

УДК 82-14

# ЭЙХЕНБАУМ ОБ АХМАТОВОЙ: РЕТРОСПЕКТИВА ОДНОГО АФОРИЗМА

ТЕМНЕНКО Галина Михайловна,

кандидат филологических наук, доцент кафедры культурологии,  
Таврический национальный университет, г. Симферополь

**АННОТАЦИЯ.** Высказанное в 1923 году Б.М. Эйхенбаумом наблюдение относительно присутствия в ранней ахматовской поэзии «оксюморности» подтверждается анализом структурообразующей функции оксюморнов на различных уровнях – заострение противоречий характеров и чувств; объединение противоположных начал по принципу внутреннего единства; создание совершенно новых, оригинальных образов.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** формализм, оксюморон, символизм, акмеизм, романтизм, классицизм, реализм.

TEMNENKO G.M.,

Cand. Philolog. Sci., Docent of the Department of cultural studies,  
Tavrida National University, Simferopol

EICHENBAUM ON AKHMATOVA: A RETROSPECTIVE OF AN APHORISM

**ABSTRACT.** B. M. Eichenbaum's observation of 1923 regarding the presence of oxymoron in Akhmatova's early poetry is confirmed by the analysis of the oxymoron structure-forming function at different levels. This is achieved by sharpening contradictions between characters and feelings, uniting antagonisms and creating entirely new and original images.

**KEY WORDS:** formalism, oxymoron, symbolism, Acmeism, romanticism, classicism, realism.

**Б.** М. Эйхенбаум был первым учёным, написавшим о творчестве ранней Ахматовой большое исследование, настоящую книгу – «Анна Ахматова. Опыт анализа», которая увидела свет в 1923 году. Роль этой работы в осмыслении поэтики Ахматовой общепризнанно высока. Теперь это классика, на которую принято ссылаться, но которую пристально рассматривают уже не часто. Одно из выражений этой книги, к сожалению, сыграло печальную роль в судьбе поэта и тем самым незаслуженно бросило тень и на имя учёного.

В 1946 году появилось постановление ЦК ВКП(б) «О журналах “Звезда” и “Ленинград”», требовавшее от редакций литературных журналов повышения идейного уровня печатной продукции и в грубой форме осуждавшее творчество Ахматовой и Зощенко. Это постановление более сорока лет играло роль официального проклятия, оно было отменено только осенью 1988 года, накануне 100-летия со дня рождения поэта. В докладе А. Жданова, разъяснявшем смысл этого постановления, содержалось оскорбительное определение лирической героини Ахматовой: «не то монахиня, не то блудница, а вернее блудница и монахиня, у которой блуд смешан с молитвой» [5, с. 12]. Выражение это было частично взято из Литературной энциклопедии 1929 года («не то монахиня, не то блудница»), где было приведено со ссылкой на Эйхенбаума. С.С. Аверинцев справедливо назвал этот ждановский выпад «хамским пересказом того, что об Ахматовой говорили уже не раз»; «...разве “мистические переживания пополам с эротикой” – не инвариантная черта литературной эпохи в целом?» [1, с. 12].

Действительно, сакрализация эротики была свойственна многим поэтам Серебряного века. «Если Ахматова чем и отличается здесь от своих со-

временников, так это, напротив, сохранением некоторых запретов, которые для них потеряли силу: она не могла бы, скажем, назвать эротическое переживание “путём в Дамаск”, как Брюсов, или употребить в эротическом контексте четвёртое прошение из Молитвы Господней, как Маяковский» [1, с. 12]. И интонация начальной строки, и весь текст её стихотворения «Все мы бражники здесь, блудницы» свидетельствуют, что поэт осуждает душный мирок артистического кабаре, отталкивается от него.

Конечно, в проявлении государственной пошлости 1946 года сыграли свою роль гендерные проблемы. Ранее женщины почти никогда не выступали субъектами лирического чувства, а в качестве объектов страсти они традиционно определялись в координатах бинарной оппозиции «ангел чистоты – демон греховности» (или те же «монахиня» и «блудница») [см. 8; 12]. Блок, например, о себе мог сказать гораздо более осуждающе: «Я сам, позорный и продажный, с кругами синими у глаз...» – эти слова никого не шокировали, только в 60-е годы мелькнули в литературоведческой полемике о различии понятий «лирический герой» и «лирический персонаж».

Но, кроме этого, дело было, как известно, в политическом противостоянии центральной власти и ленинградской партийной верхушки. Разгромное постановление било по литераторам, но целило в областных руководителей. В последние десятилетия эти обстоятельства не раз обсуждались в печати. Понятно, насколько мало все они были связаны с сущностью ахматовской лирики.

