

КИЕВСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ им. Т. Г. ШЕВЧЕНКО

На правах рукописи
УДК 882 Ахматова

ПАХАРЕВА
Татьяна Анатольевна

ПОЭТИЧЕСКИЙ МОТИВ КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ
ЦЕЛОСТНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЫ
АННЫ АХМАТОВОЙ

Специальность 10.01.08 — теория литературы

А В Т О Р Е Ф Е Р А Т
диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Киев — 1992





00846734 (W)

Работа выполнена на кафедре филологических наук и литературы и критики филологического факультета Киевского университета им. Т. Г. Шевченко.

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор
Н. В. Костенко

Официальные оппоненты: доктор филологических наук, профессор
М. М. Гиршман,
кандидат филологических наук
В. В. Панюков

Ведущая организация — Институт литературы им. Т. Г. Шевченко АН Украины.

Защита состоится 16 мая 1992 г. в 10 часов на заседании специализированного совета Д 068.18.21 при Киевском университете им. Т. Г. Шевченко.

Адрес: 252017, Киев, б. Тараса Шевченко, 14.

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке университета.

Автореферат разослан 16 апреля 1992 г.

Ученый секретарь
специализированного совета
кандидат филологических наук,
доцент

Л. Ф. Дунаевская

Актуальность темы обусловлена самим объектом исследования: поэтическая система Анны Ахматовой в единстве своего текста еще только начинает изучаться, целостный взгляд на нее, формирующий представление о художественном мире поэта, еще только зарождается. Что касается теоретического аспекта темы, то несомненно, что в теории художественной целостности, успешно разрабатываемой в течение 60-х-80-х годов, к нынешнему моменту назрела необходимость приведения в соответствие основных ее положений с переменившимся в эпоху постструктурализма контекстом научного восприятия художественной целостности. Речь идет, прежде всего, об избавлении от слишком жестких воззрений на текст, на его границы, на его способность к интериоризации традиционно внетекстовых элементов - словом, на степень его открытости. Переход от аналитически-расчленяющих методов исследования /структурализм/ к синтезирующим /постструктуральные методы с их тенденцией к поиску всеобщей текстовой взаимосвязи/ требует соответственного перевода в новую "систему координат" тех основных понятий, само существование которых сменой этих координатных систем не колеблется. К таким понятиям, в частности, относится и понятие художественной целостности.

Степень изученности темы. И категория художественной целостности, и остальные компоненты сложившегося в работе комплекса /понятие литературного мотива, проблемы творчества Ахматовой/ поодиночке достаточно глубоко исследованы. Так, категория художественной целостности, являясь одной из основных категорий эстетики и теории литературы, изучалась в разных своих аспектах еще со времен Платона и Аристотеля. Ее современные трактовки также достаточно разнообразны, и то направление в изучении целостности, которое восходит к пониманию художественного целого как "единства в личности" /Бахтин/ и к которому относится и данная работа, широко представлено в отечественном литературоведении трудами Д.С.Лихачева, Б.О.Кормана, Н.Д.Тамарченко, М.М.Гиришмана, В.И.Тюпы и др. Теория поэтического мотива разработана в классических исследованиях фольклора и архаического эпоса /А.Н.Веселовский, В.Я.Пропп/ и позднейших работах по фольклористике /Б.Н.Путилов/, а также в музыкально-мифологической трактовке мотива, предложенной в эстетике Р.Вагнера. Синтезом этих двух направлений в изучении мотива, выводящим теорию поэтического мотива на новый уровень, явились работы Б.М.Гаспарова. Однако, до сих пор еще не было предпринято попыток объединить теорию мотива с теорией

ДАРИЛОК

5166065

целостности, хотя такое объединение представляется не только правомочным /исследование свойств целостного единства дополняется исследованием единицы целостности, играющей конструктивную роль/, но и необходимым. Уже давно укоренилось обращение в ходе анализа отдельного произведения к контексту всего творчества его автора; не является новшеством и изучение тех или иных мотивов, образов или тем, прослеживаемых не в отдельном произведении, а в творчестве поэта, взятом в целом. Эта практика анализа, на основе которой сложились целые исследовательские школы, до сих пор должным образом не учтена в теории целостности, по-прежнему обращенной преимущественно к отдельному произведению /см., в частности, ежегодные сборники Кемеровского университета, посвященные проблемам целостности/. Таким образом, тема данной работы, при достаточной изученности своих составляющих, взятых поодиночке, в целом является еще не исследованной.

Новый контекст функционирования целостности требует установления новых связей между прежними понятиями. Установление таких связей между понятиями "целостность", "художественная система" и "мотив" - первый аспект новизны данной работы. Но в этом новом, синтезирующем методологическом контексте, естественно, меняются и сами представления о границах художественной целостности и об ее единицах. Данная работа обращена к индивидуальной художественной системе как типу целостности - ранее в таком качестве индивидуальная художественная система не рассматривалась, а главным концептом целостности считалось произведение, - и к поэтическому мотиву как основной единице такого типа целостности, передающей его содержательную и структурную специфику. В этом переходе в пределах теории целостности к новому типу целостности и к новой ее единице состоит второй аспект новизны данного исследования.

Из всего сказанного следует и формулировка целей и задач работы. Главная цель работы - доказательство того, что концептом художественной целостности может являться не только отдельное произведение, но весь корпус текстов того или иного поэта /поскольку речь идет именно о поэзии/ - индивидуальная поэтическая система. Эта теоретическая цель отражена в цели историко-литературной - доказать возможность прочтения всей поэзии Анны Ахматовой как единого текста. Целями работы обусловлена более частная ее задача - нахождения адекватной функциональной единицы для утверждаемого в исследовании

довании типа целостности. Такой единицей в работе признан поэтический мотив.

Но если теоретическая часть данной работы посвящена обоснованию необходимости и возможности объединения теории мотива с теорией целостности и анализу главной единицы /мотив/ того типа целостности /индивидуальная поэтическая система/, который признается основным после такого объединения, то в аналитической части работы теоретические выводы применяются на практике. Методикой, используемой при анализе творчества Ахматовой, является методика мотивного анализа, разработанная Б.Гаспаровым. При этом индивидуальная художественная система признается в работе структурно оформленным целостным единством в том случае, когда изначально присущее лирике "единство в личности" явлено художественно в лирическом герое. Как известно, персонификация субъекта лирики в лирическом герое - достоинство поэзии начала XX века, и материалом исследования в данной работе служит текст русской поэзии I-й трети XX века и поэтическая система Анны Ахматовой как главный предмет анализа.

