выстраивание семантических оппозиций *Его* микропоступков (внешних, портретных деталей) и *Её* чувственной реакции на них (чувственно-телесных деталей: «Я только вздрогнула...», «От лица отхлынула кровь»).

И точкой бифуркации этих противоречий – *внешнего* (независящего от *Её* воли) и *внутреннего* планов изображения оказывается осознание героиней острого конфликта «жизни» и «любви», свободы воли и испытываемой ею страсти (ср. появление во втором стихотворении антиномии между утраченным ощущением «крылатости» и нынешней неспособностью «взлететь»). Вещная метафора любви – «надгробного камня» в модальности долженствования («Пусть... ляжет») подчеркивает абсолютную – на данный момент времени – *неразрешимость* этого конфликта.

/52/ Наш анализ образной структуры этого стихотворения наглядно показывает, что наличие острейшего конфликта никоим образом не выводит

его, равно как и весь цикл «Смятение» за рамки лирики. Мы не находим в этом ахматовском тексте ни повествовательных элементов, ни драматического, ни, тем более, эпического сюжета. Откуда же тогда берутся новеллистические принципы построения?

Мы полагаем, что в сборниках «Вечер» (1912), «Четки» (1914) и «Белая стая» (1917) имеет место новый, по своей сути, *феноменологический* способ воплощения моделирования процессов, протекающих в сознании. Феноменологическая подоплека творчества ранней Ахматовой становится особенно заметной при сравнении её способа воплощения эмоции с открытиями философов-феноменологов, прежде всего Э. Гуссерля [см.: 4]. Ахматова творчески освоила принципы построения смысла посредством вещных ассоциаций, феноменологически смоделировав процессы, протекающие в психике. Читатель ахматовских стихов тоже не в готовом виде воспринимает эмоцию, а следует за смещением фокуса авторского сознания: останавливаясь на тех же вещных вехах, что и субъект переживания, он воспринимает их в той же последовательности и в том же оценочном ключе. В итоге, «повторяя» работу авторского сознания, читатель сам реконструирует переживание в соответствии со своим душевным опытом и системой ценностей [см. подробнее: 6, с. 8–39].

Феноменологическое, изначально присущее человеческому сознанию восприятие бытия и сознания в их неразрывной слитности обретает в творчестве Ахматовой новые грани словесного воплощения, благодаря трём авторским открытиям:

а) пониманию, что переживание в сфере психологии – это не конечный результат, а процесс непрерывного становления и перехода, возникновения / затухания противоречий;

б) осознанию, что в лирической передаче это непрерывное становление возможно только через образную инсталляцию противостоящих элементов, образующих непрерывные бинарные оппозиции тех или иных семантических тождеств);

в) мифопоэтическому отождествлению части и целого, игре внутренним и внешним планами бытия, вербальным уровнем текста и подтекстовыми значениями;

Мы полагаем, что эти психолого-поэтологические находки привели к качественно новому уровню лирической передачи жизни души. Автор не просто констатирует то или иное эмоциональное /53/ состояние, но с помощью метонимических деталей разворачивает сложнейшие и тончайшие процессы, происходящие одновременно и в сознании героини, и в объективной реальности – в модальности как настоящего, так и будущего времени.

Причем архетипическим качеством лирического сознания героини/автора оказывается наличие внутреннего конфликта, который становится «сокрытым двигателем» лирической коллизии, в которую оказываются втянутыми Она и Он, пространство и время... При этом строительным материалом, создающим коллизии душевного, чувственного, временного и пространственного несовпадения, чаще всего оказываются художественные детали.

Пожалуй, до сих пор никто не обратил внимание на то, что ахматовская деталь не только воссоздает явление в его целостности (школа А. П. Чехова) и не только опосредованно отражает психологическое переживание героини (школа Иннокентия Анненского), но *внутренне антитетична*, то есть содержит в себе зародыш конфликта. Приведем некоторые примеры:

- «Последний луч, и желтый и тяжелый, / Застыл в букете ярких георгин»;
- «Смотрю, блестящих севрских статуэток / Померкли глянцевитые плащи»;
- «Взлетевших рук излом больной»;
- «Безветрен вечер и грустью скован / Под сводом облачных небес»;
- «...насторожившийся покой»;
- «На стенах цветы и птицы / Томятся по облакам».

Подводя итоги, отметим, что родовая основа ранних ахматовских новелл всё-таки *лирическая*, поскольку предмет художественной рефлексии автора – не внешний мир, а «внутренний человек», и нарративно-сюжетные элементы играют феноменологическую роль проводника *лирической вести*.

Архетипическим содержанием этой *вести* является уведённый в подтекст конфликт: героини и мира (героини и *Другого*), сознания и подсознания, страсти и воли, любви и нелюбви и т. д. И если в эпической новелле или в драме конфликт разрешается на сюжетно-событийном уровне, то в лирической новелле Ахматовой он разворачивается в системе портретных, вещных, пейзажных, речевых деталей, символически отображающих его зарождение, кульминацию и разрешение / затухание.

/54/ Литература

1. *Ахматова А.* Сочинения: В 2 т. / Сост. и примеч. М. М. Кралина. М., 1990.
2. *Гегель.* Сочинения. Т. XIV. Лекции по эстетике. Кн. 3. М.: Соцэкгиз; Полиграфкнига, 1958. С. 225.
3. *Грехнев В.А.* Лирика Пушкина: О поэтике жанров. Горький: Волго-Вятское книжное изд-во, 1985. С. 71
4. *Гуссерль Э.* Идеи чистой феноменологии и феноменологической философии. Т. 1 (пер. с нем. А.В. Михайлова). М.: ДИК, 1999.
5. *Жирмунский В.М.* Преодолевшие символизм // Он же. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977.
6. *Кихней Л.Г.* Поэзия Анны Ахматовой. Тайны ремесла. М.: Диалог МГУ, 1997.
7. *Коваленко А.Г.* Очерки художественной конфликтологии: Антиномизм и бинарный архетип в русской литературе XX века. М.: РУДН, 2010.
8. *Корман Б.О.* Проблемы личности в реалистической лирике // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1983. № 1. С. 3-15.
9. *Мусатов В.В.* К проблеме анализа лирической системы Анны Ахматовой // Царственное слово: Ахматовские чтения. Вып. 1. М.: Наследие, 1992. С. 103—110.
10. *Реформатский А.А.* Опыт анализа новеллистической композиции (1922). // Семиотика. М.: Радуга, 1983. С. 560

11. Тун Ф. Субъективность как граница: Цветаева, Ахматова, Пастернак // Электронный ресурс [Режим доступа]: http://www.ruthenia.ru/logos/number/2001_3/06_3_2001.htm
12. Эйхенбаум Б. Анна Ахматова: Опыт анализа // Эйхенбаум Б. О прозе. О поэзии: Сб. статей. Л., 1986. С. 374—440.
13. Эйхенбаум Б. О'Генри и теория новеллы // Он же. Литература: Теория. Критика. Полемика. Л.: Прибой, 1927. Цит. по: Электронный ресурс [Режим доступа]: http://www.opojaz.ru/ohenry/ohenry_intro.html.
14. Эйхенбаум Б.М. Роман-лирика // Анна Ахматова : Pro et Contra : Антология. СПб.: РХГИ, 2001. С. 232-234.
15. Kayser W. Das sprachliche Kunstwerk (пер.. Н. Лейтес). Цит. по: Теоретическая поэтика: Понятия и определения. / Авт.-сост.Н.Д. Тамарченко. М.: Алгоритм, 2001.