Понятно также, что не Эйхенбаум был причиной партийного постановления и вульгарного тона прозвучавших в связи с ним формулировок. На протяжении жизни учёный не раз обращался к размыш-

лениям о поэзии Ахматовой. Своё отношение к ней он так выразил в личном письме (1959 г.): «Ваш голос был для меня смолоду одной из крепчайших опор для борьбы с умственной и душевной темнотой окружающей жизни» [10, с. 167]. В этой связи представляет особый интерес суть его высказывания, сыгравшего такую роковую роль.

В книге «Анна Ахматова. Опыт анализа» исследователя интересовали объективные закономерности развития литературного процесса. Творчество Ахматовой рассматривалось прежде всего как проявление акмеистической поэтики, пришедшей на смену искусству символизма. В его книге внимание уделялось разнообразным семантическим, ритмическим, лексическим, особенностям её лирики. Эйхенбаум заинтересовало «сгущение и разнообразие» постоянно повторяемых слов, другие способы обновления стиля. Одно из наблюдений и вошло в историю: «Приведу еще пример характерной риторики, внезапно появляющейся в стихотворении совершенно разговорного стиля:

Как будто копил приметы  
Моей нелюбви. Прости!  
Зачем ты принял обеты  
Страдальческого пути?

Тут уже начинает складываться парадоксальный своей двойственностью (вернее – оксюморонностью) образ героини – не то «блудницы» с бурными страстями, не то нищей монахини, которая сможет вымолить у Бога прощение» [14, с. 136].

Сам образ лирической героини не привлек внимания Эйхенбаума, он подчёркнуто отказывался уделять ему внимание: «На фоне отвлечённой поэзии символистов критики восприняли стихи Ахматовой как признания, как исповедь. Это восприятие характерно, хотя и свидетельствует о примитивности критического чутья. <...> Здесь – основная <...> разница между лирикой Ахматовой и лирикой символистов. Но она явилась результатом поэтического сдвига и свидетельствует не о душе поэта, а об особом методе» [14, с. 87]. «Придать стихотворениям конкретно биографический и сюжетный характер – это художественный приём, контрастирующий с абстрактной лирикой символистов» [14, с. 146]. Как представитель ОПОЯЗа молодой Эйхенбаум стремился абстрагироваться от размышлений о личности поэта, сосредоточить внимание на чисто формальных характеристиках стиля. На этом фоне и присутствие религиозной тематики для него представляло интерес только в поисках причины появления «витийственной» библейской лексики: «При отсутствии метафор, естественно обогащающих язык, Ахматова должна была ввести в свою поэзию новый словесный слой, чтобы выйти за пределы разговорной речи, уже достаточно использованной» [14, с. 136].

Здесь мы оставим произнесёнными lamentации по поводу несовершенства формального метода, породившего печально знаменитый афоризм без должного содержательного комментария. Гораздо интереснее то положительное знание, которое этот метод позволил получить. В разделе, посвящённом анализу ахматовского словаря, Эйхенбаум заметил появившуюся уже в «Чётках» тенденцию контрастного сочетания разговорных интонаций, прозаизмов с торжественными, патетическими оборотами. Это обратило его внимание на парадоксальность и противоречивость таких сочетаний, как «прием типич-

• *Научное наследие Б.М. Эйхенбаума в современном литературоведении* ный для поэтов, развивающих чисто словесную стихию» [14, с. 134]. Ряд оксюморонов, приведённых далее исследователем, завершился двуступенчатой из стихотворения «Царскосельская статуя» в качестве примера «сгущения этого приёма»: «Смотри, ей весело грустить, / Такой нарядно обнаженной». О смыслообразующей функции оксюморона более ничего сказано не было. Интерес к функции приёма проявился у формалистов несколько позже. Однако сам факт присутствия оксюморонов и оксюморонных сочетаний был оценён Эйхенбаумом как весьма значимый для ахматовского стиля в целом: «Невязка между частями строф, резкость синтаксических скачков, противоречивость смысловых сочетаний – всё это уживается рядом с торжественной декламацией и создаёт особый стиль, основой которого является причудливость, оксюморонность» [13, с. 139]. Впоследствии эту особенность ахматовской поэтики не раз отмечали и другие исследователи.

Таким образом, оксюморонность образа героини ахматовской лирики в этой книге оказалась лишь результатом стремления развивать «чисто словесную стихию», что содержит некоторое противоречие. Что такое вся литература, как не чисто словесная стихия? Оксюмороны как сочетания противоположных по смыслу определений или качеств, создающие новые представления, присутствуют в ней издревле. Они есть в поэзии и прозе, есть у Шекспира – достаточно вспомнить, как король Клавдий в «Гамлете» рассуждает о свадьбе после похорон. Они не раз встречаются у Данте в «Божественной комедии». Был ли их начинателем Катулл, сказавший «хоть ненавижу, – люблю»?

