

Научная статья

УДК 821.161.1

DOI 10.25205/2713-3133-2024-1-31-45

**Сюжетные элементы
в лирических новеллах Анны Ахматовой и Ивана Бунина
(К проблеме типологических связей)**

Любовь Геннадьевна Кихней

Московский университет имени А. С. Грибоедова
Москва, Россия

lgkikhney@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0342-7125>

Аннотация

Рассматриваются причины и механизм проявления сюжетных элементов в лирических стихотворениях И. Бунина и ранней А. Ахматовой. Доказывается, что сюжетогенные тенденции в лирике отражают новый (по своей сути феноменологический) метод художественного мышления и приводят к образованию нового жанра – лирической новеллы. Внешние детали бытия и квазиповествовательные элементы и выполняют функцию воплощения внутреннего конфликта в его динамическом развитии. В статье также выявляется связь между экзистенциальными установками авторов и семантической структурой новеллы.

Ключевые слова

лирический сюжет, конфликт, феноменологический метод, интенциональность, лирическая новелла, сюжетные элементы, художественные детали, И. Бунин, А. Ахматова

Для цитирования

Кихней Л. Г. Сюжетные элементы в лирических новеллах Анны Ахматовой и Ивана Бунина (К проблеме типологических связей) // Сюжетология и сюжетография. 2024. № 1. С. 31–45. DOI 10.25205/2713-3133-2024-1-31-45

**Plot Elements in Lyrical Short Stories
of Anna Akhmatova and Ivan Bunin
(On the Problem of Typological Connections)**

Lyubov G. Kikhney

Moscow University named after A. S. Griboyedov
Moscow, Russian Federation

lgkikhney@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0342-7125>

Abstract

The article examines the causes and mechanism of the manifestation of plot elements in lyrical poems by I. Bunin and early A. Akhmatova. It is proved that the plotogenic trends in lyrics reflect a new (essentially phenomenological) method of artistic thinking and lead to the

© Кихней Л. Г., 2024

eISSN 2713-3133
Сюжетология и сюжетография. 2024. № 1. С. 31–45
Studies in Theory of Literary Plot and Narratology, 2024, no. 1, pp. 31–45

formation of a new genre – the lyrical novel. The external details of existence and quasi-narrative elements perform the functions of embodying an internal conflict in its dynamic development. The article also reveals the connection between the existential attitudes of the authors and the semantic structure of the novel.

Keywords

lyrical plot, conflict, phenomenological method, intentionality, lyrical novel, plot elements, artistic details, I. Bunin, A. Akhmatova

For citation

Kikhney L. G. Plot Elements in Lyrical Short Stories of Anna Akhmatova and Ivan Bunin (On the Problem of Typological Connections). *Studies in Theory of Literary Plot and Narratology*, 2024, no. 1, pp. 31–45. (in Russ.) DOI 10.25205/2713-3133-2024-1-31-45

«Гибридный» характер термина «лирическая новелла», введенного Б. М. Эйхенбаумом в проекции на ранние стихотворения Анны Ахматовой [Эйхенбаум, 1986, с. 433], провоцирует вопрос о родовой природе ахматовских стихотворений, принадлежащих к названному жанру, ибо «новелла», как известно, – жанр эпический. Более того, Эйхенбаум первым отметил и романогенный характер первых сборников Ахматовой, введя термин «роман-лирика». «Можно сказать, – пишет ученый, – что в ее <Ахматовой. – Л. К.> стихах приютились элементы новеллы или романа, оставшиеся без употребления в эпоху расцвета символической лирики. Ее стихи существуют не в отдельности, не как самостоятельные лирические пьесы, а как мозаичные частицы, которые сцепляются и складываются в нечто похожее на большой роман» [Эйхенбаум, 1987, с. 351–352].

Не случайно многие исследователи склоняются к «эпической» интерпретации ранних стихов поэтессы. Так, Ю. Н. Тынянов замечает, что Ахматовой был канонизирован жанр «рассказов», «разговоров» [Тынянов, 1977, с. 174]. В. М. Жирмунский говорит о «маленьких повестях», «новеллах» у Ахматовой: «...Обыкновенно каждое стихотворение – это новелла в извлечении, изображенная в самый острый момент своего развития, откуда открывается возможность обозреть все предшествовавшее течение фактов» [Жирмунский, 1977, с. 120]. В. В. Виноградов, анализируя типы символов, упоминает о формах «интимного письма», «обрывков дневника», «короткой новеллы», как бы вырванной из дружеского рассказа, в которые «выливаются стихотворения Ахматовой» [Виноградов, 1976, с. 377].

«Эпической» точки зрения на раннюю лирику Ахматовой придерживаются и современные исследователи – О. А. Клинг и Д. М. Магомедова. Оба автора указывают на расширение авторской позиции, что приводит, по их мнению, к жанровым и стилевым изменениям. Магомедова, отмечая черты «романного разноречия» в стихах ранней Ахматовой, определяет их жанр как «стихотворный новеллистический фрагмент» [Магомедова, 1992, с. 139–140]. Клинг на основании некоторых стилевых сближений ахматовского и ветхозаветного текстов считает жанровым прототипом ранних книг поэтессы Книгу Бытия [Клинг, 1992, с. 64].