В целом теоретическую и методологическую основу исследования составляют труды М.М.Бахтина, А.А.Потебни, Р.Барта, Р.Якобсона по вопросам теоретической поэтики; А.Н.Веселовского, В.Я.Проппа в области исторической поэтики; А.Ф.Лосева, П.А.Флоренского, К.Леви-Стросса в области теории и поэтики мифа и его связи с индивидуальным поэтическим творчеством, а также труды В.М.Жирмунского, Б.М.Эйхенбаума, В.В.Виноградова, В.Н.Топорова, Т.В.Цивьян, Р.Д.Тименчика и др., демонстрирующие разнообразие подходов к изучению творчества Анны Ахматовой.

Практическое значение работы состоит в том, что ее положения могут использоваться в ходе анализа поэтических текстов, в подготовке и чтении курса теории литературы, а также спецкурсов, затрагивающих проблемы анализа художественного текста. Выводы аналитической части исследования могут быть применены в ходе изучения в вузах и средних учебных заведениях поэзии XX века в целом и творчества Анны Ахматовой в частности.

Апробация работы. Диссертация была обсуждена на заседании кафедры теории литературы Киевского университета им. Тараса Шевченко. По теме работы были сделаны доклады на межвузовской конференции молодых ученых /Киев, 1989/, на студенческой конференции в Тарусском университете /1989/, на конференциях молодых ученых в Киев-

ском университете /1990, 1991/, на I-х и II-х Ахматовских чтениях в Одессе /1989, 1991/, на всесоюзной научной конференции "Поэзия русского и украинского авангарда: история, поэтика, традиции" в Херсоне /1990/, на 5-х международных Булгаковских чтениях в Киеве /1991/.

Статьи по теме диссертации перечисляются в конце автореферата.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, двух глав, каждая из которых разделена на два параграфа, заключения и списка использованной литературы, в котором содержится 333 названия.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во введении, помимо определения целей и задач работы, обоснования актуальности и новизны темы и обзора основной литературы по проблемам, затрагиваемым в работе, также обосновываются взаимосвязи между основными понятиями, используемыми в исследовании /это понятия художественной целостности, индивидуальной поэтической системы и мотива/. Это обоснование дается с пяти позиций: 1/ с позиции первенства "единства в личности" в функционировании художественной целостности; 2/ с точки зрения механизма развертывания целостности; 3/ с точки зрения соотношения "часть/целое" в целостном единстве; 4/ с точки зрения проблемы воплощения целостности /проблемы текста/; 5/ с точки зрения проблемы автора в теории целостности. С этих же пяти позиций затем рассматривается возможность причисления к целостным единствам индивидуальных лирических систем, концентрирующихся вокруг лирического героя как своего художественно воплощенного субъекта. Во введении же доказывается необходимость принятия мотива за единицу утверждаемого в работе нового по сравнению с произведением типа целостности. Именно мотив по природе своей отвечает необходимым в данном типе целостности условиям структурной динамичности и открытости и наличия "внутренней формы" /понимаемой вслед за П.Флоренским как неповторимое контекстуальное содержание/. Подробный анализ существующих трактовок мотива приводит автора к следующему выводу: пространством, обуславливающим существование мотива, может быть только целый художественный мир поэта, выстроенный по законам его индивидуального мироосмысления, подобно тому, как выстраивается мифологическая модель мира, при исследовании которой и возникла впервые необходимость в разработке понятия мотива. Минимальным же полем

вычленения мотива в поэзии, сохраняющим основную его семантику и структурные функции, является цикл /книга/ стихов или поэма. Само определение мотива в работе дается так: Мотив – это устойчивая формально-содержательная единица художественного текста, отличающаяся: 1/ семантической неразложимостью; 2/ структурной пластичностью и открытостью; 3/ повторяемостью в тексте; 4/ сочетаемостью с другими мотивами; 5/ наличием концептуального, идеологически значимого для данного текста содержания.

Во введении также излагается общая характеристика метода мотивного анализа /по Б.Гаспарову/, поскольку этот метод применен в работе при исследовании поэзии Анны Ахматовой. Метод мотивного анализа, признающий смысловое единство художественного текста и отвергающий структуралистские представления о строгой иерархичности его уровней, предлагая взамен мнение об образовании такого единства смысла во взаимопереплетенных мотивных "нитях", "свивающих" текст, как некий клубок^I, представляется автору работы адекватным утверждаемому в исследовании стремлению к переходу от аналитически-расчленяющей поэтики к синтезирующему взгляду на художественную целостность.

Глава I. Индивидуальная поэтическая система как тип целостности в русской поэзии конца XIX – начала XX века и поэзия Анны Ахматовой как целостное единство.

§ I. Целостность индивидуальной поэтической системы в русской поэзии конца XIX – начала XX века. Теоретические положения.

В первом параграфе первой главы работы теоретические положения введения применены к материалу русской поэзии рубежа веков. Первая из теоретических проблем – проблема идеологической основы целостности – рассматривается в связи с тем типом лирики, который развился в течение XIX в. и достиг расцвета в поэзии "серебряного века". Это лирика, ориентированная не на жанровый канон, а только на специфическое личностное единство. Принцип построения картины мира вокруг оси индивидуальности поэта, возобладав в начале века, обусловил особый – взамен жанрового – канон новой поэзии. Вместо типологии жанров появилась типология лирического цикла, книги, собрания

^I См.: Гаспаров Б. Из наблюдений над мотивной структурой романа М.А.Булгакова "Мастер и Маргарита" // Даугава. – Рига, 1988, № 10. – С.97-100; а также: Руднев В. Структуральная поэтика и мотивный анализ // Даугава. – Рига, 1990, № 1. – С.100.

стихотворений. Эти новые структуры отличаются от жанровых, прежде всего, отсутствием требований содержательного характера, что означает их сугубую ориентированность на индивидуальность автора и специфичность ее проявлений. Второе же свойство новой структурной дифференциации лирики – объединительная тенденция названных форм, тоже свидетельствующая о диктате индивидуального начала: цель лирической целостности теперь – не высказывание в канонизированной жанровой форме /XVIII в./, не мгновенное изъятие чувства /XIX в./, а возможно более полное запечатление своей личности во всех ее проявлениях. Таким образом, распространение крупных форм /цикла, книги, собрания стихотворений/ в лирике начала века – знак появления в ней нового, личностного канона, закрепившего за поэтической индивидуальностью право быть организующим /структурно, а не только общепсихологически, как обычно в лирике/ центром всех творческих проявлений и основой форм целостности новой поэзии. Но главным выразителем поэтизации авторской личности стало явление лирического героя. Универсальность этой категории, подобная содержательной универсальности форм цикла, книги, собрания стихов, соответствует предположению об активном формировании в поэзии XX в. новых типов целостности, подчиненных цели адекватного художественного воплощения авторской личности во всей ее сложности и основанных на "внутреннем единстве смысла", который заключен для новой поэзии в авторской личности как таковой.

