

Труды Фонетического Института практ. изучения языков
под общей редакц. Директора Инстит. И. Э. ГИЛЛЕЛЬСОНА

В. В. ВИНОГРАДОВ

О ПОЭЗИИ
АННЫ АХМАТОВОЙ

(СТИЛИСТИЧЕСКИЕ НАБРОСКИ)

ЛЕНИНГРАД — 1925

Ленинградский Гублит № 14498. 8^{1/4} л. Тираж 1650 экз.

Типография Химтехиздата. Разъезжая, 43.

О Г Л А В Л Е Н И Е.

	СТР.
1. Метод и задача работы	5—9
2. О символике и о символе	9—21
3. О типах символов в поэзии Ахматовой и системе их преобразований .	21—35
4. О символах-словах. Стилистическая роль открытых структур	36—59
5. О приеме овеществления	59—68
6. Сопоставления, сравнения и метафоры	69—107
7. Игра времен	107—120
8. Смена эмоциональной окраски фраз, как семантический фактор	120—137
9. Намеки, недомолвки, эвфемизмы	137—149
10. Grimасы диалога	149—163

1. Метод и задача работы.

Изучение поэтической речи современного писателя представляет чрезвычайный методологический интерес. В рамках современности особенно острым может быть постижение своеобразия индивидуально-поэтического стиля, как замкнутой системы языковых средств, характерные особенности которой еще ярче всплывают на фоне обладания общими формами повседневно-интеллигентской речи в ее разных функциях. И вместе с тем,— такое изучение не нуждается в предварительных блужданиях среди более ранних стилистических традиций. Да ведь ретроспективно-проекционной плоскости во всей ширине ее для современности и не существует — или вернее: для ее создания необходимы первоначально сложные и настойчивые усилия многих по систематизации предстоявшего тому или иному поэту материала, но их не бывает. Конечно, некоторым явлениям стиля у поэта—современника можно с разбегу подыскать исторический пьедестал, рассматривая, напр. лексическую „скудость“ Ахматовой, как преодоление символистической словесной роскоши. Но ценность таких общих наблюдений всецело обусловлена формой их возникновения: почерпнуты ли

они из стилистической системы исследуемого художника и показаны или же они механически, при посредстве „критического чутья“ примышлены к ней и только указаны эмоциональным жестом — перстом ¹⁾. В последнем случае исчезают даже крупницы условной правды, правды исторического релятивизма.

Эстетическое суждение современника, претендующее на установку связей и взаимоотношений живого поэта и его литературных предшественников, его исторического окружения, важно, главным образом, как материал для будущих научно-исторических построений, именно своей оценочно-эстетической стороной, заинтересованной обусловленностью своего восприятия. К нему, учитывая его упрощенную и одностороннюю реакцию, должны обратиться последующие поколения историков литературы и поэтического языка, когда они будут подыскивать поэту место среди скрещивающихся и разрывающихся линий литературного развития. В попытке художественного критика современности превратиться в историка литературы и поэтической речи всегда кроется коренная антиномия, и будущим исследователям не-

¹⁾ Этими рассуждениями предрешено отношение мое к книге Б. Эйхенбаума „Анна Ахматова“ (Опыт анализа) Пгр. 1922. С методологической точки зрения она характеризуется упрощенностью объяснений: все явления, по грубо формалистическим категориям выстроенные, без определения функциональных отличий, подгоняются под придуманную „доминанту“ (чисто номенклатурного, вывесочного характера); с лингвистической точки зрения она обнаруживает беспомощность автора в вопросах синтаксиса, семантики и фонетики; с критической — она слишком претенциозна своей „ориентацией“ на установку и разъяснение обще-теоретических проблем.

обходимо совлечь предварительно с такого „скромного критика“ историко-литературную маску, для того, чтобы получить надежный материал для своих исторических построений. Таким образом, современная критика и научное постижение, „осмысление“ современных литературных фактов— явления полярные: одна все сразу объясняет своим „критическим чутьем“, другое—покоится на углубленной интуиции и предпосылает объяснению строгую систематизацию и классификацию материала.

Между тем toute classification est nécessairement statique, т. е. должна быть освобождена от генетических разысканий (puisque il n'est possible de classer que les choses coexistantes)¹⁾, от механической прицепки ее частей к разным традициям и от объяснений в их аспекте. Иными словами: научно-лингвистическое изучение современной поэзии должно начинаться с интенсивного анализа индивидуально-замкнутой системы языковых средств. К индивидуально-поэтическому стилю с соответствующими изменениями—приложим принцип. Ferd. de Saussure'a: La langue est un système dont toutes les parties peuvent et doivent être considérées dans leur solidarité synchronique (и по отношению к поэтической речи— в индивидуально-эстетической объединенности²⁾).

Это, конечно, не значит, что динамика самого изолированного поэтического стиля не учиты-

1) Serge Kartzewski, Etudes sur le système verbal du russe contemporain. Slavia 1922 S. 2a 3.

2) Saussure F. Cours de Linguistique générale. Paris. Sec. ed. 1922.

Chapitre III, La linguistique statique et la linguistique évolutive.

вается при таком изучении. Но она естественно должна представляться или как смена одной системы другой или как частичное преобразование единственной системы, функциональное ядро которой познается, как устойчивое. Поэтому при исследовании малых форм принцип „сопричастного существования“ (термин Райнова) должен применяться в расширенном смысле, объединяя в циклы группы однородных эстетических объектов. Но при таком подходе и раскрывается вся сложность проблемы индивидуально-поэтического стиля. Ее всестороннее освещение предполагает систематическую разработку отдельных сторон языкового творчества поэта во всем многообразии факторов, которые на них влияют.

При настоящем состоянии науки о поэтическом языке бесконечно полезнее интенсивно-углубленный анализ одной стихии в индивидуальном языковом микрокосме, чем скачки на гигантских шагах вокруг всей „поэтики“ современного творца.

Этими общими соображениями определяется метод и задача предлагаемой работы. Она является попыткой—описать наиболее существенные приемы словоупотребления в поэтическом языке Анны Ахматовой. Все же — и здесь следует помнить одно ограничение: стиль Ахматовой сам по себе не составляет идейного центра работы. Он лишь материал для освещения некоторых общих и частных вопросов семантики (или лучше—символики) поэтической речи, которые удобно разрешаются при его посредстве. Но так как—естественно—обобщение тезиса обусловлено предварительным всесторонним анализом и систематизированием

избранного материала, то и поэзия Ахматовой в некоторой части своего языкового содержания получает здесь объяснение и характеристику.

II. О символике и о символе.

Изучение художественной символики и приемов ее преобразования в индивидуально-поэтическом творчестве должно направляться по двум путям, которые то расходятся, то сплетаются в органическую слиянность. Лишь оба испытавши, исследователь может приблизиться к конечной цели своей — к постижению словесной стихии поэта в ее частях, формах эстетического комбинирования и в ее внутренней связанности.

Путь один—определение „типа“ языкового поэтического сознания художника. Правда, это проблема—не столько непосредственно лингвистического, сколько психологического характера. Однако ее разрешение имеет большое значение для понимания мотивов выбора поэтом той или иной сферы символов, для выяснения индивидуальных отличий в сцеплениях символов; для раскрытия путей „вызывания“ одного символа другим, для учета факторов, выходящих за пределы словесного ряда, но отражающихся на восприятии семантического облика символов; для установки доминирующих словесных сфер и принципов их использования; словом, для всестороннего раскрытия того „типа“ семантических преобразований, который выразился в творчестве изучаемого художника.

Эта проблема (le problème statique de sémantique) останется за границами моего анализа поэзии Ахматовой ¹⁾.

Передо мной другой путь: расчленение отдельных эстетических объектов, созданных поэтессой, с целью определить композиционную функцию символов, как элементов данного органического целого. Еще Потебня сравнивал художественное произведение со словом. В этом аспекте составные символы его должны рассматриваться, как его морфемы, смысловая функция которых всецело определяется актом семантического взаимодействия, рождающим единство эстетическое.

Едва ли не целесообразнее другое сравнение — с предложением, так как предложение чаще, чем слово, является языковой реальностью, отграничивающей законченный смысл и в своем единстве растворяющей раздельность слов. Так говорит Б. Кроче: „на предложение мы не должны смотреть так, как то принято обычно в грамматиках, а должны видеть в нем выразительный организм законченного смысла, который содержится как в самом простом восклицании, так и в самой обширной поэме“ ²⁾.

И в этом случае символы в составе художественного произведения, как слова в предложении,

¹⁾ „К этой проблеме частично я пытался подойти в статье „О символике А. Ахматовой. Литературная мысль“, № 1. Значение этой проблемы для семантики вскрыто в серии лингвистических трудов. Здесь назову лишь Van Hinnenken's Principes de linguistique psychologique. Essai de synthese. Paris 1907, в особенности стр. 39—49. Здесь же ссылки на литературу вопроса.

²⁾ Бенедетто Кроче. Эстетика, как наука о выражении и как общая лингвистика. Ч. I. Пер. В. Яковенко. 1920. 164 стр.

должны рассматриваться не в своей особой полноте содержания — образного и эмоционального, которое присуще им вообще в поэтическом языке данного писателя, а лишь с трех точек зрения: 1) с точки зрения того преобразования, которому подвергается символ, занимая определенное место в композиционно-синтаксической иерархии; 2) приемов функционального использования одного из потенциальных свойств символа — в его эстетической оформленности и 3) отражений взаимной зараженности.

Но здесь уместно, прежде чем переходить к иллюстрации этих мыслей на конкретном материале из стихов Ахматовой, подробно раскрыть понятие о символе, как семантической единице поэтической речи. Он постигается и воспринимается на фоне привычных лексем повседневной диалектической речи в ее разновидностях. Поэтому сначала надо остановиться на вопросе о лексеме. Ему я посвятил несколько страниц в работе своей: „О задачах стилистики“¹⁾. Лексема — это совокупность значений, потенциально заложенных в один и тот же звуковой комплекс. Слово — это лексема, привязанная к определенным группам словесных ассоциаций, среди которых она узнается, как воплощение единого смысла.

Лексема — синкретизм смыслов, иногда противоречивых — и все же имеющих общее функциональное ядро. Бледная параллель к прояснению вза-

¹⁾ О задачах стилистики. Наблюдения над стилем жития протоп. Аввакума. „Русская речь“. I Сб. статей под ред. проф. Л. В. Щербы. Из грамматического терминологического словаря проф. Н. Дурново я узнал, что этот же термин в близком к моему значении употребляется проф. А. М. Пешковским.

имоотношений — „лексемы“ и „слова“ — понятия „фонема“ и „звук“¹⁾.

Сосредоточение внимания на том или ином „слове“ (т.-е. чувственном комплексе, связанном со смыслом) естественно вызывает в сознании не только ряды значений—смыслов, которые в него воплощены (или с ним связаны), но и представления о приемах их реализации, т.-е. групповые соединения слов, „фразы“, в которых актуализуются подразумеваемые разновидности значений¹⁾. Всплывает, конечно, не весь круг возможных употреблений „слова“, но их основные „типы“. Может выступить на сцену не только, так сказать, автоматизм привычного „языкового мышления“, но и тенденция к своеобразному „лингвистическому“ осмыслению слова, „к этимологизированию“. В таких „размышлениях“, при отсутствии определенных синтаксически оформленных предложений, как будто образуется своя внутренняя форма из отношения „первоначального значения“ (этимон) к употребительному лексико-логическому — так характеризует этот процесс Густав Шпет²⁾. Однако этот процесс для акта повседневного речевого общения членов диалектической группы не является существенным. Напротив, результаты такой этимологической настроенности вызывают у себе.

¹⁾ Ср. в Bulletin de la Société de linguistique de Paris 1922. T. 23 Troisième fascicule. Numéro 72—статью Bally— по поводу книги Brunot La pensée et la langue; „La langue est un système de signes virtuels destinés à être actualisés dans chaque circonstance pour l'expression d'une pensée donnée; le fonctionnement de la langue consiste à transformer le virtuel en actuel; tout un ensemble de signes sont affectés à cet usage“. (118 стр.).

²⁾ Густав Шпет. Эстетические фрагменты. II—1923. Ленинград. Книгоизд. „Колос“.

седника эстетическую реакцию, т.-е. ощущаются, как переход к иному плану речевых построений¹⁾).

Между тем осознание лексемы, как потенциальной совокупности значений, сконцентрированных вокруг одного смыслового ядра, внешним знаком которого является слитный фонический комплекс,—хотя и представляет акт искусственной установки „лингвистического“ внимания,—не противоречит утверждению языковой реальности лексемы в сознании всех вообще носителей того или иного диалекта. В той мере, в какой каждым воспринимаются разные случаи употребления одного—„слова“, как функции единой семантической реальности, ему присущие неизбежно представление о лексеме. Конечно, круг осознаваемых значений одной лексемы не одинаково широк у разных носителей данного говора; но круг узнаваемых ее значений, т.-е. относимых при восприятии к одной семантической сущности—приблизительно тот же.

Однако точное раскрытие понятия лексемы невозможно без анализа ее морфологической структуры. И с этой точки зрения не следует отождествлять внешнего облика лексемы и „слова“ в традиционном смысле. Лексема включает в себя и те „фразовые“ объединения, которые Л. В. Щерба удачно окрестил именем потенциальных слов. Всякое сращение слов, которое является привычным для говора, всякая употребительная „фраза“, т.-е. организованная в грамматическое единство группа слов, соответствующая одному сложному,

¹⁾ Ср. в новелле Сологуба Ф.: „Два Готика“. (Рассказы, т. VII, изд. „Шиповник“) постоянные каламбуры Лютика и его „грамматические упражнения“.

нерасчлененному представлению, могут быть рассматриваемы, как целостные лексемы. И тогда встает вопрос о сумме включенных в них потенциальных значений, которые актуализуются в ряде контекстов.

Естественно, что и среди многообразных форм социального речевого общения констатируются попытки выйти за пределы автоматизованного круга лексематических смыслов и создавать новые оттенки значений и новые „слова“—не только для обозначения новых культурных „вещей“ (или старых—по новым признакам), но и в целях эффектов речевой неожиданности или под влиянием непосредственных словесных интуиций, толкающих на творчество, или под воздействием иных аффективных импульсов. Конечно, речь здесь идет не о „терминологических“ изменениях, но о сдвиге прежних смыслов в конструктивных объединениях.

Наблюдения над направленностью индивидуальных устремлений к языковым преобразованиям в рамках определенного диалекта (и „поколения“) помогают уловить общую линию „лингвистического вкуса“ и должны быть положены в основу построения стилистики той или иной диалектической речи—в ее функциональном многообразии. Конечно, этим путем могут быть намечены иногда (когда нет ожиданий влива в данный диалект большой струи сторонних элементов) некоторые черты последующей стадии языкового состояния известного говора, „нормы“ его будущей жизни.

Таким образом, над гладким фоном языковых явлений, характеризующих известный социальный коллектив (их описывает „диалектология“), возвышаются эстетические нормы, обуславливающие систему словесного отбора при некоторой „уста-

новке на выражение“, систему, характерную для диалекта в целом; и выступают основные типы индивидуальных преобразований—в их разрушительно—творческой работе, подготовляющей новую картину языковых взаимоотношений у грядущих поколений. Это — проблемы „объективной стилистики“, по терминологии Ries'a. И все вместе—это составляет тот объективный апперцепционный фон, ориентируясь на который „художники слова“ создают свои индивидуально-поэтические языки, свою „символику“. Так последовательное развитие темы приводит к необходимости определить понятие „символа“, как единицы поэтической речи, путем сопоставления с „лексемой“.

Символ—это эстетически оформленная и художественно-локализованная единица речи в составе поэтического произведения. По внешней структуре своей символ совпадает иногда с „лексемой“, включая в себя и слова в собственном смысле и „фразовые“ объединения. Да и принципиально различия между ними с статической точки зрения часто нельзя установить в составе многих литературных жанров, именно тех, где создание новых форм языковых комбинаций—синтаксических и семантических—не входит в художественный замысел творца. Однако—даже и в этих случаях, когда нет тенденций к преобразованию значений „лексем“ путем их непривычных сцеплений или помещения в иные синтаксические рамки, когда индивидуальность стиля определяется не приемами новообразований—лексикологических и семантических и не своеобразием сочетания элементов из разных диалектов в целостном художественном единстве, а только общим характером движения

фраз и подбора символов, даже и тогда — „символы“ расширяют круг значений соответствующих „лексем“ — или вернее: совсем выступают за пределы этого круга. В силу своей связанности, как элементов целостного „эстетического объекта“, символы в составе художественного произведения получают потенциальную силу ассоциироваться с рядами тех образов и эмоций, которые заложены в структуре целого. И хотя онтологически — предметное значение их может остаться в существенных чертах неизменным, тем не менее, поскольку они ощущаются и воспринимаются, как части определенной целостной композиции (а только в этой плоскости символика и может их рассматривать), они имеют лишь внешнюю „морфологическую“ связь с однородными лексемами повседневно-диалектической речи. Таким образом, характерная особенность символа — это обусловленность его значения всей композицией данного „эстетического объекта“. Правда, в акте феноменологического анализа — исследователь, раздробив целостную структуру объекта на семантические единицы, выясняя систему приемов их эстетического оформления, естественно принужден раскрывать принципы семантического преобразования „символов“, исходя из представления об отдельных соответствующих лексемах. Но он всегда должен учитывать общий характер взаимоотношений символов и их группировок в системе целого, а также их функциональную роль среди других композиционных факторов, которые, определяя выбор и обработку языкового материала, — сами могут лежать вне сфер лингвистического изучения. Именно на почве такого созерцания устанавливаются не только глубокие принципиальные

различия в системах поэтического оформления языкового материала, обусловленные особенностями „литературных жанров“ и позволяющие разграничить общие функциональные разновидности поэтической речи, но и выясняется широкая амплитуда колебаний в конструктивной роли чисто языковых факторов и в их положении среди иерархической системы изобразительных средств. В иных поэтических произведениях языковой материал сам по себе — не подвергается эстетическому преобразованию, не выступает, как „доминанта“ художественных устремлений, а приспособляется лишь, так сказать, к заранее определенным линиям художественного замысла, к возобладавшим тенденциям формирования „эстетического объекта“. Задача лингвистического анализа здесь — лишь описать морфологически систему отбора „символов“ и их взаимной согласованности — в служении целям выражения вне-языковых представлений. Такие поэтические произведения, как бы ни велика была их литературно-эстетическая ценность, могут заметно не отразиться на ходе „стилистического“ (в узко языковом смысле) развития тех или иных литературных жанров и не повлиять несколько на направление общей истории лингвистического вкуса в кругу интеллигентного общества. Это, наприм., можно утверждать о таких романах Достоевского, как „Подросток“, „Игрок“, где нет тенденций к разнообразию разговорно-речевых стилей, о ряде пьес А. Н. Островского; о новеллах Лермонтова и т. д. Здесь нет устремленности к созданию новых языковых ценностей и новых форм стилистических комбинаций языковых элементов. Здесь языковой материал имеет значение нейтральной среды, полотна, на

котором двигаются, отражаясь, психологические образы, реализованные художественно-идеи; смена действий в причудливых переливах эмоций и т. п.

В других художественных произведениях, напр., в „Бедных людях“ Достоевского, в „Невском проспекте“ Гоголя, в новеллах Ф. Сологуба, в прозе Замятина и т. д. элементы своеобразных речевых построений настолько существенны в общей концепции „эстетического объекта“, что временами—перед ними ступшевываются, отступают на задний план другие факторы художественного оформления, и архитектоника эмоционально-символических рядов начинает представляться самодовлеющей целью творчества. И по отношению к этим произведениям недостаточно описать общий „фасон словесных одеяний мысли“. Лингвист, занятый вопросами эстетики слова, должен остановиться отдельно на тех индивидуально-творческих языковых приемах, при посредстве которых создаются художником новые формы архитектоники смыслов в пересекающихся символических рядах. Проблема „композиции“, использования словесных средств в акте создания целостного „эстетического объекта“—не может исчерпать здесь всех интересов исследователя. Для него не меньшую принципиальную важность представляет раскрытие своеобразий в общей системе художественного конструирования символов.

И на анализе произведений этого цикла особенно легко осознать глубокое различие между— „лексемой“ и „символом“ даже с точки зрения внешнего строения. В иной художественной речи слова бегут в привычной веренице, не вызывая ни формами своего сочетания, ни слияниями своих смыслов—никакой эстетической реакции. Но вот

этот шаблонный бег, бег выстроенных по готовым образцам автоматов неожиданно пересекается новыми словесными пируэтами. Осуществляется такой эмоционально смысловой интервалл, такой переход от одного словесного ряда к другому, который своей острой новизной заражает эстетическое чувство читателя. И тогда сама „шаблонность“, привычность протекших фраз вырисовывается как особый художественный прием. Естественно, что в таких случаях весь этот словесно-синтаксический ряд следует рассматривать, как один „символ“, как бы ни многочисленны были организующие его группы слов. Обосновать необходимость в понятии „символа“ выступить за пределы даже предложения можно и иным путем. Но здесь укажу на то, что об этом уже говорили: „Очень существенно расширить понятие „образа“ настолько, чтобы понимать под ним не только „отдельное слово“ (семасиологически часто несамостоятельную часть предложения), но и любое синтаксически законченное сочетание их. „Памятник“, „Пророк“, „Медный всадник“, „Евгений Онегин“ — образы; строфы, главы, предложения, „отдельные слова“ — также образы. Композиция в целом есть как бы образ развитой *explicite* ¹⁾“.

И, наконец, есть такие „литературные жанры“ и разновидности в их пределах, где языковая стихия даже в самых мелких своих единицах выступает обнаженно, как основной фактор эстетического строительства.

Ясно, что такие поэтические произведения — с подчеркнутой тенденцией к языковым „ново-

¹⁾ Г. Шпет. Эстетические фрагменты. III, 1923, 34—35 стр. Ср. в статье Б. Л. Ларина: „О разновидностях художественной речи“. Сб. „Русская речь“.

образованиям“ или к осуществлению нового синтеза установившихся форм литературной речи в ее стилистической дифференцированности — с разно-диалектическими элементами должны представлять исключительный интерес для стилистики поэтического языка. Задача лингвиста здесь еще дальше выходит за пределы морфологического описания структуры „эстетического объекта“ с точки зрения осуществленных в нем форм комбинаций привычно-языкового материала — лексематического и синтактического. Ему важно в этих случаях раскрыть не только систему стилистических приемов художника, определяющую излюбленные им формы композиции, но и описать отдельно принципы „словотворчества“ и „речетворчества“, которые, разрушая установившееся в литературном сознании ощущение лексем, содействуют выработке новых норм „лингвистического вкуса“ и подготавливают вытеснение вновь возникающими смыслами старых значений лексем. Такое изучение, восполняя материал для построения исторической стилистики поэтической речи, в то же время открывает пути взаимодействий между формами поэтического языка и процессами изменений в разговорной речи интеллигентской.

И вот на художественных произведениях этого типа особенно рельефно обнаруживается внутренний разрыв между „символом“, как единицей поэтической речи, и „лексемой“ с ее модусами в динамике повседневной речи — „словами“. Даже символы—слова здесь отличаются от соответствующих лексем не только подобранностью смыслов, осуществляющей в цельной композиции эффекты гармонического эмоционального созвучия или эмоционально-контрастных переливов—при стройном

чередовании семантических „акцентов“, но и ярко-индивидуальными чертами в своем художественно преобразованном облике. Резкие изменения в эмоциональном тембре или предметном содержании, открывающие оригинальность индивидуально поэтического языкового творчества, обрисовывают „символ“, как вызов привычному содержанию созвучной лексемы, как вновь возникающее слово, которое эффектно налагается, не сливаясь, на апперцепционный фон сродных модусов однородной лексемы.

В свете этих рассуждений легко понять чрезвычайную методологическую важность описания системы семантических преобразований в поэзии Ахматовой. Ахматова пользуется привычными и словосочетаниями разговорно-интеллигентской речи, и, окутывая их сложной сетью стилистических ухищрений, дает им новую семантическую характеристику. Естественно, что при этом методе художественного творчества Ахматова принуждена была прибегать, главным образом, к таким средствам смысловых новообразований, которые изменяют не значения отдельных слов, а целых фраз или даже чаще—фразовых соединений. Но развитие этой мысли требует предварительного анализа строения символов в поэзии Ахматовой.

III. О типах символов в поэзии Ахматовой и системе их преобразований.

Пользование словесным фондом разговорной речи, вполне мотивированное теми формами „интимного“ письма, обрывков дневника, короткой новеллы, как бы вырванной из дружеского рассказа, и т. п., в которые выливаются стихотворения

Ахматовой,—определяет господствующий тип символов в ее поэзии. Это—символ-фраза, т. е. организованная в грамматическое единство группа слов, соответствующая одному сложному, нерасчлененному представлению. Обычные словосочетания разговорно-интеллигентской речи выступают здесь, как тесно слитые, как неделимые семантические единицы, легшие в основу словесно-художественных построений. Понятно, что лишь в тех случаях, когда фраза не совпадает с предложением, возможно семантическое преобразование ее в пределах предложения. Чаще—резкое изменение семантического облика фразы определяется архитектурой предложений, сцепляемых союзами и частицами. В рамке предложения „символ-фраза“ может быть семантически видоизменен лишь путем неожиданной прицепки другого „символа“, контрастирующего или вообще диссонирующего с ним по эмоциональному тембру, вещественному содержанию или даже—грамматической форме.

Примеры:

1, Я сошла с ума (о мальчик странный)—эмоционально внушительный символ покрывается контрастно ослабляющей тенью от сухо-деловой „фразы“:—„в среду, в три часа“.

