

Меркель Елена Владимировна, Кихней Любовь Геннадьевна

РАННЯЯ ЛИРИКА АННЫ АХМАТОВОЙ КАК КВАЗИРОМАННАЯ СТРУКТУРА (РАЗМЫШЛЕНИЯ ПО ПОВОДУ ОДНОЙ ЭЙХЕНБАУМОВСКОЙ РЕЦЕНЗИИ)

В фокусе исследования, предпринятого в данной статье, - с одной стороны, написанная в 1921 году рецензия Б. М. Эйхенбаума на сборник Анны Ахматовой "Подорожник", с другой - ахматовская книга стихов "Четки" (1914), рассмотренная как оригинальная сверткестовая структура. Отталкиваясь от суждений Б. М. Эйхенбаума, авторы статьи полагают, что ранние лирические книги Ахматовой - это не метациклы, каковыми их принято считать, а лирические романы, то есть смысловые структуры, в которых неповторимо сплавлены лирико-новеллистические и романские элементы. Эти идеи доказываются на материале книги Ахматовой "Четки", в стихотворениях которой выявляется четкий метасюжет, типологически восходящий к психологическим сюжетам романной прозы.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2017/5-1/4.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2017. № 5(71): в 3-х ч. Ч. 1. С. 18-21. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2017/5-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phil@gramota.net

М. Паранук занимался и переводческой деятельностью. Им переведены на адыгейский язык произведения А. Пушкина «Дубровский», «Капитанская дочка» (совместно с М. Джанчатовым), избранные стихи и поэма «Кому на Руси жить хорошо» Н. Некрасова, поэмы В. Маяковского «Хорошо», «Владимир Ильич Ленин» и другие.

Как отмечают Х. Беретарь и В. Нефедов, «бывают стихи, напоминающие живой родник, источником которого являются ум и мудрость народа, любовь к жизни и созидание. Поэзия Мурата Паранука – поэзия труда и любви, истоки ее – в сердце трудолюбивого народа» [1, с. 3].

Список источников

1. Беретарь Х., Нефедов В. Поэзия труда и любви // Адыгейская правда. 1957. 17 мая.
2. Кунижев М. Ш. Мурат Паранук // Ученые записки Адыгейского научно-исследовательского института. Майкоп: Адыгейское книжное издательство, 1964. Т. 3. С. 54-69.
3. Паранук М. С. Земля моих отцов. Майкоп: Адыгейское книжное издательство, 1956. 126 с.
4. Паранук М. С. Избранные произведения. Майкоп: Адыгейское книжное издательство, 1962. 453 с.
5. Паранук М. С. Песня счастливых. Краснодар: Краснодарское книжное издательство, 1967. 135 с.
6. Схалыхо А. А. На пути творческого поиска // Сборник статей, очерков, эссе и выступлений. Майкоп: ГУРИПП «Адыгея», 2002. С. 163-181.

ON THE ARTISTIC HERITAGE OF MURAT PARANUK

Zhachemuk Zarima Ramazanovna, Ph. D. in Philology
Adyghe Republican Institute of Humanitarian Researches named after T. M. Kerashev, Maikop
zarimazhachemuk@mail.ru

The article deals with the works of the Adyghe poet Murat Paranak. The object of the research is various genres of the works of different years. It is ascertained that Paranak's works contain topics from life. Their place and role in M. Paranak's lyrics starting with the early stage and ending with the mature period are defined. Analyzing the artistic and thematic peculiarities of his works, the author applies a textual-descriptive method of research. The conclusion about the significance of M. Paranak's works in the development of the national literature is drawn.

Key words and phrases: M. Paranak; creativity; poem; subject; genre; lyricism of works.