Заметим, что «эпическое» истолкование жанрово-родовой природы ахматовских текстов неизбежно подводит исследователей к мысли об их «прозаическом» генезисе. На это одним из первых указал Осип Мандельштам: «Ахматова принесла в лирику всю огромную сложность и психологическое богатство русского романа девятнадцатого века. Не было бы Ахматовой, не будь Толстого с “Анной

Карениной”, Тургенева с “Дворянским гнездом”, всего Достоевского и отчасти даже Лескова. Генезис Ахматовой весь лежит в русской прозе, а не в поэзии. Свою поэтическую форму, острую и своеобразную, она развивала с оглядкой на психологическую прозу» [Мандельштам, 1990, с. 265–266].

Как видно из приведенного пассажа, речь у Мандельштама идет о макроструктурах романного типа, в которых, собственно, и могла реализоваться диалектика психологического развития характера в сложном переплетении сюжетных линий, в динамике пространственно-временного континуума и т. п. Ахматова же, однако, совершала свои художественные и психологические открытия в чрезвычайно малых словесных объемах, обусловленных самим лапидарным характером стихотворных миниатюр. Поэтому если вести речь о генезисе, то, очевидно, соединительное звено следует искать в малых – новеллистических – формах, разрабатываемых на рубеже веков Чеховым и Буниным.

На проблеме *Ахматова и Чехов* мы останавливаться не будем, учитывая наличие соответствующих работ на эту тему (см.: [Искрицкая, 1991]). Что же касается Бунина, то специфика его новеллистики связана, очевидно, с тем, что он нашел новый способ воплощения психологической жизни в малых жанровых формах – как прозаических, так и стихотворных [Мальцев, 1994]. В связи с этим важно отметить, что Бунин и в прозе мыслил себя прежде всего поэтом (см. исследование: [Капинос, 2015]). Об этом свидетельствует запись в дневнике его племянника писателя Н. А. Пушешникова: «Я, вероятно, все-таки рожден стихотворцем. <...> Для меня главное – это найти звук. Как только я его нашел – все остальное дается само собой. Я уже знаю, что дело кончено» [Бунин, 1965]. О чем это говорит, кроме очевидных вещей? Прежде всего – о «лирическом» генезисе его новелл, связанном, вероятно, с тем, что принципы изображения эмоциональных пластов сознания, открытые Буниным, одинаково «работают» как в лирическом, так и в эпическом дискурсе. Речь идет о новой эксплицитной «технике» воплощения внутренней жизни, описанной феноменологами. Так, по Э. Гуссерлю, наше сознание имеет дело не с предметами, существующими сами по себе, а с феноменами, т. е. с «самообнаружением и самополаганием» вещей в процессе мышления и потоке переживаний [Гуссерль, 2000]. А это означает, что предметы, выступающие как феномены, в нашем сознании обладают именно той ценностью, которую мы в них вкладываем. С другой стороны, в системе феноменологического мироосмысления сознание есть прежде всего «сознание о чем-то», ему присуща интенциональность, т. е. направленность на объект [Гайденко, 1966].

В бунинских произведениях феноменологический способ воплощения внешней и внутренней жизни приводит к тому, что лирическая эмоция выражается опосредованно – через вещь, что придает вещам совершенно новый и особый статус – быть хранителями и передатчиками эмоции, – обеспечивающий лирическую природу и известную жанровую тождественность его прозаических и стихотворных новелл. Новое мироощущение зарождается не только в умах философов, но и в сознании поэтов, ведь прерогатива поэзии – чувственное отражение мира. Поэзия выражает новый эпистемологический опыт не в понятиях, а в словесно-образных картинах, но это несколько не снижает ее гносеологической ценности.

Такую же «опосредованную» технику воплощения лирической эмоции мы находим и в лирике ранней Ахматовой. В. М. Жирмунский отмечает: «Всякое ду-

шевное состояние, всякое настроение в стихах Ахматовой обозначается соответствующим ему явлением внешнего мира» [Жирмунский, 1977, с. 116].

Подобная гомогенность приемов письма типологически сближает обоих художников, а также – выдвинем гипотезу – в известной мере генетически возводит Ахматову к Бунину, принадлежавшему к предшествующему поколению писателей (напомним, что первые новеллы Бунина были написаны в 1892 г., когда Ахматова была в трехлетнем возрасте).

Одним из аргументов, служащих доказательством выдвинутого предположения, может послужить сравнительный анализ бунинского стихотворения «Одиночество» (1903) (вобравшего в себя новые принципы воплощения переживания, характерные и для его прозаических новелл) с лирическими миниатюрами ранней Ахматовой. У Бунина немного стихотворений типа «Одиночества», вероятно, поэтому что он реализовал лирико-новеллистические интенции в прозе.

Приведем текст стихотворения Бунина:

И ветер, и дождик, и мгла
над холодной пустыней воды.
Здесь жизнь до весны умерла,
До весны опустели сады.
Я на даче один. Мне темно
За мольбертом, и дует в окно.

Вчера ты была у меня,
Но тебе уж тоскливо со мной.
Под вечер ненастного дня
Ты мне стала казаться женой...
Что ж, прощай! Как-нибудь до весны
Проживу и один – без жены...

Сегодня идут без конца
Те же тучи – гряда за грядой.
Твой след под дождем у крыльца
Расплылся, налился водой.
И мне больно глядеть одному
В предвечернюю серую тьму.

Мне крикнуть хотелось во след:
«Воротись, я сроднился с тобой!»
Но для женщины прошлого нет:
Разлюбила – и стал ей чужой.
Что ж! Камин затоплю, буду пить...
Хорошо бы собаку купить
[Бунин, 1965, с. 194].