2. Путем прицепки заключительного символа (из книги: „Вечер“ 97), который резко противоречит непосредственно предшествующим фразам по своему эмоциональному содержанию, изменяется вся их эмоционально-предметная значимость, и в то же время падает новая сеть ассоциаций на стих, подготовляющий семантическую концовку.

¹⁾ Ср. с этим у Van Hinneken'a *Principes de linguistique psychologique*, стр. 281—286.

Перенся двухдневную разлуку,
К нам едет гость вдоль нивы золотой,
Целует бабушке в гостинной руку
И губы мне на лестнице крутой¹⁾.

3. Путем таким же необычных сцеплений Ахматова, сталкивая символы разных логико-семантических категорий, напр. отвлеченные имена и названия реальных вещей, делает ощутимым восприятие таких оттенков семантического облика слов, которые в механизме автоматизированного повседневного языкового мышления не вызывают никакого живого представления стали грамматической фикцией²⁾.

„Журавль у ветхого колодца . . .
В полях скрипучие воротца . . .
И запах хлеба, и тоска . . .
(Четки, 44).

4. Подсказываемое предшествующим контекстом эмоционально-переносное значение символа разрушается сочетанием с символом вещественной наполненности.

Но не заменят мне утрату
Четыре новые плаща.
(Четки, 71).

¹⁾ Ср. . . . Но мне всего милей
Лесная и пологая дорога,
Убогий мост, скривившийся немного,
И то, что ждать осталось мало дней.
Бел. Стая, 54.

Да, я любила их, те сборища ночные —,
На маленьком столе стаканы ледяные
Веселость едкую литературной шутки
И друга первый взгляд, беспомощный и жуткий.
(Б. Ст., 104).

²⁾ Изложение этих строк учения Потебни см. в статье (Овсянко-Куликовского: А. Л. Потебня, как языковед-мыслитель. „Киевская старина“. 1893 г., т. XLIII, 270—272 стр.

Для иллюстрации общей мысли о символах-фразах, сталкивающихся в рамках одного предложения, этих примеров достаточно. Наиболее характерные приемы такого преобразования символов в поэзии Ахматовой необходимо, конечно, подвергнуть специальному рассмотрению.

II. Однако особенно многочисленны у Ахматовой символы-фразы, обнимающие целиком предложение. И архитектура смыслов у ней обусловлена, главным образом, сопоставлением и сцеплением предложений. Между ними обычно разорвана непосредственно логическая, предметная связь. И это заставляет искать какого-то более глубокого, внутреннего, условно-символического соответствия в их связи. Поиски эти — понятно — не должны приводить и не приводят к рассудочному осмыслению, но сгущают впечатление загадочной неожиданности, способствуют эмоциональной, так сказать, переполненности Ахматовской речи. Естественно, что для достижения этих эффектов Ахматова стремится преимущественно пользоваться такими формами сочетания предложений, которые обычно служат средствами выражения логизованной речи. Тем ярче вырисовываются семантические несоответствия и скачки, тем внушительнее необычность смысловой связи. Проф. В. М. Жирмунский назвал синтаксис Ахматовой „логическим“¹⁾. Но этот эпитет приложим лишь к его внешности, если изучать в стихах Ахматовой только порядок смены синтаксических схем, отрящаясь от их словесного наполнения и игнорируя функциональные различия в употреблении тех

¹⁾ В. М. Жирмунский. Валерий Брюсов и наследие Пушкина. 1922. Примечания, стр. 100.

или иных союзов. Однако такое описание бесполезно и неправильно, когда его ограничивают, как это делали В. М. Жирмунский и за ним Б. М. Эйхенбаум, случайным подбором и перечислением одних лишь союзов (наиболее употребительных).

В стихах Ахматовой нагляднее, чем где либо, обнаруживается связь синтаксических явлений с созданием новых семантических феноменов. И здесь — одна из основных точек зрения, с которых следует изучать ее синтаксис¹⁾. Формы сочетания символов-предложений в поэзии Ахматовой необходимо описать, как систему приемов, осуществляющих семантические метаморфозы. Эту мысль чрезвычайно легко иллюстрировать примерами.

1. Сгущение эмоционально-угнетенного тона символа-предложения — с отрицательным значением осуществляется путем соединительно-противительного сочетания его (при помощи союза: „а“) с другим символом — предложением, которое, хотя из предшествующего контекста и получает импульсы к скорбным ассоциациям, тем не менее непосредственно-смыслового контраста с первым символом не содержит:

Ты пришел меня утешить милый
Самый нежный, самый кроткий...

¹⁾ Общий принцип пусть раскроет Sechehaye: Le phénomène sémantique existe souvent seul; dans bien des cas cependant il est un acheminement, une préparation à un phénomène d'évolution syntactique. Toutefois d'évolution, syntactique quand elle se produit, implique toujours un nouveau phénomène sémantique; mais il faut remarquer que dans ce fait complexe le facteur sémantique est le facteur déterminant car c'est lui, qui a la priorité psychologique „Ch. Alb. Sechehaye. Programme et méthodes de la linguistique théorique. Paris 1908. 224.

цательных предложений с совсем иным словесным составом и синтаксическим строением.

Двадцать первое. Ночь. Понедельник.
Очертанья столицы во мгле.
Сочинил же какой-то бездельник,
Что бывает любовь на земле.

(Бел. Стая, 101).

3, Определяемость архитектоники смыслов сплением символов-предложений особенно наглядно сказывается в тех стихотворениях, где в семантическую вязь вплетается изречение, обобщенная сентенция, индивидуально-конкретный смысл которой разъясняется в соседних фразах.

Самые темные дни в году
Светлыми стать должны.
Я для сравнения слов не найду.
— Так твои губы нежны.

(Б. Ст., 31).

На этом примере оборву цепь иллюстраций. Из них ясно, насколько существенны для стиля Ахматовой принципы семантических преобразований, обусловленные такой структурой символов. На некоторых из них и мне придется остановиться отдельно, потому что они представляют общий методологический интерес. Пока же следует указать те выводы, которые с непосредственной очевидностью вытекают из обусловленности новообразований в стиле Ахматовой сложными синтаксическими комбинациями.

1. Совершенно очевидно, что господствующая тенденция к изменению смыслов не слов в пределах фразовых объединений, а больших словесных комплексов (путем причудливых их синтаксических сплетений) — должна привести к широкому использованию приемов фразового „параллелизма“.

Ведь фразовая семантика обусловлена в равной мере различными формами выраженных союзами синтаксических сочетаний — и простою, так сказать, рядоположностью фраз, между которыми должна быть уловлена смысловая связь. И, действительно, Ахматова очень часто берет два ряда символов, из которых каждый является внутренне связанным по своей синтаксической структуре и словесному составу, и переплетает их на подобие жгута или девичьей косы. Таким образом, преобразование символов — предложений легче всего осуществляется в формах сопоставления, противопоставления, сравнения, вообще, в разных видах рядоположения символов — предложений, которые не двигают действия в его логизированном, прямом течении и которые имеют между собою не непосредственно зримые, предметные, а эмоциональные точки соприкосновения. Раскрытие этих форм семантического взаимодействия соседних предложений — основная задача изучения стиля Ахматовой.

2. Сопоставленные символы, идущие сначала двумя смысловыми линиями, естественно переплетаются, то соединясь, то разрываясь и, таким образом, определяя словесное наполнение друг друга. Слияние двух планов создает метафорические образования. Ясно из этого, что и метафоры в стиле Ахматовой, по крайней мере, их господствующий тип, должны быть особого строения: они обнимают целые предложения и даже их цепи. И вот выяснение семантических отличий, характеризующих этот вид метафор, — заманчивая и необходимая цель исследования, тем более, что „фразовое“ творчество вообще легче осуществляется путем широкого, неожиданного развертывания застывшей метафоры.

3, Взаимоотношение символов — предложений определяется часто такими сторонами их смыслов, которые не даны непосредственно в лексикологическом облике заполняющих их слов, а обусловлены семантическими элементами, лежащими за пределами зримого словесного ряда. „Побочные представления и чувствования“, примешивающиеся невольно к „предметному“ ядру символов и обусловленные модуляцией устной речи, тональностью ее и другими факторами произношения, внешней обстановкой и т. п., могут лечь в основу системы эстетического оформления языкового материала при композиции известных жанровых разновидностей поэтической речи. И описание этих „семантических“ средств в их служении целям художественной речи в поэзии Ахматовой — новая сложная проблема.

4. Символы — предложения преобразуются не только средствами сцепления их, как целостных словесных масс, но и путем внедрения в их среду слов неожиданных по конкретному смыслу или по эмоциональному тону. Тогда весь символ-предложение ощущается, как заново сконструированный, и его элементы выступают, как осознаваемые в своей раздельности части некоторой целостной структуры. И этот прием преобразования переводит мое внимание к третьему типу символов в поэзии Ахматовой — символов — слов в его основных формах.

III. Известно тем, кто занимается лингвистикой, учение Вундта об „открытых и закрытых структурах“ „*offene und geschlossene Wortverbindungen*“. Для психологии языка в нем важно раз-

¹⁾ *Völkerpsychologie*. B. I. Th. II, Die Sprache, 309.

граничение двух типов словосочетания, которые покоятся на различных психологических актах ¹⁾. Но уж Ф. Ф. Зелинский в своей заметке о книге Вундта указал на стилистическую важность этого деления ²⁾: „эта теория рано или поздно станет краеугольным камнем в каждой психологии стиля“. II, вот в согласии с ней, ждем, что Ахматова, пользуясь словосочетаниями разговорной речи, как нераздельной данностью, будет преобразовывать их эстетическую значимость с помощью таких форм, которые открывают свободу индивидуально—творческому процессу выражения. II эти подвижные формы, как бы наслаивающиеся неожиданно в вольном течении ассоциаций на слитный комплекс привычных словосочетаний, „фраз“,—это преимущественно формы наречий и прилагательных, формы определений в широком смысле этого слова, атрибутивные конструкции. На роль эпитетов—определений в стиле Ахматовой не раз обращали внимание, но преимущественно с точки зрения их пестроты и многочисленности ³⁾. II о наречиях в языке Ахматовой

¹⁾ Nach allen diesen Unterschieden lassen sich ihrem allgemeinen psychologischen Character gemäsz die geschlossenen Satzverbindungen als Apperceptionsverbindungen oder auch, mit Rücksicht auf ihre Structur, als Wirkungen apperceptiver Zerlegung einer Gesamtvorstellung, die offenen als Associationsverbindungen oder als Wirkungen associativer Apposition zu einzelnen Producten der apperceptiven Zerlegung bezeichnen. 316 стр.

²⁾ Ф. Ф. Зелинский. Вильгельм Вундт и психология языка. Вопросы философии и психологии. Т. 61—63, стр. 638—639.

³⁾ См. особенно статью К. В. Мочульского. Русск. Мысль, 1921, № 3—4.

пытался говорить Б. М. Эйхенбаум ¹⁾. Но, к сожалению, он не ясно представлял себе, как обстоит в синтаксисе дело с вопросом о функциях наречия. Таким образом, проблема об атрибутивных конструкциях в стиле Ахматовой, т. е. об определениях к именам и глаголам, как о своеобразных средствах семантического преобразования фраз, до сих пор не вставала.

Попадая в „фразу“, которая—в отвлечении от них—была бы воспринята, как привычная, целостная семантическая единица, определения не только разрушают сросшееся единство словосочетания, делая ощутимым весь процесс конструирования нового символа, но и совершенно меняют эмоционально-смысловой облик его автосемантических членов. В тех же случаях, когда эпитеты не рассекают „фразу“, а к ней примыкают, как „обособленные определения“,—они преобразуют ее семантическую характеристику своими эмоциональными отражениями.

Следовательно, при анализе стилистических явлений этого рода, несмотря на глубокие внутренние различия в их видах, — устанавливается в поэзии Ахматовой и третий тип символов, по своей морфологической структуре тождественных со „словом“ (в узком смысле).

Прежде чем намечать некоторые линии в течении этого процесса, целесообразно пояснить его общее значение на примерах.

Вечерние часы перед столом.
Непоправимо белая страница.

(Чётки, 62).

¹⁾ Анна Ахматова. Опыт анализа.

Так неожиданно новый смысл получил символ— „белая страница“ от присоединения к его первому члену адвербиального слова— „не по правим о“, которое сохраняет приметы своего отглагольного происхождения и, вследствие сложности своего морфологического строения (не—по—пра—вим о), богато ассоциациями и эмоционально ярко по тембру. И особенно выразителен эффект новообразования от того, что сочетались совсем различные по эмоциональным отголоскам слова: трагически—острый приглагольный признак и нейтрально-внешнее обозначение зримого качества.

Не менее действенна неожиданность присоединения этого наречия к контрастирующему с ним по „эмоциональным венчикам“ эпитету— „милый“, который излюблен Ахматовой.

А ты теперь, тяжелый и унылый,
Отрекшийся от славы и мечты,
Но для меня не по правим о милый,
И чем темней, тем трогательней ты.

(Anno Dom. 62) ¹⁾.

А вот всем ясный пример преобразования шаблонной фразы путем внедрения в нее определений в не совсем обычной функции—препозитивных эпитетов к личному местоимению;

А теперь он знает все не хуже
Мудрых и старых вас.

(Четки, 35).

¹⁾ Ср. А дальше свет—невыносимо щедрый.
(Б. Ст., 21).

Степь трогательно зелена.

(Б. Ст., 108).

Луга и огороды
Спокойно зелены.

(Anno Dom., 86).

Определения—эпитеты, конечно, и сами по себе, когда они—эмоционального содержания, (а таких у Ахматовой—большинство), озаряют своими лучами предложение, увеличивая его аффективную силу. Но особенно выразительна их семантическая роль в тех случаях, когда они осуществляют эмоциональные диссонансы, будучи вклинены (если можно так сказать) с контрастной внезапностью, противореча своему определяемому или по непосредственно-этимологическому смыслу, по сфере значений—предметных или по тембру, иногда даже как бы отрицая тот символ, который они определяют.

Напр. а) И мою бесславную славу
Осиянным забвением смой.

б) О, не одну пчелу
Румяная улыбка соблазнила . . .

Однако для стиля Ахматовой еще более характерно то, что определения она сцепляет, как бы повинувшись произвольной прихоти ассоциаций, в такие гирлянды, в которых соседство и связь двух однородных членов представляются не мотивированными ни близостью смысла, ни родством эмоционального тембра, а ощущаются, как взволнованная, но случайная прицепка к субъективно-основному признаку других—то же в каких то отношениях значительных.

Напр. . . . Дерзкий и смуглый
Мутно бледнел от любви.
(Четки).

Вечерний и наклонный
Передо мною путь.
(Разлука. Б. Ст. 37).

Всех этих рассуждений достаточно, чтобы пояснить основную мысль: Формы преобразований фраз—или лучше: стилистические приемы, которыми при помощи атрибутивных конструкций разрушается восприятие символов-предложений, как привычно-целостного семантического комплекса, как знакомой смысловой единицы, необходимо подвергнуть специальному анализу и классификации. А сейчас мне кажется неотложным указание других направлений при изучении стилистической роли „определений“ в поэзии Ахматовой. Было бы узко думать, что „определения“ здесь служат только средством преобразования отдельных замкнутых предложений. Они не только своими отблесками видоизменяют смысл прилегающих словесных масс, но могут быть орудием перевода в иную эмоционально-смысловую сферу всей словесной цепи, которая образует композицию стихотворения. Так как вся структура „эстетического объекта“ представляет художественно-смысловое единство, то в ее системе нередко у Ахматовой „определения“, перекликаясь на расстоянии и выступая как эмоционально-смысловой стержень композиции, решительно изменяют значение и назначение всех словесных частей стихотворения, окутывают все стихотворение новой сетью эмоций и образов. В этих случаях весь словесный ряд оказывается как бы заложенным на колеблющемся фундаменте одного „эпитета“ и, как флюгер, поворачивается по направлениям его значений (ср. в „Вечере“ „Сероглазый король“).

Но возможна и другая роль определений в композиции целостного объекта, когда они не являются в собственном смысле смысловыми „фокусами“ отдельных предложений, излучающими

новый свет на соседние слова и фразы, а лишь — все вместе своей подобранностью в данном художественном единстве — образуют своеобразный, индивидуально неповторимый эмоционально-смысловой аккорд. И бывает так, что именно в этой гармонически-созвучной или диссонансной их согласованности и кроется эстетическая действительность стихотворения. Таким образом, и в этой роли „определения“ все же ощущаются как отдельные элементы, направленные к осуществлению одного эффекта. Намеченные два метода описания роли атрибутивных конструкций в стиле Ахматовой подробнее разъясню в следующей главе. А итог этой — пока тот же, что и ее заглавие: три типа символов — в поэзии Ахматовой.

Но, говоря о трех типах символов в стиле Ахматовой, исследователь не должен скрывать от себя и иной возможности, что в композиции некоторых ее стихотворений пред ним предстанут более широкие цепи словосочетаний, как художественно смысловые единицы, которые — во всем своем составе — преобразуются теми или иными средствами. Эти обширные концентры, вмещающая в себя систему преобразований отдельных слов и фраз — путем их столкновений, в то же время и сами образуют некоторые целостные единства, которые в телеологии целого осуществляют известные функции, как неделимый член эстетического „организма“.

Вопрос о семантике таких словесных объединений совершенно не разработан. И естественно — в дальнейшем изложении он лишь в некоторых своих частях будет мною возбужден. Поэтому я боялся вводную главу назвать: „о четырех типах символов в поэзии Ахматовой“.

IV. О символах-словах. Стилистическая роль „открытых структур“.

Из символов-слов в поэзии Ахматовой особенный интерес представляют те, которые определяют характер предметов, признаков и действий, т. е. формы наречий и прилагательных. Раздельная классификация их семантических функций необходима.

1. Наречие, как форма своеобразной префиксации названий признаков и действий, может:

1) создавать сложные имена прилагательных и наречий—с контрастно-нейтрализующим или взаимно-напрягающим отношением их частей;

2) вносить неожиданные эмоциональные нюансы в представление глагольного действия.

Определение наречия наречиям, создающее иногда столкновением разнородных лексем совершенно необычную характеристику действия, к которому обе формы прикреплены, встречается не один раз в книге: „Вечер“, но затем замирает.

Я все запоминаю,
. . . Любовно-кротко в сердце берегу.
(Вечер, 17).

Еще так недавно странно
Ты не был седым и грустным
(Б. Ст., 18).

. . . и промолвил мне благостно-звонко.
(Б. Ст., 117).

Единичны также семантико-синтаксические явления постановки рядом наречий, из которых одно сливается с глаголом в один символ, а дру-

гое, эмоционально диссонирующее с первым, определяет весь этот символ:

Ты напрасно бережно кутаешь
Мне плечи и грудь в меха.
(Четки 23).

Гораздо более разнообразны и многочисленны приемы изменения семантического облика глаголов путем присоединения к ним одной формы наречия. Здесь можно установить такие типы:

1) Глагол, производный от имени цвета, раскрывает при посредстве эмоционального наречия свой „тембровый“ оттенок.

Мой рот тревожно заалел,
И щеки стали снеговыми.
(Вечер, 73).

2) Глагол эмоционального содержания суживается в своем значении посредством эмоционального же наречия:

„Дым от жертвы . . . стелется у ног,
Молитвенно целуя травы. (Б. Ст. 23).

Безвольно пощады просят
Глаза. (Четки, 19).

Ср: Безвольно слабеют колени . . . (Б. Ст. 45).

3) Глагол, обозначающий эмоциональное состояние или интеллектуальный процесс, контрастно определяется наречием эмоционального типа:

О я знаю: его отрада—
Напряженно и страстно знать . . .
(Четки, 76).

Скажи, скажи, зачем угасла память,
И так томительно лаская слух,
Ты отняла блаженство повторенья . . .
(Четки, 80).

Ты не бойся, что горько люблю.

(Анно Пост., 10).

Он, как чиж, свистал перед мольбертом
И жаловался весело, то грустно
О радости не бывшей говорил.

(Анно Дом. 49).

На земле тебя можно искать
Или только в вечерней думе
По усоншем светло горевать.

(Б. Ст., 95)

Однако особенно характерно для стиля Ахматовой определение глагола парой наречий, которые связаны между собою не узами внутреннего соответствия и взаимопояснения, а как бы актом неожиданно случайной ассоциативной прицепки. Вследствие этого не только резко меняется от взаимных отражений эмоционально смысловой облик наречий (почти всегда эмоционально диссоциирующих), но и та глагольная форма, с которой они сочетаются в „грамматическое единство“, организуя фразу—новообразование, получает необычайную семантическую характеристику.

Улыбнулся спокойно и жутко
И сказал мне: „ис стой на ветру“.

(Вечер, 19).

Но верно и тайно ведет
От радости и от покоя.

(ib., 13).

А мы живем торжественно и трудно.

(Б. Ст., 44).

По новому, спокойно и сурово
Живу на диком берегу.

(Б. Ст., 107)

В некоторых случаях — смысловой контраст такого соединения осложняется фоническим созвучием:

Сердце любит сладостно и слепо
Ср. Как беспомощно жадно и жарко гладит
Холодные руки мои.

(Четки, 35).

Реже — логическая оправданность определений к глаголу — сопровождается фонической переключкой их с каким-нибудь членом предложения, на который непосредственно распространяется их смысловая тень, т. е. с субъектом или зависимым от предиката объектом:

Свежо и остро пахли морем
На блюде устрицы во льду.

(Четки, 13).

Акцентная значительность наречия сказывается и в частой постановке его — инверсивной — за глагольной формой. Вследствие этого оно выступает подчеркнуто в роли семантической вершины.

Белеет тускло дальний мост.

(Вечер, 30).

Любовь покоряет обманно
Напевом простым, неискусным. (ib., 18).

Улыбнулся спокойно и жутко. (ib., 19).

Я здесь на сером полотне
Возникла странно и неясно. (ib., 72).

А мальчик мне еказал, боясь,
Совсем взволнованно и тихо. (Четки, 33).

Ударно эмоциональная роль наречия усиливается от присоединения неопределенно-указательной частицы — *так*:

Я так странно поверил тогда.

(Вечер, 75).

Еще так недавно странно
Ты не был седым и грустым. (ib., 18).

— или отъ удвоения его самого:

Только страшно так, что скоро—скоро
Он вернет свою добычу сам. (Четки, 16).

А еще так недавно, недавно
Замирали вокруг тополя (ib., 65).

— или путем парной, бессоюзной постановки синонимных наречий

Сердце бьется ровно, мерно. (Четки, 69)¹⁾

Некоторая система открывается и в приемах преобразования семантических нюансов, отбрасываемых прилагательными — через сочетание их с формами наречий — в одно сложное слово.

1. Название цветowych признаков восполняется эмоционально символистическим определением их значения в данной ситуации:

Только в спальне горели свечи
Равнодушно-желтым огнем.
(Вечер, 26).

Золотая голубятня у воды
Ласковой и млеюще-зеленой.
(Четки, 43).

¹⁾ Я не буду здесь, как и во всем последующем изложении, касаться тех семантических вопросов, которые группируются вокруг проблемы об отражениях на семантическом облике слов особенностей стихового построения, напр. места в ритмическом рисунке, рифмы и т. п. Учитывая все эти факторы, я не касаюсь их в своей работе, так как предполагаю о стиховой семантике говорить отдельно.

Ср. в применении к наречиям пример:

Как лунные глаза светлы и напряженно
Далеко видящий остановился взор.
То мертвому ли сладостный укор
Или живым прощаешь благосклонно...

(Anno Dom., 26).

Небеса безнадежно—бледны.

(Anno Dom., 69).

Поля и огороды

Спокойно зелены.

(Anno Dom., 86).

Степь трогательно зелена. (Б. Ст., 108).

Ср. также эмоциональные определения к другим обозначениям признаков зрительного типа:

Луг так сладостно—покат.

(Четки, 72).

И смертные коснулись тени

Спокойно-юного лица.

(Anno Dom., 73).

или ср.: Шумят деревья весело—сухие.

(Б. Ст., 85).

И, ослепительно—стройна

Поджав незябнувшие ноги,

На камне северном она

Сидит и смотрит на дороги.

(ib., 50).

2. Определение эмоционального типа суживается в своем содержании путем присоединения к нему нового признака—наречия тоже с эмоциональным оттенком ¹⁾).

Я думала: томно—порочных

Нельзя, как невест, любить.

(Четки, 36).

Запах тленья обморочно-сладкий

Веет от прохладной простыни.

(Anno Dom., 13).

Из памяти твоей я выну этот день,

Чтоб спрашивал твой взор беспомощно-

туманный,

Где видел я персидскую сирень

(Б. Ст., 98).

¹⁾ Приглагольное прилагательное также эмоционально оттеняется посредством наречия: Соблазн

Кричит истомно раненой орлицей.

(Anno Dom., 44).

3. В пределах „сложного“ эпитета осуществляется смысловой и эмоциональный контраст сочетавшихся слов, рождается новый символ — оксиморон.

И тебе, печально-благодарная,
Я за это расскажу потом,
Как меня томила ночь угарная . . .
(Четки, 49).

Ни один не двинулся мускул
Просветленно—злого лица. (ib., 76).

А дальше свет невыносимо-щедрый
Как красное, горячее вино. (Б. Ст., 21).

Смотри: ей весело грустить
Такой нарядно-обнаженной. (ib., 50).

II. Среди форм преобразования семантики предложения посредством определений к его объектам или субъекту менее всего обращает на себя внимание в стиле Ахматовой—прием фонического созвучия, которое вызывает и новые смысловые ассоциации.

Напр. Л е г к и й о с е н н и й с н е ж о к
Л е г н а к р о к е т н о й ц л о щ а д к е. (Вечер, 39).

И слышу плеск широких крыл
Над гла дью голубой (Anno Dom., 80).