Личностный канон поэзии начала века определяет собою и отношения между частью художественной целостности и целым в его новых формах. Такой частью выступает, прежде всего, слово как универсальная единица художественного текста, затем отдельное произведение как часть более крупного целого и, наконец, поэтический мотив. Именно мотив является единицей, главной для рассматриваемого в работе типа целостности /индивидуальной лирической системы/ и специфичной для него. Свойства мотива, определенные во введении, позволяют связывать с ним понятие непрерывности, внутренней слиянности творчества /с произведением же – понятие дискретности творчества, его расчлененности на отдельные самостоятельные единицы/.

Особой спецификой наделяется при рассмотрении всего творчества поэта как целого и механизм развертывания целостности. Во-первых, здесь возникает проблема формы первоначальной объективации такой целостности, во-вторых – проблема развертывания целостности

во времени¹. Формой первоначальной объективации автор работы считает складывание основного мотивного комплекса творчества поэта. Мотив открыт как "внутреннему ритму" /А.Белый/ художника, неизменному, почти как его анатомическая особенность, так и внешним изменениям его отношений с миром. Эта двойственность мотива и делает его единственным элементом, передающим целостность личности поэта в любых переменах его творческой манеры и идеологических установок. Поэтому мотив и может считаться единицей первоначальной объективации творчества. Но главная трудность в проблеме разворачивания целостности индивидуальной лирической системы порождена ее бытованием во времени. Первым тут возникает вопрос о художественной эволюции. Выразителем взгляда на эту проблему, разделяемого автором работы, был в поэзии О.Мандельштам, вслед за А.Бергсоном утверждавший в качестве главной внутреннюю связь явлений, а не причинную /линейную, временную/, и на этой основе отрицавший "дурную бесконечность эволюционной теории"² в литературе. С этой точки зрения творчество поэта предстает как всеобразное сочленение отдельных частей целого, связанных внутренней связью и диктующих свою последовательность, не считающуюся с временной. В этом случае сама временная ось, на которой расположены отдельные произведения, наполняется особым содержанием, становится эстетическим фактором творчества, и возникает специфичная только для индивидуальной художественной системы как целостности ситуация преобразования физического времени существования творчества поэта в художественное время. Возникает индивидуально, субъективно выстроенное временное целое - дискретное /раздробленное на "лирические мгновения"/ и слитное, выстроенное по внутренним законам творчества. И, видимо, главный из этих касающихся времени законов - это закон преодоления времени, в начале века особенно властно проявившийся в связи с эсхатологическими ожиданиями. Ахматовское творчество, заключившее в себе несколько исторических эпох, ярче всего воплотило превращение времени жизни в художественное время. Заданное началом века апокалиптическое чувство породило особый нравственный императив в творчес-

¹ О механизме разворачивания целостности см.: Гиришман М.М. Ритм художественной прозы. - М., 1982. - С.40-98.

² Мандельштам О. Сочинения: В 2-х т. Т.2. - М., 1990. - С.173.

тве Ахматовой – все запомнить и оплакать в своих стихах /"Так, что сделался каждый день // Поминальным днем"/. "Лирическое мгновенье" превратилось в череду гибнущих друг за другом эпох, с ускорением движущихся к безвременью, и ахматовская лирика стала брожением по руинам времени, часто вспять его видимому ходу, потому что в гибели прошлое и будущее уравнины, и воспоминание часто становится неотделимо от пророчества. Мерой гибнущего времени становится не миг, а век /и в его начале уже читается его конец/, а делом поэта в этом временном промежутке – попытки "своею кровью склеить // Двух столетий позвонки", восстановить связь времен памятью. Эта нравственная сверхзадача творчества Ахматовой и преобразует время жизни в художественное время, и разумеется, что реализуется она не в поодиночке взятых стихах, а во всем ахматовском творчестве в его целостности.

Наконец, последняя теоретическая проблема, рассмотренная в данной части работы, – проблема воплощения целостности /проблема текста/. Принятое во введении определение текста по Барту, обращающее к вопросу о читательском "соучастии" в его создании, теперь рассматривается в контексте сходных представлений о взаимодействии читателя и поэта в начале века. Итоговый вывод таков: текст в поэзии начала века не тождествен замкнутому и самодостаточному произведению; его структура тяготеет к разомкнутости – начиная от слова, стремящегося в лирике, названной Л. Гинзбург индуктивной, стать "больше самого себя"¹, и заканчивая – через имманентно стремящийся к выходу за собственные пределы мотив – разомкнутой ассоциативными связями в мировой поэтический текст структурой индивидуальной лирической системы как целого. В таком тексте, существующем в постоянном продуцировании интертекстуальных связей, основой, обеспечивающей его целостность, становится личность автора.

§ 2. Целостность поэтической системы и проблема периодизации творчества Анны Ахматовой.

Возможность прочтения всей поэзии Ахматовой как единого текста на первый взгляд кажется парадоксальной, так как общим местом в ахматоведении стало жесткое разделение ее творчества на раннее /10-е гг./ и позднее, разительно отличающееся от раннего. В самом деле, творческая манера Ахматовой не единожды претерпевала разительные перемены. Но, основываясь на методологическом положении Р. Якобсона о том, что всякий факт в поэзии необходимо рассматривать в

¹ Гинзбург Л. Литература в поисках реальности. – Л., 1987. – С. 97.

сопоставлении с современными ему поэтической традицией, языком и "предстоящей данному проявлению поэтической задачей"¹, автор работы доказывает, что поэзия Ахматовой, пережившая три разные эпохи, сохранила целостность не вопреки, а благодаря способности меняться, оставаясь в таком же изменяющемся контексте эпохи тождественной себе. Исходя из этого, автор работы производит периодизацию творчества Ахматовой и анализирует /в хронологической последовательности/ все периоды в их взаимосвязи.