В центре авторского внимания старая, как мир, ситуация разрыва, которая привела к «посттравматическому» шоку лирического героя. Бунин по-новому (по отношению к предшествующей поэтической традиции) – а именно сюжетно-новеллистически – воплощает эту ситуацию. О новеллистическом характере «разрывания» душевной драмы говорит обрастание эмоции «внешним» сюжетом с присущими ему композиционными компонентами – экспозицией, завязкой, кульминацией и развязкой-пуантом (данными, правда, в метонимическом, сокращенном виде).

Стихотворение открывается пейзажной зарисовкой (1-я строфа), выполняющей как экспозиционно-эпическую, так и лирическую функцию. В качестве последней ландшафтная картина задает основной «тон» внутреннего состояния лирического героя и в этом качестве становится лирическим лейтмотивом всего стихотворения (отсюда повторы лексем с семантикой «ненастья» (6 раз) и корневыми значениями «одинокости» (3 раза)).

Подобную же поливалентную роль играют и остальные сюжетные компоненты. Завязка («Вчера ты была у меня / Но тебе уж тоскливо со мной») оказывается развязкой. Лирическое действие разворачивается уже после того, как «упал занавес». Ретроспективность, метонимичность и отрывочность изображения – здесь жанровое качество именно лирической новеллы, обусловленное, по нашей гипотезе, феноменологической техникой воплощения сознания.

Перед нами возникает как бы «кадрированное» изображение реальности, при котором в кадр последовательно попадают то общий пейзажный фон (вызывающий ассоциации с апокалипсическими картинами конца света в «дачном» масштабе («жизнь умерла», «мгла / Над холодной пустыней воды»), то поданная крупным планом деталь – «след», «налитый водой» (о семантической функции которого речь пойдет позже), то интроспективные суждения героя – фрагменты внутреннего монолога («Как-нибудь до весны / Проживу и один – без жены...»; «Но для женщины прошлого нет: / Разлюбила – и стал ей чужой»), то, наконец, отрывочные реплики адресованной эмфатической речи, обрамленные ремарками лирического героя, переводящими эту речь в сослагательную модальность. Ср.: «Мне крикнуть хотелось вослед: “Воротись, я сроднился с тобой!”». Это эмфатическое восклицание – фрагмент мысленного разговора с возлюбленной – выполняет роль кульминации лирического сюжета, поскольку далее следует психологическая развязка (4 последних стиха), своего рода новеллистический пуант, придающий парадоксальную завершенность однонаправленному сюжетному движению. Новелла, согласно С. Серотвеньски, – это «краткое эпическое произведение с компактной фабулярной конструкцией, сближенной с драматической, с преобладанием динамических мотивов, однонаправленным действием, обычно ясно обозначенной позицией рассказчика и сильным акцентом на окончании, содержащем пуант» [Sierotwiński, 1966, с. 351].

Если лирический сюжет развивает идею одиночества (что на лексическом уровне подчеркнуто трехкратным повторением лексемы «один»), то в финале через предметный план выстраивается смысловой контрапункт: *камин* и *собака* как знаки «домашности» и дружеской привязанности оказываются в итоге суггестивными образами, еще более подчеркивающими безысходное одиночество героя, поскольку оборачиваются некими субститутами «домашнего очага», состояний привязанности, любви, данными в условно-сослагательном плане (ср.: «*Хорошо бы собаку купить*»).

Фрагментарный, пунктирный принцип построения сюжета целесообразно связать с лирической (а не эпической и не драматической) природой этого стихотворения. Автор показывает движение «фокуса» сознания героя, что оказывается не чем иным, как отражением окружающих реалий, непосредственно слитых с внутренним планом души. Это не умаляет субстанциональную значимость изображаемого мира, но по перемещению восприятия с одних вещей на другие мы можем судить о развитии чувства.

Пропуск отдельных звеньев, непоследовательность лирического повествования станут понятными, если мы вспомним, что автор моделирует работу воспринимающего сознания, которое в данный момент направлено на тот объект, который его «зацепляет». Внимание может «перескакивать» с одного объекта на другой, никак с ним, казалось бы, не связанный. При этом могут игнорироваться некоторые факты и связи, утаиваться слишком болезненные, острые моменты и, напротив, на первый план выдвигаться, казалось бы, малозначительные детали, которые на самом деле берут на себя репрезентативную функцию – передатчика и проводника эмоционального состояния лирического героя.

Именно подобной функцией наделена такая образная деталь, как «твой след под дождем у крыльца / Расплылся, налился водой». Эпически-обстоятельный план прочтения я оставляю «за кадром», а лирический план подразумевает восприятие этой даже не вещной детали, а ее в буквальном смысле «следа» – как эмоционального «сублиматора» ситуации расставания. Этот «след» многозначен и суггестивен, что мотивировано его метонимической семантикой: он – вещественное свидетельство того, что было, но ушло в прошлое, что подчеркивается мотивом его размывания и постепенного исчезновения. Но кроме того, этот вещественный образ является означающим (материальным выражением) психологической эмоции утраты, квинтэссенцией переживания покинутости и отторженности. Аналогичный прием игры планами означающего и означаемого, мы находим и у Анненского (например, в его лирической новелле «Прерывистые строки»), а позже – и у Ахматовой.

Следует подчеркнуть, что вещный образ, обретая эти почти символические камертоны смысла, никоим образом не теряет материальной конкретности, как это наблюдалось подчас у символистов, а, напротив, обретает благодаря эмфатической выделенности новое качество пластического воплощения, в итоге «вещи» могут выполнять роль сюжетных элементов новеллы (становясь следами событий). Этот эффект стал возможным вследствие эмоциональной «зацикленности» внимания лирического героя на определенных предметах внешнего мира (своего рода художественного воплощения феномена интенциональности).