В разных художественных системах восприятие и выражение антитетических явлений может выполнять различные функции: служить заострению противоречий, установлению связи между ними или же созданию некоего нового представления. Остроумие барокко и двоемирие романтизма придают оксюморонам разные оттенки смысла. Анализ таких оттенков может способствовать уточнению особенностей индивидуальной поэтики. Уточнение сути акмеизма может также идти по линии соотношения особенностей поэтики его представителей с характерными чертами «больших стилей».

Когда Б.М. Эйхенбаум назвал Ахматову представительницей поэтов, «которые развивают чисто словесную стихию», он имел в виду отличие акмеистов от символистов, развивавших стихию музыкальную. Это противопоставление было обосновано ещё в 1916 году в известной работе В.М. Жирмунского «Преодолевшие символизм» (использование оксюморонов там не рассматривалось). Противопоставление это было не вполне отчётливо сориентировано относительно больших литературных направлений. Жирмунский считал, что акмеисты, преодолевая символизм, восстанавливают традиции классицизма, хотя и не совсем чужды романтических тенденций, и «с некоторой осторожностью» и оговорками обсуждал возможность возникновения в их поэзии нового реалистического направления [6]. Эйхенбаум же называл акмеизм «последним словом модернизма», но подчёркивал, что его своеобразие связано с частичным возвращением к позициям раннего символизма. Любопытно, что именно оксюморонность ахматовского стиля дала Эйхенбауму основания посчитать разговоры о «классицизме» Ахматовой упрощением и схематизацией.

Это побуждает более внимательно взглянуть на особенности ахматовских оксюморонов. Первое, что

бросается в глаза – они впервые появились не в «Чётках», а уже в «Вечере». Стихотворение «Сероглазый король» (1910) было напечатано в «настоящей» публикации Ахматовой («Аполлон», 1911, № 4) и приобрело широкую популярность.

*Слава тебе, безысходная боль!  
Умер вчера сероглазый король.*

*Вечер осенний был душен и ал,  
Муж мой, вернувшись, спокойно сказал:*

*«Знаешь, с охоты его принесли,  
Тело у старого дуба нашли.*

*Жаль королеву. Такой молодой!..  
За ночь одну она стала седой».*

*Трубку свою на камине нашел  
И на работу ночную ушел.*

*Дочку мою я сейчас разбудю,  
В серые глазки ее погляжу.*

*А за окном шелестят тополя:  
«Нет на земле твоего короля...» [3, с. 42].*

Парадоксальное восклицание первой строки не похоже на традиционные двучленные оксюмороны, но его можно назвать оксюморонным выражением. Заглавие и зачин порождают ожидание острого романтического сюжета. Но далее романтичность проявляется только в таинственности истории. Читатель узнаёт не о том, как и почему всё произошло, а о том, как героиня стихотворения об этом узнала. Эмоциональный контраст между взволнованным первым и бесстрастным вторым двустихиями производит не менее сильное впечатление, чем первая строка. Контрастируют с началом и центральные двустихия, рисующие неодолимое расстояние между героиней и погибшим королем. Темой оказывается не его таинственная смерть, а «безысходная боль» героини, обречённой хранить свою тайну. Заключительные двустихия – смысловая разгадка начального оксюморона. Катарсическая разрядка расщепляет, «распутывает» сгусток первоначальной эмоции на два отдельных, но уравновешенных переживания. Боль прославлена, потому что она – часть любви. Таким образом, оксюморонный зачин выступает как структурообразующий фактор всего стихотворения.

Не менее показательна роль оксюморона в стихотворении 1911 года «Любовь», открывавшем первое издание сборника «Вечер» (1912 г.).

*То змейкой, свернувшись клубком,  
У самого сердца колдует,  
То целые дни голубком  
На белом окошке воркует,*

*То в инее ярком блеснет,  
Почудится в дреме левкою...  
Но верно и тайно ведет  
От радости и от покоя.*

*Умеет так сладко рыдать  
В молитве тоскующей скрипки,  
И страшно ее угадать  
В еще незнакомой улыбке. [3, с. 23].*

Любовь определяется в начале стихотворения антистетическими сравнениями с голубком и со змейкой, с цветком левкой и с инеем. Уже первое двустихие представляет неявный оксюморон: змей-

ка названа ласковой, клубок – представление, связанное с домашним уютом, но колдовство этой ночью образов не столько смягчает их абстрактный смысл (угроза – нежность, холод – тепло), сколько подчёркивает контрасты; эти воплощения любви разделены и временными параметрами: «то... то...». Окончание второй строфы объединяет эти образы лаконичным резюме, которое напоминает о логической завершённости классического стиля. Однако заключительное четверостишие переходит от объективных сообщений о том, какой может быть любовь, к выражению её предчувствия.