На темных, теплых волнах лежала (У са-
мого моря)

Ты знал, во мне еще жива
Страстная, страшная неделя.
(Б. Ст., 27).

А наиболее част и обычен принцип контрастного определения символа эпитетом, который и эмоционально и по непосредственно предметному смыслу ему полярен.

Я не могла бы стать иной
Пред горьким часом наслажденья,
(Вечер, 72).

Запах тленья обморочно сладкий
Веет от прохладной простыни.
(Anno Dom., 13).

И поет, поет постылый
Бубенец нижегородский
Незатейливую песню
О моем веселье горьком.
(Б. Ст., 70).

Был блаженной моей колыбелью
Темный город у грозной реки . . .
Город, горькой любовью любимый.
(ib., 28)
То мертвому ли сладостный укор . . .
(Anno Dom., 26).

Было солнце таким, как вошедший
в столицу мятежник.
И весняная осень так жадно
ласкалась к нему . . .
Доля матери—светлая пытка
(Б. Ст., 68).

Вообще же случаи семантического изменения фразы путем присоединения непривычного эпитета к субъекту или объектам в поэзии Ахматовой очень разнообразны. Однако в них трудно усмотреть что-нибудь, помимо их многочисленности—принципиально характерное для стиля Ахматовой. Анализ же форм таких новообразований и классификация их для целей методологических потребовали бы привлечения материала и из сферы творчества других поэтов. Уместней здесь ограничиться подбором наиболее ярких примеров:

С налету, ветер безрассудный
Пусть начатую обрывает речь
(Б. Ст., 44).

. . . На палубе белой яхты
Встретить свет нетленного дня.
(ib., 47).

С колоколенки соседней
Звуки важные текли .
(Anno Dom., 96).

Памятным мне будет месяц вьюжный,
Северный встревоженный февраль.
. . . Кувыркались в проруби чернильной.
(Anno Dom., 51).

Можно лишь отметить, что среди этого фонда „эпитетов“, которые вступают в непривычные сочетания с предметными именами, в поэзии Ахматовой совершенно исключительную роль играют определения слухового, зрительного и эмоционального типа.

Однако для стиля Ахматовой более существенно скопление „эпитетов“ вокруг одного субстантива.

Столкнутые парами эпитеты из разных семантических сфер обычно принимают на себя функции „обособленных определений“. Выделяются, как основные, несколько семантических типов.

1) Ассоциативное сцепление основано на близости эмоционального тембра—хотя с точки зрения предметного значения определения относятся к различным семантическим сферам:

а) сочетаются качественный и временной признаки:

О, как вернуть вас, быстрые недели
Его любви, воздушной и минутной.
(Четки, 93).

б) качественно эмоциональное и приглагольное определения:

Но зачем улыбкой странною
И застывшей улыбаемся? (Вечер, 41).

И поняла ты, что о т р а в н а я
И д у ш н а я во мне тоска.
(ib. 77)

Ветер д у ш н ы й и с у р о в ы й
С черных труб сметает гарь.
(Четки, 68)

Тебе не надо глаз моих
Пророческих и неизменных.
(Б. Ст.; 22)

Оставь свой край глухой и грешный
(Anno Dom., 95)

А ты теперь, тяжелый и унылый..
(ib., 62)

2) „Эпитеты, определяя предмет“ с различных точек зрения, в то же время неоднородны и по эмоциональной окраске. И если первый из них легко соединяется со значением своего объекта, то тем внезапнее представляется прицепка другого.

И я стану—Христос помоги—
На покров этот светлый и ломкий.
(Четки, 24)

Солнце комнату наполнило
Пылью желтой и сквозной.
(Четки, 54)

Но запомнится беседа,
Дымный полдень, воскресенье,
В доме сером и высоком
У морских ворот Невы.
(ib., 78)

В жестокой и юной тоске
Ее чудотворная сила.
(Б. Ст., 58)

Мой румянец жаркий и недужный
Стерла богомольная печаль.
(Anno Dom., 60)

3) Соединенные эпитеты резко контрастны и по эмоциональному тембру и „предметному“ смыслу.

Слагаю я веселые стихи
О жизни тленной, тленной и прекрасной
(Четки, 40)

Путь мой жертвенный и славный¹⁾
Здесь окончу я.
(Б. Ст., 35)

Конечно все сказанное относится и к прилагательным, выступающим в функции предиката (ср. Wundt. *Völkerpsychologie*, 1, 2, 30 стр.).

Твой профиль тонок и жесток.
(Четки, 74)

Да будет жизнь пустыня и светла.
(Бел. Стая, 10)

Стала желтой и припадочной.
(Anno Dom., 81)

А я была дерзкой, злой и веселой.
(У самого моря.)

Был переулочек снежным и недлинным.
(Anno Dom., 48)

Ср.: И она стучит, как кровь,
Как дыхание тепла,
Как счастливая любовь,
Рассудительна и зла
(Anno Dom., 70)

Ср. подчеркнутую контрастность сочетания:

И струится пенью панихидное
Не печальное нынче, а светлое.
(Anno Dom., 24)

Ср. „включенные“ в одно предметное имя контрастные эпитеты:

И странно ты глядишь вокруг
Пустыми светлыми глазами,
(Anno Dom., 36)

В более редких случаях определения собираются группой из трех членов. Иногда они— близкие по эмоционально-смысловому содержанию своему—лишь вершинно поднимают напряжение эмоционального тона, следуя один за другим без „союзной“ сцепки — или в эпическом „сказе“ подробно определяют „предмет“.

Тихо пошла я вдоль бухты к мысу,
К черным, разломанным, острым скалам...
(V самого моря)
Безветренный, сухой, морозный воздух
Так каждый звук лелеял и хранил,
Что мнилось мне: „молчанья не бывает“
(Anno Dom., 51)

Но метод внезапно-ассоциативной прицепки определения из далекой семантической категории находит и здесь свое применение:

Он был со мной еще совсем недавно,
Такой влюбленный, ласковый и мой...
(Вечер, 71)

Мир простой, знакомый и чудесный
Для меня, незрячей, оживи¹⁾
Ведь где то есть простая жизнь и свет
Прозрачный, теплый и веселый...
(Б. Ст., 44)

Тяжелый, беззвездный и мирный
Над нами покров темноты.
(ib., 45)

Ср.: А я стала лукавой и жадною
И сладчайшей твоею рабой.
(Anno Dom., 28)

Было душно от зорь нестерпимых, бесовских
и алых.
(Лит. Мысль, № 1)

¹⁾ Сев. Зап. 1914, Июнь, 34 стр.

От приемов преобразования семантического облика символов предложений путем распространения их определениями нельзя отделять употребления „предметных“ имен (существительных) в функции приложений. Приложение так же бросает причудливо-неожиданные эмоциональные отсветы на субъекты (чаще всего), как и эпитеты прилагательные. Напр.:

Я пришла сюда, бездельница.
Все равно мне, где скучать.
(Вечер, 47)

Ср.: Но когда замираю смиренная,
На груди твоей снега белей...
(Anno Dom., 28)

Все грозней бушует, непреклонный
Словно здесь еретиков казнят,
А в лесах заречных, примиренный,
Веселит пушистых лисенят.
(Anno Dom., 31)

Этим путем в единичных случаях образованы новые „сложные“ слова:

Он предал тебя тоске и удушью

Отравительницы – любви.
(Четки, 21)

Естественно, что здесь же следует вести речь о тех „обращениях, в которых интонация обращения... по мере... разрастания оборота, постепенно переходит в интонацию приложения“¹⁾. Ахматова в своих воззваниях к лицам не только перечисляет субстантивные определения, между которыми нет непосредственно-логической связи, но иногда обставляет их подробным указанием

¹⁾ Пешковский. Русский синтаксис: Изд. 2. М. 1920. 400 стр.

всех внешних аксессуаров, наделяя имя глагольными функциями.

Прекрасных рук счастливый пленник
На левом берегу Невы,
Мой знаменитый современник
Случилось, как хотели Вы... (Четки, 20)

Необходимо отметить, что обращение у Ахматовой — никогда не простой эмоциональный жест, номинативный выкрик, но всегда эмоциональная характеристика.

Я сказала обидчику: хитрый, черный,
Верно нет у тебя стыда... (Четки, 22)

Враг мой вечный, пора научиться
Вам кого-нибудь вправду любить.
(Anno Dom., 16)

Прощай, мой тихий, ты мне вечно мил
За то, что в дом свой странницу пустил.
(Anno Dom., 52)

Конечно, преобразование семантики предложения может быть обусловлено не присоединением только определения к его субъекту или объектам, но перекличками, взаимными отражениями слов в рамках предложения. Сами по себе сочетания определения с предметным именем, существительным, могут быть традиционны, ощущаться даже как слитые с ним в нераздельное единство, в одно „слово“; но взаимодействие их, напр., если определения контрастны или вообще эмоционально-противоречивы, с другими словами, ведет к непривычно-острому восприятию.

В белом пламени клонится куст
Ледяных ослепительных роз.
На дикий лагерь похожим
Стал город пышных смотров.
(Anno Dom., 35)

Анализ форм семантического изменения символов через распространение их „эпитетами—определениями“ выясняет систему конструирования элементов эстетического объекта, который внутренне неделим и целостен. Правда, и в таком приеме изучения есть своя цель и ценность, так как этим путем определяется тот „тип“ семантического „творчества“, который характеризует „стиль“ художника в целом. Но, конечно, и в этих случаях выделение элементов в целях научного анализа должно сопровождаться созерцанием их отношения к общей концепции целого¹⁾.

Дело в том, что символ-предложение в акте своего преобразования подчинен не только тем возможностям и тенденциям, которые заложены в нем, как самостоятельной единице речи, но также и той системе эстетических соотношений, которую реализует весь художественный объект. И вот может оказаться, что во имя телеологии целого, его эмоциональной согласованности, должны быть в жертву принесены интересы внешней эффектности отдельных символов, рассматриваемых в их объективной отъединенности. Поэтому

¹⁾ К „анализу“ художественных произведений *mutatis mutandis* должно применять слова Н. О. Лосского: „Чем органичнее система, тем более резкие искажения возникают при выделении из нее какой-нибудь одной стороны... Это рассуждение содержит в себе бесспорную истину, однако лишь в том случае, когда речь идет... о реальном разделении.. а не о мысленном выделении, об умственном созерцании одной какой-либо стороны целого, несколько не искажающем бытия наблюдаемой стороны целого. Если выделенная сторона рассматривается на фоне продолжающегося созерцания целого, то не может быть речи даже и об искажении в смысле односторонности знания“ Н. Лосский. Недостатки гносеологии Бергсона. Вопросы философии и психологии. 1913. Май, Июнь, 230 стр.

то писатели, тяготеющие к сложным эмоциональным аккордам словесных красок (напр., Гоголь) и к мозаичному их сцеплению, постоянно стилистически перерабатывали свои произведения. Ведь в акте непосредственного творчества соблазняла часто замкнутая эффектность, красочность символа—новообразования, которая иногда и не согласовалась с духом целого.

Ср. у Ахматовой: в стихотворении:

„Все мы бражники здесь, блудницы“ первоначально звучал символ с такими „яркими“ эпитетами

Затравленной дикой кошки
На твой похожи глаза¹⁾.

Он вносил своей эмоциональной „дикостью“ резкий диссонанс в общий аффективный тон стихотворения и был затем заменен символом с более „домашним“ эпитетом:

На глаза осторожной кошки
Похожи твои глаза,

(Четки, 16)

II в этом процессе приспособления всех словесных элементов „эстетического объекта“ к телеологии ^ЦБелого, определения в поэзии Ахматовой часто получают исключительную роль.

Так ясно осязаемую двойственность значений эпитета Ахматова использует, как две предельные линии, между которыми она заставляет колебаться с уклоном, то в одну, то в другую сторону—„весы“ смыслов. Это легко показать на анализе стихотворения: „В последний раз мы встретились тогда“... В слове—„последний“ два полярных значения: одно — спокойно эпическое:

¹⁾ Аполлон, 1913, № 3.

последний — перед наступающим, предшествующий, без скорбных намеков на исчерпанность, другое—трагическое с ярким эмоциональным тоном: „конечный“, „предельный“. И вот начинается стихотворение так, что значение этого символа колеблется, но с уклоном в сторону спокойно-эпического истолкования. На это намекает и подробность временных и местных указаний:

В последний раз мы встретились тогда
На набережной, где всегда встречались...

Это — рассказ о последнем свидании, за которым последуют другие? Эмоциональное впечатление готово направиться сюда. Но далее „символистически“, как сгущение эмоционально-трагического тона, выступает фраза, запечатлевающая необычайность встречи — с резкою приподнятостью „эпитета“:

Была в Неве высокая вода.

Но затем этот эмоционально возвысившийся тон рассеивается утверждением объективно реального значения предшествующего стиха — в противовес возникающему в начале „символистическому“ его пониманию — в таких рисующих образах (а не героине только) настроении слова:

И наводненья в городе боялись.

И опять — трагический намек: „Он говорил о лете“...

В связи с ранними указаниями на „наводненье“ мелькает образ „осени“, как времени. И рождается неотъемлемое от нее в стиле Ахматовой ожидание разлуки. И слово — „последний“ как бы растет в своем „эмоциональном тембре“.

Но с этой вереницей ассоциаций сцепляется неожиданно сухо-прозаическая фраза—с вульгарно-интимным порицанием в конце:... „и о том,

Что быть поэтом женщине нелепость“.

Этим „переплетение“ двух символических нитей кончается. Далее—патетическое восклицание с нарастанием эмоциональной символики. И в заключение к самой эмоциональной вершине прикрепляются заключительные строки, которые, замыкая „кольцо“, раскрывают „истинное“, „заданное значение“ эпитета—„последний“, повторяя его в таком эмоционально-символическом контексте, где нет места никаким сомнениям:

И в этот час была мне отдана
Последняя из всех безумных песен.
(Четки, 29)

В иных стихотворениях нет „игры“ дву-смыслием „эпитета“, но он, обслаиваясь побочными ассоциациями, служит средством сочетания звеньев сюжета, которое внешне кажется разрушенными. Перекликаясь с словами той же „основы“, которые отодвинуты в конец стихотворения, помещенный в зачине эпитет окутывается новой сетью эмоций и представлений и является орудием разгадывания „загадок“ сюжета. Именно такую роль играет определение—„сероглазый“ король в новелле с тем же именем, „насмешливый рот“ в стихотворении: „Три раза пытать приходила; (ср. в конце: „О, ты не нарочно смеялась, моя непрощенная ложь), „мраморный“, в стихотворении: „А там мой мраморный двойник“... и т. д.

Но бывает и так, что эпитет, не являясь осью динамики сюжета, осуществляет функции эмоцио-

нального его освещения в том или ином смысле и—в этой роли—составляет один из существенных элементов композиции стихотворения.

Напр., в стихотворении:

Высокие своды костела
Синей, чем небесная твердь.
(Четки, 36)

—трагический сюжетный остов контрастно замыкается с обоих концов обращением с резко-противоречивым эпитетом.

Прости меня, мальчик веселый,
Что я прицела тебе смерть.
Прости меня, мальчик веселый,
Совенок замученный мой...

Ср. в стихотворении: „8-го ноября 1913 г.“

Оттого и я бессонная,
Как причастница спала.
(Четки, 54)

В стихотворении „Небывалая осень построила купол высокий...“, определяющий „милого“ эпитет осуществляет эмоциональный контраст с напряженной символикой описания мира, как „ландшафта души“ героини:

Было солнце таким, как вошедший
в столицу мятежник
И весенняя осень так жадно ласкалась
к нему,
Что, казалось, сейчас забелеет подснежник—
Вот когда подошел ты, спокойный, к крыльцу
моему.

Говоря о композиционной функции определений, об использовании их семантических свойств не в целях символических новообразования, а в целях развития сюжета, прежде всего пришлось бы указать, что они — основной красочный фонд

для рисовки лиц, в поэзии Ахматовой. Лев Толстой утверждал: „Мне кажется, что описать человека собственно нельзя, он—человек оригинальный, добрый, глупый, последовательный и т. д. слова, которые не дают никакого понятия о человеке, а имеют претензию обрисовывать человека, тогда как часто только сбивают с толку“. И он прав. Но ведь Ахматовой—то и не надо никого описывать, кроме героини. А эпитеты, собирающиеся вокруг других лиц, эпизодически входящих в мир ее души, окружают их эмоциональным ореолом, но оказываются как бы „рассеянными“ лучами, так как, не относясь ни к какому субстанциальному ядру („он“ и „ты“—ведь лишь заместители субстанции), они характеризуют не столько лиц этих, сколько отношение к ним героини¹).

В связи с этим находится то обстоятельство, что свойства, приписываемые „милым“ или „друзьям“, даже тогда, когда служат предикатами, не возникают, как признаки, из их, так сказать, существа, но являются фиксированными за ними навсегда—в освобождении от ограниченной временной перспективы. Это выражается формами члсных прилагательных в роли сказуемых:

Все равно, что ты—наглый и злой.
(Четки, 26)

Он тихий, он нежный, он мне покорный,
Влюбленный в меня навсегда.
(Четки, 22)

¹) Любопытно при этом, что свои чувства героиня изображает дробно с точки зрения их внешних проявлений, как бы внимательно изучая себя перед зеркалом, как бы созерцая себя со стороны. Между тем герои рисуются путем фиксации отдельных черт, поглощающих все мысли и эмоции героини (изменения глаз, затем губ и т. д.).

Ты—милый и верный, мы будем друзьями,
Гулять, целоваться, стареть.

(Б. Ст., 38).

Ты всегда таинственный и новый.
Он—смешной, незрячий и убогий. ¹⁾

И вот в границах одного стихотворения во круг „милого—“ собирается несколько таких эмоциональных эпитетов, которыми забрасывает его героиня, стараясь сделать свою речь эмоционально насыщенной.

Ты пришел меня утешить, милый,
Самый нежный, самый кроткий...
Как улыбкой сердце больно ранил...
Ласковый, насмешливый и грустный...

(Четки, 55)

Был он ревнивым, тревожным и нежным.

(Б. Ст., 14)

Уверенно в дверь постучится
И, прежний, веселый, дневной,
Войдет он и скажет...

(Anno Dom., 40)

Чтобы отчетливей и ясней
Ты был виден им, мудрый и смелый..

(Четки, 24)

¹⁾ Ср. также о себе.

Я очень спокойная. Только не надо
Со мною о нем говорить.

(Б. Ст. 38)

Я—то вольная Все мне забава:
Ночью муза слетит утешать...

(Anno Dom., 16)

Ср.: Я, тихая, веселая, жила
На низком острове.

(Anno Dom., 48)

Каждый день мой веселый, хороший,
Заблудилась я в длинной весне...

(Б. Ст., 68)

Точно так же иногда и вокруг выступающих аксессуаров обстановки тревожно бьется эмоциональная пульсация, созданная скоплением эмоциональных определений, которые создают впечатление, что рассказчица не может оторваться от того или иного образа.

„Я помню только сад, сквозной, осенний, нежный...
(Б. Ст. 18)

Снег... словно поднимается с земли
Ленивый, ласковый и осторожный,
(Anno Dom., 50)

Муза ушла по дороге
Осенней, узкой, крутой...
(Б. Ст., 19)

Оттого мы любим строгий,
Многосводный, темный город...
(ib., 43)

Все мне видится Павловск холмистый,
Круглый луг, неживая вода,
Самый томный и самый тенистый,
Ведь его не забыть никогда.
(ib., 53)

Только-б сон приснился пламенный,
Как войду в нагорный храм,
Пятиглавый, белый, каменный,
По заповедным тронам.
(Б. Ст., 114)

II любопытно, что имена прилагательные — „эпитеты“, сквозь которые героиней созерцаются „лица“, очень часто в стиле Ахматовой выступают заместителями их субстантивных имен. Это один из характернейших приемов словоупотребления Ахматовой, вполне гармонирующий с „предметной“ затененностью в ее поэзии; воспроизводятся не лица и вещи в их объективном созерцании, а их отражения в зеркале изменчивых эмо-

ций героини. При этом иногда эти эпитеты выступают не в виде предикативного определения, а прямо — в функции субъекта:

Вышел седенький, светлый и кроткий..
(Б. Ст. 76).

Ср.: И стройная меня учила плавать,
Одной рукой поддерживая тело
Неопытное на тугих волнах
(Четки, 80).

А смуглая сидела, на траве,
Глаза закрыв и распустивши косы,
И томною была и утомленной..
(ib., 80—81).

А здесь уж белая дома крестами метит
И кличет воронов, и вороны летят.
(Анно Дом., 82).

Сумеет под кружевом маски
Лукавая смех заглушить..
(Вечер, 81)

Сядет спокойная, долго смотрит,
И о печали моей не спросит,
И о печали моей не скажет. (У самого моря)

В этой главе дана не исчерпывающе-законченная обработка материала, а намечены основные ее линии. И по ним ясно, как важна и сложна проблема семантической роли „открытых структур“ в таком языковом творчестве, которое свободно отдается потоку скачущих ассоциаций, не регулируя его логически, а лишь эстетически замыкая его в русле определенного сюжета.

V. О приеме овеществления.

Все критики говорили, что поэзия Ахматовой переполнена вещными именами. И никто не попытался разобраться в стилистической роли этих

вещных символов. Своеобразие этого мира вещных символов, который заливает поэзию Ахматовой, заключается в том, что он существует не сам по себе, как бытовая обстановка, а как эмоциональный фон, освещающий в перебивках изменчивых скачки настроений героини. Кажется, что здесь тот же „страшный контреданс соответствий“¹⁾, что и у символистов. Однако надо помнить, что функциональная его роль, а вместе с тем и манера его композиционного разрешения у Ахматовой отличны.

Прежде всего „вещи“ „кивают“ у ней не друг на друга, а только на героиню. При их посредстве передаются ее эмоции: вещи условно-символистически прикреплены к воспроизводимому мигу. Поэтому часть вещных символов в поэзии Ахматовой глубоко индивидуальна, т. е. неповторима: это—*ἄπαξ ἐπιτηρέυα*. Их функция—подчеркивать неповторимость разорванных миггов, из которых каждый запечатлен в отдельном художественном произведении. Именно эти символы двигают течение „романа“, как бы дифференцируя сходные темы в пределах одного и того же цикла стихов. И вместе с тем именно единичность функционирования этих слов ослабляет их условно-символистическую значимость. Их семантический облик двоится: то кажется, что они непосредственно ведут к самим представлениям вещей, как их ярлыки, роль которых—создавать иллюзию реально-бытовой обстановки, т. е. функция их представляется чисто номинативной; то чудится интимно-символистическая связь между ними и волнующими героиню эмоциями.—И тогда выбор их рисуется

¹⁾ О. Мандельштам. О природе слова. 1922, 10 стр.

полным глубокого значения для истинного, адекватного постижения чувств героини ¹⁾).

И — рядом с этими мимолетными символами вещей, в устойчивых сцеплениях, „гнездами“, расширяющимися в своем составе, — от стихотворения к стихотворению бегут вереницы вещных символов, употребление которых явно метафорично. Эти повторяющиеся группы символов — образуют как бы центральное ядро словесного фонда, которым располагает Ахматова. Они чаще и легче всего мобилизуются — включаются в разные соседства и вследствие этого — обрастают бесчисленными роями ассоциаций. Связь их с соответствующими лексемами разговорной речи — как бы совсем порывается. И не смотря на то, что „слова“ эти самые привычные, самые „простые“ для языкового сознания интеллигента, — они в поэзии Ахматовой получают своеобразную эмоционально-смысловую характеристику. Вследствие своего „постоянства“, своей неотвратимости, с которой они, выполняя разные задания, заполняют стихи Ахматовой, — эти символы являют некоторое устойчивое единство содержания языкового со-

¹⁾ Для примера укажу „вещи“ такие:

„На столе забыты
Хлыстик и перчатка“.
(Вечер, 22).

Сначала эти слова выступают в своей номинативной функции. Но в динамическом течении речи к ним влекутся разно-окрашенные эмоциональные нити от стихов:

Отчего ушел ты?
Я не понимаю...
Сердце, будь же мудро.
Ты совсем устало,.. и т. д.,

окутывая их символистическим покровом.

знания поэтессы — среди стремительного потока его резких изменений и обрывов ¹⁾).

Но кроме этих двух групп вещных символов, в стихотворениях Ахматовой есть еще одна, ею целиком созданная: это группа символов, „вещные фикции“ обозначающих. Она возникла так. Ведь большинство названий субстанций (существительных) в стихах Ахматовой принадлежит к категории вещи. И неудивительно, что встречаемые имена из других логико-семантических категорий к ней примыкают, преобразуясь путем сочетаний с символами вещного мира. Этот метод семантических нюансировок привычных символов, обостряющий их восприятие необычайным в повседневной речи грамматическим перемещением, обнаруживается спорадически на протяжении всех циклов стихов Ахматовой. Формы его применения не очень разнообразны.

1. Символ с отвлеченным значением, являющийся отдельной фразой, вдвигается при посредстве соединительного союза (или, если ранее названа категория, посредством интонации и паузы перечисления) в ряд вещных символов и от них вещным отсветом озаряется.

Он любил три вещи на свете:
За вечерней пенью, белых павлинов
И стертые карты Америки.
Не любил, когда плачут дети,
Не любил чая с малиной
И женской истерики.

(Вечер 70).

...А я была его женой.

¹⁾ К вопросу о роли этой группы символов с одной стороны я подходил в статье: „О символике Ахматовой“ Лит. Мысль № 1.

Так—в грубом обнажении (в соответствии с тоном этого стихотворения — эпиграммы) дан этот прием в „Вечере”.

Более тонки и изящны направленные в эту сторону фразовые сцепления, находимые в последующих сборниках:

Журавль у ветхого колодца...
В полях скрипучие ворота,
И запах хлеба, и тоска.
(Четки, 44).