Если мы сопоставим структуру «Одиночества» (1903) с ранними ахматовскими миниатюрами «Вечера» (1912) и «Четок» (1914), отражающими любовные переживания, то придем к выводу, что их жанровые структуры, по сути дела, тождественны. Причем импульсом для экспликации эмоции в сюжетной интриге и у Бунина, и у Ахматовой служит личная драма, конфликтная ситуация, разыгранная в пространстве сознания лирического героя.

Примечательно, что, анализируя новеллистическую структуру, А. Реформатский пришел к выводу, что видовой чертой новелл с любовной тематикой является их двучленное строение и «двугеройность». Данный подход позволил ученому выделить любовно-драматическую новеллу в особую жанровую разновидность. Именно к подобному типу новелл относятся рассмотренное стихотворение Бунина и ахматовские любовные стихотворения. Причем второй герой новелл подобной разновидности предстает не полноправным *субъектом* общения, как это наблюдается в стихотворных посланиях, а *объектом* лирического повествования героини, предметом ее медитативных суждений, воспоминаний и т. п. Это становится возможным потому, что автор не расщепляет его речь, как это происходит в прозаическом дискурсе, а, напротив, объективирует, берет как цитату, не меняя

ее смысловой и эмоциональной тональности. А потому чужое, «объектное» слово, включаясь в восприятие героини, становится словом «оговоренным», т. е. семантически двуплановым, насыщенным авторскими коннотациями, которые и возникают благодаря аксиологическим комментариям героини. В итоге смысл речи героя в сопоставлении с авторской ремаркой или оценкой героини, как правило, значительно меняется. Заметим, специфику сюжетно-композиционного построения этого типа новелл А. Реформатский видел в установке на драматическую концепцию [Реформатский, 2001, с. 560], т. е. в своеобразных приемах драматизированной структуры. Симптоматично, что драматические коллизии стихотворений Ахматовой получают в исследовании В. В. Мусатова жанровый статус. Литературовед, полемизируя с Эйхенбаумом, утверждает, что лирика Ахматовой по своей жанровой природе «...тяготела не к роману, а к драме» [Мусатов, 1992, с. 107].

В таких стихотворениях, как «Песня последней встречи», «Сжала руки...», «Вечером», «Прогулка» и мн. др., мы наблюдаем ту же драматургическую логику движения лирического сюжета, что и в «Одиночестве»: элементами новеллистического сюжета здесь также становятся вещные реалии, детали интерьера, пейзажа, фрагменты внутренней речи, диалога, метонимически выраженные и скомпонованные в духе феноменологической миромодели.

Так, хронотопные реалии, выполняющие роль экспозиции ахматовских новелл, почти неизбежно получают расширительный эмоциональный смысл и представляют природную «параллель» психологическому состоянию героини. Ср.:

О, это был прохладный день
В чудесном городе Петровом!
Лежал закат костром багровым,
И медленно густела тень
[Ахматова, 1990, с. 79].

Как и для рассмотренной выше лирической новеллы Бунина, для структуры ахматовских новелл характерен особый тип завязки, которая одновременно является и развязкой. Это и понятно: ведь в центре авторского внимания не эпическое развертывание событий, а их simultaneное воспроизведение в сознании, дающее возможность ретроспективно восстановить их предшествующее протекание (см. такие стихотворения, как «В последний раз мы встретились тогда...», «Меня покинул в новолуние...», «Сжала руки под темной вуалью...»).

Кульминации лирических новелл Ахматовой, как и у Бунина, как правило, воплощены в эмфатических репликах (ср.: «Задыхаясь, я крикнула: “Шутка...”») или в предметных образах, суггестирующих наиболее напряженные моменты внутреннего состояния героини (ср.: «И только красный тюльпан, тюльпан у тебя в петлице!»; «Как нестерпимо бела штора на белом окне!»; «Как мой китайский зонтик красен, / Натерты мелом башмаки!») и т. п. При этом, как и у Бунина, вещные образы становятся семантически двуплановыми, двунаправленными. Они характеризуют, с одной стороны, объект, внешний мир, с другой – воспринимающее его лирическое сознание. Этот эффект достигается эмоциональной акцентуацией вещных образов, вкрапленностью в их структуру элементов субъективной модальности (ср.: «Как нестерпимо...», «Как мой китайский зонтик красен...»), семантическим повтором (ср.: «бела... на белом»). Авторская установка на нерасчлененность объекта и субъекта в процессе поэтического восприятия, с одной

стороны, дает возможность изобразить объект как факт сознания, с другой – отражает психическое состояние в зеркале объекта.

Финалы в стихотворениях «Вечера» и «Четок» выступают как разрешение нарастающего эмоционального напряжения, воплощенного в событийно-вещественном плане. Так же, как и для Бунина, для ахматовских концовок характерны неожиданные смысловые повороты, нарушающие инерцию восприятия, которые больше напоминают новеллистические развязки, нежели традиционные лирические концовки. Они таят в себе противоположно направленную (по отношению к сюжету, развивающемуся в основной части стихотворения) «энергию», которая заставляет вернуться к началу лирического повествования и переосмыслить происходящее (ср., например, ставший хрестоматийным финал стихотворения «Сжала руки под темной вуалью...»: «Улыбнулся спокойно и жутко / И сказал мне: “Не стой на ветру”» [Ахматова, 1990, с. 28].