Традиционное оксюморонное сочетание «сладкие слезы» обновлено выражением «сладко рыдать». Наречие «сладко» одновременно контрастно и параллельно наречию «страшно». Формально они находятся в разных предложениях и относятся к разным действиям, даже к разным действующим лицам. Фактически оба двустихия описывают состояние лирической героини. Но только последние строки говорят о мгновении, когда любовь из отвлечённого представления превращается в конкретное состояние. И «страшной» оказывается «улыбка», потому что в незнакомом угадывается нечто, именуемое любовью. Антитезы сгустились в сложный оксюморон, близкий к понятию, которое в 1917 году определено Рудольфом Отто в книге «Сакральное» как соединение тайны, очарования и страха. Последнее двустихие существует как самостоятельный афоризм и в то же время включает в себя все оппозиции, которыми движется стихотворение.

При зеркальном несовпадении композиций рассмотренных стихотворений их объединяет функция оксюморонных выражений. Они позволяют создать романтическое впечатление исключительности чувств персонажей, оказываются факторами, интегрирующими все присутствующие в текстах антитезы в единое композиционное и смысловое целое. В то же время контрастные составляющие этих выражений скрепляет присутствие внутренних логических связей между ними, эпиграмматическая отточенность лирического высказывания. «Эпиграмматичность словесной формы», по мнению Жирмунского, – черта, определяющая сходство ахматовской лирики «с поэтикой французского классицизма и глубокое отличие от музыкальной и эмоциональной лирики романтиков и символистов» [6, с. 114]. Однако здесь примечательно сочетание романтических тенденций с чертами классицистическими.

Заслуживает внимания и двойной оксюморон, завершающий стихотворение 1916 г. «Царскосельская статуя». Он стал классическим примером этой фигуры речи, вошел в литературные словари и учебные пособия. Однако рассмотрим его роль в целостном тексте.

*Уже кленовые листья  
На пруд летают лебединый,  
И окровавлены кусты  
Неспешно зреющей рябины,*

*И ослепительно стройна,  
Поджав незябнущие ноги,  
На камне северном она  
Сидит и смотрит на дороги.*

*Я чувствовала смутный страх*

*Пред этой девушкой воспейтой.  
Играли на ее плечах  
Лучи скудеющего света.*

*И как могла я ей простить  
Восторг твой хвалы влюбленной...  
Смотри, ей весело грустить,  
Такой нарядно обнаженной.* [3, с. 95]

И.Л. Альми сопоставила это стихотворение с пушкинской миниатюрой, посвященной той же статуе:

Урну с водой уронив, об утёс её дева разбила.  
Дева печальна сидит, праздный держа черепок.  
Чудо! не сякнет вода, изливаясь из урны  
разбитой;  
Дева, над вечной струей, вечно печальна сидит.

Убедительно отвергая наивно-биографическое истолкование А.И. Павловским ахматовского стихотворения как выражения ревнивой влюбленности в Пушкина, она подчеркнула чувство дистанции, которое Ахматова всегда соблюдала по отношению к великому предшественнику. Кроме того, по её справедливому замечанию, взволнованная лиричность ахматовской миниатюры, противоречащая эпической интонации пушкинской «надписи», включает семантику разговора с Пушкиным [2, с. 7]. Однако сопоставление этих стихотворений представляет несомненный интерес.

Пушкин не воспроизвёл нравоучительный сюжет басни Лафонтена о юной молочнице, которая размечталась о грядущем богатстве и нечаянно разбила его предполагаемый источник – кувшин с молоком. Он оставил экзистенциальную тему власти мгновения над судьбой. Первое двустишие говорит о печальном событии, изображённом скульптором П.П. Соколовым, второе – о сотворённом искусством преображении мгновенного в вечное.

Эта антитеза присутствует и в ахматовском стихотворении, но проявляется сначала исподволь. В первом четверостишии присутствует тема реального времени. Метонимически представленный приход осени содержит три разных временных аспекта: «уже» (сейчас), «листья <...> слетают» (частота сменяющих друг друга мгновений), и «неспешность» наступающих в природе перемен. Эти образы дают представление о постоянной изменчивости мира, о «беге времени».

Второе четверостишие воспроизводит пушкинский прием частичного одушевления статуи, у него «дева» «сидит», у Ахматовой – «она» «сидит и смотрит». Однако ее статуя олицетворяет не вечность, а, скорее, остановленное мгновение: она «ослепительно стройна» здесь и сейчас, но Ахматова подчеркивает несоответствие антиклизированной наготы («незябнущие ноги») «северному камню», вписанному в осенний пейзаж. «Игра лучей» «скудеющего света» вызывает представление о неподвижности ее плеч. Таким образом, первое и второе четверостишия дают объективно воспринимаемый контраст текучего времени и остановленного мгновения.

Третье четверостишие противопоставляет этому не лишённому эпического спокойствия описанию «девушки воспейтой», то есть увековеченной дважды, в бронзе и в стихах, – подчеркнута субъективное, «смутное» восприятие лирической героини. Её «страх» живого человека перед неподвижным со-

вершенством – новая оппозиция, развитие которой в четвёртой строфе буквально взрывает картину.