Миоза пахнет Ниццей и теплом,
(ib., 62).

...А за окнами мороз
И малиновое солнце
Над лохматым сизым дымом... (ib., 77).

..Люди придут, зарюют
Мое тело и голос мой.
(ib., 56).

§ 2. Другой способ семантического передвижения слов из категории отвлеченности—по преимуществу символов с яркой эмоциональной значимостью—в сферу вещных представлений—состоит в сочетании их с глаголами конкретной наполненности.

Путник милый, в город дальний
Унеси мои слова.
(Anno Dom., 9).

Десять лет замираний и
криков,
Все мои бессонные ночи
Я вложила в тихое слово.
(Четки, 11)

Она слова чудесные вложила
В сокровищницу памяти моей.
(ib., 81) ¹).

Из сердца выну черный стыд.
(Anno Dom., 95) ¹)

Отдала тебе жизнь, но грусть
Я в могилу с собою возьму.
Только душу мне оставил
И сказал: побереги...
Как тогда ее я спрячу..
(ib., 69) ²)

Ср.: соединение этого приема с первым:

И, как волны приносят на сушу
То, что сами на смерть обрекли,
Принесу покаянную душу
И цветы из русской земли.
(ib. 46)

Люди придут, зароят
Мое тело и голос мой. (Четки, 56).

§ 3. В некоторых случаях этот прием усложняется наперед данным сопоставлением с вещественным символом:

А я товаром редкостным торгую:
Твою любовь и нежность продаю
(Б. Ст., 10).

) Ср.: „Или из памяти вынул
Навсегда дорогу туда.
(Б. Ст. 91).

Ср.: ...Чтобы смерть из сердца вынула
Навсегда проклятый хмель.
(Anno Dom., 81).

Ср.: в Белой Стаяе:
Все отнято: и сила и любовь.
В немилый город брошенное тело
Не радо солнцу...
(Бел. Стая, 99)

И это сопоставление с вещными символами в форме ли приложения или сравнения или предикативного утверждения (сказуемое), часто дано в стихах Ахматовой и в изолированном виде.

Вместо мудрости—опытность, пресное
Неутоляющее питье.
(Б. Ст., 17).

Пусть камнем надгробным ляжет
На жизни моей любовь.
(Четки, 9)

А на жизнь мою лучем нетленным
Грусть легла...
(Четки, 59)

Как подарок, приму я разлуку.
(Anno Dom., 17)

Ср.; И оттого мне каждое слово,
Как Божий подарок, было мило.

§ 4. Наконец, четвертый прием овецествления заключается в сочетании символов эмоций с названиями их обладателей при посредстве предлогов пространственно-внешнего значения, отчего эмоции вырисовываются как бы вмещенными в том, кто их испытывает.

И поняла ты, что отравная
И душная во мне тоска.
(Четки)

Во мне печаль, которой царь Давид
По царски одарил тысячелетья.
(Бел. Стая, 57).

Теперь во мне спокойствие и счастье.
(Anno Dom., 52).

Конечно, не надо думать, что в стихах Ахматовой нет никаких других перемещений символов из привычных логико-семантических категорий. Принцип неожиданных сцеплений вообще ведет к

риала, из которого создаются новые формы выражения эротических переживаний, „новый стиль“ любовной лирики.

С языковой же точки зрения пред нами — особый метод семантических преобразований, который покоится на эстетическом использовании элементов значения, ставших „грамматической формой“ (по терминологии Потебни). Так говорит об этом Потебня: „На мышление грамматической формы, как бы она ни была многосложна, затрачиваем так мало новой силы, кроме той, какая нужна для мышления лексического содержания, что содержание это и грамматическая форма составляют как бы один акт мысли, а не два, или более, и живут в сознании говорящего, как неделимая единица“¹⁾. И в другом месте рядом: „Есть языки, в коих подведение лексического содержания под общие схемы, каковы предмет и его пространственные отношения, действие, время, лицо и проч.... требует каждый раз нового усилия мысли“²⁾.

Таким образом, посредством сопоставления символов, из которых — у одних покрывающая их грамматическая категория совпадает с логической, у других же отнесение к грамматической категории не имеет никакого реального основания, является фикцией, Ахматова обостряет восприятие этого разрыва грамматической формы и „предметного“ значения, выводит из бессознательной сферы те элементы значения слова, которые в „механизме“ повседневного языкового

¹⁾ Потебня из записок по русской грамматике. Харьков. 1888 г. I—II стр. 27

²⁾ То же, стр. 28.

общения не входят в семантический инвентарь языка.

Конечно, следует отметить, что этот прием конструирования фраз, занявший в стилистической системе Ахматовой исключительное и своеобразное место, известен, как принцип, и в повседневной-разговорной речи („принести покаяние“, дать забвение“, сбросить печаль“ и т. п.)—интеллигентской и народной (ср. в народной поэзии: „унеси мое ты горе“ и т. д.) и в каламбурно-шутливом обиходе (пью чай с сахаром и с удовольствием“, убери в карман свое сочувствие“ и т. п.). Но здесь он, то не ощущаемый языковым сознанием говорящих, является лишь отголоском представления чувств, как всех вообще субстанций, в конкретных формах и, следовательно, никогда не вызывал эстетической реакции впечатлением необычности словесного сочетания; то—в каламбурах он, напротив, с грубой назойливостью подчеркивает комическую неожиданность сопоставления и невозможность его реализации. Ахматова, осознав этот принцип сочетания слов, как действенный прием создания новых семантических нюансов в кругу лирических „скорбных воспоминаний“, воспользовалась им оригинально. Прежде всего самые формы его применения у ней более сложны и разнообразны. Фразы, сконструированные при его посредстве, неожиданны и окутаны таким Nimbus „чувственного тона“, который не противоречит общему трагическому пафосу ее стихотворений. А самое главное: пусть спорадические обнаружения этого „принципа овеществления“ можно найти у других поэтов, у Ахматовой созданные им эффекты органически связаны с другими элементами ее стилистической системы.

VI. Сопоставления, сравнения и метафоры.

Проблема „фразовой“ семантики нуждается прежде всего в подборе материала и его классификации. Однако для того, чтобы началась работа собирания и скопления, необходимо указать для нее некоторые общие принципы. Стихи Ахматовой—благодарный для этого повод. Принцип „нарушенного“ параллелизма—основной фактор композиции ее стихотворений. В них почти не бывает движения слов в одном психологическом плане. Вереницы слов не бегут, цепляясь друг за другом, по одной плоскости, а сталкиваются группами—то заключенными в обособленное кольцо предложения, то сцепившись в более сложное объединение—символы из разных, чаще двух-планов. Конечно, этим не исчерпываются все пути „отраженной“ фразовой семантики, т. е. приемы семантических изменений фраз путем их столкновений и взаимоотражений. Но я для исследования выбираю только этот—главный для стиля Ахматовой—и будут следить за основными его направлениями.

§ 1. Легче всего представить себе, что два словесных ряда не сцепляются между собою посредством тех или иных союзов, а просто полагаются один возле другого.

В стихотворениях Ахматовой есть и такие многочисленные случаи, когда средством „фразового“ преобразования является логически не мотивированное, „синтаксическое“ в собственном смысле сочинение или подчинение двух словесных рядов. Но они менее „загадочны“. Ведь уже значение самой синтаксической формы, формы

„союза“ предложений толкает к определенному осмыслению их семантической связи. Таким образом, здесь обозначено направление смысловых ассоциаций. Сложнее и причудливо-неопределеннее „игра смыслов“, когда символы просто положены рядом, а форма их связи внешне не выражена. Такой композиционно-семантический прием определяет иногда целиком строение стихотворения, иногда отдельных его строф.

Смысловое содержание сопоставляемых рядов разнообразно. Чаще одна цепь фраз рисует эмоционально-обстановочный фон, или последовательность внешних, чувственно воспринимаемых явлений, а другая—выражение эмоций в форме непосредственных обращений к собеседнику. Система их сопоставлений рождает представление о тесной эмоциональной связанности этих двух рядов. Поэтому описания внешнего мира воспринимаются не сами по себе, как вещные отражения, а как своеобразный прием выражений чувств героини, как косвенная символика ее эмоций. Здесь открывается своеобразный метод семантических преобразований, который (мне кажется) удобнее всего определить, как систему эмоционально-символистического переплетения фраз из разно-предметных смысловых сфер. Словесные выражения явлений внешней природы—вовлекаются в речь героини для того, чтобы эмоциональными впечатлениями от их подбора, смутными предчувствиями их намеков восполнить восприятие, внутренней трагедии рассказчицы. Таким образом в сущности все эти фразы следует понимать, как своеобразные „эмоциональные метафоры“, хотя с семантической точки зрения здесь можно установить разные типы их. Эта „метафоричность“ их

иногда обнажается. Для пояснения приведу стихотворение:

Память о солнце в сердце слабеет,
Желтей трава.
Ветер снежинками равными вест
Едва, едва.
Ива на небе пустом распластала
Веер сквозной.
Может быть, лучше, что я не стала
Вашей женой.
Память о солнце в сердце слабеет,
Что это? Тьма?
Может быть! За ночь прийти успеет
Зима.

Первые строки лишь до тех пор могли быть недвусмысленно поняты, как рассказ о поздней осени, о наступлении зимы, пока этот словесный ряд, органически развивающийся и лишь смутным намеком в упоминании о „сердце“ (память о солнце в сердце слабеет) открывавший занавес метафорическому смыслу, не был пересечен с назойливой неожиданностью восклицанием, которое определяет все стихотворение, как речь, обращенную к бывшему любовнику, (к б ы в ш е м у „солнцу“) — („ты — солнце моих песнопений“):

Может быть лучше, что я не стала
Вашей женой.

И после этих слов совсем иной свет излучает „солнце“ заключительных строк, хотя и не все словесные элементы ранней ситуации метафоризованы.

Однако в большинстве случаев метафоризация не является данной: условно — символистические соответствия лишь ищутся, предчувствуются. Создается иногда иллюзия метафоричности. Ахматова как бы настраивает читателя на

такое истолкование—при всей реальной невозможности его осуществить. И вместе с тем совершенно ясно, что направленность словесных ассоциаций—в их внешнем выражении—в этих случаях бывает обратной по сравнению с структурой разобранного выше стихотворения: „Память о солнце“. Там словесная объективация внешних восприятий природы оказывается неожиданно субъективным выражением личных эмоций героини, превращается в символику человеческих отношений. Здесь, наоборот, контекст влечет к поискам метафорических смыслов в фразах о внешних явлениях, так как они прицеплены сразу же к символам эмоций. И в то же время метафорический смысл не раскрывается, не осуществляется (если можно так выразиться). Нельзя даже иногда сказать, чтобы метафоричность здесь была потенцированной. Со стороны Ахматовой здесь—игра двойственностью возможных эмоциональных впечатлений у воспринимающего: то ли это—„метафорические загадки“, то ли—просто словесные „прыжки“, свидетельствующие о повышенной эмоциональности, о „нервозности“ речи поэтессы.

Напр.: Мне с тобою пьяным весело,
Смысла нет в твоих рассказах.
Осень ранняя развесила
Флаги желтые на вязах.

Еще ярче: Каждый день по новому тревожен,
Все сильнее запах спелой ржи.
Если ты к ногам моим положен,
Ласковый, лежи.
Иволги кричат в широких кленах,
Их ничем до ночи не унять.
Любо мне от глаз твоих зеленых
Ос веселых отгонять.
На дороге бубенец зазвякал—
Память с нами этот звук.

Я спою тебе, чтоб ты не плакал
Песенку о вечере разлук.

В этом стихотворении первое предложение, рисуящее общий темп эмоциональных изменений — в процессе смены дней, характеризуется резкой приподнятостью эмоционального тона и вследствие необычности сочетания слов: — по новому тревожен, в котором качественный предикат (тревожен) неожиданно определяется не со стороны своих возможных количественных (как это предполагалось бы) различий, а намеком на многообразие внутренних, качественных же оттенков (по новому), — ощущается, как символ — новообразование... ¹⁾.

И вдруг разлитые эмоциональные предчувствия пересекаются — так кажется сначала — „обстановочной фразой“.

„Все сильнее запах спелой ржи“.

Естественно рождается ощущение необходимости выхода за пределы ее предметного, непосредственного значения, предположение о какой-то внутренней эмоциональной ее связи с первым символом. И, конечно, тот, кто вникал глубже в язык Ахматовой, поймет, что этот символ в нем является носителем скрытого, эмоционального — метафорического смысла — глубоко трагического. В нем эфемистически дано указание на близость осеннего пейзажа, который „символистически“ соотноситель с разлукой.

И тогда — еще ярче ощутим внезапно-контрастный переход от лиро-эпического рассказа к диа-

¹⁾ Ср.: „Жизнь по новому легка“ („Вечер“). По новому, спокойно и сурово живу на диком берегу“ (Б. Ст., 107); „А песню ту, что прежде надоела, как новую, с волнением поешь (ib., 85) и т. п.

логической речевой форме обращения к „ласковому“—обращения, которое как бы удерживает „отступника“.

Если ты к ногам моим положен,
Ласковый, лежи.

На фоне первой строфы эмоционально-смысловой рисунок второй воспринимается, как сюжетное развитие ранее намеченных мотивов, по форме символических соединений близкое к начальным строкам, но с своеобразными вариациями.

Сравнительно с строением первых стихов начальной строфы в следующей символы переставлены: эмоционально-личный отклик на символику природных явлений не предваряет, а сопровождает „обстановочную“ фразу.

Иволги кричат в широких кленах.

Мне уже приходилось говорить об эмоционально-трагическом тоне, окутывающем слова „иволги кричат...“¹⁾. Они и здесь важны не предметной своей значительностью, а как предзнаменование, скорбный намек. И неотвратимость в них заложенных предзнаменований укрепляется следующим символом:

„Их ничем до ночи не унять“.

Но в этом символе смутно—через переключку с словом „день“ первого стиха (каждый день по новому тревожен“) выделяется, насыщаясь особой вереницей ассоциаций, слово „до ночи“.

Прежде всего само слово „день“ начинает колебаться в значении — „сутки“. И под влиянием слова — „до ночи“ видоизменяется эмоциональное впечатление от перехода к драматическому обра-

¹⁾ О символике Ахматовой. Лит. Мысль, № 1.

щению, заполняющему второе двустишие строфы. Оно уже представляется связанным с символами повествовательного ряда более сложными нитями, чем простые узы контраста:

Любо мне от глаз твоих зеленых
Ос веселых отгонять.....

Ср.: „Так незаметно отлетать,
Почти не узнавать при встрече;
Но снова ночь. И снова плечи
В истоме влажной целовать.

(Anno Dom., 13).

И вот в последней строфе уже на лицо все характерные для Ахматовой атрибуты разлуки, и здесь связь эмоциональная между символикой первого двустишия и второго дана не в затухающем метафорическими загадками, а в непосредственно открытом виде.

На дороге бубенец зазвонил
Памятен нам этот легкий звук.
Я спою тебе, чтоб ты не плакал,
Песенку о вечере разлук.

Любопытно то, что в этой строфе разрушен данный (в 1 и 2 строфах) интонационно-мелодический разрыв между повествовательной формой начального двустишия и диалогически-разговорной—конечных строк.

Памятен нам этот легкий звук.

Это слияние двух рядов, прежде разъединяемых—семантически и синтаксически, подчеркивает эмоционально смысловое соответствие их и в ранних строфах, обнажая метафорическую предопределенность первых двустиший в каждой строфе.

На истолковании семантических переходов этого стихотворения я прекращу речь о приемах фразового параллелизма в поэзии Ахматовой. Можно бы наметить здесь несколько иных его форм и типов. Но мне важно пока указать общие линии стилистической системы, которые связаны с своеобразной структурой символа—предложения. И поэтому я перехожу к другой линии, сюда примыкающей.

§ 2. Система словесных сопоставлений, затуманенных резкостью переходов, естественно предполагает у Ахматовой такое же двойственное и своеобразное использование сравнений. Ведь сравнение—это подчеркнутая форма сопоставления с внешне, т.-е. морфологически выраженными признаками его. И а priori надо ожидать влечения Ахматовой к этому приему семантических преобразований. В той мере, в какой символы-предложения в ее стихотворениях могут ощущаться не как вновь построенные из отдельных слов „фразы“, с целью создания новых смыслов, а лишь как еще раз примененные формулы разговорной речи,—Ахматова стремится разрушить это восприятие неожиданными сравнениями. Так легче всего изменить семантический облик символа-предложения, который морфологической структурой своей вызывает иллюзию привычности. И такое преобразование эффектно своей внезапной „свежестью“, если сравнение причудливо-просто.

Но естественно думать, что, как в сфере сопоставлений, Ахматова и сравнения освободит от сопутствующего им ощущения рационализации, рассудочных взвешиваний сходства, будет делать их или алогически-изысканными или, напротив, „тавтолическими“ (что конечно особенно эф-

фектно—вследствие неожиданности в разрушении смыслового тождества)¹⁾, или же станет заботиться о затушевке самого акта сравнения. Так как цель сравнений—создание новых семантических нюансов вокруг целостного символа—предложения, то они обычно относятся к предикату, как к смысловому ядру, собирающему вокруг себя другие части. Конечно, это говорится о тех случаях, когда сравнения вводятся при посредстве частиц-союзов. Если же сравнение используется, как прием „фразового“ преобразования, т. е. служит средством изменения семантики „фраз“ в рамках одного предложения, то оно облекается в форму сравнительной степени с именными дополнениями.

Мысль о том, что сравнительная степень с объектом в родительном падеже является одним из излюбленных Ахматовой средств нового, непривычного сцепления „фраз“, не нуждается в теоретическом развитии. Достаточно указать факты:

И слаще хвалы серафима
Мне губ твоих милая лесть. (Анно Дом., 94).
И слаще всех песен пропетых
Мне этот исполненный сон. (ib., 84).
И нужнее насущного хлеба
Мне единое слово о нем. (ib., 78).
Эти глаза—зеленее моря
И кипарисов наших темнее
— видела я, как они погасли... (У самого моря).
Печальней и задумчивее станет
Внимающего скорбному рассказу. (Б. Ст., 109).

¹⁾ Ср: „И мы, словно смертные люди,
По свежему снегу идем“.

Может показаться, что те же функции сравнения всегда осуществляет и нередкий у Ахматовой творительный сказуемый¹⁾.

Но вопрос о „творительном сказуемом“ сложнее и подлежит обсуждению. Символ, который входит в состав предиката, даже в тех случаях, когда он — не прилагательное имя, в сущности нельзя смешивать со сравнением. И для стиля Ахматовой характерно именно сочетание с глаголом не прилагательных, а существительных имен. Во всяком случае, последняя категория явлений должна быть с семантической точки зрения решительно выделена. Когда глагольная форма ослаблена в своем предметном значении до степени „связки“, имя, которое при ее посредстве утверждается за субъектом, не может свидетельствовать о процессе его нового „называния“, никогда не является чистословесным преобразованием представления „вещи“, а содержит в себе элемент реальной оправданности. Тот оттенок временного функционирования, которое исходит из глагольной формы, отражениями своими падает на „имя“ и окрашивает его

¹⁾ Приходится упомянуть об этом потому, что Эйхенбаум ссылками на творительные падежи (самых разнородных семантических категорий) и сравнения пытался подтвердить странное (если не сказать больше) мнение об ослаблении глагола в поэзии Ахматовой (с 53 стр. своей книги: Анна Ахматова). Мне нет необходимости доказывать, что его аргументация лингвистически беспомощна. Это может сделать всякий, кто знает синтаксис. Но мне думается, что никому этого и делать не нужно. Ведь стилистических выводов из „факта“ ослабленности глагола, который с таким усердием и с такими малыми средствами старался утвердить Б. Эйхенбаум, в работе Б. М. никак их нет. Нельзя же, в самом деле, серьезно относиться к постоянным ярлыкам на все случайно подобранные явления: здесь погребены „лаконизм и энергия выражения“.

значениями возникновения, превращения, словом, присвоения субъекту — временной, а не постоянной. Вот почему „творительный сказуемый“ даже тогда, когда он состоит из глагола-связки и имени, приписанного субъекту „переносно“, метафорически, не может быть назван метафорой, а лишь „метафорическим применением“. Метафора—это принцип необычайного словоупотребления, названия „предмета“, „смысла“, имеющего уже „имя“, новым словом, которое может утвердиться за ним навсегда (лампочка—коптилка—„волчий глаз“; в романе Сергеева-Ценского „Преображение“ принос почты—„благовещение“ и т. п.). Но в „приглагольном творительном“ именно этой отрешенности от „моментности“ не может быть, так как он слит с глагольной, временной формой в один целостный символ.

Был блаженной моей колыбелью
Темный город у грозной реки
И торжественной брачной постелью,
Над которой держали венки
Молодые твои серафимы,
Город, горькой любовью любимый.
Солеею молений моих
Был ты строгий, спокойный, туманный. (Б. Ст., 28).

Я была твоей бессоницей
Я тоской твоей была. (Anno Dom., 77).

И стройной башней стала западня,
Высокою среди высоких башен.

(Б. Ст., 11).

. . . А ныне станешь нищенкой голодной,
Не достучишься у чужих ворот.

(Anno Dom., 85).

Во всех этих и подобных примерах процесс бывания подлежащего в той или иной роли, хотя и является объективно метафорическим, но он

связан с субъективным представлением его реальности, с мыслью о превращении субъекта. Характерное для метафоры—сознание новизны, необычности названия „вещи“ именем, которое уже имеет своего носителя, и затем подыскивание новому иловоупотребления оправдания в сходстве представлений—здесь отсутствуют. В метафоре нет никакого оттенка мысли о превращении предмета. Наоборот, „двупланность“, сознание лишь словесного приравнения одного „предмета“ другому—резко отличному—неотъемлемая принадлежность метафоры. Вследствие этого следует обособлять от метафор и сравнений в собственном смысле тот приглагольный творительный падеж, который является семантическим привеском к предикату (с его объектами), средством его оживления, раскрытия его образного фона ²⁾).

Еще недавно ласточкой свободной
Свершала ты свой утренний полет.

(Анно Дом., 83).

Зачем улыбаешься ты
Мне с неба кровавой зарницей?

(Б. Ст., 58).

Я к нему влетаю только песней
И ласкаюсь утренним лучом.

(Б. Ст., 110).

А тайная боль разлуки
Застонала белою чайкой . . .

(У самого моря).

²⁾ Этим я думаю внести некоторую поправку в рассуждения Потебни. Ср. Из записок по русск. грамматике I—II, изд. 2, стр. 502—503. Из записок по теории словесности, 273 стр.

Ср. стихотворение: „Первый луч—благословение бога„ (Б. Ст., 110) где вспыхнувшее по ассоциации сравнение:

Так давно губами я касалась
Милых губ и смуглого плеча . . .

ведет к реализации сопоставления теплоты „луча“ с „поцелуем“, и героиня „ласкается утренним лучем“.

Совершенно исключительную роль в стиле Ахматовой играет прием преобразования символов — предложений путем включения в них сравнений. Классификация семантическая форм его проявления — за пределами моего анализа. Я ограничусь указанием основных типов и остановлюсь на тех, которые наиболее оригинальны.

Уже в книге: „Вечер“ можно указать частые и разнообразные типы сравнений, преобразующих символы — предложения. Они вводятся союзами „как“ и „словно“ (при сравнит. степени—„чем“):

А теперь я игрушечной стала,
Как мой розовый друг какаду . . .
(„Вечер“, 86).

Высоко в небе облачко серело,
Как беличья распластанная шкурка. (95).

Как соломинкой, пьешь мою душу. (96).
„Легкий трепетный смычок,
Как от предсмертной боли, бьется,
Бьется . . . (Вечер, 71).

Был голос, как крик ястребиный,
Но странно на чей-то похожий. (114).

Надо мною свод воздушный,
Словно синее стекло. (ib., 101).

Руки голы выше локтя,
А глаза синей, чем лед. (117 ¹).

„Едкий душный запах дегтя,
Как загар, к тебе идет . . . (Вечер, 68).

Даже девочка, что ходит
В город продавать камсу,
Как потерянная, бродит
Вечерами на мысу (69)

Облака плывут, как льдинки, льдинки
В ярких водах голубой реки. (Вечер, 74).

Я живу, как кукушка в часах . . . —
с метафорическим развитием сравнения:

Не завидую птицам в лесах:
Заведут и кукую . . . (ib. 78).

Ср. Между окнами будет дверца.
Лампадку внутри зажжем,
Как будто темное сердце
Алым горит огнем (ib., 79).

Во всех этих примерах осуществлялся эффект неожиданной подобранности сравнений скорее по эмоциональному тембру, чем по логически-предметным связям. Эти типы сравнений проходят сквозь все книги стихов Ахматовой, все учащаясь. В них есть еще подразделения, обусловленные тем, к какому члену основного предложения примыкает сравнение.

Ср. „А юность была как молитва воскресная.
(Б. Ст., 17)

А дальше—свет невыносимо щедрый,
Как красное горячее вино. (Б. Ст., 21)

Снег летит, как вишневый цвет. (Б. Ст., 91).

¹) Так как Эйхенбаумом наобум сказано, что в первых сборниках у Ахматовой сравнения редки, то привожу почти все примеры из книги „Вечер“.

Обессиленную на руках ты,
Словно девочку, внес меня . . .

(ib., 47).

И легкие месяцы будут над нами,
Как снежные звезды, лететь . . .
И малиновые костры,
Словно розы, в снегу цветут

(ib., 32).

А пришедший из южного края
Черноглазый, горбатый старик,
Словно к двери небесного рая,
К потемневшей ступеньке приник.

(Четки, 52¹).