Первая эпоха ахматовской поэзии - 1909 - конец 10-х годов / сборники "Вечер", "Четки", "Подорожник" и "Белая стая" отчасти/. В стихах этого времени преобладает тон лирического драматизма. Творческое и жизненное кредо Ахматовой еще только формируются, формулируясь интуитивно, априорно, тяжесть будущего выбора только угадывается. Это период еще до наступления "настоящего Двадцатого Века" по ахматовскому календарю. В первых книгах Ахматовой анализируется пока только личный душевный опыт.

Переход в контекст "настоящего Двадцатого Века" образовал в поэзии Ахматовой особый этап, когда явился в слове ахматовский трагизм. Это конец 10-х - начало 20-х годов, сборник "Anno Domini", в стихах которого эпическая трагедийность сменяет собою лирический драматизм. Меняется и облик ахматовской лирической героини, которая, теряя все маски ранней лирики, становится двойником автора, поскольку прямое осмысление себя в своей эпохе / а для ахматовской Музы это вообще начало исторического времени/ требует и прямого авторского голоса, объявляющего о своих ценностных ориентирах. В этом первом в поэзии Ахматовой осознании себя в эпохе определился окончательно и ее взгляд на свое поэтическое призвание как призвание плакальщицы, трагической пророчицы.

В стихах "Anno Domini" совершился переход к третьему периоду ахматовской поэзии - к "Реквиему", "Путем всея земли" и лирике 30-х-40-х годов. Образом, главным для ее поэзии этого времени, стала пушкинская "смирренная, одетая убого, но видом величавая жена", увиденная в Ахматовой Мандельштамом еще в 16-м году, - лирически конкретный и в то же время обобщенный образ плакальщицы, осиротевшей матери. Это новое оформление субъектно-объектных отношений в лирике Ахматовой представляется знаком изменения мировосприятия в ее поэзии 30-х-40-х гг. - от лирической драмы вначале, исторической тра-

¹ Яковсон Р. Новейшая русская поэзия // Яковсон Р. Работы по поэтике. - М., 1987. - С.272.

гедии в эпоху I-й мировой войны и революции к восприятию происходящего как всеобщего безвинного мученичества, всенародных "страстей".

Последний период ахматовского творчества - 50-е-60-е гг., когда в мировосприятии Ахматовой воцаряется сверхисторическая, вне времени и пространства, универсальность, в основе которой лежит нравственный закон, лишь в поздней поэзии Ахматовой ставший стержнем ее картины мира. Организующими началами этого мироздания становятся совесть и творчество, не знающие временных и пространственных границ. В связи с этим переходом от исторической обобщенности к космической всеобщности облик лирической героини Ахматовой теряет конкретные черты, одинаково вознесясь над реальностями и 13-го, и 40-го, и 60-го годов и одинаково эти реальности в себе воплощая. В двойниках, тенях, "в волнах эфира" исчезает ее материальный образ, он растворяется в природе, сливается с уже отошедшими в область воспоминаний персонажами, проникает в чужие сознания, живет одновременно во всех временах, пространствах и во всех собеседниках. И столь же нематериален и весь окружающий мир этой поздней поэзии, существующий в ней только в виде этических и культурных знаков, знаков памяти, обращающих не столько к неким фактическим воспоминаниям, сколько к философскому осмыслению и итогу.

Далее выделенные в творчестве Ахматовой периоды рассматриваются в работе в их соотношении не с контекстом ахматовской поэзии, а с историческим контекстом, и доказывается положение о том, что целостность ахматовского творчества, складываясь на протяжении трех сменявших друг друга эпох, состоялась как таковая благодаря способности поэзии Ахматовой меняться в изменяющемся контексте, так что ахматовские новизна и сила 10-х годов, разительно переменявшись, вновь становились ахматовскими новизной и силой в 40-х и 60-х годах.

Показателем целостности ахматовского творчества и его членимости на три основных периода являются и три законченные поэмы Ахматовой, каждая из которых содержит в себе черты одной из эпох ахматовского творчества, является ее художественным итогом и наиболее ярким воплощением. Так, поэма "У самого моря", всем своим строем, названием, поэтикой обращая к сказке / и анализируемая в работе по методике В.Я.Проппа/, воплощает все самое значительное, что было в раннем творчестве поэта. Сказка здесь представляется наиболее выразительной аллегорией безмятежного времени до наступления исторических катаклизмов и войн XX века. Это время сказочно именно по-

тому, что является временем "до всего", и притом, несмотря на уже проникшую в него "тайную боль разлуки", временем счастливым. /Черты сказочности и сказочные мотивы – мертвой невесты, чудесной возлюбленной – выявляются и в ранней лирике Ахматовой/. Но своей концовкой /прямым цитированием поминальной молитвы / первая поэма Ахматовой обозначает уже тот путь, который соединит эту раннюю – сказочно-"доисторическую"– эпоху сначала с "летом Господним 1921", уже знающим жесткость исторического времени, а затем и с эпохой "Реквиема", по-тюремному отсчитывающей годы. Усиление религиозного пафоса ахматовской поэзии сопровождало проникновение в нее хода времени. В свою эпоху, в плен ко времени, в "заложницы в неволе всей земной непоправимой боли" Муза Ахматовой перешла, как подобает идти на муку – зажав в руке крест /"Я только крест с собой взяла..."/. В это время произошла и смена эпических ориентиров Ахматовой, среди которых сказку заменили те жанры древнерусской литературы, которые теснее всего связаны с христианской религиозной культурой, – апокриф, плач, житийные и летописные рассказы о чудесах, "тонких снах", связанных с праведными людьми и местами /Китеж/. Подобно тому, как Библия вызвала к жизни русскую литературу в ее историческом, национальном самосознании, теперь религиозность Ахматовой существенно повлияла на ее историзм, во многом ориентируя его на ценности древнерусской литературы и ее религиозный и исторический пафос. Эта мысль подтверждается в работе анализом ряда стихотворений и поэмы "Путем вся земли" /само название которой так же цитатно, как и название "У самого моря"/.

Третий период ахматовского творчества, вслед за первым – "сказочно-доисторическим", и вторым – "религиозно-историческим" – можно было бы условно определить как "мифологически-надисторический". В соответствии с внутренними законами ахматовского творчества эта эпоха ее поэзии во всей своей полноте запечатлена в эпических опытах – "Поэме без героя", "Северных элегиях", драме "Энума элиш". Последняя представляется наиболее характеричной по отношению к третьему периоду ахматовского творчества. И ее название, как и названия первых двух поэм Ахматовой, четко ориентирует на родовой источник этого произведения. Это в данном случае древнеавилонская космогоническая поэма, начинающаяся словами "энума элиш" /"когда вверху"/ и исполнявшаяся как сакральный текст в новогоднем ритуале. Естественно, что к мифу обращает не только название "Энума элиш", но и ее поэтика, краткий анализ которой предпринят в работе.