Противопоставление двух субъективных точек зрения на статую – мимического восприятия и мимической ревнивой влюбленности – определяет содержание последнего двустишия. Восклицание о том, что статуе «весело грустить», на первый взгляд, действительно может быть воспринято как ревнивое разоблачение притворства соперницы, нагота которой «нарядна», грусть – неподлинна. Однако «восторг» «хвалы влюбленной» относится к статуе, красота которой – торжество искусства. И это возвращает нас к пушкинским строкам. Столкновение мгновенного и вечного в ахматовском стихотворении, как и у Пушкина, раскрывает могущество искусства и заметно углубляет эту тему. Искусство не только делает бессмертным летучее мгновение. Это оно превращает наготу в наряд, а грусть – в веселье. Более того, подлинно прекрасное произведение искусства начинает принимать участие в человеческой жизни, вызывать восторг и даже ревность.

Таким образом, двойной оксюморон «Царско-сельской статуи» не только парадоксально «сгущает прием». Он замыкает собой сложную конструкцию явных и скрытых оппозиций воедино. Конкретные представления организованы абстрактными понятиями и создают многосторонний образ противоречивого, но целостного явления. Эпическое спокойствие первой половины стихотворения не менее важно, чем эмоциональный взрыв второй. Их взаимодействие создаёт гармонию не в пифагорейском смысле уравновешенности пропорций, а, скорее, в духе Гераклита, видевшего во всём борьбу противоположностей и утверждавшего, что «скрытая гармония сильнее явной» [7, с. 143]. Оксюморон у Ахматовой подчёркивает контрасты и всё же объединяет их, придавая явлению многомерность, обостряя его эмоциональное восприятие и в то же время объективируя эмоцию не столько в классицистическом, сколько в классическом смысле.

В этом отношении не менее показательно ахматовское стихотворение 1922 г., где самостоятельно действующим лицом предстаёт не лирическая героиня, а осень:

*Небывалая осень построила купол высокий,  
Был приказ облакам этот купол собой  
не темнить.  
И дивились люди: проходят сентябрьские сроки,  
А куда провалились студёные, влажные дни?  
Изумрудною стала вода замутненных каналов,  
А крапива запахла, как розы, но только  
сильней.  
Было душно от зорь, нестерпимых, бесовских  
и алых,  
Их запомнили все мы до конца наших дней.  
Было солнце таким, как вошедший в столицу  
мятежник,  
А весенняя осень так жадно ласкалась к нему,  
Что казалось – сейчас забелеет прозрачный  
подснежник...  
Вот когда подошёл ты, спокойный, к крыльцу  
моему.* [3, с. 152]

Образ «весенней осени» начинает создаваться с первой строки, но сам оксюморон расположен в финальной части стихотворения и подготовлен рядом контрастов. Осень как природное начало здесь наделена величием демиурга («построила купол

высокий»), предстаёт источником классической красоты – и в то же время исполнена дионисийских, «бесовских» страстей. Стилистически сталкиваются прекрасный высокий купол чистого неба и нестерпимо душевные зори, крапива и розы, мутная застоявшаяся вода каналов и драгоценный изумруд, буйство солнечной ласки и невинная полнота подснежника. Осень непосредственно связана с субъективным состоянием героини. Хотя приход её описан через ряд ярких конкретных деталей, последние объединяет импрессионистичность восприятия. Оксюморон «весенняя осень» в равной мере передает и свойства природного феномена, и душевную смуту героини. Но при этом природные перипетии не теряют своей самостоятельности, не превращаются в символ сугубо личностных душевных переживаний – они объективны, их изображение создаёт грандиозный хронотоп, вбирающий в себя бытие множества людей («дивились люди», «их запомнили все мы»).

А речь лирической героини приобретает спокойный, даже аполлинически торжественный характер благодаря пятистопному анапесту с правильным чередованием женских и мужских клаузул, ритм нарушается только паузой в середине восьмой строки: «Их запомнили все мы (...) до конца наших дней». Это создаёт эффект переведённого дыхания, невольного вдоха, выделяет строку с не совсем, казалось бы, обязательным «все мы» (жители города, который представлен через упоминание «каналов» и «крыльца»), благодаря чему создается ощущение многомерности бытия, «романности» текста. Заметим, в этом стихотворении оксюморон поддерживается в основном стилистическими контрастами.

Сюжета как такового здесь, разумеется, нет. Между «природным» и «интимным» существует заметная асимметрия. «Было солнце таким, как вошедший в столицу мятежник» – «Вот когда подошёл ты, спокойный, к крыльцу моему». Однако встреча приобретает особую значимость, объединяя частное и общее, природное и культурное начала. Интимная встреча персонажей становится частью жизни, взятой в почти вселенском масштабе. Оксюморон «весенняя осень» может быть воспринят и как метафора поздней, неожиданной, почти невозможной любви. Но общий величавый строй поэтической речи утверждает торжество этой страсти как проявление всеобщих законов бытия, «весенняя осень» необычна, но естественна и прекрасна.