Можно заметить также, что в последних сборниках Ахматовой получает широкое распространение тип сравнений, так сказать, „ирреальных“, созерцаемых в чисто-словесном плане, вводимых посредством союза: „словно“ (и как бы)

И мы, словно смертные люди,
По свежему снегу идем . . .

(45).

(Б. Ст., 117).

И мне любо, что брызги зеленой волны,
Словно слезы мои, солоны (Anno Dom., 66):

Словно звезды, глаза голубели,
Освещаая измученный лик.

(Б. Ст., 117).

Что же кружишь, словно вор,
У затихшего жилья?

(Б. Ст., 43).

И, ускоряя ровный бег,
Как бы в гредчувствии погони,
Сквозь мя к падающий снег
Под синей сеткой мчатся кони . . .

(Anno Dom., 36).

И вместе с тем сравнения подбираются часто по мотивам эмоционально-смыслового контраста (сравнение—оксиморон)

¹) О сравнении и его типах см. у Потебни: „Из записок по теории словесности“ глава: „Сравнения“.

Мечта о спасении скором
Меня, как проклятие, жжет . . .
(Anno Dom., 40).

Оттого и лохмотья сиротства
Я, как брачные ризы, ношу . . . (ib., 10),

И, как преступница, томилась
Любовь, исполненная зла. (ib., 14).

Как подарок, приму я разлуку
И забвение, как благодать. (ib., 17).

Припала я к земле сухой и душной,
Как к милому, когда поет любовь
(Четки, 81).

Или же, скопляясь вокруг одного символа в процессе его становления в предложении, определяя способ его словесного развертывания и вместе с тем—сами сталкиваясь, сравнения сплетаются в причудливую арабеску.

Тот август, как желтое пламя,
Пробившееся сквозь дым,
Тот август поднялся над нами,
Как огненный серафим. (Anno Dom., 34).

Ср. На условный крик
Выйдет из норы,
Словно леший, дик,
А нежней сестры . . . (Anno Dom., 33).

Особенно любопытны такие формы сочетания „сравнений“ с основным символом, когда синтаксически происходит органическое слияние двух словесных рядов, несмотря на внешне подчеркнутую (союзом „как“ или „словно“) их раздельность:

Ее одежда странной мне казалась,
Еще страннее—губы, и слова,
Как звезды, падали сентябрьской
ночью . . .
(Четки, 79).

И убегало перекати-поле,
Словно паяц горбатый, кривляясь.
(У самого моря).

Кроме того, уже начиная с „Четок“, сравнения в стиле Ахматовой постепенно разрастаются в полные „предложения“ или даже в крупные фразовые объединения. Вследствие этого — выстраиваясь в широкую словесную цепь, сравнения естественно удаляются от линий непосредственно-предметной связи с теми символами, которые с ними сравниваются. Они бросают своими образами лишь эмоциональные отсветы на основную цепь слов, „предметно“ же сходство „смыслов“ не может быть вполне представлено.

Как вороны кружатся, чуя
Горячую свежую кровь,
Так дикие песни, ликуя,
Моя насылала любовь (Anno Dom., 27¹).

Так земле и небесам чужая,
Я живу и больше не пою,
Словно ты у ада и у рая,
Отнял душу вольную мою (Anno Dom., 68).

И брат мне сказал:
„Теперь ты наши печали
И радость одна храни“
Как будто ключи оставил
Хозяйке усадьбе своей (Anno Dom., 35).

. Ослепил меня
Прозрачный отблеск на вещах и лицах,

¹) Ср. Как дым от жертвы, что не мог
Взлететь к престолу сил и славы,
А только стелется у ног,
Молитвенно целуя травы,—
Так я, господь, простерта ниц. . . .
Ср. Все грозней бушует, непреклонный
Словно здесь еретиков казнят. . . .
(Anno Dom., 31).

Так мертвый говорит, убийцы сон тревожа.
Так ангел смерти ждет у рокового ложа.
(Б. Ст. 18¹).

Но видишь ли. Ведь я пришла сама.
Декабрь рождался, ветры выли в поле.
И было так светло в твоей неволе,
А за окошком сторожила тьма.
Так птица о прозрачное стекло
Всем телом бьется в зимнее ненастье...
И кровь пятнает белое крыло.
(Anno Dom., 52).

Но еще ярче беспредметно-эмоциональный характер сравнения обнаруживается в словесно выраженном отказе от сравнения

Я для сравнения слов не найду—
Так твои губы нежны.
(Б. Ст. 31).

Ведь чем менее определена связь между предметными значениями сравниваемых символов, чем менее она представима, тем она эмоционально-впечатлительнее. Сравнение—с параллельными до конца рядами сходств—или сухо-прозаично или относится к комической сфере, если логически-

¹) Острота тех эмоционально-смысловых нюансов, которые падают от сравнения на описание явлений, на формы прямого, сказового развития сюжета чрезвычайно осязательна в таком стихотворении из „Белой Стаи“:

Судьба ли так переменилась,
Иль вправду кончена игра?
Где зимы те, когда я спать ложилась
В шестом часу утра.
По новому, спокойно и сурово
Живу на диком берегу... и т. д.
Когда от счастья томной и усталой
Бывала я, то о такой тиши
С невыразимым трепетом мечтала
И вот таким себе я представляла
Посмертное блуждание души.

планомерно проведено сопоставление предметов, окрашенных диаметрально-противоположным „чувственным тоном“, с установкой на реализацию его ¹⁾).

In Wirklichkeit — говорит Rudolf Lehmann в своей Poetik ²⁾ — enthalten die meisten Metaphoren, sicher aber jeder ausgeführte Vergleich, eine Reihe von Anschauungselementen, die, wenn die Phantasie ihnen nachgehen würde, von dem Vergleichspunct abziehen und somit die innere Anschauung des Zusammenhangs stören, ja vernichten müsste“. И на другой странице: „Dahingegen stört es die Künstlerische Wirkung durchaus nicht, wenn die Metapher oder selbst der Vergleich nicht zu vollen Anschaulichkeit gelangt, falls nur der Eindruck aufs Gefühl stark und eindeutig ist“. И вполне естественно, что этот эмоциональный характер сравнений сильнее всего может проявиться в такой формах их, когда сравниваемый образ словесно не вполне выражен, а намечены лишь его, так сказать, контуры. Между тем, тот круг ассоциаций, с которым он сравнивается, освещает его контрастно, оставляя широкий простор эмоциональным догадкам ³⁾. Это чрезвычайно оригинальная форма отрицательного сравнения с совер-

¹⁾ Ср. Theod. Meyer. Stilgesetz der Poesie, 56 стр.

²⁾ Poetik von Rudolf Lehmann. Zweite verbesserte und vermehrte Auflage. München. 1919, 92—93 стр.

³⁾ Ср.: описание любовника, который не назван, — в лучах сравнений:

На условной крик
Выйдет из поры,
Словно леший дик,
А нежней сестры.

(Анто Дем. 33).

шенно разрушенным параллелизмом частей—не раз встречается в поэзии Ахматовой. И ее легко иллюстрировать такими примерами:

Как странно изменилось тело.
Как рот измученный поблек.

Так в ярко-эмоциональной форме восклицаний представлены элементы образа, который сам в цельности своей остается загадочным. И далее отрицательное сравнение — сначала дополняет аксессуары—ранее данные новыми деталями, но потом решительно уводит в сторону от символики первых стихов, рисуя цепь картин, ассоциативно связанных с контрастным образом.

Я смерти не такой хотела
Не этот назначала срок.
Казалось мне, что туча с тучей
Сшибется где-то в высоте,
И молнии огонь летучий,
И голос радости могучий,
Как ангелы, сойдут ко мне.

(Anno Dom., 76).

В гораздо более сложной форме—с теми эффектами, которые в поэзии Ахматовой неотрывны от речей, обращенных к „милому“, сравнение „сонной“ мечты и „действительности“, „там“ и „здесь“ воплощено в стихотворении:

Ты мог бы мне сняться и реже,
Ведь часто встречаемся мы.

Здесь скрыт до самого конца, до последних стихов весь словесный ряд, рисующий „действительность“. Он контрастно включен в цепь символов, изображающих сонное видение, и эта цепь является как бы его эмоционально-смысловым отрицательным эквивалентом.

... Грустен, взволнован и нежен
Ты только в святилище тьмы..
О там ты не путаешь имя
Мое, не вздыхаешь, как здесь.

Это отрицательное сравнение, смутно предчувствуемое в начале—в намеках неясных ¹⁾, затеняется символикой предконечных стихов, которые—при своей эмоционально-смысловой завершенности—склонны к внушению обобщенного значения и не включают никаких ограничительных указаний:

И слаще хвалы серафима
Мне губ твоих милая лесть...

Тем круче эмоциональный подъем отрицательного сравнения с формальным подчеркиванием—в самом конце— („как здесь“) „двупланности“ смыслов—прямого и эмоционально контрастного—в предшествующих стихах. Для сравнения, как явления стиля, чрезвычайно существенна форма его введения. Чем более она затушевана в начале, чем она неожиданнее, тем острее. И в то же время она—эмоционально действеннее, когда в ней есть оттенок недосказанности. Особенно эти мысли необходимо помнить в тех случаях, когда сравнение имеет „обращенную“ форму: развертывается цепь картин—с ясным тяготением—к их самостоятельному воспроизведению (*die innere Anschauung*), и вдруг мимолетным намеком, частицей уподобления, привязанного к какому-нибудь внешне-случайному признаку, на весь уже

¹⁾ Но грустен, взволнован и нежен
Ты только в святилище тьмы...

Предикаты, сцепленные актом „вольной ассоциации“ еще не заключают в себе—при контрастном обращении—явного трагического тона.

воспринятый словесный ряд бросается новая вереница „представлений и эмоций“. Словесно выраженный элемент сходства (напр., посредством метафоризации эпитета)—не обязывает к превращению всей символики в аллегорическую фигуру, но настраивает в этом направлении, рождает смутные эмоциональные предчувствия, которые не сопровождаются определенными представлениями. Иллюстрация:

А там мой мраморный двойник,
Поверженный под старым кленом,
Озерным водам отдал лик,
Внимает шорохам зеленым.
И моют светлые дожди
Его запекшуюся рану...
Холодный, белый, подожди,
Я тоже мраморною стану.

В этом стихотворении вся словесная цепь, посвященная описанию поверженного мраморного двойника — первоначально воспринимается, как повесть о себе довлеющем, реальном (ср. указание: „а там...“) явлении. Структура метафор; взятых из символики человеческих одушевленных переживаний („водам отдал лик, внимает шорохам зеленым...“), примыкает к символу — „мой... двойник“, его развивая в словесном плане. В этом есть как бы намек на возможность побочно-метафорического осмысления этого символического ряда. Но ведь заложенное в слове — „двойник“ указание на двойственность смысла всей цепи связанных с ним символов парализуется его эпитетом — „мой мраморный двойник“, в сочетании с которым возникает новый „вещный“ символ, чуждый всякого метафорического двусмыслия. Тем более акцентно напряженным и неожиданным.

данным является указание на пророческую (ибо — сходство в будущем реализуется) метафоричность всего словесного ряда — путем отрыва от „вещного“ символа (мраморный двойник) его определения и метафорического применения его к себе — в обращении, где даны и другие эпитеты будущего сходства — с яркой эмоциональной окраской.

Х о л о д н ы й, б е л ы й, п о д о ж д и.
Я т о ж е м р а м о р н о ю с т а н у.

Перед нами, следовательно, особый вид сравнения, который, по моему, удобнее назвать эмоционально-метафорическим применением, так как усмотрение сходства не затеняет индивидуально-неповторимой отдельности обоих словесных планов, данных в различных временных аспектах и в различных формах речевого высказывания.

Так — уже в беглом очерке — виднеется пестрота и многообразие форм сравнения в поэзии Лхматовой. И вместе с тем открывается сложность тех семантических проблем, которые связаны с классификацией и объяснением их. Для их решения необходимы, конечно, не те легкие пируэты, которыми до сих пор ограничиваются так называемые специалисты по „поэтическому языку“, но „систематический“ и исчерпывающий подбор примеров из отдельных писателей и их глубокое лингвистическое освещение.

§ 3. Сравнения и сопоставления, образующие форму фразового параллелизма, могут в динамическом течении речи слиться с основным словесным рядом и превратиться в метафоры. Аргумент следует ожидать этих явлений и в стиле

Ахматовой. И они, действительно, — его существенная принадлежность. Однако—те приемы, которыми в системе сопоставлений достигалась загадочная неопределенность смыслового разрешения, переносятся Ахматовой и в сферу метафор, сливающихся в одном комплексе знаков два непосредственно ощущаемых ряда значений. Дело в том, что Ахматова не замыкает двучленный параллелизм поэтической метафорой, в которую „переносятся некоторые образы и отношения умолчанного члена параллели“²⁾, а как бы растворяет один словесный ряд в другом, который сначала вбирает в себя смысловые отражения первого, но затем освобождается от них или, по крайней мере, ослабляет их. И вот тогда получается впечатление смысловой неопределенности, разрыва, иллюзия полуразрушенной метафоры.

Примеры прояснят эти мысли.

И в тайную дружбу с высоким,
Как юный орел, темноглазым,
Я, словно в цветник предосений,
Походкою легкой вошла.

Если оставить в стороне включенный символ: „как юный орел темноглазым“¹⁾, то пред нами— акт раздробления основной семантической единицы, которая как бы раздвинута вставкой сравнения, играющего чисто стилическую роль (словно в цветник предосений). Это значит, что сравнение здесь не разъясняет и не восполняет только реаль-

1) Веселовский, А. Н. Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля. Спб. 1878. 62 стр.

2) Ср. о таких атрибутах у Wundt'a *Völkerpsychologie* I. Bd. Zweiter Theil 311, 1900. Leipzig.

ный смысл главного предложения, но эмоционально его освещает и преобразует его восприятие, делая осязаемым значение составляющих его слов. Вследствие этого все предложение воспринимается, как новообразование; элементы, его образующие, не скользят через сознание, как надоевшие лица, сливаясь в один смысловый лик, а вырисовываются в полноте своей семантической связности, и в рамках этого нового символа — предложения, ярко оттеняя его своеобразие, попадает, как отголосок сравнения, фраза — „походкою легкой“ (вошла в дружбу), подчеркивающая разрушение слитности речения: „войти в дружбу“. Но эти два словесные ряда, искусственность сопоставления которых намеренно указана (словно...), стягиваются в один:

„Там были последние розы“:

Метафорический смысл этого символа непосредственно осязаем. И самый способ объединения в нем двух семантических сфер очевиден. „Там“ — указывает на „место“, куда „походкою легкой вошла героиня, а „последние розы“ продолжают раскрытие образа „перед осеннего цветника“.

Но заключительные стихи — с чрезвычайно острой эмоциональной подобранностью символов — не поддаются метафоризации в том направлении, которое подсказывается предшествующей фразой. Они звучат загадкой и колеблют эмоциональное впечатление, нарушая раннее зримую ясность смысла того символа, с которым они соединены:

И месяц прозрачный качался
На серых густых облаках...

Этот прием „переплетения“ двух планов, которые то сливаются в один метафорический ряд, то разъединяются, как бы отдаваясь — каждый — произвольно ассоциативному течению, усиливает эмоциональную напряженность речи. Тот элемент рассудочности, который связан с усмотрением сходства между обычным значением символов и их метафорическим использованием, в стиле Ахматовой как бы намеренно скрывается. И хотя общая тенденция в этих случаях неизменна, но внешние формы ее приложения не поражают однообразием.

Иногда слияние и разрывы двух словесных рядов осуществлены в пределах одного синтаксического объединения и как бы затушеваны привычностью для языка Ахматовой той метафоры, которая извлекается из первого члена параллели, будучи развитием его символики.

Словно ангел, возмутивший воду.
Ты взглянул тогда в мое лицо,
Возвратил и силу и свободу,
А на память чуда взяла кольцо..... (Anno Dom., 60).

Отражение символики сравнения (...на память чуда...) в основном предложении не бросается в глаза в виду того, что в языке Ахматовой символ — „чудо“ является часто и независимо от образа исцеляющего ангела — для обозначения любовных радостей.

Не чудо ль, что вместе пробудем
Мы час предразлучный вдвоем...

Иногда уже осуществившееся слияние словесных рядов, ранее данных в акте сравнения, слегка колеблется новым подчеркиванием их внешней сопоставленности. От этого из-за метафорического

смысла воспринятых символов вновь проглядывает отъединенность их реально-предметных значений.

Заплаканная осень, как вдова
В одеждах черных, все сердце туманит.....

Поэтическое сравнение превращается далее в одночленную метафорическую формулу, залитую потоком эмоциональных вибраций.

Перебирая мужнины слова,
Она рыдать не перестанет....

Это об осени? Да.

Но следующая строка несколько ослабляет метафорическую спаянность двух планов, вновь намекая на фигуру сравнения:

И будет так, пока тишайший снег
Не сжалится над скорбной и усталой.

Однако—„осень“ не совлекает с себя эмоциональных атрибутов скорбной вдовы. Но стихотворение этим не оканчивается. Рефрен, заключающий личную сентенцию поэтессы, набрасывает на все предшествующие стихи новую сеть смыслов. За речью о заплаканной осени начинает чудиться повесть об иной „вдове“¹⁾.

Забвенье боли и забвенье нег
За это жизнь отдать немало.

И характерно то, что эта сентенция лишена личной определенности. Она—не утверждение, а лишь намек на новое метафорическое преобразование всего стихотворения в лирическую поэму

¹⁾ Ср.: в „Четках“.

А прохожие думают смутно:
Верно только вчера овдовела.

о „заплаканной женщине“, готовой купить забвенье нег ценою жизни ¹⁾).

Таким образом, и здесь своего рода—„игра“ возможностью метафорических смыслов, словесные загадки, создаваемые „прикрытостью“, затушеванностью метафорического истолкования. И эта—„сумеречная“ метафоричность чрезвычайно сильно возбуждает эмоциональные впечатления от символики. В причудливый узор сплетается сеть скорбных эмоциональных „венчиков“ от сталкивающихся символов; и в игре переливной эмоциональных тембров теряют ясные очертания сменяющиеся „предметы“ речи, сливаясь в один гармонически - целостный эмоционально - смысловой аккорд.

Конечно, не только выраженное формально сравнение может повлечь за собою эту эмоциональную „игру“ метафорическими загадками, но и простое со-поставление, рядоположность символов хранит в стиле Ахматовой потенциальную силу лечь в основу композиционного узора — с сходными переливами тонов. С этой точки зре-

¹⁾ Ср: в одном из самых ранних стихотворений такой сложный метафорический маскарад.

Все тоскует о забытом
О своем весеннем сне,
Как Пьеретта о разбитом
Золотистом кувшине...
Все осколочки собрала,
Не умела их сложить.

А дальше в остро драматической форме, намеками выполняется метафорический смысл „весеннего сна“.

ния любопытно такое стихотворение из книги:
„Anno Domini“:

И вот одна осталась я
Считать пустые дни.
О, вольные мои друзья,
О, лебеди мои.

Напряженно-возбужденная речь, с самого начала как бы бурно прорвавшая плотину молчания („и вот одна...“), которая сконденсировала острую эмоциональность тона, разрешается „обращением“, номинативно-звуковым жестом. „В обращении“ ввиду его ярко-эмоциональной окраски — легче всего скрывается предметный смысл символа, ослабляется переживание его значения. Важно в нем лишь узнавание имени лица (или вещи) и особенно осознание тона обращения.

Поэтому кажется, что фраза: „о, лебеди мои“, играет роль как бы эмоционального привеска к воззванию: „о, вольные мои друзья“, (ср.: „голубчик“, „соколик“, „сукин сын“ — в повседневной речи); но, с другой стороны, корреспондирующий ей в первом возгласе—эпитет: „вольный“—колеблет восприятие этого обращения, как основного, рождая эмоциональное недоумение: каких лебедей кличет героиня реальных или метафорических.

И в следующих стихах символика остро колеблется, то допуская оба понимания, то ярко выдавая свою метафорическую устремленность. Происходит в буквальном смысле переплетение двух словесных рядов:

О лебедях: { И песней я не скличу вас,
Слезами не верну,
Но вечером в печальный час } О друзьях:
В молитве помяну.

О лебедях: { Настигнут смертною стрелой
Один из вас упал,
И черным вороном другой, } О друзьях:
Меня целуя, стал.

Но далее характер подбора символов резко меняется. Все направлено на создание иллюзии реально бытового смысла:

Но так бывает:

И затем даны аксессуары действительной обстановки:

 раз в году,
Когда растает лед,
В Екатерининном саду
Стою у чистых вод
И слышу плеск широких крыл
Над гладью голубой...

Но заключительный аккорд с своей напряженной метафорической символикой — вновь покров (именно загадочный покров) метафорического смысла набрасывает на всю словесную цепь стихотворения:

Не знаю, кто окно раскрыл
В темнице гробовой.

Таким образом, и здесь в новых формах, но та же тенденция — конденсирование эмоциональной остроты метафоры. На эту цель указывает уже использование „обращения“, как отправного пункта метафорического развития образа. Обманчиво кладя аффективные слова в основу дальнейшего построения речи, Ахматова создает причудливые перебои эмоционального „символизма“ и символизма рассудочно-аналитического.

Сравните другие вариации того же приема „опрокидывания“ эмоционально-звукового жеста

в плоскость более спокойной, „взвешивающей“ речи:

Пленник чужой! Мне чужого не надо,
Я и своих-то устала считать.
(Anno Dom., 64.)

Ты, росой окропляющий травы,
Вестью душу мою оживи.. (ib., 78).

Еще более сложную систему сплетения словесных рядов, осложненную реализацией словесной метаморфозы („ты превращен в мое воспоминанье“), представляет стихотворение:

Как белый камень в глубине колодца,
Лежит во мне одно воспоминанье..
(Б. ст., 109¹).

Не надо думать, что эта форма метафорического преобразования, получившая широкое распространение в последних сборниках стихов Ахматовой, отсутствует в ее ранних произведениях. Эксперименты в этом направлении есть уже в „Вечере“. И особенно любопытен один из них:

Прежде всего дано сравнение изысканное:

Я живу, как кукушка в часах.

Далее два раздельно-сопоставленных ряда сплетаются метафорически:

Не завилую птицам в лесах,
Заведут, и кукую.

Вслед за этим происходит отрыв и самостоятельное течение основной словесной струи, кото-

¹) Ср.: сплетение словесных рядов, рождающее метафорический смысл, в стихотворении: „Приду туда, и отлетит томление“. (Б. ст. 80).

рая оказывается направленной к определенному собеседнику.

Знаешь, долю такую
Лишь врагу
Пожелать я могу.

Но эта смысловая отделенность от образа кукушки противоречит системе звукового подбора: фонически речь строится так, что метафорически воспроизводит кукование. Следовательно, смысловая метафора сменилась звуковой, как бы реализую первую.

Впоследствии — к пользе для себя — Ахматова отказалась от всякой имитации мимико-артикуляционных жестов. И лишь любители „гримас“ произвольно навязывают ее стилю всякие артикуляционные нелепости.

На анализе этих форм метафор можно было бы закончить главу о сопоставлении и слиянии словесных рядов. Но для того, чтобы подчеркнуть всю принципиальную сложность вопроса о метафорах и необходимость углубленной классификации их разных видов, присоединю к ней экскурс, посвященный описанию и характеристике иного, резко отличного типа метафор в стиле Ахматовой.

Если один принцип метафорического словоупотребления в поэзии Ахматовой сводится к приему — „переплетания“ двух словесных рядов, к созданию „метафорических загадок“, — то другой, не менее существенный для ее стиля, метод метафоризаций покоится на интенсивном развитии словесного образа, который представляется реализованным. Дело в том, что Ахматова кладет в основу композиции, делает осью словесной динамики стихотворения символ, отделившееся от

которого метафорическое значение уже не ощущается резко, как производно-вторичное. Затем к этому символу поэтесса прикрепляет круг ассоциативно-сросшихся с его основным смыслом слов, которые даются в необычайно-остром эмоциональном тоне. В сущности здесь нет никакой сопоставленности, и процесс, который здесь определяет новизну словоупотребления, диаметрально противоположен слиянию, сплетению двух словесных рядов — реального и метафорического. В данном случае — „воскресение“ умершей метафоры или „омолаживание“ устарелой.

Надо вспомнить мысль, которую подробно развил Bally (Germ. Rom. Monatschr., VI, 402 SS). В другом месте — кратко он ее формулирует так: „J'ai avancé qu'il n'y a de figure pure que dans la pensée, que les figures exprimées par de mots et senties comme telles ne peuvent appartenir qu'à la parole individuelle et n'arrivent à alimenter la langue que dans la mesure où elles cessent d'être figurées.“

И именно такие слова, переставшие в определенном языке или „жаргоне“, быть метафорами, потерявшие свою „двупланность“, Ахматова заставляет пережить вновь процесс своего метафорического рождения. Она использует для этого, как сюжетный остов стихотворения, круг представлений, связанных с реальным основным значением этих слов, и облекает ими образ, который когда-то прирос к этой семантической сфере — вторично, „метафорически“. И вот теперь — при новых декорациях — метафорический смысл становится неожиданно и ярко ощутимым. Два разделившихся смысловых плана, которые были лишь внешне связаны с одним или сходным „сигналом“, были „омони-

мами“, вновь в одном акте мысли пересекаются. Напр., слово—„голубчик“, как ласковое „обращение“, „голубь сизый“—в народной поэзии и т. п.—уже не метафоры, а отстоявшиеся „термины“, происхождение которых от основного смысла в процессе их произношения не осознается каждый раз. Слово — „голубчик“ в литературном языке даже совершенно утратило оттенок своего условного символизма и сделалось простым эмоционально-ласкающим звуковым жестом. Но при искусственном сосредоточении внимания такой условный символ, перенесенный в иную функциональную разновидность речи, может быть осознан и использован, как отправной пункт метафорического ряда. Так и поступает Ахматова. Вот пример:

Выбрала сама я долю
Другу сердца своего,
Отпустила я на волю
В благовещенье его.
Да вернулся голубь сизый,
Бьется крыльями в стекло.
Как от блеска дивной ризы
Стало в горнице светло!