Из хронологического очерка ахматовского творчества следует, что: 1/ поэзия Ахматовой делится на три основных периода и один промежуточный; 2/ переходы из одной эпохи в другую никогда не были резкими, состоя в теснейших связях друг с другом, взаимодействуя и взаимопроникая; 3/ смена периодов в творчестве Ахматовой всегда служила сохранению его целостности. Итоговое же ахматовское произведение, "Поэма без героя", вобрав в себя черты всех эпох ее творчества, своим своим художественным замыслом и строем символизировала целостность ахматовской поэтической системы от 10-х до 60-х годов. /Анализу Поэмы посвящен отдельный параграф работы/.

Глава 2. Мотивная структура поэзии Анны Ахматовой.

§ I. Состав основного комплекса мотивов поэзии Анны Ахматовой.

Главной исходной точкой мотивного анализа поэзии Ахматовой в данной работе служит имя Анна. Оно, по мнению автора, в многообразии своих значений являет универсальную метафору, объемлющую ахматовский художественный мир, наделяющую его единым содержанием и закрепляющую его целостность в слове-имени. Обращение к имени как к формуле целостности творчества Ахматовой продиктовано, к тому же, ахматовским отношением к имени как к воплощенной духовной энергии, деятельной силе. При выявлении основных значений имени Анна в работе использовался трактат П.А.Флоренского "Имена", в котором связуются воедино три категории: имени, личности и творчества. С одной стороны, Флоренский раскрывает причинную связь между именем и типом личности - носителя имени - и делает это в христианской традиции: имя как формула личности /"по имени житие"/. С другой стороны, он устанавливает связь имени с образом в художественном творчестве и отмечает: "образы... суть не иное что, как имена в развернутом виде. Полное развертывание этих свитых в себя духовных центров осуществляется целым произведением, каковое есть пространство силового поля соответственных имен"¹. В данном случае с лирическим поэтом в качестве такого "пространства силового поля" имени Анна выступает все творчество в его целом. Попытка рассмотреть творчество Ахматовой в такой указанной Флоренским тройной системе координат /имя - тип личности - творчество/, где имя - определяющая ось, - совершается в работе.

В прикладной части трактата Флоренский анализирует имя Анна, и говоря о связанном с ним инварианте характера, описывает, как ка-

¹ Флоренский П.А. Имена // Литературно-философский альманах "Опыты". - М., 1990. - С.368.

жется, почти полностью душевный склад ахматовской лирической героини. Три главные черты такой личности, по Флоренскому, таковы: 1/ мистическая погруженность в глубины бытия, так что "Анна со стороны подсознательного... сливается с мировой душой"¹; 2/ низкая самооценка, связанная с тем, что собственное Я всегда соотносится у Анны с объективным бытием и потому умалывается; 3/ душевное влечение к нравственному началу в большей мере, чем к интеллектуальному и эстетическому. Все эти характеристики вполне совпадают с лейтмотивным комплексом поэзии Ахматовой. Первая из них соотносима с лейтмотивом мистического тайнознания в ахматовских стихах, в которых само творчество связывается с неким пограничным, сомнамбулическим состоянием /"Энума элиш", стихи о творчестве/, а сознание лирической героини вмещает в себя и знаменитую "прапамять" /"словно вся прапамять в сознание // Раскаленной лавой текла"/, и "бреды" как особую форму поэтического мышления /"дольники и бреды", "я буду бредить, а ты не слушай"/, и ясновидение, и тайнознание, и пророчества. Низкая же душевная самооценка, на первый взгляд, не свойственная Ахматовой, также в полной мере явлена в лейтмотиве, условно названном в работе лейтмотивом нищеты. Речь идет о христианском приятии в ее стихах "нищеты духом", о стремлении к смирению, к спасению от гордыни в признании своей души "нищей", "скудной", "потерянной". Именно с этими идеями предельного умаления на земле как единственного приближения к благодати связаны и представления о поэтическом долге в ахматовских стихах. Поэт у нее - не возвысившийся над всеми пророк, а "божий человек", стоящий перед Богом не один на вершине горы, а на паперти между юродивым и калекой. И от "малых сих" он получает особую силу /"Если б все, кто помощи душевной..."/, как милостью. Этот мотив духовной милости, принятой поэтом от обездоленных, звучит и в "Реквиеме", и в "Путем всея земли", и в "Энума элиш", и в "Поэме без героя". Это "чужое слово", "подслушанное", "оброненное нищим" и поднятое в час скорби, и образует тот "тайный хор", который окружает ахматовскую поэзию и сопровождает ее всюду. Наконец, последняя черта личности Анны, выделенная Флоренским, также совпадает с тем свойством поэзии Ахматовой, которое можно определить как нравственную доминанту, явленную в каждом стихотворении. И в то же время в поэзии Ахматовой выделяется и особый лейтмотив, связанный напрямую с понятием нравственного долга и с его основами в ахматовском худо-

¹ Флоренский П.А. Имена // Социологические исследования. - М., 1988, № 6. - С.115.

жественном мире, - совестью и памятью. Это лейтмотив долга перед мертвыми, порожденный главной со времени начала I-й мировой войны и до конца жизни поэта нравственной идеей Ахматовой и ее пониманием своего поэтического призвания - оплакать и помянуть все утраты, выпавшие на долю той эпохи и той стране, поэтом которых была Ахматова /"Чтоб вас оплакивать, мне жизнь сохранена"/.