УДК 8; 821.161.1

В фокусе исследования, предпринятого в данной статье, – с одной стороны, написанная в 1921 году рецензия Б. М. Эйхенбаума на сборник Анны Ахматовой «Подорожник», с другой – ахматовская книга стихов «Четки» (1914), рассмотренная как оригинальная сверхтекстовая структура. Отталкиваясь от суждений Б. М. Эйхенбаума, авторы статьи полагают, что ранние лирические книги Ахматовой – это не метациклы, каковыми их принято считать, а лирические романы, то есть смысловые структуры, в которых неповторимо сплавлены лирико-новеллистические и романские элементы. Эти идеи доказываются на материале книги Ахматовой «Четки», в стихотворениях которой выявляется четкий метасюжет, типологически восходящий к психологическим сюжетам романной прозы.

Ключевые слова и фразы: роман-лирика; эпизация; лирическая новелла; сюжетность; лирическая героиня; феноменология.

Меркель Елена Владимировна, д. филол. н., доцент
Технический институт (филиал)
Северо-Восточного федерального университета имени М.К. Аммосова, г. Нерюнгри
merkel-e@yandex.ru

Кихней Любовь Геннадьевна, д. филол. н., профессор
Институт международного права и экономики имени А. С. Грибоедова, г. Москва
lgkihney@yandex.ru

**РАННЯЯ ЛИРИКА АННЫ АХМАТОВОЙ КАК КВАЗИРОМАНАЯ СТРУКТУРА
(РАЗМЫШЛЕНИЯ ПО ПОВОДУ ОДНОЙ ЭЙХЕНБАУМОВСКОЙ РЕЦЕНЗИИ)**

Борис Михайлович Эйхенбаум в 1921 году в рецензии на книгу стихов Ахматовой «Подорожник» выдвинул ряд оригинальных идей относительно ее поэтики [6].

В частности, он обосновал концепцию «лирической эпизации» ахматовской лирики, ввел в литературоведческий обиход термин «лирическая новелла», впервые заявил об использовании поэтом частушечной традиции как о специфическом стилистическом приеме. Некоторые из этих идей он разовьет позже в работе «Анна Ахматова. Опыт анализа» (1923), а некоторые так и останутся в «свернутом» виде.

Концепция «романа-лирики», вынесенная в заглавие эйхенбаумовской рецензии, до сих пор не получила должной разработки. Суть ее в следующем: первые сборники Ахматовой «не просто собрание лирических новелл, а именно роман, с параллелизмом и переплетением линий, с переборами и отступлениями, с постоянством

и определенностью действующих в нем лиц» [Там же, с. 351]. В работе «Анна Ахматова. Опыт анализа» Б. М. Эйхенбаум этот тезис повторит, но в смягченном и редуцированном виде. В частности, он укажет лишь на «элементы новеллы или романа», «притаившиеся» в стихах Ахматовой, и отметит, что последние существуют «не как самостоятельные лирические пьесы, а как мозаичные частицы, которые сцепляются и складываются в нечто похожее на большой роман» [5, с. 433]. В «Четках» и «Белой стае» исследователь усматривает «обдуманное расположение материала как бы по главам». При этом «“Подорожник” – если не новая <...> часть, то новая глава этого романа» [6, с. 351]. С «настоящим» романом, по мнению Эйхенбаума, ахматовские книги стихов сближает и сопоставление «контрастных эмоций», как бы создающих «впечатление своеобразного эпического лиризма», и «разработка» «повествовательных линий», образующих романную структуру [Там же]. В итоге ученый приходит к выводу о том, что «образование такой сюжетной лирики» свидетельствует о формировании в творчестве поэта форм «нового эпоса», «нового романа», что делает Ахматову, как считает Эйхенбаум, «не менее революционным в искусстве явлением», чем Маяковский. Примечательно то, что если Эйхенбаум трактует феномен романизации ахматовской лирики как «последнее слово» поэтического искусства, то О. Э. Мандельштам, напротив, усматривает в том же феномене доказательство укорененности поэзии Ахматовой в романной традиции XIX века. Ср.: «Ахматова принесла в русскую лирику всю огромную сложность и психологическое богатство русского романа девятнадцатого века. Не было бы Ахматовой, не будь Толстого с “Анной Карениной”, Тургенева с “Дворянским гнездом”, всего Достоевского и отчасти даже Лескова. Генезис Ахматовой весь лежит в русской прозе, а не в поэзии» [4, с. 265-266].