Причем специфика финалов лирических новелл Ахматовой (и их отличие от эпических развязок) заключается в том, что они – как и в «Одиночестве» Бунина – знаменуют не столько новый поворот действия, сколько новый модальный статус ситуации. При этом могут всплывать неизвестные психологические моменты, в свете которых меняется общий смысл стихотворения. Ср.:

Улыбнулся опять собеседник
И с надеждой глядит на нее...
Мой счастливый, богатый наследник,
Ты почти завещанье мое
[Ахматова, 1990, с. 95].

В целом в развертывании сюжетов ахматовских новелл мы находим те же, что и в бунинском стихотворении, семантические редукции, композиционные «перебивы», различные формы «прямой», «внутренней», «уклончивой» речи, описанные еще В. В. Виноградовым [1976, с. 444–450]. Однако, по сравнению с бунинским дискурсом, Ахматова расширяет психологические возможности использования суггестивных функций образов внешнего мира, воплощающих феноменологической синкретизм бытия и сознания. Любые внешние проявления становятся у нее «резонатором» процессов, происходящих не только в сознании, но и в подсознании. В последнем случае событийные и предметно-сенсорные образы вписываются в теорию «ошибочных действий», открытую З. Фрейдом, который доказывает, что действия «по ошибке», оговорки, описки должны навести на след важных психологических событий или состояний, по каким-то причинам бессознательно утаиваемых субъектом [Фрейд, 1989, с. 7–49]. Ср.: «Я на правую руку надела / Перчатку с левой руки...»; «И как будто по ошибке / Я сказала: “Ты...”».

В ту же парадигму попадают и такие конструктивные элементы речевого поведения героини, как фигура умолчания («Десять лет замираний и криков / Я вложила в тихое слово / И сказала его напрасно...» [Ахматова, 1990, с. 46]), речевые перебои («Она словно с трудом говорила: / “Это все... Ах, нет, я забыла, / Я люблю вас, я вас любила...”» [Там же, с. 30]), вытеснение намерения сказать что-то важное переключением внимания на внешние детали, малозначительные слова, обретающие в контексте почти символический статус (ср.: «Посмотри! На пальце безымянном / Так красиво гладкое кольцо» [Там же, с. 32]). Недомолв-

ки, уклонения от прямого высказывания как раз и создают эффект эксплицирования внутреннего переживания, указывают на вытеснение, замещение аффектов.

Поскольку эмоция как таковая прямо не обозначается, а имитация работы сознания, подразумевает смысловую редукцию, то закономерно возникает эффект семантической неопределенности, обуславливающий вариативность эмоционально-смыслового толкования произведения. К примеру, уже упомянутая выше финальная реплика персонажа «Не стой на ветру», обращенная к героине стихотворения «Сжала руки под темной вуалью...», может быть интерпретирована не только как проявление заботы о последней (прямой смысл), но и как желание прекратить разговор (вытесненный смысл).

Однако, говоря о феноменологическом моделировании сознания в поэтике ранней Ахматовой, следует обозначить не только ее сходство, но и отличие от аналогичной техники воплощения внутреннего плана бытия в бунинских новеллах, в частности в его «Одиночестве». Дело в том, что большинство стихотворений ранних ахматовских сборников – не моментальные зарисовки происходящего в протекании настоящего времени, как это мы наблюдали в бунинском стихотворении, а мысленное воспроизведение в памяти аксиологически значимой ситуации. Ср.: «Сегодня идут без конца / Те же тучи – гряда за грядой. / Твой след под дождем у крыльца / Расплылся, налился водой» – действие происходит здесь и сейчас.

Об этом свидетельствуют в частности авторские ремарки («Как забуду? Он вышел шатаясь...»; «Но запомнится беседа...»). Таким образом, ахматовские новеллы моделируют работу памяти, консервантом которой, собственно, и выступают вещный образ, предметная или пейзажная деталь, фрагмент беседы, жестовые ремарки и другие «сенсорные» образы. Ахматова в полной мере использует ассоциативный и метонимический механизмы памяти, делая их принципами своей поэтики. Ср.:

Он говорил о лете и о том,
Что быть поэтом женщине – нелепость.
Как я запомнила высокий царский дом
И Петропавловскую крепость!..
[Ахматова, 1990, с. 50]

Другая особенность человеческой памяти – дискретность – также имеет отношение к специфике ахматовского лирического письма. Как отмечает С. Л. Рубинштейн, «...память человека носит *избирательный* характер» [1989, с. 316]. Всякий из нас что-то запоминает и что-то забывает. И воспоминания у человека не следуют сплошным потоком, иначе мы никогда не смогли бы их остановить. Человеческая память устроена так, что мы запоминаем по преимуществу то, что для нас значимо, ново и переживается эмоционально.

Итак, сюжет лирических новелл как Бунина, так и Ахматовой в отличие от их эпических коррелятов зиждется не на движении внешних событий, а на их *метонимическом* отражении в сознании автора / лирического героя, которое, согласно феноменологической технике, как бы «впрессовано» в событийно-вещный план, который выполняет функцию консерванта душевных перипетий. При этом предметные образы в жанре лирической новеллы становятся своего рода функцией выражения лирического переживания (данного у Бунина в текущем настоящем,

у Ахматовой – в пространстве памяти). Вещные образы перестают быть равными самим себе и превращаются в знаки (символы) эмоциональных состояний.

Таким образом, в творчестве Бунина, а затем и Ахматовой, появляется новый жанр, в котором слиты воедино лирическая образность, эпическая повествовательность и драматическая коллизийность. Однако две последние составляющие играют подчинительную роль вспомогательных принципов для воплощения нового типа лирического сознания, описанного нами через феноменологический код.