Сама Ахматова, судя по стихам и свидетельствам современников, придавала имени значение субстанции, во многом определяющей склад личности и ее судьбу. Об этом говорит большинство случаев упоминания имени или табуирования имен в ахматовской лирике. Относится это и к сакральным именам, и к имени Анна¹. При этом оксиморонное соединение в ее полном поэтическом имени "благодатного" истинного имени и "клички" /псевдонима/² образует особое поле напряжения в стихах Ахматовой, наиболее сильное в точке столкновения смыслов имени в "Эпических мотивах" со смыслами "клички" в "Северных элегиях". В них сказано последнее слово об отношениях со своим именем, резко отличное от провозглашенного в I3-м году в "Эпических мотивах" /"Мне дали имя при крещенье - Анна, // Сладчайшее для губ людских и слуха. // Так дивно знала я земную радость // И праздников считала не двенадцать, // А столько, сколько было дней в году"/. Тогда воспринятое ею с благодарностью, как источник безмятежной благодати, теперь оно утрачено и заменено "кличкой, из которой // Я сделала, пожалуй, все, что можно"; "Прелесть милой жизни" подменяет "пытка счастьем", за которое придется платить "сторицей // В тюрьме, в могиле, в сумасшедшем доме"; щедрые "рощи родины священной" станут "лугом, // Где некогда гуляла Прозерпина"; "слова чудесные", вложенные Музой "в сокровищницу памяти моей", превращаются в "тайный хор" ненаписанных стихов, который "бродит вокруг меня // И, может быть, еще ко-

¹ Об имени Анна в его функционировании в стихах Ахматовой см.: Мейлах М. Об именах Ахматовой. I. Анна. // *Russian Literature, The Hague*. - Paris, 1974, №7/8.

² Ср. у Мейлаха: "Поэтическое имя Анна Ахматова распадается на два элемента - имя и псевдоним, функция которых в ахматовском универсуме настолько различна, что позволяет говорить о гипостазировании этих элементов, коннотация которых протекает в различных, противоположных даже направлениях. Этот процесс представляется настолько существенным, что в его терминах в принципе могут быть описаны ключевые моменты художественной биографии Ахматовой". - Там же. С.41-42.

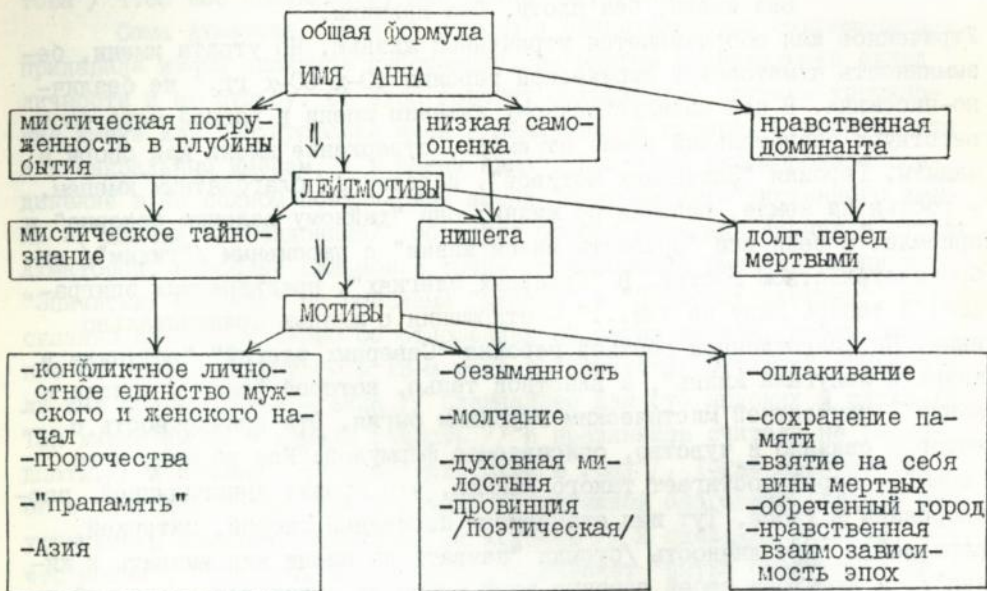
гда-нибудь // Меня задушит"; "полноту // Душевных сил" сменяет чувство нереальности своего существования:

Себе самой я с самого начала
То чьим-то сном казалась или бредом,
Иль отраженьем в зеркале чужом,
Без имени, без плоти, без причины.

Утраченное имя оборачивается утраченной жизнью. Но утрата имени, безымянность ахматовской лирической героини 40-х-60-х гг.¹ не безлично-пассивна. В ней насильственному лишению имени в равной мере соответствует сознательный отказ от имени, отвержение имени как опоры и защиты. Героиня "Эпических мотивов", наделенная благодатным именем, - гостя на земле, ведомая по жизни; она "тайному велению покорна" и приемлет в себя всю "прелесть милой жизни" с пассивным /"тихим"/ доброжелательством гостя. В "Северных элегиях", предваряемых эпиграфом: "Я теперь живу не там...", - отношения с жизнью принципиально иные. Не долгожданной гостьей героиня "Северных элегий" "вступила в жизнь и испугала жизнь", а властной тенью, которой "ведомы начала и концы", причастной мистическим глубинам бытия. Эта причастность, с которой связано и чувство, описываемое формулой: "Все во мне, я во всем", - порой достигает такого накала, что грозит аннигиляцией, растворением в хаосе. Тут имя становится последней опорой, материей, держащей в себе личность /отсюда "назвать по имени как вызвать к жизни"/, и Ахматова своей героине этой опоры не оставляет, давая ей тем самым невиданную свободу и всезнание, но и невиданную отверженность и незащищенность. Это последнее сближает ее со всеми безымянными отверженными и неоплаканными. Впервые такая позиция отказа от имени и от себя в память и во имя всех безымянных жертв проявлена в плаче по безымянной плакальщице, в стихотворении "Лотова жена"; наиболее же полным выражением этого поминального самоотречения стали стихи "Реквиема" и "Поэма без героя". И мистическая, и, главное, этическая мотивировки отказа от имени в стихах Ахматовой возвращают к лейтмотивному комплексу ее поэзии, совпадающему, в свою очередь, с формулой

¹ Безымянность ее подчеркнута не только в "Северных элегиях": принципиально важно отсутствие имени у героини в "Энума элиш" и подмена его тоже "кличкой" - "героиня Икс", так что проливный даже не может как следует произнести над нею поминальные слова; безымянна Китежанка в "Путем всея земли"; безымянным поминанием звучит "Реквием", где свое имя автор вписывает в бесконечный список утраченных имен.