Встречаются у Ахматовой и такие стихотворения, где отсутствуют выражения, соответствующие классическим представлениям об оксюморе, но столкновение относящихся к одному и тому же объекту контрастных образных рядов имеет оксюморонный характер. В стихотворении 1944 года «Победителям» смысл названия раскрывается стилистическим оксюмороном, сталкивающим и объединяющим определения, взятые из разных культурных пластов.

*Сзади Нарвские были ворота,  
Впереди была только смерть...  
Так советская шла пехота  
Прямо в желтые жерла «Берт».  
Вот о вас и напишут книжки:  
«Жизнь свою за други своя»,  
Незатейливые парнишки –  
Ваньки, Васьки, Алешки, Гришки,  
Внуки, братики, сыновья!» [3, с. 207]*

Будничное определение «советская пехота» сталкивается с патетикой евангельской заповеди «жизнь свою за други своя» («Болши сея любви никтоже имать, да кто душу свою положит за други своя». – Иоанн. 15, 13). Это мгновенно расширяет временные и пространственные координаты текста. «Вот о вас» объединяет тех, кто шёл на смерть, и тех, кто дошёл до победы, тех, кто сражался за родной город, и всех, кто совершал подвиги самоотверженности в этом мире. А рядом стоят ещё два типа определений: внешнее и как бы отчуждённое название «незатейливые парнишки» – и взволнованное восклицание «внуки, братики, сыновья», выражающее кровное и внутреннее родство.

Перечисляющая имена предпоследняя строка уравнивает предыдущую и последующую. Имена даны в просторечных вариантах, что поддерживает смысл эпитета «незатейливые» и как будто даже усиливает его снижающий характер. Но такое их звучание свойственно и обиходному семейному дискурсу, где нет речи о принижении, где фамильярная форма обращения нередко означает высокую степень близости и сочетается с ласковой интонацией («братики»). Кроме того, эта называющая имена строка выделена тем, что нарушает привычное строение четверостишия с перекрестными рифмами, она – «лишняя», как будто избыточная. Заслуживает внимания особенность рифмовки в заключительном пятистишии. Три строки рифмуются словами с суффиксом «к»: («книжки», «мальчишки», «Гришки»), имеющим как уменьшительное, так и снижающее значение. Две другие стилистически им противостоят (церковнославянское «своя» – нейтральное «сыновья»). Однако именно интонация семейной, интимной ласковости называния имён в соседстве с этими двумя торжественными строками отвергает уничижительность в пользу высокой патетики. Таким образом, стёртость газетного клише соседствует с сакральным архаизмом, почти безликая масса («пехота») состоит из драгоценных членов семьи, «незатейливость», т.е. обыкновенность, почти заурядность, оборачивается беспримерным героизмом.

Примечательно, что в свое время это стихотворение вызвало возмущение Е. Долматовского, обвинившего за «незатейливых парнишек». Возможно, для поэта-песенника, чьи тексты отличала «однослойность» [13, с. 307–308], оно показалось гротескным. К. Боленко, обстоятельно проследивший историю рецепции этого текста современниками поэта, привёл ряд примеров различных «однослойных» его восприятий. Вполне понимая, насколько нежелательны были для Ахматовой как ассоциации стихотворения с казённой «агитационной продукцией», так и «толкование его как антисоветского», К. Боленко корректно указал, что трагическое начало может быть интерпретировано как полемическое отталкивание от прямолинейного и жизнерадостного пафоса военной поэзии тех лет. Автор показал и его огромный исторический подтекст [3]. Однако, на наш взгляд, справедливо замеченная им ассоциация с эпизодами Первой мировой войны («желтые жерла “Берт”») имеет скорее визуальное происхождение. Рисунки в предреволюционных русских журналах изображали пушки с желтым огнем, вылетающим из ствола. Отсюда желтый цвет как знак смертельной опасности. Да и само имя

большой пушки «Берта» пришло из истории Первой мировой. Кроме того, героизм не требует «затейливости», и тема «простого человека» в данном стихотворении не менее важна, чем его трагическая интонация.

На наш взгляд, наибольшего внимания заслуживают не исторические аллюзии, а внутритекстовая организация смысла. Первые четыре строки дают почти эпическое, почти газетное (хотя и поэтически трагичное) изложение ситуации на территории Ленинграда. Последние пять – позволяют услышать авторскую интонацию, в которой торжественная риторичность сменяется взволнованной интимностью. Последняя строка перекликается с заглавием «Победителям» и не отменяет перечисленные стилистические оппозиции, но объединяет их, подчёркивая равнозначность приведённых координат перед лицом общенародной борьбы.