В эйхенбаумовской концепции вычлениаются два взаимосвязанных аспекта. Первый связан с сюжетной организацией каждой из «лирических новелл» Ахматовой. Развивая это положение, отметим, что природа подобной сюжетности феноменологична. Ахматова (независимо от феноменологов) открыла новые способы лирического воплощения внутренней (эмоциональной) структуры сознания, которое может быть явлено не иначе как в процессе восприятия предметов, объектов и внешних событий (в феноменологическом учении направленность сознания на объект обозначена термином *интенциональность*). Таким образом, сюжетность Ахматовой имеет сугубо лирическую природу и носит производный феноменологический характер.

Второй аспект связан с образованием сквозного – романного (как считает Эйхенбаум) – сюжета уже на уровне авторского сборника. Сразу же заметим, что вряд ли целесообразно подобную жанровую организацию считать романной, во всяком случае, в традиционном понимании этого понятия. В классическом романе героиня сохраняет некую психофизическую определенность: ее психологическое ядро (то, что мы называем характером) – при всей разности внешних проявлений – неизменно. У Ахматовой же эта характерологическая целостность нарушена. Сравним для примера стихотворения «Здравствуй! Легкий шелест слышишь...» и «Мальчик сказал мне: “Как это больно!”...».

В первом стихотворении перед нами предстает обезумевшая от любви женщина, мысленно представляющая свой последний приход к возлюбленному (невольно – фактом своей нелюбви – толкающему ее к самоубийству). Стихотворение может иметь и другую – мистическую – интерпретацию: к возлюбленному приходит не сама героиня, а ее призрак – после свершившегося самоубийства.

Во втором стихотворении (написанном, как и первое, осенью 1913 года) перед нами прямо противоположная ситуация: «томно-порочная» героиня отстранено жалеет «мальчика», больного от любви к ней. Жалеет, потому что знает о роковых чарах любви, а возможно, и о собственной роковой харизме. Самое поразительное в этом стихотворении то, что героиня предвидит фатальную развязку («Я знаю, он с болью своей не сладит») [1, с. 56], которая не заставила себя ждать. Об этом – идущее следом стихотворение «Высокие своды костела...» (ноябрь 1913), тема которого – молитвенное раскаяние героини, чувствующей свою вину за смерть героя.

Контрастность, несводимость к единому психологическому знаменателю этих героинь влечет за собой разрывы причинно-следственных, а соответственно, и сюжетных (нарративных) связей. Более того, у читателя возникает ощущение, что истоки и мотивации ситуаций, отраженных в лирических новеллах, автором *намеренно* спрятаны, скрыты, завуалированы.

Тем не менее Эйхенбаум прав в своем суждении о том, что ахматовские стихотворения, входящие в книгу стихов, объединены отнюдь не механически: они, безусловно, образуют метациклическую целостность. Однако причина этой целостности находится вне текстового ряда, она связана с формированием новой феноменологической модели сознания (что в рамках формального метода просто не рассматривалось). Для Ахматовой отражение феномена сознания означало не описание имманентных чувственными состояний и «фиксированных» настроений (т.е. застывших данностей), а моделирование работы сознания как текучего *процесса*, включающего в себя восприятие-переживание внешнего мира, развертываемого в пространственно-временном континууме; осложненного ассоциативно-медитативными и рефлексивно-эмоциональными реакциями воспринимающего субъекта.

Создавая книгу как метациклическое единство, отражающее разные грани, ипостаси и стадии сознания (развертываемого во времени), Ахматова использовала разные архитектурные и семиотические принципы компоновки стихотворений. Так, воплощение душевных перипетий героини, отраженных в событийном ряду, инспирирует появление квазиепических элементов в композиции книги. Почему *квазиэпических*? Потому что, как уже было отмечено исследователями, Ахматова никогда не описывает динамику событий в их развертывании, она лишь метонимически обозначает повествовательный план (краткой фиксацией факта или жестом, пейзажной, портретной деталью).