имени Анна по Флоренскому. И все основные мотивы, выявленные в поэзии Ахматовой в работе, группируясь вокруг перечисленных выше трех лейтмотивов, также оказываются соотносимыми с этой формулой. Итогом исследования мотивной структуры поэзии Ахматовой стала следующая схема:



Предложенная схема лишь перечисляет основные мотивы Ахматовой, отражая их тяготения к тому или другому лейтмотиву и демонстрируя связи лейтмотивов с тремя основными компонентами личностной формулы имени Анна /по Флоренскому/. Вне схемы остались все мотивные и лейтмотивные взаимосвязи, а также взаимодействия мотивов и тем. Они, в силу своей множественности и структурной неупорядоченности, не укладываются в схему, но в ходе анализа в работе обозначались связи между мотивами и их взаимотрансформирующие влияния, а также роль мотивных взаимодействий в воплощении основных тем Ахматовой. Под темой автор подразумевает дефиницию обобщающего характера, служащую для определения содержания художественного текста в общепринятых категориях, внеположных индивидуальной семантике и индивидуальному языку данного текста /например, тема любви, тема творчества, тема смерти и т.д., теоретически возможные у каждого поэта, независимо от его поэтики, эпохи, языка, в отличие от мотивов, целиком обусловленных индивидуальностью поэта/. Влияние мотива на тему и состоит,

как показывает анализ, в придании ей того индивидуального своеобразия, носителем которого является мотив.

§ 2. "Поэма без героя" как итоговое воплощение основных мотивов поэзии Анны Ахматовой.

Если "Реквием" был "широким покровом" для всех жертв эпохи террора, то Поэма — это посмертное вместилище памяти обо всех эпохах и жертвах, "шкатулка с тройным дном", а фактически — бездонная. Принципиальная незавершенность поэмы с точки зрения мотивного анализа абсолютно соответствует мотивному принципу построения текста, при котором ассоциативный механизм функционирования мотивов размыкает текст сначала в поле близких ассоциаций, а затем — в поле ассоциаций далёких, индивидуальных для каждого читателя.

В последовательном /по главам/ разборе текста ахматовской поэмы выявляются все основные мотивы поэзии Ахматовой, анализируются их трансформации, продиктованные историософским контекстом поэмы. В этом произведении, действительно, сошлись все основные ахматовские мотивы, образуя итоговое единство, зеркально отражающее все предыдущее творчество Ахматовой. О зеркальности как основном приеме поэтики, как способе мировидения — словом, как основном свойстве Поэмы и в эстетическом, и в идеологическом смыслах — говорилось уже очень много и глубоко /В.М.Жирмунским, В.Я.Вилениным, О.А.Седаковой и др./. Вращением "зеркальных граней" Поэмы вокруг "оси Канунов, Сочельников" обусловлено и преломление в ней всех ключевых ахматовских мотивов. Прежде всего, зеркальны взаимные отражения Автора и всех персонажей поэмы, воплощая то, что Флоренский определил, говоря об Анне, как ее слияние с "мировой душой". Во взаимоотражениях Автора и героев поэмы реализуются все мотивы, связанные с лейтмотивами мистического тайнознания и нищеты. Третий же ахматовский лейтмотив — нравственного долга перед мертвыми — это, собственно, та "ось", вокруг которой вращается все в Поэме.

В ходе мотивного анализа в работе ведется речь и о композиционных особенностях поэмы, о специфике ее языка и пафоса. Так, обращается внимание на построение первой части поэмы по романному принципу, анализируются черты романного разноречья в ахматовской "Петербургской повести", карнавальное шествие теней в которой облекается в формы романной полифонии. Так, в Поэме выделяются "речевые зоны" /Бахтин/ всех основных персонажей "Петербургской повести" — героя—"демона" /его речевая зона сформирована реминисценциями блоковского поэзии/, героя-жертвы /"драгунского корнета"; его речевая

зона строится на реминисценциях стихов Вс.Князева/, героини-танцовщицы, "роковой плясуньи", чьим языком в поэме является язык балета, на равных сосуществующий с другими индивидуальными языками в разноречье поэмы. При этом балет остается самостоятельной знаковой системой, которая, благодаря своей общеизвестности, не утратила музыкально-жестовой природы даже будучи в Поэме явленной опосредованно - через авторское словесное описание. При этом в ахматовском тексте жесту, танцу придана такая же информативная и коммуникативная достаточность, способность к диалогу, полнота этического содержания, какой обладает отдельный языковой комплекс в системе романного разноречья.

В диалоге персонажей и Автора, во взаимодействии их языков и точек зрения складывается ахматовская "Петербургская повесть", и в ее нравственных коллизиях / на личном и историческом уровнях повторяющих друг друга/ воспроизводятся главные мотивы Ахматовой - оплакивания и духовной милостыни, взятия на себя вины мертвых и обреченного города, нравственной взаимозависимости эпох и молчания, пророчества и безумности.

Вторая часть /"Решка"/, играя поворотную роль в поэме, строится на принципах иронической двуплановости /при этом речь идет о трагической иронии по преимуществу/. Резкая смена эпох, действующих лиц и самого типа повествования в "Решке" создает эффект столкновения неких противоположенных движений, и главным мотивом, передающим значение этого поворота вокруг оси Поэмы, является мотив молчания; кульминация поворота и пик безмолвия в поэме совпадают в стихах:

Только зеркало зеркалу снится,

Тишина тишину сторожит.

Это совмещение в "Решке" противоположных и в то же время взаимосвязанных начал /прежде всего - двух разных эпох и этических систем, сведенных вместе/ рождает и пафос трагической иронии, и соответствующее построение текста. Во всем царят уравненные в правах противоположности: праздник и похороны; "вой" арлекинад и "напев Херувимский"; "обезумевшие Гекубы и Кассандры из Чухломы" и "я тишайшая, я - простая, "Подорожник", "Белая стая"; "столетняя чаровница"/романтическая поэма/ и "лира, но Софокла уже, не Шекспира". В этих иронических оксюморонах "Решки" воспроизводятся по-новому все мотивы, связанные с идеей долга перед мертвыми. Они здесь неизменно сопровождаются темой "адской арлекинады" и упоминанием того, "кто не знает, что совесть значит // И зачем существует она". Это сатанин-

ское незнание того, "что совесть значит", повернувшись вокруг оси "Решки", совершенно сливается со слепым недоумением Редактора по поводу того, "к чему нам сегодня эти // Рассуждения о поэте // И каких-то призраков рой". Эпоха переливается в эпоху, вина в вину и жертва в жертву. Соединение на первый взгляд "далековатых" эпохальных контекстов - карнавального 13-го года и каторжного "года сорокового" - показывает, что один заложен в другом.

Реализуются в "Решке" / правда, в очень редуцированном виде / и другие ахматовские мотивы: мотив Азии / притом в конфликтном же соединении с контекстом: рядом в строке стоят "город в огне" - "И Ташкент в цвету подвенечном" /, мотив обреченного города / "город в огне" /.