Иначе соединены, казалось бы, несоединимые качества в стихотворении «Памяти друга», созданном в 1945 г. Сравнение осени со вдовой или вдовы с осенью широко распространено в литературе. Но в этом стихотворении вдовой оказывается весна – символ возрождения и обновления жизни.

*И в День Победы, нежный и туманный,  
Когда заря, как зарево, красна,  
Вдовою у могилы безымянной  
Хлопочет запоздалая весна.  
Она с колен подняться не спешит,  
Дождёт на почку и траву погладит,  
И бабочку с плеча на землю сажит,  
И первый одуванчик распушит.* [3, с. 209]

Война окончилась весной, и Ахматова создаёт стихотворение, оксюморонность которого построена на сочетании знаков-признаков смерти и жизни. Упоминание «могилы безымянной» вызывает представление о заброшенной, одинокой могиле, но ассоциируется и с могилой Неизвестного солдата, что вводит тему общенародной памяти. Краски Дня Победы контрастны: нежная туманность северного весеннего утра включает и память о военных пожарах – трагический цвет зарева. Вдова-весна заботится о могиле, и в то же время её заботы животворят мир. «Она с колен подняться не спешит» – здесь и поглощённость горем, и самозабвенная погружённость в заботы. Выражение «хлопочет запоздалая весна» включает представления о прошлом, настоящем и будущем. Прошлое остаётся перед глазами – это зарево и могила. Заботы весны-вдовы объединяют чисто человеческое поведение с объективными приметами весеннего пробуждения природы. Ласка весны – материнские заботы о будущей жизни. «Первый одуванчик» замыкает ряд контрастных ассоциаций. Он первый, то есть одинокий и неуверенный, он вырос в могильной траве, но весна его уже распушила, что делает образ зримым и живым. Таким образом, центральная позиция оксюморона вновь оказывает организующее действие на всю композицию, поскольку выражает, если использовать слова Ю. Тынянова, «сгусток смысла».

Оксюмороны Ахматовой, как правило, оригинальны, что и обеспечивает их организующую роль в стихотворных текстах. Это свойство сохранилось практически до конца творческого пути поэта. В позднем цикле «Шиповник цветет» стихотворение 1956 года «Первая песенка» состоит из неповторимого каскада оксюморонов:

*Таинственной невестречи*

*Пустынны торжества,  
Несказанные речи,  
Безмолвные слова.  
Нескрещенные взгляды  
Не знают, где им лечь.  
И только слезы рады,  
Что можно долго течь.  
Шиповник Подмосковья,  
Бессмертной назовут.* [3, с. 228]

*Б.М. Эйхенбаум в современном литературоведении и это все любовью*

Переkreщиваются «торжества невестречи» и «пустынны торжества», набегают синонимичные оксюмороны, создавая ощущение причитания. Вместо клише «слёзы радости» единственной радостью остаётся возможность плакать. Единственным знаком реальности оказывается шиповник, конкретность которого подчёркивается указанием на Подмоскowie – и это ещё более усиливает призрачность всего остального. Казалось бы, две трети стихотворения, рассказывающие о несбывшемся, несуществующем, невозможном, должны и последнее двустишие также превратить в отрицание бессмертной любви, на что указывает и его иронический тон. Однако «всё это» назовут именно так. Атмосфера таинственности, заданная первой строкой, указывает на присутствие романтической тональности, наперекор всем обстоятельствам утверждает неистребимость ценности человеческого чувства.

Свойственное романтизму двойное видение мира делает двойственной и ироническую насмешку над несовершенством проявлений идеального. Трагическая ирония не уничтожает представление о прекрасном, а подчёркивает его значимость. «Действительно романтическая ирония, отрицая прозаическую действительность, строит в противовес поэтический универсум духа» [9]. Тема невестречи проходит через несколько стихотворений цикла, порождая новые оксюморонные выражения: «Живу, как в чужом, мне приснившемся доме, / Где, может быть, я умерла»; «Сюда принесла я блаженную память / Последней невестречи с тобой» («Пусть кто-то ещё отдыхает на юге...») [3, с. 231]; «Мы сжигаем несбыточной жизни / Золотые и пышные дни» («Ты стихи мои требуешь прямо...») [3, с. 232]. Последнее написано уже в 1963 году.

Список примеров может быть значительно расширен. Б.М. Эйхенбаум пронизательно указал на одну из важнейших черт ахматовской поэтики. Рассмотренный материал позволяет с уверенностью утверждать, что оксюмороны присутствуют в поэзии Ахматовой на протяжении всего творческого пути. Они всегда неожиданны и зачастую расширяют привычные представления об этой фигуре речи. В ее произведениях они нередко выполняют структурообразующую функцию, организуя ряды контрастных сопоставлений и замыкая или размыкая их, что способствует созданию новых образов. Отдельный интерес представляет способ создания стилистического оксюморона, позволяющего представить противоречивое единство в многомерной сложности его восприятия. Выделение и подчёркивание контрастов, сопоставление антитегических свойств и явлений играет огромную роль в познании мира.