Подчеркнем, что заданный Буниным в «Одиночестве» (1903) тип «двугеройной» новеллы (предполагающей драматическую коллизийность сюжета) был Ахматовой, по сути дела, канонизирован. Однако в поэтическом творчестве Бунина, помимо жанровой разновидности *лирической* новеллы (ср. с ее эпическими коррелятами типа «Последнее свидание» (1912), «Солнечный удар» (1925), «Темные аллеи» (1938), «Чистый понедельник» (1944) и др.), есть и другой тип новеллистической структуры, условно названный нами *объективированной* новеллой.

Ярким примером новеллы последнего типа может служить «второе» «Одиночество» (1915). Оно отличается от первого «Одиночества» (1903) прежде всего спецификой воплощения лирического героя: во втором стихотворении лирического «я» как такового нет. Автор как бы со стороны изображает обычную курортную ситуацию – отдыха одинокой женщины:

Худая компаньонка, иностранка,
Купалась в море вечером холодным
И все ждала, что кто-нибудь увидит,
Как выбежит она, полунагая,
В трико, прилипшем к телу, из приюта
[Бунин, 1965, с. 373].

Эти пять (экспозиционных) стихов метонимически концентрируют чрезвычайно существенную «лирикоэпическую» информацию. Мы узнаём национальный и социальный статус героини, ее внешний облик, а главное (на чем, собственно, и строится *лирическое* напряжение новеллы) – ее внутреннюю интенцию, а именно надежду на счастье, которая, как внушает нам автор, изначально несостоятельна. Экзистенциальная семантика одиночества воплощается через игру внутренним и внешним планами бытия. А поскольку автор не совпадает с героем, то смена и контрапунктное столкновение субъектно-объектных ракурсов видения придает повествованию амбивалентный, полифонический смысл.

Так, героиня себе представляется Нимфой, Афродитой, выбежавшей из пены, – однако с «авторской» точки зрения она трактуется в ином аксиологическом регистре, на что указывают такие натуралистические детали, как «прилипшее к телу трико», «широкий балахон», мотивы «телесности» и еды (ср. далее: «Потом, надев широкий балахон, / Сидела на песке и ела сливы»).

Знаменательно, что в финале автор объективирует «иную» точку зрения на героиню, посредством сторонней оценки, которая еще более снижает ее образ, контрастируя с ее внутренними представлениями о себе. Прочитываем:

Там постоял с раскрытой головою
Писатель, пообедавший в гостях,
Сигару покурил и, усмехнувшись,

Подумал: «Полосатое трико
Ее на зебру делало похожей»
[Бунин, 1965, с. 374].

Примечательно, что в этом стихотворении нет лирико-драматического сюжета, поскольку для последнего важны душевные перипетии, переживание страсти, разлуки, разрыва и т. п. (что мы наблюдали в первом «Одиночестве»). В ситуации второго «Одиночества» этого не может быть, потому что нет движения жизни, нет конфликта, а отсюда, отсутствует главная составляющая *лирической* новеллы – любовная интрига. Персонаж, появляющийся в финале, – только носитель объективированной точки зрения на героиню, при этом он столь же бесконечно одинок и отчужден, как и она. Перед нами разыгрывается тема «одиночества» с контрапунктными вариациями ее экзистенциального проживания.

В итоге мечта о счастье, жажда романтических впечатлений оказываются симулякром, иллюзией. Этот эффект достигается введением образов-субститутов. К ним относится «пес» (ср. с «Одиночеством» 1903 года!), маркеры романтического восприятия, как бы разлитые в природной жизни («лучистая звезда», «взошедшая над морем луна», «зеленый глянecь» и «сиреневая кипень» моря). Все эти образы, помимо их повествовательно-эпической функции, становятся знаками внутреннего фиаско героини, подчеркивающими ее перманентное одиночество, выброшенность из жизни. Предметной сублимацией *одиночества* как глобальной формы внутреннего состояния героини становится образ *одиноким скамьи*, чернеющей на фоне *светлого неба* – среди буйной роскоши природы.

Новелла построена по тем же «симфоническим» принципам, что и прозаические новеллы Бунина 1910-х гг., например «Братья» (1914) или «Господин из Сан-Франциско» (1915), «Сны Чанга» (1916), также повествующие о тотальном одиночестве человека в мире. В них мы наблюдаем ту же плавающую «точку сборки» в содержательной структуре текста (что связано со сменой ракурсов восприятия жизни); то же контрапунктное «склеивание» природных, предметных образов и фрагментов, выступающих в статусе музыкальных лейтмотивов; то же противопоставление красоты и гармонии природной жизни и убожества социально-духовного бытия.

Эпически-объективированный характер повествования здесь обеспечивает отстраненное повествование о героях, не тождественных авторскому «я», медитативно-лирическое начало обуславливается мощным экзистенциально-философским подтекстом, выступающим конститутивным принципом построения (а стало быть, влияющим на жанровый статус произведений).

Подытоживая наши наблюдения, сделаем вывод, что открытие нового способа феноменологического письма привело Бунина к спорадическому созданию новых жанровых форм в лирике, типология и поэтическая логика которых была парадигматически осмыслена и канонизирована Ахматовой.

В то же время Бунин открывает и иной путь новеллистической техники (как в поэзии, так и в прозе), связанный уже не с феноменологическим, а с объективированно-экзистенциальным способом освоения действительности, приводящим к лироэпической парадигме бытования его прозаических новелл, развиваемой в дальнейшем в западноевропейской и, отчасти, в набокоской традиции.