(Б. ст., 87).

Лишь первые строки этого стихотворения смутно намечают линию того смысла, который должен быть вложен в последующую символику. Доля „друга сердца“—вот их тема. Это, конечно, дает толчек к тем смысловым ассоциациям, которые примешиваются к символам „голубиным“, и особенно первые слова:

Выбрала сама я долю
Другу сердца своего.

Но так как определенных указаний в этой фразе нет, то выдержанный строго в одном на-

правлении подбор символов в дальнейших стихах мог бы легко ассимилировать себе смысл начальных стихов, рождая иллюзию подлинной повести о вернувшемся „голубе сизом“, который был отпущен в благовещение. И ее не разрушило бы даже заключительное восклицание, несмотря на свой яркий эмоциональный тон и свою эмоциональную символику.

Как от блеска дивной ризы
Стало в горнице светло!..

Если же этот смысл не реализуется, то лишь— благодаря тому, что рассеянные в стихотворении намеки, композиционно опоясывающие с начала и конца основную цепь символов, находят себе подтверждение в ходячем для условно-эротического языка смысле слова „голубь сизый“.

Таким образом, в сущности в метафорах этого типа—нет сцепления и сплетения двух словесных рядов. Наоборот, символика здесь одно-рядна, но дву-смысленна. И эта двойственность смыслов порождена не общим характером движения слов, но двойственностью значений того символа, который положен в основу композиции, является стержнем, на который нанизаны все аксессуары сюжета.

Близкий к этому тип метафорического развертывания одной линии сюжета наблюдается в стихотворении из книги „Anno Domini“.

Путник милый, ты далече,
Но с тобою говорю...

Символ—„дракон“ выступает со своими аксессуарами—

А в пещере у дракона
Нет пощады, нет закона,

И висит на стенке плеть,
Чтобы песен мне не цеть.
И дракон крылатый мучит...—

— как форма словесного одеяния мысли — внутренне цельная и связанная нитями гармонического соответствия во всех своих частях. И здесь нет разрыва словесного ряда и включения в него — другого, а только — использование одного из смыслов основного символа — „дракон“, который определяет направление сюжетного развертывания. Понимание здесь опять осуществляется путем снятия покрова реальных значений с символического ряда, примыкающего к слову — „дракон“ применительно к тому его смыслу, который получает он в любовной лирике и новелле — сказке (ср. впрочем в обычной речи: „драконовы меры“).

Во всех этих и подобных примерах метафора является не принципом необычайного словоупотребления, а способом художественного миротворения. Она отражает индивидуально-творческие особенности в субъективном созерцании мира поэтических видений.

Для раскрытия этой мысли полезно привести еще пример, который пусть будет последним в этой главе. Известен исстари символ „башня уединения“. Им пользуется Ахматова, определив метаморфозу „западни“.

И стройной башней стала западня,
Высокою среди высоких башен.

(Б. ст., 11).

Мне уже пришлось раньше говорить о том, что при посредстве синтаксической формы „именного сказуемого сочетания“ осуществляется процесс реализации словесного образа. Следовательно в данном случае произошла метаморфоза в способе

представления западни, в ее созерцании. И вот естественно, что вслед за этим течет вереница символов, которые ассоциацией по смежности связаны с образом „башни“, служат целям его развития.

Строителей ее благодарю.
Отсюда раньше вижу я зарю
Здесь солнца луч последний тор-
жествует.

И часто в окна комнаты моей
Влетают ветры северных морей...

Таким образом, в этой форме метафоры действительно „ведут от слова к представлению“. И таких метафор у Ахматовой немало. Но нельзя никаким образом характеристику этого типа класть в основу определения понятия метафоры. Вопрос о метафоре, как принципе семантического преобразования, чрезвычайно труден и сложен. И прежде этого он нуждается в расчленении: классификация типов метафор, объяснение их отличий с психологической и лингвистической точек зрения—неотложные задачи семантики—и того разветвления ее, которое входит в стилистику под именем „символики“¹⁾.

VII. Игра времен.

Когда композиция стихотворений обусловлена приемами неожиданных сцеплений и пересечений символов-предложений, то открыта возможность использовать в эстетических целях те эмоцио-

¹⁾ О происхождении метафоры в этнолого-лингвистическом разрезе см книгу Werner'a „Die Ursprung der Metaphoren“, 1922.

нальные эффекты, которые создаются помещенностью тесно связанных по смыслу предложений в разные временные плоскости. И у Ахматовой нередки временные „прыжки“, которые делают неосуществимой проекцию ее стихов в одну темпоральную плоскость. Вследствие этого образуются непривычно-острые перебои интонаций и тембра; получается впечатление, что героиня как бы меняет обстановку и план рассказа в процессе течения речи, переходя неожиданно от одного тона к другому. А с другой стороны, символы—предложения, поставленные рядом, но проектируемые в разные временные плоскости, не двигают „действия“ в собственном смысле, а лишь рисуют в причудливо сменяющемся эмоциональном освещении клочки разнородных движений, пересекшихся в одном фиксированном и, так сказать, остановленном миге. Ведь большинство стихотворений Ахматовой—это лирические повести о застывшем миге. И в это единство замкнутого мгновения включены эмоционально подобранные ряды воспринятых движений и ощущений, из которых одни представляются, как осуществившиеся в промельке мига, а другие — как сопровождающие все его течение. При этом сам этот миг застывший одновременно, т.е. в целостной структуре стихотворения, рисуется и как воспроизводимый—в прошлом, и как „остановленный“ в момент его течения. Происходит не „развертывание“ действия, а „наложение“ одного восприятия на другое (с эмоциональными комментариями—обычно) из двух временных аспектов, которые переплетаются.

И нетрудно наметить основные тенденции, которые здесь царят.

§ 1. Движения конкретные лиц обычно фиксированы в формах прошедших перфективного вида с результативным или чаще моментальным значением ¹⁾. Вследствие этого они предстают сознанию как мимолетные метафоры прошлого, прозрачные всплески воспоминаний о восприятиях мгновенных.

Аккомпанимент действий обстановочных, которые как бы сопровождают все течение пьесы, выражен в формах прошедших имперфективного вида с длительным значением. Их задача—вызвать ощущение устойчивости эмоционального фона и, следовательно, пережитости первичной остроты эмоций.

Но в контраст с создаваемой движением этих форм эпичностью тона—вдруг эмоции заливают поток воспоминаний, и героиня вновь мысленно переносится в центр событий, освещая их изнутри—как бы в момент их бега—скачущими указаниями на эмоционально окрашенные детали. Этот перебой осуществляется внедрением форм настоящего времени или их оглаголенных эквивалентов. И тогда нередко происходит игра двойственностью значений настоящего времени. Первоначально появляются формы, указывающие не на осуществление действия в данный момент, а лишь на потенциально заложенную в них функцию непрерывной осуществяемости, на склон-

¹⁾ Терминология А. А. Шахматова. Гораздо реже соответствующие формы в стихотворениях Ахматовой могут быть отнесены к перфективному виду с „ограничительным“ значением (термин Ульянова): „Постояла в золотой пыли“. Ср. у Serge Kartsevski: „La modalité atténuative réduit pour ainsi dire les dimensions du procès à leur minimum“. *Slavia* S. 4, 502 стр.

ность действия к постоянной реализации (часто такие формы организуют сравнение). Но затем, затушевывая семантическую обособленность этих форм, за ними бегут уже глагольные формы с собственными значениями настоящего времени, переносящие весь план рассказа к моменту совершающегося действия.

Все эти своеобразия временных переходов, которыми обусловлена острота восприятия эмоционального ореола символов—предложений, удобно проследить в стихотворении Ахматовой из „Четок“: „Вечером“.

Сначала вырисовывается общий эмоциональный фон событий в формах имперфекта:

З в е н е л а м у з ы к а в с а д у
Та к и м н е в ы р а з и м ы м г о р е м .
С в е ж о и о с т р о п а х л и м о р е м
Н а б л ю д е у с т р и ц ы в о л ь д у .

Затем идет речь о движениях героя, как уже завершенных:

О н м н е с к а з а л : „ Я в е р н ы й д р у г “
И м о е г о к о с н у л с я п л а г ь я .

Далее—эмоциональное освещение их взрывом, как бы отталкивающим спокойную грусть воспоминаний:

К а к н е п о х о ж и н а о б ь я т ь я
П р и к о с н о в е н ь я э т и х р у к !

И этим незаметно намечается переход к эмоциональному описанию события, как бы вновь созерцаемого в настоящем, при посредстве сравнения:

Т а к г л а д я т к о ш е к и л и п т и ц ,
Т а к н а н а е з д н и ц с м о т р я т с т р о й н ы х . . .

Здесь, конечно, глагольные формы не означают в собственном смысле действия в настоящем, т. е. представляемого реализующимся в момент его описания: они указывают лишь на характер действия, склонного к постоянному повторению, независимо от определения его производителей. Но Ахматова, играя потенциальным присутствием в этих формах намеков на представление их реализации именно в данный момент, рисует затем продолжение событий, как дльщееся в течение сказа ¹⁾—путем ассоциативного скачка от символа— „так“ на наездниц смотрят“ к его глазам:

Лишь смех в глазах его спокойных
Под легким золотом ресниц.
А скорбных скрипок голоса
Поют за стелющимся дымом:
„Благослови же небеса,
Ты первый раз одна с любимым“.

Полный параллелизм раскрытому соотношению временных переходов представляет и композиция последнего стихотворения из книги: „Anno Domini“.

Проводила друга до передней,
Постояла в золотой пыли.

Глагольные формы прошедшего времени перфективного вида рождают представление о действиях героини—завершенных (procès à résultat

¹⁾ Ср.: в статье Serge Kartsevski: Etudes sur le système verbal du russe contemporain. Slavia s. IV—замечание: „Un procès imperfectif se déroule à l'intérieur, d'un plan temporel et parallèlement à ses frontières. C'est précisément la possibilité d'un procès parallèle au moment du discours qui nous permet de concevoir le présent comme un plan et non pas comme une ligne“ 517.

réalisé) и исчезнувших. Весь рассказ вырисовывается, как повесть о миге, ушедшем в вечность. И пока еще эмоциональный тон окончательно не определен, хотя и контрастно обозначен: элегически отстоявшийся, успокоившийся (ср.: выдвигание глагола на первое место, как в эпическом рассказе).

И фраза следующая, где выступает форма имперфекта, укрепляет это впечатление своей символикой, чуждой трагического пафоса:

С колоколенки соседней
Звуки важные текли.

И как в стихотворении „Вечером“, здесь — тоже резкий эмоциональный скачек:

„Брошена!“
Ср.: „Как непохожи на объятья
Прикосновенья этих рук!“

И точно также далее — перевод этого символа в чисто словесный план — путем вопросительно-отрицательного сравнения:

Придуманное слово.
Разве я цветок или письмо?

И вновь с этим символом-предложением, с которым соединено представление о его всевременности (или вневременности), сцепляется (при посредстве того же союза: а — с эмоциональным разрушением ожидаемой логически контрастной связи) фраза, где настоящее время имеет собственное значение:

А глаза уже глядят сурово
В потемневшее трюмо.

В менее сложном рисунке игра семантическими вариациями форм настоящего времени опре-

деляет композицию такого стихотворения из цикла: „В Царском селе“ (в книге „Вечер“):

Смуглый отрок бродил по аллеям
У озерных глухих берегов.

Так начат рассказ — объективно данный — о „действии“, „смуглого мальчика“, развертывающемся в плане прошлого (на это указывает форма имперфекта), и указана обстановка его, как где-то вне созерцания рассказчицы находившаяся (у озерных глухих берегов).

Но за этим „эпическим“ зачином (как это обычно в композиции стихотворений Ахматовой) следует эмоциональный отклик на это действие —

И столетие мы лелеем
Еле слышный шелест шагов.

Шуршание шагов — как бы слышимых, фонически выраженное, мотивирует введение фразы, которая не только осуществляет игру семантическими нюансами форм настоящего времени, но и контрастно подготавливает преобразование всей повести в эмоциональное воспоминание, непосредственно навеянное окружающей в настоящем обстановкой:

Иглы сосен густо и колко
Устилают низкие пни.

И заключительные стихи реализуют открыто эту метаморфозу, совершенно меняя значение и эмоциональный тон первых строк:

Здесь лежала его треуголка
И растрепанный том Парни.

Насколько привычно для стиля Ахматовой использование в эстетических целях смысловых оттенков, связанных с различием функций форм

настоящего времени, видно из таких стихов, где весь эффект семантической новизны покоится на сопоставлении двух глагольных форм—морфологически тождественных, но семантически разнородных:

На шее мелких четок ряд,
В широкой муфте руки прячу.
Глаза рассеянно глядят
И больше никогда не плачут.
(Anno Dom., 92).

Ср.: в книге „Вечер“:

...Я вижу все. Я все запоминаю,
Любовно кротко в сердце берегу.
Лишь одного я никогда не знаю
И даже вспомнить больше не могу.
(Вечер, 17)¹⁾.

§ 2. Столкновение двух планов „психологического времени“ (*pour la conscience linguistique russe le temps est moins une notion grammaticale, formelle, qu' une réalité psychologique*) в композиции стихотворения может повести и к иному типу соотношения времен. Если „эпический“ рассказ героини отмечает два-три мгновенных внешних движения—ее и „милого“ в их мимолетной смене, а эмоциональное содержание действий раскрывается — с точки зрения „психологического времени“ не рассказчицы, а участни-

¹⁾ Интересные вариации смены времени представляет „Песня последней встречи“ (Вечер, 25—26), где в общую структуру нарисованной в прошлом картины разлуки—как бы в самую ее сердцевину врезывается повторенное заглавие: „это—песня последней встречи“. А затем композиция завершается опять в аспекте прошлого.

Смену двух планов психологического времени любопытно проследить также в стихотворениях: „Прогулка“ (Четки, 12), „После ветра и мороза было любо...“ (ib., 16).

цы драмы, в аспекте ее тогдашних чаяний и эмоций, то должно возникнуть чередование форм прошедшего и будущего времени. И создается простор не только для своеобразных временных „изломов“, но и для эффектного использования семантических разновидностей будущего времени. Именно такую эстетическую устремленность обнаруживает первая глава стихотворения „Смятение“ (из книги „Четки“):

Было душно от жгучего света,
А взгляды его как лучи.

Кажется, что первый символ эмоционально устанавливает лишь внешний фон действия, которое должно развертываться в плане прошлого („было душно“). Но это не так: вслед за тем он метафорически преобразуется — через сопоставление с ним (в форме усиливающего контраста) предложения, которое, путем предикативного связывания (как) фразы иного смыслового ряда (взгляды его) с отголосками первого стиха (как лучи), на всю символику начальной строки набрасывает новую сеть ассоциаций. И вследствие этого все двестише сразу определяет целиком общую ситуацию и эмоциональную наполненность того прошедшего мгновения, которое героиня воспроизводит, дробя его затем на временные точки. Естественно, что затем конкретные движения героев облечены в формы перфективного прошедшего времени („Я только вздрогнула“... „наклонился“... „от лица отхлынула кровь“). Так всегда у Ахматовой. Но эти символы, в которых вся смысловая энергия покоится на моментальности проявления глагольного действия или на его стремительной завер-

шенности, отрешенной от представления о его течении („наклонился“), освещаются как бы вспышками сопутствовавших их восприятию эмоций:

Я только вздрогнула: э т о т
М о ж е т м е н я п р и р у ч и т ь .
Н а к л о н и л с я — о н ч т о - т о с к а ж е т .

Но эти эмоциональные отражения конкретных движений, данные в форме „внутренней речи героини“, образуют большую амплитуду семантических колебаний, хотя и все психологически относятся к будущему времени: „м о ж е т п р и р у ч и т ь“ (без логического подчеркивания — „м о ж е т“) — форма будущего, которое потенциально дано в настоящем; „о н ч т о - т о с к а ж е т“ — в контраст этому фраза, лишенная ясной перспективы действия, отмечающая лишь идею результата (с к а ж е т).

И вот этот параллелизм двух временных аспектов неожиданно колеблется, однако так, что морфологически — строение речи кажется выраженным до конца в двух планах:

От лица отхлынула кровь,
Пусть камнем надгробным ляжет
На жизни моей любовь.

Создается обманчивая иллюзия такого же параллелизма, такого же соотношения „времен“, как и в предыдущих стихах. Но характер семантической связи между символикой этих двух рядов резко отличается от того непосредственно улавливаемого смыслового и эмоционального соответствия, которое преднамеренно подчеркнуто в предшествующей символической паре:

Н а к л о н и л с я — о н ч т о т о с к а ж е т .

И рождается тяготение отграничить психологическое время (с оттенком модальности) заклю-

чительных строк от корреспондирующих им ранних символов и переместить их в иной речевой план ¹⁾).

Возникающее отсюда представление о резкой перемене тона создает глубокий семантический разрыв и подготавливает композиционную вершину „смятения“.

§ 3. Естественно ожидать, что игра значениями глагольных форм—путем сопоставлений их по признаку морфологической однородности времени—в отвлечении от семантических различий—захватит и прошедшее время. И в самом деле—Ахматова как бы игнорирует „значения действия частного, выражающего, так сказать, новый, особенный образ своего проявления, те оттенки значений, которые приобретает глагол, соединяясь с предлогом“ ²⁾, и своеобразно переносит в одну плоскость резко отличные по своим семантическим нюансам формы прошедшего времени.

Так—в поэме „У самого моря“:

Бухты изрезали низкий берег,
Все паруса убежали в море,
А я сушила соленую косу
За версту от земли на плоском камне.
Бухты изрезали низкий берег,
Дымное солнце упало в море,
Вышла цыганка из пещеры...
Дворик зарос лебедой и мятой,
Ослик щипал траву у калитки,
И на соломенном длинном кресле

¹⁾ Ведь заключенное в них указание на будущее время (пусть ляжет) дано не с точки зрения того момента, когда „от лица отхлынула кровь“.

²⁾ Некрасов, Н. П. „О значении форм русского глагола“. С.П.Б. 1865. Глава V. О глаголах, сложных с предлогами. Стр. 175, 177 и след. Ср. Kartsevski, Serge: Etudes sur le système verbale. 498 и след. стр.

Лена лежала, раскинув руки.
Солнце лежало на дне колодца,
Грелись на камнях сколопендры,
И убежало перекати-поле,
Словно паяц горбатый кривляясь.

Нет необходимости подвергать все эти примеры детальному анализу. Пришлось бы отмечать тонкие вариации в осуществлении одной тенденции к затушевке лексикологических и видовых оттенков значений, которые создаются присоединением к глагольной основе префикса ¹⁾. Их всестороннее исследование завело бы далеко в сторону от стилистики Ахматовой в специальные области семантики современной литературной речи.

Ограничусь анализом зачина поэмы: „У самого моря“.

Первые два стиха —

Бухты изрезали низкий берег,
Все паруса убежали в море...

воспринимаются вследствие симметричности своего построения, как обозначения двух параллельных линий действия. И этот фразовый параллелизм обостряется противоположением, которое обозначается в следующей строке:

А я сушила косу...

Конечно, уже функциональное различие между носителями действия (бухты... паруса... а я), которое противоречит прямому противоположению, создает впечатление семантической неожиданности. Однако новизна связей особенно ощутительна только в общем сопоставлении символов, как —

¹⁾ S'ajoutant à un verbe simple le préfixe en modifie aussi bien la valeur lexicologique, que les valeurs transitive et aspective. 498 стр.

целостных смысловых „организмов“ (Кроче). И тогда первые два стиха выступают в своей внутренней смысловой разорванности, которая контрастирует с морфологическим их уоднообразием. И она обусловлена разрушающей параллелизм разностью — лексикологической и видовой — форм прошедшего времени —

бухты изрезали берег
паруса убежали в море.

Правда обе формы — перфективного вида — концентрируют внимание на одном заключительном моменте процесса и в этом смысле параллельны. Но, так как в них потенциально заложено (при обычном употреблении — в неосознанной форме) представление о характере самого процесса (о его *durée*), то при сопоставлении это обусловленное разницей реального значения — представление резко заявляет о себе, обнажая объективный диахронизм действий. Тем страннее тогда воспринимается пересечение в одной плоскости этих разновременных процессов (бухты изрезали берег... паруса убежали...), вырисовывающихся в их законченности, действием самой героини, которое медлительно разворачивается в аспекте прошлого

А я сушила соленую косу...

И с длительностью объективного действия гармонирует словесное его выражение — с задержкой внимания на всех его аксессуарах, на всей его обстановке:

За версту от земли на плоском камне.

Таким образом, своеобразие архитектоники смыслов, рождающее яркие эмоциональные впе-

чатления, обусловлено преднамеренным затемнением тех элементов значения глагольной формы, которые в разговорной речи играют существенную роль, служа одним из средств точного определения характера действия и его течения во времени. Эта тенденция к преобразованию морфологической системы литературного языка—в акте формирования индивидуально-поэтической речи—открывает особые разновидности семантических изменений, которые не имеют ничего общего с новым названием неповторимых видений и невыраженных чувств. И устремленность Ахматовой в эту сторону настолько очевидна, что едва ли характеристика ее стиля, как „логически-вещественного“, хоть скольконибудь применима к существу ее поэзии (ср. статьи В. М. Жирмунского).

VIII. Смена „эмоциональной окраски“ фраз, как семантический фактор.

Резкая аффективность стиля, выражающаяся в изломах и обрывах семантических переходов¹⁾, естественно связана с скачками и крутыми переборами тона. Однако Ахматова избегает таких форм эмоциональной речи, которые открыто и сразу подчеркивают разрушение логически организованных словесных соединений. Беспорядочные выкрики (*une juxtaposition de mots alignés sans aucune syntaxe*), при которых бурно сгу-

¹⁾ О роли аффекта в семантических процессах см. книжку Hans'a Sperber'a *Über den Affect, als Ursache der Sprachveränderung*. 1914. Halle, а также работы Bailly.

щается эмоциональное переживание фонических представлений (тембра и т. д.), встречаются в стихах Ахматовой не часто.

Вывод ясен: Ахматова не обнажает эмоциональную речь, не стремится увеличить напряженность ее наиболее ярких форм, а, напротив, пользуется такими ее морфологическими вариациями, которые сами по себе—в своей, так сказать, объективной сущности не заключают резко аффективного тона. Но соседство фраз—с подчеркнутой эпичностью, фраз, в которые внезапно внедряются такие эмоционально-окрашенные смысловыми ассоциациями отрезки речи, непривычно поднимает их аффективную силу. Происходит постоянная маскировка той смысловой окраски, которою обвевает речь. Сопровождающие рассказ „чувствования“ целиком раскрываются лишь в самом конце.

Таким образом, Ахматова сплетает эмоциональную речь в причудливой гирлянде с эпическим, печально-сдержанным, сказом — как бы в хронологическом отдалении от темы. И художественную цель здесь раскрыть не трудно. Вследствие этих перебоев двух различных смысловых окрасок происходит постоянный перевод значений символов из одного плана в другой, создается острая двойственность восприятия. Слово светится сразу двумя переливчатыми лучами. Ведь совершенно ясно, что значение слов определяется не только соседством или взаимными перекличками на расстоянии, но также и их помещенностью в определенный тональный строй.

А между тем—„тон“ (в широком смысле этого слова) речи обусловлен множеством факторов, которые не всегда могут быть „слушателю“ непосредственно ясны. И в художественном произ-

ведении соответствующий замыслу тон может быть не дан сразу, а, напротив, намеренно затушеван. Тогда является тенденция прикрепить к словам те значения и ту эмоциональную окраску, которые подсказываются синтаксическими формами (явно данными). Тем острее и неожиданнее бывает изменение смысла от неожиданно открывшихся побочных представлений и чувствований. Они сразу бросают семантические облики уже воспринятых слов в другую плоскость. Внешние же знаки, которыми создаются побочные представления и чувствования, могут быть, конечно, различны. И это особенно, надо иметь в виду в применении к таким литературным „жанрам“, которые по своему построению являются как бы отрезками монологической речи, без предварительного разъяснения ее обстоятельств и обстановки. Для иллюстрации этого общего положения лучше всего — пока (до перехода к стихам Ахматовой) привести пример обнаженный: нагота—виднее. Из творений Александра Лопухина („Пета“. Перв. Сб. 1916 г. 16 стр.).

Шелест. Тьма. Полумрак. Тень.
Приди!

Свет. Зрачок. Улыбка.

Я здесь!

Как я люблю разговаривать с красноперыми
попугаями.

Здесь движение четкое и равномерное односоставных подлежащих бесказуемых предложений—в связи с эмоционально-мрачной насыщенностью их символики — создает трагически-напряженный фон загадочности, на котором резким вскриком звучит императив: „Приди“.

И затем — обратно скользящая к радостному эмоциональному отголоску: „Я здесь!“ цепь символов с „светлой окраской“, контрастно разрешающих трагический тон первого ряда.

Все вместе создает резкую смену двух различно акцентированных контрастных словесных рядов — с звуковыми эмоциональными жестами в конце: иллюзию подлинной драмы. Но она разрушается рефреном:

Как я люблю разговаривать с красноперыми
попугаями.

Им открывается заданный тон диалога — в связи с указанием его участников, а — под влиянием этого — изменяется и смысловая окраска символов, подготовляющих разговор. Однако при попытке повторного восприятия произошло бы то же разрушение иллюзии, так как объективные свойства первых стихов допускают лишь один ряд смыслов.