Но последовательная фиксация встреч, размовок, расставаний, получения писем, реплик героев, элементов диалога, как бы включенных в «повествовательную раму», безусловно, имитирует структуру романного сюжета. Так, скажем, во второй части «Четок» совершенно четко прослеживается нарративная цепочка романного типа.

Обозначим стихи, в которых в «свернутом» виде реализуется романная ситуация. Это стихотворение «Каждый день по-новому тревожен...», выполняющее функцию романной завязки и рисующее картину полной любовной идиллии, изображенной едва ли не в буколических тонах (ср.: «Если ты к ногам моим положен, // Ласковый, лежи. // <...> Любо мне от глаз твоих зеленых // Ос веселых отгонять») [Там же, с. 55]. Следующее за ним стихотворение «Мальчик сказал мне: “Как это больно!”...» играет роль кульминации. В нем обозначена драматическая ситуация: *она* – охладела, *он* – невыносимо страдает от ее «нелюбви». В финале этой новеллы – предчувствие трагической развязки (о чем уже упоминалось выше). Сама же развязка – самоубийство «мальчика» – как бы пропущена. О ней говорится *post factum* в следующем стихотворении – «Высокие своды костела...»: мы узнаем о гибели героя из покаянного монолога героини, осознающей свою тяжкую вину перед покойным (ср.: «Прости меня, мальчик веселый, // Что я принесла тебе смерть») [Там же, с. 57]. Отзвук этой трагедии явно слышится и в стихотворении «Голос памяти», которое в реконструированном нами романном контексте играет роль романного эпилога (ср.: «Иль того ты видишь у своих колен, // Кто для белой смерти твой покинул плен?») [Там же, с. 58]. Заметим, что риторические вопросы из «Голоса памяти» – прямая сюжетная отсылка к стихотворению второго раздела «Каждый день по-новому тревожен...», в котором была обозначена завязка романа: «Если ты к ногам моим положен, // Ласковый, лежи» [Там же, с. 55].

Но на эту квазиromanную структуру (имеющую, впрочем, локальный характер распространения) накладывается сетка семиотических связей и мотивно-семантических переключек, также способствующих восприятию входящих в книгу стихов как метацикла.

Так, к примеру, упомянутые выше стихотворения «Здравствуй! Легкий шелест слышишь...» и «Мальчик сказал мне: “Как это больно!”...» оказываются связаны между собой по принципу бинарной оппозиции, в основе которой лежит семиотическая инверсия. Если в первом стихотворении героиня – жертва, готовая к самоубийству, герой – невольный мучитель, то во втором роли диаметрально меняются. Смена лирических ролей определяет и трагически-карнавальное травестирование сюжета: в первом случае гибель от любви грозит ей, во втором – ему.

Кроме того, в статусе архитектурных приемов – наряду с романно-повествовательными и бинарно-опозиционными принципами компоновки лирических произведений Ахматовой – стоят и музыкально-полифонические способы композиционной организации, заимствованные, очевидно, у Иннокентия Анненского, лирика которого стала для молодой поэтессы своего рода «наукой поэзии». Циклы Анненского тяготеют не к сюжетной, а к музыкально-ассоциативной композиции. «Трилистники» как мини-циклы чаще всего организуются по «музыкальному» принципу: построение их аналогично построению сонаты. В этом случае роль лейтмотивных «скреп» может выполнять любой повторяющийся образ.