Наконец, в "Эпiloге" поэма вновь меняет звучание: голос Автора не только получает полную и единоличную власть, но и сам обретает единство, которого не было в "Решке". Он звучит как итоговый голос и распространяется на 7 тысяч километров, отделяющих Автора от петербургского/ленинградского пространства Поэмы. В этой подчеркнутой силе авторского голоса - концентрация силы всего предыдущего полифонического повествования. Симфоническая многомерность и много-темность в финале поэмы разрешается в мощном завершающем аккорде, закрывающем все разнообразные темы произведения. Поэтому не выглядит случайностью в конце эпiloга ассоциация с Седьмой симфонией Шостаковича / вариант последней строфы: "А за мною, тайной сверкая..." /.

Характерно и изменение положения Автора в этом вновь изменившемся времени и пространстве Поэмы. Если в первой части совершался вход Автора в "зазеркалье" 13-го года, и тем самым эта эпоха обретала реальность в поэме, то в эпiloге происходит обратное - выход из начала века и возвращение ему статуса прошлого. Диалог с тенями теперь определяется Автором, "вошедшим" вновь в 40-е годы, так: "Я аукалась с дальним эхом, // Неуместным смущая смехом // Непробудную соню вещей". Взгляд с временной высоты на эпоху 13-го г. / "Из года сорокового, // Как с башни, на все гляжу" / сменяется теперь взглядом с пространственной высоты / самолета / на эпоху "года сорокового". При этом образ полета в "Эпiloге" переключается с главной метафорой "Вступления" / башней /, а пространственное движение вверх в "Эпiloге" корреспондирует с метафорическим спуском "под темные своды" времени во "Вступлении". По мере того, как самолет в "Эпiloге" набирает высоту, авторский взгляд охватывает все большее пространство. Картина расширяется от "кровли Фонтанного Дома" до видения всего Ленинграда,

"что там погибать остался // В блеске шпильей, в отблеске вод", и, наконец, до просторов Урала и Сибири. Разрешается это постепенное расширение горизонта в метафоре России, представшей в виде женщины, идущей на Восток, "опустивши глаза сухие // И ломая руки".

Эпическое монологическое единство, строящееся на единстве пространственно-временном и оценочном, конституирует текст "Эпилога". Единственный голос извне, вошедший в него, — это слова "*Quo vadis?*", которые "кто-то сказал" /характерное для Ахматовой табуирование священного имени/. Библейский вопрос голосом свыше накладывается на все другие звуки поэмы, выводя ее в ее завершении в духовный космос. Шествие России на Восток и затем "себе же самой навстречу, ... как из зеркала наяву", — не ответ на этот вопрос. Ахматовская поэма завершается, как и гоголевская, вопросом, ответа на который нет. О трагизме возможного ответа можно лишь догадываться по предыдущему. Карнавал 13-го года обернулся кровавыми ужасами в эпоху "года сорокового". Каким будет следующий поворот вокруг "оси Канунов"? "Обуянная смертным страхом" Россия ахматовской поэмы не дает ответа.

Заключение.

Выводы, следующие из анализа поэзии Анны Ахматовой, предпринятого в работе, таковы:

1/ в результате хронологического анализа ее творчества выяснилось, что три крупных видоизменения ее творческой манеры и ее художественного мировидения служили не нарушению, а складыванию целостности ее художественной системы, сохраняя ее тождественность себе в изменяющихся контекстах эпохи;

2/ структурным ядром художественной системы Ахматовой является мотивное ядро ее поэзии, мотивными трансформациями обеспечивающее ей необходимую изменчивость, а постоянством воспроизведения основных мотивов — личностную цельность.

Выводы же об индивидуальной художественной системе как типе целостности носят более обобщенный характер:

1/ индивидуальная художественная система как тип целостности отвечает всем структурным требованиям, предъявляемым к целостным единствам, но в специфической форме: так, формой первоначальной объективации здесь выступает мотив при первом своем появлении в тексте /и мотив же является основной структурообразующей единицей этого типа целостности/, а формой разворачивания целостности будет разворачивание художественной системы во времени, при котором главным фактором созидания целостности является претворение физического времени складывания художественной системы в художественное время;

2/ воплощением "единства в личности" - основного условия целостности - в индивидуальной художественной системе предстает лирический герой, поэтому только те поэтические системы, которые сгруппированы вокруг понятия лирического героя, могут причисляться к целостным единствам.

И самыми общими теоретическими выводами из работы стали следующие:

1/ общим свойством всех структур, о которых шла речь в работе /структура мотива, структура поэтической системы как целостности и структура ахматовского творчества/ является разомкнутость;

2/ Столь же неоспоримое свойство всех трех предметов анализа в работе - самодостаточность, структурная законченность.

Играя роль тезиса и антитезиса, эти два положения подводят к третьему, синтезирующему - об утверждении целостности как таковой путем выхода за собственные пределы. Этот "оксюморонный" принцип самоутверждения целостности соответствует оксюморонному началу ахматовской поэзии и - шире - новому "Я" русской поэзии рубежа веков, раскрывающему свою индивидуальность через многогранность отношений с миром и своеобразие личностного миропостижения.

По теме диссертации опубликованы следующие статьи:

1. Пахарева Т. "Я была тогда с моим народом..." // Радуга. Киев. 1989. № 8. - С.108-115.
2. Пахарева Т.А. Синтез романного разноречья и стихотворной речи в "Поэме без героя" // Тезисы докладов республиканской научной конференции "Проблемы творчества и биографии А.А.Ахматовой". 12-14 июля 1989 г. Одесса. 1989. - С.47-50.
3. Пахарева Т.А. Трансформация "петербургского мифа" в поэзии А.Ахматовой // Тезисы Всесоюзной научной конференции "Поэзия русского и украинского авангарда: история, поэтика, традиции /1910-1990 гг./". Херсон. 1990. - С.98-99.
4. Пахарева Т.А. Имя у Ахматовой // Вторые Ахматовские чтения. 16-18 апреля 1991 г. Тезисы докладов и сообщений. Одесса. 1991. - С.60-61.
5. Пахарева Т.А. Жанровое новаторство "Поэмы без героя" // Актуальные проблемы современного литературоведения и филологии. Сборник научных трудов. Киев. 1991. - С.134-139.

Тс

Подписано к печати 15.04.92. Формат 60X84 1/16 Офс. печать
Усл. печ. л. 1.16. Уч-изд. л. 1. Тираж 100.
Заказ 574. Бесплатно.

ППП УкрНИИТИ, 252171, Киев, ул. Горького, 180.

479348

5166065

AB 126.850