В стихотворениях, которые обладают наиболее выраженными признаками романтической поэтики, оксюмороны позволяют создать обострённое вос-

приятие лирической ситуации, эмоционально насыщенное впечатление исключительности чувств персонажей. В то же время свойственное Ахматовой стремление всегда искать и находить «неповторимые слова», обуславливающее оригинальность её оксюморонов, их эпиграмматическую краткость и заострённость, способствует рациональной организации текста, что роднит её поэтику с принципами классицизма в том расширенном понимании, в каком он был не чужд и романтикам. Идущее от античных традиций представление о космосе как о красоте упорядоченности было воскрешено романтиками в их стремлении к полноте восприятия мира, к появлению традиций «романтического эллинизма» [11, с. 14], они не отказывались от идеи гармонического мировидения. Необходимо отметить, что именно стремление к полноте и много-

мерности восприятия мира, осуществляемое и с помощью оксюморонных выражений, во многом определяет то свойство ахматовской лирики, которое принято называть «романностью». Люди в её стихах целостны противоречий, но предстают живыми целостными характерами. Как известно, традиции русского романа XIX века – это традиции реалистические. Современное литературоведение давно признало затруднения в определении традиций реалистической лирики [11, с. 12], однако В.М. Жирмунский в книге об Ахматовой, подводя итоги изучения её творчества, признал её позднюю поэзию реалистической. Рассмотренный материал не даёт основания для отнесения поэтики Ахматовой к одному из названных направлений, но требует дальнейших исследований.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Аверинцев С.С. Специфика лирической героини в поэзии Анны Ахматовой: солидарность и двойничество / С.С. Аверинцев // Wiener slawistisches Jahrbuch. – Wien, 1995. – Bd. 41/1995/ – S. 7–20.
2. Альми И.Л. О лирических сюжетах Пушкина в стихотворениях Анны Ахматовой / И.Л. Альми // «Тайны ремесла»: Ахматовские чтения. – М., 1992. – Вып. 2. – С. 5–19.
3. Ахматова А. Сочинения : в 2 т. Т. 1. Стихотворения и поэмы. – 2-е изд., испр. и доп. / А. Ахматова; вступ. статья М. Дудина; сост., подгот. текста и коммент. В.А. Черных. – М. : Худож. лит., 1990. – 526 с.
4. Боленко К. «Сзади Нарвские были ворота, / Впереди была только смерть...» Анны Ахматовой: к вопросу о подтексте художественного образа / К. Боленко // Новое литературное обозрение. – 2011. – №111. – (<http://magazines.russ.ru/nlo/2011/111/bo19.html>).
5. Жданов А.А. Доклад о журналах «Звезда» и «Ленинград» : [Сокращенная и обобщенная стенограмма докладов на собрании партийного актива и на собрании писателей в Ленинграде] / А.А. Жданов. – Л., 1946. – С. 8–14.
6. Жирмунский В.М. Преодолевшие символизм / В. М. Жирмунский // Теория литературы. Поэтика. Стилетика. – Л., 1977. – С. 106–133.
7. Михайлова Э.Н. Чанышев Л.Н. Ионийская философия / Э.Н. Михайлова. – М., 1966.
8. Пахарева Т.А. Образ «монахини-блудницы» в культурном контексте серебряного века / Т.А. Пахарева // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. – Симферополь, 2011. – Вып. 9. – С. 227–237.
9. Пигулевский В.О. Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму / В. О. Пигулевский. – Ростов-на Дону, 2002. – 418 с. – (<http://www.urgi.info/urgifiles/sites/pigulevsky-ironiya/index.htm>).
10. Письма Б.М. Эйхенбаума и Ю.П. Анненкова к А.А. Ахматовой / под ред. А.С. Крюкова // Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания. – Воронеж : Воронежский университет, 1993. – Вып. 1. – С. 157–170.
11. Смирнов А.А. Актуальные проблемы изучения романтической лирики А.С. Пушкина / А.А. Смирнов // Вестник Московского университета. Серия Филология. – 1993. – № 1. – С. 11–18.
12. Темненко Г.М. Лирический герой и миф о поэте (на материале ранней лирики А. Ахматовой) / Г.М. Темненко // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия Филология. – Симферополь, 2006. – Т. 19(58). – № 1. – С. 96–114.
13. Тименчик Р.Д. Из именного указателя к «Записным книжкам» Анны Ахматовой / Р.Д. Тименчик // «Как в прошедшем грядущее зреет...»: Полувековая парадигма поэтики Серебряного века, под ред. Л. Кихней, Е. Ерохиной. – М., 2012. – С. 289–330.
14. Эйхенбаум Б.М. Анна Ахматова. Опыт анализа / Б.М. Эйхенбаум // О поэзии. – Л., 1969. – С. 75–147.