Ахматова нередко монтирует тексты таким образом, что каждое стихотворение содержит тот или иной семантический маркер, отсылающий к образной системе предыдущего или последующего стихотворения. Например, в стихотворении «Вечерние часы перед столом...» образ «Я не могу поднять усталых век» [Там же, с. 66] корреспондирует с финалом предыдущего стихотворения: «А у нас светлых глаз // Нет приказу подымать» [Там же]. В то же время образ «кос», «туго заплетаемых» «на ночь» отзывается в аналогичном образе последующего стихотворения. Ср.: «Как вплелась в эти темные косы // Серебристая нежная прядь, – // Только ты, соловей безголосый, // Эту муку сумеешь понять» [Там же, с. 67]. А в стихотворении, идущем за ним следом, «Я пришла тебя сменить, сестра...» варьируются темы «поседевших волос» и «лишения голоса», заданные в предыдущем лирическом тексте. Ср.: «Поседали твои волосы. <...> Навсегда мой голос затих» [Там же, с. 67-68]. Таким образом, Ахматова выстраивает семантические цепочки, буквально пронизывающие – по аналогии с музыкальными лейтмотивами – весь корпус книги.

Немаловажную роль в структурировании книги как жанрово-семантической целостности играют и мифоритуальные (симпатические, магические) связи, выявляющие авторские представления о «высших» закономерностях жизни и судьбы. Примером подобной мифо-ритуальной организации книги может служить все тот же сборник «Четки», внимательное рассмотрение которого обнаруживает в нем скрытую смысловую структуру, спроецированную на осмысляемый в религиозно-христианском ключе тематический комплекс: 1) греха / искушения, 2) возмездия / покаяния, 3) страдания / искупления и 4) освобождения / прощения [3].

Очевидно, что новые архитектурные принципы «собираения» лирических книг связаны с тем, что Ахматова использует новые семиотические стратегии, заимствованные из разных дискурсов культуры (романного эпоса, религии, мифологии). Благодаря этому сборники стихов Ахматовой, ею самой составленные, обретают статус не только метациклического, но и метажанрового единства [2]. А эйхенбаумовская концепция «романа-лирики» дала ключевую методологическую установку для подобной интерпретации.

Список источников

1. Ахматова А. А. Сочинения: в 2-х т. Изд-е 2-е, испр. и доп. М.: Художественная литература, 1990. Т. 1. Стихотворения и поэмы. 526 с.
2. Кихней Л. Г. Книга «Вечер» Анны Ахматовой сквозь время: циклические закономерности и текстологические парадоксы // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2015. № 4. С. 17-30.
3. Кихней Л. Г. Семантика заглавия и смысловая целостность поэтических книг Анны Ахматовой // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2010. № 2. С. 41-51.
4. Мандельштам О. Сочинения: в 2-х т. / сост. и подгот. текста С. Аверинцева и П. Нерлера; коммент. П. Нерлера. М.: Художественная литература, 1990. Т. 2. Проза. 464 с.
5. Эйхенбаум Б. Анна Ахматова: Опыт анализа // Эйхенбаум Б. О прозе. О поэзии: сб. статей. Л.: Художественная литература, 1986. С. 374-440.
6. Эйхенбаум Б. Роман-лирика // Эйхенбаум Б. О литературе: Работы разных лет. М.: Советский писатель, 1987. С. 351-352.

**ANNA AKHMATOVA'S EARLY LYRICS AS A QUASI-NOVELISTIC STRUCTURE
(REFLECTIONS ON ONE OF EIKHENBAUMOV'S REVIEWS)**

Merkel' Elena Vladimirovna, Doctor in Philology, Associate Professor
Technical Institute (Branch) of M.K. Ammosov North-Eastern Federal University, Neryungri
merkel-e@yandex.ru

Kikhnei Lyubov' Gennad'evna, Doctor in Philology, Professor
Institute of International Law and Economics named after A. S. Griboyedov, Moscow
lgkihney@yandex.ru

The focus of the research is on the one hand, on the review written by B. M. Eikhenbaum for Anna Akhmatova's book of poems "Plantain" in 1921, on the other hand – Akhmatova's book of poems "Chetki" (1914) considered as an original super-textual structure. Basing themselves on B. M. Eikhenbaum's ideas, the authors of the article believe that Akhmatova's early lyric books are not metacycles, which they are generally considered to be, but lyric novels, that is semantic structures in which the lyric-novel and novelistic elements are indivisible. These ideas are proved by the material of Akhmatova's book "Chetki", in the poems of which a clear meta-plot, typologically ascending to the psychological themes of novelistic prose, is revealed.