Этой нарочитости, этого подчеркнутого обнажения в игре смысловой окраской нет в стиле Ахматовой. Ахматова играет остро тонкими переборами „тональностей“, и эмоциональный пафос ее трагичен. Вот почему крики, то восклицательным взрывом, то особенно — разрушенным синтаксисом обнаруживаемые и образующие полный семантический разрыв, она прибегает чаще всего к концу стихотворения или же начинает ими свою „повесть“ — с тем, что вслед за этим перейти к другим формам речевого высказывания.

Ср., напр., „Смятение“:

Сливаются вещи и лица...
И только красный тюльпан,
Тюльпан у тебя в петлице... (Четки 10).

„Cabaret artistique“, „Меня покинул в новолунье“, „Три раза пытаться приходила“ и т. д. ¹⁾).

Но обычно Ахматова строит речь так, что значение словесного ряда, ее организующего, представляется целиком заложенным в его символике и формах его синтаксического построения. Но вдруг, в конце, выступают новые факторы, новые „обстоятельства“ речи, которые, несмотря на свою затушеванность и как бы случайность, существенно—остротой своего появления—изменяют восприятие ранних строк и их эмоциональный тон. Создается сложная система семантических переходов. Для раскрытия некоторых ее сторон удобнее сначала показать простейшие виды — столкновение двух речевых планов, обусловленное внезапно явившимся представлением собеседника.

Уже первое стихотворение — „Четок“: „Смятение“ дает характерные иллюстрации:

Как велит простая учтивость,
Подошел ко мне, улыбнулся,
Полуласково, полулениво,
Поцелуем руки коснулся—
И загадочных, древних ликов
На меня поглядели очи.
Десять лет замираний и криков,
Все мои бессонные ночи
Я вложила в тихое слово
И сказала его напрасно.
Отошел ты, и стало снова
На душе и пусто и ясно.

Сначала здесь все движение слов и их синтаксическая организация подсказывают тон эпиче-

¹⁾ Ср. зачин: „А ты теперь, тяжелый и унылый
Отрекшийся от славы и мечты,
Но для меня непоправимо милый,
И чем темней, тем трогательней ты.“

ского рассказа, отстоявшихся грустных воспоминаний. Спокойно-деловой стиль, начиная, с житейски-обыденной формулы („Как велит простая учтивость“), перечисляет дробно действия знакомого героя. Бегущие в логическом порядке глагольные формы прошедшего времени с значением результативным (подошел... улыбнулся... коснулся поцелуем...), отделяемые друг от друга интонацией и паузой перечисления, неотвратно говорят о речи, повествующей кому-то третьему. И это впечатление подчеркивается стихами, где герой созерцается как „загадочный древний лик“, в его объективной отрешенности от собеседника, к которому направлена речь:

И загадочных древних ликов
На меня поглядели очи.

Но затем эмоциональная пульсация становится напряженнее, так как следуют символы с ярким „чувственным тоном“, и трагический колорит речи достигает вершины в отодвинутом на конец стиха наречии (и сказала его—напрасно)—„напрасно“, которое звучит с особенной тональной выразительностью.

Однако внешние формы повествовательного сказа пока сохраняются. И лишь после этого—неожиданно открывается тон иной—эмоциональный тон обращения к самому любовнику, к самому герою рассказа:

Отошел ты . . .

Рассказ переносится в иные условия, в новую „обстановку“. В связи с этим как бы опрокидываются все сложившиеся представления о значении смыслов—ранее воспринятых, так как они были мысленно помещены в совсем иной тональ-

ный строй. Создается острая двойственность эстетического восприятия. Характерное вообще для стиля Ахматовой столкновение двух словесных рядов здесь обусловлено не сменой символики, не игрой предметными значениями слов, а перебоем тональностей, внешним знаком которого служит явление спрятанного собеседника (в указании—„ты“).

Близкие системы семантических переходов можно наблюдать в стихотворениях:

Углем наметил в левом боку...

(Четки, 45)

Я научилась просто, мудро жить.. (ib., 40)

Протертый коврик под иконой... (ib., 74)

Я написала слова, что долго сказать не смела
(из цикла: „Обман“)

Три раза пытаться приходила (Четки, 114)

Я гибель накликала милым... (Anno Dom., 27)

Я слышу иволги всегда печальный голос. (ib., 75)

Таким образом, во всех этих случаях монологическая речь героини в начале воспринимается, как обращенная к „публике“, но затем неожиданно оказывается направленной к любовнику. Вследствие этого представление об „эмоциональном тоне“, сопровождающем течение слов, резко меняется, и создается волнующая смена эмоциональных впечатлений от преобразованной так символики.

Бывает и так, что „лицо“, к которому обращена речь, названо обманчиво. Это — не лицо в собственном смысле, а „предмет“, вещное имя, и воззвание к нему воспринимается, как эмоциональный прорыв в одиноком лирическом раздумье. Вот:

По аллее проводят лошадок,
Длины волны расчесанных грив.

О, пленительный город загадок,
Я печальна, тебя полюбив.

Но к концу стихотворения вновь выступает форма обращения ко второму лицу — с явными семантическими указаниями на другого адресата, на действительно е лицо любовника:

Если хочешь — в глаза погляди.
Не люблю только час пред закатом,
Ветер с моря и слово „уйди“.

Ясно, что восприятие всей символики репигательно меняется. Но не менее ясной становится и преднамеренная затушевка обмана, обостряющая эмоциональное столкновение двух тональных планов. Она явствует из символики первого любовного обращения, которое, перекликаясь с конечными строками стихотворения, становится двусмысленным:

О, пленительный город загадок,
Я печальна, тебя полюбив. (Вечер, 14) ¹⁾.

Наконец, сокрытием „лица“, которое показывается в конце, затушевкой „обращенности“ речи достигается и иное смысловое преобразование всей символики стихотворения, когда „риторическое философствование“ внезапно теряет свой всеобщий характер и оказывается лишь особым стилистическим приемом выражения лично-переживаемых, данных теперь эмоций. Общие сентенции тогда получают непривычно-острые эмоциональные „венчики“, окружаются смутным роем „побочных представлений и эмоций“, которые

¹⁾ Ср. Обратное, но более сложное соотношение „лиц“ в стихотворении „Дверь полуоткрыта“ (Вечер, 22-23 стр.).

текут от заключительных „личных“ строк. Такова архитектоника смыслов в стихотворении:

Есть в близости людей заветная черта,
Ее не перейти влюбленности и страсти.
Стремящиеся к ней безумны, а ее
Достигшие поражены тоскою...

(Бел. Ст., 24)

Здесь замыкается один смысловой ряд. Но его значение, которое воспринимается, как уже вполне определенное—в своей тональности, вдруг перебрасывается в напряженно-эмоциональную, личную обстановку.

Теперь ты понял, отчего мое
Не бьется сердце под твоей рукою?..

(Бел. Ст., 24).

„Игра“ загадочностью „лица“, конечно, не исчерпывается формальной подстановкой обращения в конце стихотворения. И семантический интерес этого приема—не в указании того внешне-голого факта, что во многих стихотворениях Ахматовой собеседник открывается лишь в самый последний момент перед занавесом финальным, а в классификации тех форм его воздействия, которыми создаются вокруг символики стихотворения неожиданно новые побочные эмоции и представления. А они могут зависеть не только от формальной „знакомости“ лица („ты“), но и от представления его отношений к говорящему и обратно, от характера его роли в излагаемой ситуации. Ясно, что при внешней данности „лица“—можно острую смену эстетического восприятия символики обосновать на первоначальном умолчании его роли в сюжете речи и неожиданных намеках на нее в заключение. Естествен-

но, что ни тон речи (в фоническом смысле), ни ее синтаксическая структура не должны в себе заключать ничего такого остро-эмоционального и определенно-устойчивого, что могло бы породить вероятные предчувствия амплуа собеседника. Для эстетики Ахматовой характерна вообще загадочная недоговоренность в раскрытии сюжета, а — под влиянием этого — не полное раскрытие роли собеседника, но лишь смутные намеки на нее — в конце — при контрастно-настраивающей тональной окраске речи — в начале.

Иллюстрация: „Я сошла с ума, о, мальчик странный,
В среду, в три часа!
Уколола палец безымянный
Мне звенящая оса.....“

Кокетливо-шутливый тон, как бы подсказанный обращением к какому-то „мальчику“ (правда, сначала — робкое предчувствие от эпитета — „странный“, которое впоследствии оправдывается — при его повторении: „О тебе ли я заплачу, странном...“) трагически сгущается на композиционной вершине — в центре:

Но конец отравленного жала
Был острее веретена.....

И тогда внедряются намеки в контрастно-опросительных предложениях на роль в драме мальчика:

О тебе ли я заплачу странном,
Улыбнется ль мне твое лицо?.....

Но те эмоциональные впечатления, которые создаются этими вопросами, с диссонирующей женской эгоистичностью разрушаются заключительными строками:

Посмотри! на пальце безымянном
Так красиво гладкое кольцо.

Но ведь представление „лица“, к которому обращена речь, лишь одно из тех „побочных представлений“ (Томсон), лежащих за пределами символики монолога, которые могут влиять на восприятие эмоциональной окраски словесных рядов и на характер связываемых с ними значений. Модуляция речи, вызывающая многочисленные и разнообразные „побочные представления и чувствования“, определяется и настроением говорящего, его отношением к предмету речи. Но все эти вибрации тона, „являющиеся составною частью значений языка“, не всегда заложены в знаках фиксированного в письменных символах монолога. Их надо разгадать. Но для этого иногда бывает необходимо знать внешние импульсы к речи, чтобы оценить и понять ее „тональную“ структуру.

Ахматова в эстетических целях использует эту загадочность общей эмоциональной окраски при переводе монолога из письменной речи в произношение. Таким путем: она лишь в заключении стихотворения неожиданно раскрывает обстановку и обстоятельства, при которых и под влиянием которых зазвучала речь. Вследствие этого ранее воспринятые слова окутываются новым роем „побочных“ представлений и эмоций и изменяют свой облик.

Вот наглядный пример такой загадки:

На шее мелких четок ряд,
В широкой муфте руки прячу,
Глаза рассеянно глядят
И больше никогда не плачут.
И кажется лицо бледней
От лиловеющего шелка,
Почти доходит до бровей
Моя незавитая чолка.

И не похожа на полет
Походка медленная эта,
Как будто под ногами плот,
А не квадратики паркета.....

К чему относится этот словесный автопортрет? Медленное, дробное перечисление внешних примет вызывает иллюзию спокойного описания постоянного вида героини. Правда, эмоциональное окружение сгущается от такого ярко окрашенного „чувственным тоном“ символа: „глаза..... больше никогда не плачут“.... и отсюда трагический колорит падает на предложение — с неопределенно сравнительной оценкой его вещного субъекта:

И кажется лицо бледней.....

Но затем—ослабление тона в рационалистическом пояснении:

От лиловеющего шелка.

И после этого эмоционально - повышенный „тембр“ символики стихает, можно даже сказать, совсем рассеивается в деловом и точном описании других внешних деталей („незавитой челки“). А в рассказе о походке расстановка слов с отодвинутым к концу указательным местоимением рождает ощущение (почти зрительное) кокетливой демонстрации. Под влиянием этого затеваются и новые скорбные намеки, заключенные в сравнении:

„Как будто под ногами плот,
А не квадратики паркета.

В контрастных ассоциациях этого словесного ряда как бы колеблется устойчивость эпического описания. Но все же — до сих пор структура

стихотворения не наталкивает на предположение, что в нем рисуются не типические черты облика героини, а ее вид в один определенный миг, и при том — миг напряженного страдания. Разумеется, восприятие всей речи — в зависимости от того или иного истолкования „автопортрета“ резко меняется: в одном случае она — своего рода „самопредставление“ героини читателю; в другом — рисовка внешности — лишь особый прием выражения эмоций.

И вот именно в эту сторону начинает круто склоняться смысл символики с самого начала заключительной строфы:

А бледный рот слегка разжат,
Неровно трудное дыханье....

Временная проекция этих стихов — в силу напряженности эмоциональных „венчиков“ ее символики резко отлична от ранних: данность этих примет в настоящем — представляется не типическим обобщением, а индивидуальной характеристикой одного (единственного) мгновения. Однако — все же остается неизвестным эмоциональное содержание этого трагического мига. И вот оно не прямо (и в этом — характерная особенность стиля Ахматовой), а в форме дополнения“, пояснения одной из деталей внешнего облика героини, раскрывается в последней строке:

И на груди моей дрожат
Цветы не бывшего свиданья.

Только теперь определяется вполне эмоциональный тон всего стихотворения. И уже осуществленный перевод его в произношение, а, следовательно, и его истолкование — должны теперь как бы мгновенно преобразоваться — в уни-

сон с теми „побочными представлениями и чувствованиями“, которые набрасываются заключительной строкой о небывшем свидании на весь ранее данный словесный ряд.

Следует в этом же аспекте рассматривать эмоционально-смысловые рисунки (иногда более сложные по перебою тонов) таких стихотворений: „Cabaret artistique“ „Все мы бражники здесь, блудницы“ (Четки, 15); „Когда о горькой гибели моей весть поздняя его коснется слуха“ (Anno Dom, 61), „Бессмертник сух и розов“ (Белая стая, 54); „Вижу выцветший флаг над таможней“.... (Четки, 51), где общая эмоциональная окраска речи открывается лишь в заключительной, как бы внезапно-ассоциативной „привеске“:

... И не звать, что от счастья и славы
Безнадежно дряхлеют сердца....;

„Как белый камень в глубине колодца“.... (Белая стая, 109) с причудливым семантико-композиционным узором, так как в нем скрыты до последней строки и „лицо“, к которому обращена речь, и то одно „воспоминание“, которое камнем лежит на душе героини, а вследствие этого остается неясным в существе своем и эмоциональный тон стихотворения и т. п.

„Кое-как удалось разлучиться“.... (Anno Dom, 16-17), где лишь заключительный скорбный вопрос выдает замаскированный тон предшествующей речи и истинное психическое состояние говорящей:

Но скажи мне, на крестную муку
Ты другую посмеешь послать?....

„Небывалая осень построила купол высокий“ (Лит. Мысль, № 1), где мотивировка необычай-

Таким образом кажется вся архитектоника смыслов и тона заключенной в границы определенной амплитуды колебаний.

Но в заключение резко-крикливый, эмоциональный вопрос, так не подходящий к выдержанному до сих пор тону стихотворения, с одной стороны, ставит „собеседника“ оценочно в параллель с новым лицом драмы и — вследствие этого, — облекает речь новым кружевом эмоций и представлений; — а с другой стороны, рождает впечатление искусственно-сдержанной маскировки истинного тона в начале и, поэтому, иной отблеск набрасывает на значение всех ранее воспринятых заявлений героини:

Отчего, отчего же ты
Лучше, чем избранник мой...

Впрочем, прием неожиданных скачков из одной тональной плоскости — все ярче и ярче раскрывающейся и напрягающейся — в другую контрастную, имеет в стиле Ахматовой разнообразные вариации. Их анализ и классификация, чрезвычайно существенные для характеристики поэзии Ахматовой, не дали бы ничего принципиально нового в дополнение к тому, что указано. Пусть сами стихотворения перечнем своим говорят вдумчивому читателю о тех нюансах в применении этого приема, которые в них заложены: „Белой ночью“ (Вечер, 49), где наблюдается резкий слом акцентно-семантической вершины:

... И знать, что все потеряно,
Что жизнь — проклятый ад.
О, я была уверена,
Что ты придешь назад!..

„Не будем пить из одного стакана“ (Четки, 24), где речь, оберегающая „покой“, внезапно завершается страстным выкриком:

И если б знал ты, как сейчас мне любы
Твой сухие, розовые губы...

„Для того ль тебя носила“..., где „причитанье“, обращенное непосредственно к лицу, которое оплакивается, неожиданно сменяется частушечной песней (Б. Стая 66);

„Это просто, это ясно... (Anno Dom, 72), где горестные эмоциональные вопросы — убеждения получают внезапно контрастный отклик:

О, как весело мне думать,
Что тебя увижу я!..;

„Пусть голоса органа снова грянут“..., где трагически нарастающий пафос символики разрешается в спокойно-примиренном, неожиданном заявлении:

А я иду владеть чудесным садом,
Где шелест трав и восклицанья муз.

(Anno Dom. 21) и т. п.)

Конечно, вся та „среда“, которая определяет восприятие речи, может быть учтена в художественном замысле и независимо от той „игры“ тональностями, для которой открывается простор неожиданной сменой ее аксессуаров. Необычность обстановки и без всяких внезапных сниманий с нее покрова своеобразно окрашивает речь побочными ассоциациями. Вот почему Ахматова многие стихотворения строит в форме речей умершей — погребенной или погребаемой. Так, по крайней мере, осмысляется обстановка из указаний самих стихов. Понятно, что в таких стихотворениях эмоциональный смысл самих символов преднаме-

ренно затенен. Ведь чем проще, „простодушнее“, так сказать, символика этих „посмертных“ стихов-речей, тем эмоционально-напряженнее она звучит среди такой необычной обстановки. Вот обращение „трупа холодного“ к „ветру“: „Хорони, хорони меня, ветер“ (Вечер, 51-52); речь к „милому“ перед сосновой кроватью (Anno Dom, 22); стихотворение в форме обращения к „веселому“ мальчику—в костеле—при прощании с умершими (Четки, 36-37); разговор с самой собой перед смертью (Anno Dom. 76 и т. п.). Таким образом, пред нами — не только своеобразный литературный прием „развертывания сюжета“ с конца (если можно так выразиться), но и тенденция к использованию в целях эстетики слова тех напряженно-эмоциональных переживаний, которые связаны с представлениями об известной обстановке речи.

И Ахматова иногда, рисуя обстановку действия, резко обособляет себя, как рассказчицу, от обычных условий говорения: „В то время я гостила на земле“... (Четки, 79).

IX. Намеки, недомолвки, эвфемизмы.

Поэзия Ахматовой — поэзия намеков, эмоционально недоговоренного, смутных указаний. Но в этой особенности — скрываются две различные тенденции стиля, которые, имея общий ярко выраженный эмоциональный характер, могут и не соединяться вместе.

С одной стороны, та форма речи, которая доминирует в ее поэзии, форма непосредственного обращения героини к „милому“, к интимным

друзьям, форма личного „дневника“ и т. п., обязывает к обилию неопределенных указаний. Происходит своеобразный эстетический „обман“: речь строится с установкой на одно восприятие, на восприятие „своих людей“, которым многое понятно с полуслова, но с объективным расчетом — попасть в другое. Недоговоренность, обилие местоименных указаний — вследствие этого — не раскрываются конкретно, а лишь, так сказать, эмоционально восполняются субъективными роями ассоциаций. Это все — стилистические приемы, обусловленные замкнутой формой интимного рассказа. Их надо вскрыть отдельно от другой системы эмоциональных недомолвок.

А этот другой принцип — принцип своеобразного эмоционального эвфемизма ¹⁾, в определенной композиционной функции ослабления эмоционального тона, который грозными раскатами выступает лишь в конце стихотворения. Словесные выражения подбираются таким образом, что в них заключены смутные предчувствия, трагические намеки, которые звучат в начале робко и неопределенно и в дальнейшем ряде словосочетаний иногда даже контрастно затеваются. Дело в том, что в самих символах этих — непосредственно ощущаемого горестного „чувственного тона“ нет. Иногда он не падает на них даже со стороны последних фраз. Однако — потенциально они хранят в себе силу выступить в качестве возбудителей напряженно-скорбных эмоциональных впечатлений — в виду своей соотносительности с семантической сферой явно трагических

¹⁾ Кое-какие замечания о разных формах эвфемизма см. в книге Nyrop'a *Das Leben der Wörter* Leipzig, 1903.

слов. Однако эта потенциальная направленность их в эту сторону может и не реализоваться. Даже, наоборот: в некоторых случаях она явно используется в целях контрастного разрешения намеков. Вследствие этого необходимо оговориться, что имя „эмоционального эвфемизма“ за этим принципом словоупотребления можно укрепить лишь в условном смысле.

Таким образом, в этой краткой главе — две части.

§ 1. В речи, обращенной к „милому“ или вообще к хорошо знакомому человеку, тем более, в дневнике, который пишется для себя, нет необходимости называть все вещи их именами или их описывать, достаточно на многие из них указать, и будет понятно, кому это нужно. А другие (resp. читатели) должны догадываться о смысле таких указаний из последующих (сюда относящихся) намеков, а то просто — воспринимать их, как эмоционально настраивающие аксессуары интимно взволнованной речи, которая чужда логической определенности и точности. От этого беспорядочно-смысловая судорожность речи иногда становится еще напряженнее, еще аффективнее.

Напр.: Я пришла сюда, бездельница,
Все равно мне, где скучать!..

Далее — слегка открывается реальное содержание этого указания:

На пригорке дремлет мельница.

Однако потом опять эмоциональный комментарий к еще не описанному пейзажу:

Годы можно здесь молчать. (Четки, 108)
Ср.: Как светло здесь и как неприютно!

Отдыхает усталое тело.... (Четки, 96).
И мнится—голос человека
Здесь никогда не прозвучит... (Б. Ст., 36).

Все это создает своеобразную эмоциональную гамму, впечатление встревоженной речи при обстановке и обстоятельствах, которые сначала эмоционально-непосредственно (и, следовательно, для постороннего—загадочно) указываются и лишь потом как-бы мозаично складываются из кусков.

Ср.: Здесь все то же, то же, что и прежде.
Здесь напрасным кажется мечтать.
В доме, у дороги непроезжей,
Надо рано ставни запирасть... (Четки, 41).
Ни в лодке, ни в телеге
Нельзя попасть сюда.... (Б. Ст., 11) и т. д.

Следовательно, иллюзии полного психического „перенесения“, проникновения в сферу говорящей героини никогда не может быть у читателя¹⁾. И оттого прежде всего, что в тех стихотворениях, где аксессуары обстановки и действий обозначены указательными местоимениями и наречиями, эти слова с семантической точки зрения являются заместителями имен в их номинативной функции, т. е. для символизации определенного конкретного предмета и явления. А между тем в тех случаях, когда в динамическом течении речи постепенно сбрасываются эмоционально-указательные покровы с действия, с „сюжета“, — содержание местоименных указаний более или менее раскрывается лишь к концу речи, т. е. к тому моменту, к которому характер восприятия уже

¹⁾ Ср.: у Томсона в „Общем языковедении“ главу: „Внешние условия, благодаря которым слово может обозначать конкретное явление, или может иметь одно из разных значений или одну из разновидностей значения“.

устанавливается, как напряженное ожидание разгадки. И почти всегда остается весь конкретный смысл недоуясненным; впечатление недоговоренности не исчезает, а лишь смягчается частичным раскрытием фона действия.

Для того, чтобы более рельефно выставить эту черту,—достаточно одного примера.

Мальчик сказал мне: „как это больно!“
И мальчика очень жаль.

Загадка дана. Правда она — в реплике мальчика, не в словах самой героини. И может быть, формально удобнее было бы говорить о ней в главе: „Гримасы диалога“. Но по существу этот способ построения речи одинаково характерен для всех форм стиля Ахматовой. Что обозначает „это“, неясно никому, кроме мальчика и героини. Однако дальше речь идет — не на пояснение этого, а на контрастное освещение боли воспоминаниями о прошлом.

Еще так недавно он был довольным
И только слышал про печаль¹⁾.

Ожидание есть, что, наконец-то, раскроется это, теперь боль причинившее мальчику. Но вам преподносится ссылка на ваше всеведение:

А теперь он знает все не хуже
Мудрых и старых вас.

Местоимение „определенного количества“ (термин Г. А. Ильинского) „все“ — несколько не разъясняет загадочного указания — „это“. Ведь нам—мудрым и старым—известно все, но кроме того, что скрывается под словом „это“.

¹⁾ Ср.: „Еще так недавно странно
Ты не был седым и грустным“ (Четки, 90).

Ахматова продолжает описывать изменения внешности мальчика, происшедшие под влиянием этого:

Потускнели и, кажется, стали уже
Зрачки ослепительных глаз.

Но вот она в заключение открывает то, что „знает“, и — любопытно — в форме дополнения к приложению, на этот раз связанному с символом — боль (ср.: как это больно).

Я знаю: он с болью своей не сладит,
С горькой болью первой любви.
(Четки, 35).

Не надо думать, что на неопределенности смысла, обусловленной употреблением указательных частиц и местоимений по отношению к словесно не названным „предметам“, всегда строятся загадки композиции у Ахматовой, загадки, которые в исходе стихотворения получают разрешение. Иногда загадочная неопределенность этого рода остается нераскрытой до конца, и на ней покоится острота эмоциональных впечатлений от невыраженного, но смутно угадываемого или лучше — предчувствуемого смысла. Особенно ярким примером может служить стихотворение: „Ночью“ (Анно Дом., 90). Там сначала даны два эффектных сопоставления — одно с прямым параллелизмом частей („месяца — чуть живого“ и „угрюмого часового“), другое — с контрастным отношением членов, которые сами в себе осуществляют эмоциональные диссонансы, образуя оксюморное сочетание „фраз“.

Идет домой неверная жена,
Ее лицо задумчиво и строго.
А верную в тугих объятьях сна
Сжигает негасимая тревога.

„притяжательно“ — личного характера, и тогда ситуация разъясняется:

Со дня купальницы Аграфены
Малиновый платок хранит,
Молчит, а ликует, как царь Давид...

„Почему сие важно в пятых“? О малиновом платке“, конечно, ни у кого не возникает никаких „гнусных“ подозрений (напр., что он для нюхательного табаку): его охраняет имя „купальницы Аграфены“ и сравнение его обладателя с ликующим царем Давидом.

Ср. параллельное место:

„Или стану просить у знахарок
В наговорной воде корешок
И пришлю тебе страшный подарок,
Мой заветный душистый платок.