Феноменологическое, изначально присущее человеческому сознанию восприятие бытия и сознания в их неразрывной слитности обретает в творчестве Ахма-

новой грани словесного воплощения, благодаря трем авторским открытиям:

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

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

в) мифопоэтическое отождествление части и целого, игра внутренним и внешним планами бытия, вербальным уровнем текста и подтекстовыми значениями.

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

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

К ним относятся прежде всего черты облика, телесные ощущения и штрихи поведения лирической героини:

а) портретные детали, мимика: «Завтра мне скажут, смеясь, зеркала: / “Взор твой не ясен, не ярк...”»; «Щеки бледны, руки слабы, / Истомленный взор глубок...»; «Глаза рассеянно глядят и больше никогда не плачут...»; «У меня есть улыбка одна: / Так, движенье чуть видное губ...»; «Плотно сомкнуты губы сухие...»; «Искривился мучительно рот...»;

б) жесты: «Сжала руки под темной вуалью...»; «Ты зацелованные пальцы / Брезгливо прячешь под платок...»;

в) психофизические реакции: «Тупо болит голова, / Странно немеет тело...»; «Я только вздрогнула...»; «Сердце бьется ровно, мерно...»; «От лица отхлынула кровь...»;

г) поступки и «речевое поведение»: «Я поглядела в глаза его...»; «Я сбежала, перил не касаясь...»; «Задыхаясь, я крикнула: “Шутка...”»; «И как будто по ошибке / Я сказала: “Ты...”».

Особенно значимы в этом ряду мимические движения и жесты, функция которых в ахматовской системе – обнажать скрытые мотивы, утаиваемые чувства. Так, перчатка, надетая с правой руки на левую, говорит не о себе самой и даже не о рассеянности героини, а о причине рассеянности – о сердечном потрясении, о котором героиня умалчивает.

Заметим, что ахматовская деталь не только воссоздает явление в его целостности (школа А. П. Чехова) и не только опосредованно отражает психологическое переживание героини (школа Иннокентия Анненского), но *внутренне антите-*

Кихней Л. Г. Сюжетные элементы в лирических новеллах А. Ахматовой и И. Бунина

тична, т. е. содержит в себе зародыш конфликта, реализованного в лирическом сюжете.

Итак, можно заключить, что в творчестве Ахматовой появляется новый жанр, в котором слиты воедино лирическая образность и эпическая повествовательность. Появление повествовательных элементов – следствие новой установки на объективацию, «овеществление» лирического переживания.

Движение переживания, «впрессованного» в явления и ситуации внешнего мира, «сгустилось» в сюжет, что, в свою очередь, привело к рождению новой жанровой структуры. Ее парадоксальная особенность заключается в том, что, будучи по своей природе сугубо лирическим образованием, она «мимикрирует» под эпический жанр – новеллу.

Список литературы

Ахматова А. А. Соч.: В 2 т. / Сост. и примеч. М. М. Кралина. М.: Правда, 1990. Т. 1: Стихотворения и поэмы. 448 с.

Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. М.: Худож. лит., 1965. Т. 2. 527 с.

Виноградов В. В. О поэзии Анны Ахматовой (Стилистические наброски) // Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. Избранные труды. М.: Наука, 1976. С. 369–460.

Гайденко П. П. Проблема интенциональности у Гуссерля и экзистенциалистская категория трансценденции // Современный экзистенциализм: Критические очерки. М.: Мысль, 1966. С. 77–107.

Гуссерль Э. Философия как строгая наука // Гуссерль Э. Логические исследования. Картезианские размышления. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. Минск: Харвест, 2000. С. 667–743.

Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977. 408 с.

Искржицкая И. Ю. Ахматова и Чехов: черты нового психологизма // Ахматовские чтения. Тверь: Твер. гос. ун-т, 1991. С. 56–66.

Капинос Е. В. Поэзия Приморских Альп: рассказы И. А. Бунина 1920-х годов. М.: ЯСК, 2015. 248 с.

Клинг О. А. Своеобразие эпического в лирике А. А. Ахматовой // Ахматовские чтения. М.: Наследие, 1992. Вып. 1: Царственное слово. С. 59–70.

Магомедова Д. М. Анненский и Ахматова (к проблеме «романизации» лирики) // Ахматовские чтения. М.: Наследие, 1992. Вып. 1: Царственное слово. С. 135–140.

Мальцев Ю. В. Иван Бунин. 1870–1953. М.: Посев, 1994. 432 с.

Мандельштам О. Э. Соч.: В 2 т. / Сост. П. М. Нерлера, С. С. Аверинцева. М.: Худож. лит., 1990. Т. 2. 483 с.

Мусатов В. В. К проблеме анализа лирической системы Анны Ахматовой // Ахматовские чтения. М.: Наследие, 1992. Вып. 1: Царственное слово. С. 103–110.

Реформатский А. А. Опыт анализа новеллистической композиции // Семиотика: антология. М.: Академ. проект, Деловая книга, 2001. С. 486–495.

Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии: В 2 т. М.: Педагогика, 1989. Т. 1. 485 с.

Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 578 с.

eISSN 2713-3133

Сюжетология и сюжетология. 2024. № 1
Studies in Theory of Literary Plot and Narratology, 2024, no. 1

- Фрейд З. Введение в психоанализ: Лекции. М.: Наука, 1989. 455 с.
Эйхенбаум Б. М. Анна Ахматова: Опыт анализа // Эйхенбаум Б. М. О прозе. О поэзии: Сб. ст. Л.: Худож. лит., 1986. С. 374–440.
Эйхенбаум Б. М. О литературе: Работы разных лет. М.: Сов. писатель, 1987. 550 с.
Sierotwiński S. Słownik terminów literackich. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1966. 389 p.