Key words and phrases: novel-lyrics; creating epic; lyric novel; plot; lyric female character; phenomenology.

УДК 801.73

В статье анализируется локус коммунальной квартиры в рассказах М. Зощенко «Кризис» и «Беспокойный старичок». Установлено, что квартира теряет свою изначальную предназначенность как жилого пространства: уходит из семьи герой рассказа «Кризис»; разъезжаются родственники из квартиры умершего деда в рассказе «Беспокойный старичок». Противоестественность коммунальной квартиры как локуса усиливается и тем, что ее никогда не называют «домом». С помощью гиперболизации, гротеска и общей сатирической тональности повествования М. М. Зощенко полностью дискредитирует жизнеспособность коммунальной квартиры как жилого пространства и символа советского режима, показывая их абсурдность, алогичность, противоестественность.

Ключевые слова и фразы: М. Зощенко; локус; рассказ; мотив; хронотоп; хронотоп квартиры.

Осьмухина Ольга Юрьевна, д. филол. н., доцент
Мордовский государственный университет имени Н. П. Огарева, г. Саранск
osmukhina@inbox.ru

**ЛОКУС КОММУНАЛЬНОЙ КВАРТИРЫ В НОВЕЛЛИСТИКЕ М. ЗОЩЕНКО
(НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗОВ «КРИЗИС», «БЕСПОКОЙНЫЙ СТАРИЧОК»)**

Общеизвестно, что герои М. М. Зощенко действуют в рамках вполне конкретного городского локуса, пространства. Как справедливо отмечает А. Беззубцев-Кондаков, эти «места» по отношению к герою представляют собой не что иное, как «функциональные поля», оказавшись в которых персонажи «включаются» «в конфликтную ситуацию, свойственную *locus*'у» [2, с. 15]. Особый интерес, на наш взгляд, представляет в рассказах М. Зощенко локус квартиры, причем квартиры коммунальной, имеющей множество связей с культурой и эпохой и определяющей бытие героев. Подчеркнем, что своеобразие локуса коммунальной квартиры в рассказах М. М. Зощенко в полной мере обусловлено той социальной ситуацией, которая была характерна для 1920-30-х гг. и является отражением государственной политики первого советского десятилетия.

Как указывает П. О. Щербакова, после Октябрьского переворота в России каждому новому этапу – от «военного коммунизма» до коллективизации – соответствовал свой образ дома и система бытовых взаимоотношений людей: «Бездомный человек, маргинал “выпал” из общественной жизни, относился к безликой массе, но... именно он, который сначала “был никем”, в скором времени “стал всем”» [10, с. 90]. Именно под этого «строителя коммунизма» подстраивались принципиально новые представления о доме. Если ранее дом мыслился подлинным пространством свободы «я», местом приватным, где личность полностью принадлежала себе [7, с. 36], то уже в первое послереволюционное десятилетие происходит парадокс, который М. Зощенко, даже ранее, нежели М. Булгаков, изобразил как социальную аномалию. В новую эпоху «в основу норм жилища» «был положен классовый принцип», подразумевавший «улучшение бытовых условий неимущих слоев населения посредством “квартирного передела”» [10, с. 90].

Отметим, что «квартирный вопрос» решался в 1920-х гг. весьма специфически: получавшие собственное жилье граждане, вселявшиеся в бывшие «барские квартиры», казалось бы, обретали собственный дом, а вместе с тем свободу и личное пространство. Однако, напротив, с вселением в «коммуналки» эту свободу они теряют – их жилплощадь является не чем иным, как частью «простого человеческого общежития». Лишенный возможности уединения, человек в подобных условиях теряет возможность сказать «мой дом – моя крепость», а следовательно, становится незащищенным, несвободным, перестает быть владельцем собственного «я». Мир внешний (мир соседей, чужих людей, оказавшихся случайно на одной территории) пересекается с миром внутренним (частной жизнью каждого «квартиросъемщика»), нарушая границы приватности.