(Анно Дом., 18).

Но все же малиновый платок, чтобы стать соединительным звеном романа, должен найти свою хозяйку. Ведь ясно, что речь идет не о малиновом платке вообще, а об одном известном. И вот теперь „верную службу служит“ местоименное определение: мой.

Приду и стану на порог,
Скажу: „отдай мне мой платок.

С этой формой употребления слов — в конкретном „индивидуально неопределенном“ (термин Томсона) значении — без всяких поясняющих определений — необходимо сопоставлять и также случаи, когда прекрасно известный рассказчице „предмет“ („лицо“) она — в целях тех же художественно-эффектных воздействий на восприятие — обозначает общим „термином“.

Напр.: Все, как раньше: в окна столовой
Бьется мелкий метельный снег,

§ 2. Другой вид недомолвок, создающих загадки, состоит в словесном кружении около центрального понятия, которое остается не названным. Ряд символов, условный смысл которых уже раскрылся в ранних стихотворениях Ахматовой, затем как бы избегается поэтессой—в силу определенности связанных с ними ассоциаций. Ведь в каждом из таких слов в одном можно уже заранее прочесть целую драму. И вот Ахматова под влиянием этого прибегает к символам, лишь намекающим на эти трагические слова и включенные в них значения. Она не прямо говорит о соответствующих предметах, а как бы кружится около них. Эмоциональные впечатления, поэтому, то тревожно направляются в сторону трагических намеков, то—в виду неопределенности и скрытости их—сначала как бы пробегают мимо них, чтобы затем еще ярче и смущеннее их осознать. Создаются волнующие передивы смутных предчувствий и их обманов.

Лишь один ряд примеров приведу в качестве иллюстраций. „Осень“ для Ахматовой — могила любви:

Муза ушла по дороге
Осенней, узкой крутой...
Я долго ее просила
Зимы со мной подождать
Но сказала: „Ведь здесь могила,
Как ты можешь еще дышать?...—

—пора разлук.

Естественно, что прямое указание на осенний пейзаж сразу же определяло бы сюжет и характер его развития.

И вот Ахматова лишь тайными намеками подготавливает к разгадыванию эмоционального тона

и развязки встреч и свиданий. Напр., в стихотворении:

В последний раз мы встретились тогда
На набережной, где всегда встречались....

—смутные указания на осенний пейзаж даны лишь в рассказе о содержании разговора с „милым“ и в описании боязни наводнения.

Была в Неве высокая вода,
И наводненья в городе боялись.
Он говорил о лете...

Но так как это описание не проецируется сразу в мысль об осени, а воспринимается путем непосредственного осмысления данных символов, то представление о разлуке сразу не всплывает, как неразрывно ассоциированное с ним, а лишь туманно предчувствуется.

Точно так же близость осени—разлуки описывается не непосредственно, а через намекающие на нее приметы или через эпитет к имени существительному, которое, сливаясь с определением в один символ, кажется свободным от трагической окраски:

Все сильнее запах спелой ржи...
Иволги кричат в широких кленах,
Их ничем до ночи не унять.....

(Четки 34).

Ср.: „Я слышу иволги всегда печальный
голос
И лета пышного приветствую
ущерб...“

Но неожиданная ночь
Покрыла город предосенний

(Б. Ст. 49).

И в тайную дружбу с высоким,
Как юный орех темноглазым
Я, словно в цветник предосенний.
Походкою легкой вошла
Там были последние розы...

Х. Grimасы диалога.

Большинство стихотворений Ахматовой — выдержки из монологов, в которых развивается драма ее героини. Недостающие звенья словесных цепей, отрезки которых организуют замкнутую композицию стихотворений, угадываются по намекам, рассеянным в речи и сгущающим эмоциональные впечатления. Однако эмоциональный рисунок художественного произведения, выдержанного в строго монологической форме, при его краткости и при узости круга тем — мог показаться монотонным. Правда, — новеллистический „сказ“, к которому прибегает Ахматова, принципиально связан с чередованием разных видов стилистических построений. Однообразие — в пределах одной целостной композиции — легко избежать здесь при посредстве причудливой архитектоники смыслов, обусловленной сменой форм стиля. Но зато грозила опасность трафарета, повторения одних и тех же пересечений словесных рядов, при переходе от стихотворения к стихотворению со сходным циклом тем. И этой опасности не избежала Ахматова.

Но она приняла против нее одну решительную меру: обратилась к помощи „диалога“, как особой разновидностью речи, внедрение которой в „повествование“, в „монолог“ могло пестро расцвечи-

вать эмоциональную канву художественного произведения. Открылись возможности эмоциональных эффектов, которые обусловлены отношением стиля диалога к общему тону повествования и особенностям чередования реплик в диалоге, его строением.

Конечно, роль диалогической речи в структуре стихотворений Ахматовой разнообразна. И ее подробное описание поневоле придется сократить до общей характеристики— с тем, чтобы остановиться упорней на своеобразиях в построении диалога и на эстетической их значимости.

1. Иногда диалог определяет композицию стихотворения, низводя „сказ“ до описания обстановочных деталей, „ремарок“. Однако в таких случаях часто чередования лаконических реплик, прерывистого „разговора“ в собственном смысле нет, а бывает чрезвычайно сложное сплетение элементов монологической и диалогической речи, пересечение в разных направлениях нескольких психологических и речевых плоскостей. Поэтесса одновременно может выступить и в качестве рассказчицы, набрасывающей фон действия, и участницы диалога, при чем ее реплика разрастается в монолог, который вновь включает в себя куски диалогической речи (Ср. „Сжала руки под темной вуалью“). Чаще структура более проста: воспроизводится только одна „беседа“ в непосредственно драматической форме, то с внедряющимися указаниями на обстановку и лица („отрывок“), то лишь с заключительной ремаркой автора („Я пришла тебя сменить сестра“..... Четки 66—67), то без всяких посторонних примесей („Голос памяти“, „Где высокая твой цыганок“?:...).

И в таких стихотворениях, где ядро составляет драматический диалог — с разросшейся речью одного из участников его, необходимо различать у Ахматовой два типа. В одном из них таким участником, бывает природа в своих явлениях — „шопот осенний“, „кто-то во мраке дерев незримый“ и т. п. Ясно, что это — лишь своеобразный прием эмоционального напряжения, так как героине приходится выслушивать повесть о своей личной драме от сочувствующей природы и откликаться на ее изъявления. В другом — более оригинальном — собеседники выступают неожиданно — неизвестные читателю. Вопрос, или монолог одного из них, вызывающий ответную речь и сразу вводящий *in medias res*, оказывается ничем не мотивированным; общая ситуация представляется загадочной и лишь постепенно воссоздается по указаниям, рассеянными в монологе главного героя (или героини) новеллы ¹⁾).

Таким образом, в композиции стихотворений этого рода, как бы выпадающих из общего цикла „автобиографических записок“ и монологов героини, апперцепционный фон ничем не предопределен. Слова сперва скользят по сознанию, готовые направиться то в одну, то в другую сторону и сплестись в разнородные гирлянды. Лишь по мере раскрытия ситуации устанавливается более или менее однородный характер восприятия, так сказать, „постперцепция“.

¹⁾ О диалогической речи можно найти замечания, напр. в книге Van Hinnekene'a, Leo Spitzer'a Os. Laurié — *Le langage et la verbomanie* (Paris 1921), в статье Л. П. Якубинского в сб. „Русская Речь“, и в работе А. Белецкого: „В мастерской художника слова“ (ср. также у Финкеля в брошюре о языке и стиле Ленина).

Те приемы художественного сплетения, те композиционно-семантические узоры, которые заполняют канву монолога, в этом цикле стихотворений вовлекаются в новую схему построения, так как каждая из составляющих диалог речей, подчиненная общим тенденциям Ахматовского стиля, в то же время должна постоянно перекликаться с предшествующей ей речью или влиять на последующую.

2. В другой группе стихотворений „диалога“ тоже — нет совсем: „сказ“ — часто с обращениями и с лирическими воззваниями, но в него внедрены „чужие“ слова. Это или краткое замечание „его“, которое иногда и составляет композиционный стержень стихотворения, обслаиваясь со всех сторон эмоциональными излияниями и контрастными воспоминаниями ¹⁾, или — длинная „речь“, монолог, направленный к героине. В последнем случае — роль рассказчицы, повидимому, должна бы сводиться к описанию обстановки и действующей

¹⁾ Ср. Высоко в небе облачко серело,
Как беличья расстеленная шкурка.
Он мне сказал: Не жаль, что ваше тело
Растает в марте, хрупкая сне-
гурка.

В пушистой муфте руки холодели,
Мне стало страшно, стало как-то смутно...
(Вечер 21)

Под лампою зеленой
С улыбкой неживой.
Друг шепчет: „С андрильона,
Как странен голос твой“.

(Четки 17).

Ясно, что в обоих этих случаях словесные образы Снегурки и Сандрильоны — своего рода метафорические стержни, на которые нанизываются символика личных переживаний героини.

щего лица. Так и бывает. Но Ахматова характерный для нее прием „сокрытия лица“ применяет и здесь. Вследствие этого композиция стихотворения чрезвычайно усложняется: в его семантическом рисунке пересекаются два речевых плана — сказ героини и точное воспроизведение взволновавшего ее монолога; — и при этом оба они первоначально даны в искаженном, так сказать, или лучше — „обманном“ эмоциональном освещении, так как — вследствие загадочности „лица“, речь которого о героине повествует, — эмоциональные предчувствия направляются — зигзагами — не к той разгадке, которая как бы принужденно „выбрасывается“ в заключение. Так:

Три раза пытаться приходила...

Кто? — конечно, она. Лицо — но не названо имя. Вот дальше — открывается внешний облик в описании видения:

Я с криком тоски просыпалась
И видела тонкие руки
И красный (потом он стал темным. В. В.)
насмешливый рот.

При кажущейся внешней определенности монолог произносится — неизвестно — кем. Призраком, тенью? Но чьей?

Внешнее раскрытие в намеках продолжается и дальше, сопровождаясь острым эмоциональным освещением. Но лишь в самой последней строке — в патетическом воззвании к загадочному видению приподымается занавес над ликом (не внешнезрительным, а внутренним) говорившей, которая теперь узнается и по действию своему, предопределенному эпитетом (насмешливый рот):

О, ты не напрасно смеялась,
Моя непрощенная ложь!

В тех же случаях, когда в стихотворение — „сказ“ внедрена единственная короткая реплика, оторвавшаяся от какого-то разговора и положенная в основу композиций, как памятный отголосок одного из явлений „жизненной“ драмы героини, — ее семантические роли в общей структуре целого разнообразны.

Чаще всего она раскрывает амплуа рассказчицы-героини, тот образ, в который она воплотилась на данный раз. Лишенная возможности прямо характеризовать себя, „представляться“ собеседнику, героиня рассеивает в своем сказе разрозненные стилистические детали, которые оставались бы загадочно-неопределенными, если бы собеседник — в обращении к ней — не называл ее по „имени“, сконцентрировав детали в один образ. „Имя“ это — или метафора, которая затем и реализуется в судьбе героини, или название роли ее в данной „пьесе“.

Напр.:... Друг шепчет: „С андрильона.
Как странен голос твой“...

Ср. далее: Ах, кто то взял на память
Мой белый башмачек... (Четкв, 17).
Шутил: „Канатная плясунья.
Как ты до мая доживешь?“

Ср.—детали: „Как мой китайский зонтик
красен,
Натерты мелом башмачки.
Оркестр веселое играет,
И улыбаются уста.
Но сердце знает, сердце знает,
Что дожа пятая пуста (ib. 71)

В иных стихотворениях, напротив, „замечание“, врезавшееся в рассказ, создает „загадку“, если оно — в зачине („Мальчик сказал мне: Как это

больно“) или, напротив, ее разрешает, когда оно замыкает стихотворение. Вот—пример:

Со дня Купальницы-Аграфены
Малиновый платок хранит.
Молчит, а ликует как царь Давид...
В морозной келье белы стены,
И с ним никто не говорит.

Был бы здесь обрыв, и все бы недоумевали о странностях „его“, хранителя малинового платка. Но в заключение героиня приводит одну из реплик своего будущего разговора с ним, и дело более или менее становится ясным:

Приду и стану на порог,
Скажу: „Отдай мне мой платок“.

В отдельных композициях внедряющиеся „слова“ милого осуществляют острое эмоционально-контрастное сопоставление. Таково стихотворение:

Пока не свалюсь под забором
И ветер меня не добьет,
Мечта о спасении скором
Меня, как проклятие, жжет...
(Anno Dom. 40).

Рисуя свою участь в трагически-мрачных красках, героиня горит в огне мечты и ожидания:

Уверенно в дверь постучится
И, прежний, веселый, дневной,
Войдет он и скажет...

И вот „его“ слова, раскрывая содержание мечты (то—мечта о прощении), в то же время совершенно неожиданно характеризуют и состояние героини, как состояние уже простившей. И тот контраст, который эффектно подчеркивал разницу между участью ее—готовой „свалиться под забором“ и лишь сердце свое бережно хра-

нящей в ожидании минуты прощения, — и представлением его — „веселым, дневным“, осложняется новыми эмоциональными впечатлениями от этих слов вернувшегося „милого“:

... Довольно,
Ты видишь, я тоже простил.

Но, помимо „реплик милого“, очень часто, как заключительный аккорд стихотворений, в поэзии Ахматовой звучат слова предметов „искусства и природы“. Поют голоса скорбных скрипок, „за окном шелестят тополя“, „говорят, смеясь, зеркала“. Их короткие речи, обращенные к героине, осуществляют те же функции, что и „милого“ речи. Они то контрастно замыкают речь героини, побуждая ее к иному тону „сказа“ и окутывая ситуацию новыми эмоциональными нюансами:

А скорбных скрипок голоса
Поют за стелющимся дымом:
„Благослови же небеса,
Ты первый раз одна с любимым“...

То завершают драму контрастным сопоставлением соперниц, перекликаясь с зачином рассказа героини и образуя эффектную антитезу:

Завтра мне скажут, смеясь, зеркала.
„Взор твой не ясен, не ярк.“
Тихо отвечу: „Она отняла
Божий подарок“ (Четки, 113).

то окончательно разрешают загадку сюжета:

А за окном шелестят тополя:
„Нет на земле твоего короля“
(ib. 11):

3. И, наконец, есть третья группа стихотворений, где прерывистый диалог — с частым перебоем реплик — является центром художественных устремлений поэтессы. Он уже не служит целям ком-

позиционного сдвига „сказа“, не составляет „конечной“ прицепки и не выступает, как эмоциональный импульс к „рассказу“ обо всем эпизоде, с которым он связан в воспоминании героини. В этих стихотворениях диалог, входя органически в общую композицию стихотворения и осуществляя формами своего отношения к тону и содержанию „сказа“ сложные эстетические эффекты, в то же время строится по особым, присущим ему самому схемам и имеет свои семантические особенности.

Но прежде, чем касаться их, необходимо отвлечься от того цикла „новелл“, в которых сравнительно много действия.

Здесь диалог своим прерывисто-лаконическими, взволнованными репликами—с быстрыми изломами интонаций — служит лишь пояснением действий, обостряя восприятие смены разных стадий происшествия и эмоционально освещая его течение (ср. стихотворение „Побег“). Особенный интерес представляет изучение тех стихотворений, где само действие заключено в диалоге, в чередовании реплик. И вот исследование принципов строения диалога в них должно свестись к двум проблемам: 1) к вопросу об отношении тона диалога и словесного состава его реплик к формам сказа и о сочетаниях „фраз“ в пределах одной реплики; 2) к вопросу о системе чередования реплик.

1. Тон диалога обычно подготовлен сказом, в котором обозначаются аксессуарные обстановки. Но это навеянное ожидание вдруг разрушается: диалог начинается с „шаблонных“ фраз, которые привычно ассоциированы с соответствующим моментом и обстановкой, и тем семантически бесцветнее, что „собеседник“ бывает скрыт. Однако

к этому зачину не менее внезапно прицепляется эмоционально-напряженная формула — скажем — любовного признания.

Характеризовать ответную реплику не приходится: она, как всегда, у Ахматовой, контрастно-обрывна и диссонансно-лаконична.

Хочешь знать, как все это было?—
Три в столовой пробило.
И, прощаясь, держась за перила,
Она словно с трудом говорила:
Это все, ах, нет, я забыла:
Я люблю Вас, я Вас любила
Еще тогда.
„Да...“

Таким образом, построение реплики сводится к склейке фраз—шаблонов из разно-предметных диалогических плоскостей. И из этих диалогических клише, неожиданно соприкоснувшихся — в одном плане, рождается эмоционально-оксюморное новообразование-реплики. Сходный пример представляет „реплика“ умирающего „раба божия“ к простившей его возлюбленной:

„Хорошо, что ты отпустила,
Не всегда ты доброй была“.

(Б. Ст., 75).

В первой строке — своеобразие состоит в двойственности смыслов, которые в данной ситуации могут быть вложены в слово „отпустила“. С одной стороны, все фразовое сочетание может быть воспринято, как одобрение отпуска на волю, и тогда вся реплика была бы шаблонно сконструированной—без установки на преобразование отдельных ее составных частей. Семантические эффекты в этом случае сводились бы к тому, что эта реплика попала в необычную обстановку.

Она звучала бы странно и с новыми смысловыми ассоциациями, вобрав в себя эмоциональные отражения символики предсмертной. Но, с другой стороны, слово — „отпустила“ допускает, переключаясь с вопросом: „ты простить не можешь?“ толкование в смысле „отпусти прегрешения наши“, так как ведь объект при этом глаголе не указан. И тогда вся реплика предстанет склеенной из двух разнородных частей....

Однако бывает обратное отношение: диалог всем своим содержанием и тоном решительно противоречит „сказу“ героини, воспроизводящему аксессуару обстановки и обвевающему заранее „разговор“ личными эмоциональными реакциями на воспоминание о нем. Поэтому восприятие диалога делается контрастно-противоречивым: с одной стороны, он новый смысл влагает в предшествующий рассказ героини, как бы сбрасывая маску с стыдливо прятавшихся слов; с другой стороны, он сам представляется не реальным, а стилизованным: за его простотой и лаконизмом чувствуется преломленность в „кривом зеркале“ искусства, символистическая обобщенность:

Стали ночи теплее, подтаивал снег,
Вышла я поглядеть на луну,
И спросил меня тихо чужой человек,
Между сосенок встретив одну:
„Ты не та ли, кого я повсюду ищу,
О которой с младенческих лет,
Как о милой сестре, веселюсь и грущу?
Я чужому ответила: „Нет“.

(Анна Дот., 66).

Но нужно сказать, что в большинстве случаев Ахматова не строит вновь реплики, а только переносит диалогические шаблоны контрастно из одной обстановки в другую. И эффект такого

контраста кроется именно в непривычном звучании знакомых реплик в неожиданно-сложной, трагической обстановке, которая своими эмоциональными отражениями совершенно преобразует впечатление этих клише, делает их страшно-напряженными. Лучшим примером может служить строение диалога в стихотворении:

Бесшумно ходили по дому,
Не ждали уже ничего“....
Меня привели к больному
И я не узнала его.....

И вот в контраст этой трагической обстановке близкой смерти диалог начинает строиться в традиционных тонах — „разговора“ перед отходом:

Он сказал: „Теперь слава богу“.
И еще задумчивей стал
„Давно мне пора в дорогу.
Я только тебя поджидал“.

Но затем к этой реплике приклеиваются символы „предсмертного томления“ — однако освобожденные от всякой аффективности тона, продолжающие все ту же „задумчивую“ речь.

Так меня ты в бреду тревожишь,
Все слова твои берегу.

И вопрос, который должен быть вершиной трагического напряжения, звучит в том же спокойно задумчивом тоне и даже своей синтаксической формой создает иллюзию покорной примиренности:

Скажи: „ты простить не можешь?“
И я сказала: „могу“.

Но этот лаконизм безразличия получает напряженно-трагический характер от следующей

за ним „сказовой“ символики преобразования мира под влиянием сцены прощения:

Казалось, стены сияли
От пола до потолка

Таким образом, в этих случаях „творчество“ поэтессы сводится к своеобразной системе мозаического складывания кусков. И этот же принцип еще рельефнее обнаруживается в перебое реплик.

Диалог строится таким образом, что лаконические реплики не попадают в тон друг другу. Между ними разорвана непосредственная смысловая связь—или скорее: она—с логической точки зрения контрастно-противоречива. Собеседники смотрят в глубь друг друга как бы поверх слов. И этот разрыв реплик, усиливающий впечатление трагического напряжения, подчеркивается описанием со стороны рассказчицы, воспроизводящей диалог, — внешних эмоциональных выявлений, которыми сопровождался разговор.

Задыхаясь, я крикнула: „Шутка
Все, что было. Уйдешь, я умру“.
Улыбнулся спокойно и жутко
И сказал мне: „Не стой на ветру“.

Это—простейший случай, так как внешняя ситуация обстановка диалога и его участники в своих ролях—уже определились.

Но в иной композиции диалог заполняет центральную часть стихотворения. Апперцепция его еще не установилась, потому что он не прикреплен ни к какой определенной ситуации. Ахматова при этом намеренно затушевывает истинную роль „собеседника“ при подготовке к диалогу.

... Ко мне приходил человек.
Я просила: „Чего ты хочешь?“

(Четки, 75).

Так воспроизведен шаблонный зачин „деловой“ беседы с каким то посетителем, с одним человеком.

Однако далее начинаются необычайные скачки реплик, которые странно (и эстетически впечатлительно) противоречат шаблонно-деловому началу диалога. И опять в них характерны тональные диссонансы.

Он сказал: „Быть с тобой в аду“.
Я смеялась: „Ах, напророчишь
Нам обоим, пожалуй, беду“ ¹⁾.

Но восприятие готово освоиться и с этой формой диалога отнесши его к особому разряду *causerie*.

Для *causerie*, конечно, характерны лишенные трагического колорита, скорее вызывающие комическую реакцию, „скачки“ реплик, но все же в определенном направлении. И Ахматова оставляет простор для такого истолкования диалога. Поэтому-то на этот раз она не сопровождает воспроизведение разговора ясным описанием мимики, тембра голоса и т. п. условий, определяющих надлежащее восприятие значений реплик (я спросила.... „он сказал“.... „я смеялась....“ — вот лаконические формулы перебоя реплик).

И тем неожиданнее обрыв темы диалога и перевод его в новую плоскость. А чтобы не оставалось никакого сомнения в трагическом тоне и характере диалога, которые внезапно выступают

¹⁾ Ср.: Мы прощались как во сне,
Я сказала: „жду“
Он смеясь ответил мне:
„Встретимся в аду“.

(Вечер, 83).

из тени, поэтесса теперь подробно описывает и жесты, и позы, и мимику говорящего.

Но, поднявши руку сухую,
Он слегка потрогал цветы.
„Расскажи, как тебя целуют,
Расскажи, как целуешь ты“.
И глаза, глядящие тускло,
Не сводил с моего кольца.
Ни один не двинулся мускул
Просветленно-злого лица.

Непопадание реплик в тон друг другу, стилизация разговора людей, будто бы не слышащих один другого, особенно рельефно обнаруживается в таком отрывке из поэмы „У самого моря“:

Сероглаз был высокий мальчик,
На полгода меня моложе.
Он принес мне белые розы,
Мускатные белые розы.
И спросил меня кротко: „Можно
С тобой посидеть на камнях?“
Я смеялась: „На что мне розы
Только колются больно“. „Что ж
Он ответил—тогда мне делать
Если так я в тебя влюбился“.
И мне стало обидно. „Глупый
Я спросила — что ты царевич?“

Изучение принципов строения диалогической речи в новелле, еще не начатое в русской литературе, поможет раскрыть не только приемы ее сплетения со „сказом“, но и те особенности, которые присущи ей, как особой разновидности художественной речи, организующей драму.

В этих «семантических набросках» я пытался наметить путь разработки «некоторых, частных, но существенных вопросов символики художественной речи». Делать отсюда общие выводы я пока воздержусь. Мне не нравится «метод» широких деклараций, который все еще царит в сфере «проблем» поэтического языка. Не потому, что у меня нет «теоретического темперамента». Но вижу я: до сих пор все эти темпераменты носятся над хаосом «без рули с без ветрил». Для того, чтобы работа по изучению художественной речи была действительно плодотворной и научно целесообразной, необходимо стать в русло тех лингвистических достижений, которые совместными усилиями филологов и лингвистов скоплены. Одного интереса к живой речи, языкового чутья недостаточно. Нужно обще-лингвистическое, методологическое «воспитание». Куда ни относить стилистику — к лингвистике ли, к поэтике ли, как одной из историко-литературных дисциплин, без широкой лингвистической подготовки не может быть ее научного построения. Пример на лицо: несмотря на тот интерес и успех, которые встречают русские работы по изучению поэтического языка, их научная ценность в большинстве случаев сомнительна (напр. работы В. М. Жирмунского, Л. Гроссмана и др.). Даже книжка Ю. Н. Тынянова «Проблема стихотворного языка», в которой автор пытался при конкретном толковании семантических вопросов опираться на некоторые лингвистические труды по семасиологии (Вундта, Розвадовского, Бреаля, Розенштейна) при интересности отдельных иллюстраций не блещет ясностью и широтой общего лингвистического кругозора. Систематическая классификация материала, углубленный анализ отдельных сторон поэтической речи, не «рассуждения», а индуктивные построения на крепком фундаменте научно подобранных фактов, перенос на почву художественной речи тех методологических исканий, которые характеризуют современное движение лингвистической мысли, — вот неотложные задачи стилистики. Лишь как на призыв к их осуществ-

влению, я смотрю на свои »наброски«, которые с большими колебаниями выпускаю в свет.

Москва. 1923 г. Июля 25