References

- Akhmatova A. A. Works. In 2 vols. Comp. and comment. by M. M. Kralin. Moscow, Pravda Publ., 1990, vol. 1, 448 p. (in Russ.)
Bunin I. A. Collected works. In 9 vols. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1965, vol. 2, 527 p. (in Russ.)
Eihenbaum B. M. Anna Akhmatova: Opyt analiza [Anna Akhmatova: Analysis experience]. In: Eihenbaum B. M. O proze. O poezii [About Prose. About Poetry]. Collection of articles. Leningrad, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1986, pp. 374–440. (in Russ.)
Eihenbaum B. M. O literature: Raboty raznykh let [About Literature: Works of different years]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1987, 550 p. (in Russ.)
Freud Z. Vvedenie v psikhoanaliz: Lektsii [Introduction to psychoanalysis: Lectures]. Moscow, Nauka, 1989, 455 p. (in Russ.)
Gaidenko P. P. Problema intentsional'nosti u Gusserlya i ekzistentsialistskaya kategoriya transtsendentsii. Sovremenniy ekzistentsializm: Kriticheskie ocherki [The problem of intentionality in Husserl and the existentialist category of transcendence. Modern Existentialism: Critical Essays]. Moscow, Mysl' Publ., 1966, pp. 77–107. (in Russ.)
Husserl E. Filosofiya kak strogaya nauka. In: Husserl E. Logicheskie issledovaniya. Kartezianskie razmyshleniya. Krizis evropeiskikh nauk i transtsendental'naya fenomenologiya [Logical investigations. Cartesian reflections. The crisis of European sciences and transcendental phenomenology]. Minsk, Harvest Publ., 2000, pp. 667–743. (in Russ.)
Iskrzhitskaya I. Yu. Akhmatova i Chekhov: Cherty novogo psikhologizma [Akhmatova and Chekhov: features of a new psychologism]. In: Akhmatovskie chteniya [Akhmatova readings]. Tver, TSU Press, 1991, pp. 56–66. (in Russ.)
Kapinos E. V. Poeziya Primorskikh Al'p: Rasskazy I. A. Bunina 1920-kh godov [Poetry of the Maritime Alps: Stories by I. A. Bunin 1920s]. Moscow, Yazyki slavyanskoi kul'tury Publ., 2015, 248 p. (in Russ.)
Kling O. A. Svoeobrazie epicheskogo v lirike A. A. Akhmatovoy [The originality of the epic in the lyrics of A. A. Akhmatova]. In: Akhmatovskie chteniya [Akhmatova readings]. Moscow, Nasledie Publ., 1992, vol. 1: The Royal Word, pp. 59–70. (in Russ.)
Magomedova D. M. Annenskiy i Akhmatova (k probleme "romanizatsii" liriki) [Annensky and Akhmatova (on the problem of "Romanization" of lyrics)]. In: Akhmatovskie chteniya [Akhmatova readings]. Moscow, Nasledie Publ., 1992, vol. 1: The Royal Word, pp. 135–140. (in Russ.)
Maltsev Yu. V. Ivan Bunin. 1870–1953 [Ivan Bunin. 1870–1953]. Moscow, Posev Publ., 1994, 432 p. (in Russ.)

Кихней Л. Г. Сюжетные элементы в лирических новеллах А. Ахматовой и И. Бунина

Mandelstam O. E. Works. In 2 vols. Comp. by P. M. Nerler, S. S. Averintsev. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1990, vol. 2, 483 p. (in Russ.)

Musatov V. V. K probleme analiza liricheskoi sistemy Anny Akhmatovoy [On the problem of analyzing Anna Akhmatova's lyrical system]. In: Akhmatovskie chteniya [Akhmatova readings]. Moscow, Nasledie Publ., 1992, vol. 1: The Royal Word, pp. 103–110. (in Russ.)

Reformatsky A. A. Opyt analiza novellisticheskoi kompozitsii [The experience of analyzing a novelistic composition]. In: Semiotika: antologiya [Semiotics: An Anthology]. Moscow, Akademicheskii proekt, Delovaya kniga Publ., 2001, pp. 486–495. (in Russ.)

Rubinshtein S. L. Osnovy obshchei psikhologii [Fundamentals of general psychology]. In 2 vols. Moscow, Pedagogika Publ., 1989, vol. 1, 485 p. (in Russ.)

Tynyanov Yu. N. Poetika. Istoriya literatury. Kino [Poetics. History of literature. Movie]. Moscow, Nauka, 1977, 578 p. (in Russ.)

Vinogradov V. V. O poezii Anny Akhmatovoy (Stilisticheskie nabroski) [About the poetry of Anna Akhmatova (Stylistic sketches)]. In: Vinogradov V. V. Poetika russkoi literatury. Izbrannye trudy [Poetics of Russian Literature. Selected works]. Moscow, Nauka, 1976, pp. 369–460. (in Russ.)

Zhirmunsky V. M. Teoriya literatury. Poetika. Stilistika [Theory of Literature. Poetics. Stylistics]. Leningrad, Nauka, 1977, 408 p. (in Russ.)

Информация об авторе

Любовь Геннадьевна Кихней, доктор филологических наук, профессор

Information about the Author

Lyubov G. Kikhney, Doctor of Sciences (Philology), Professor

*Статья поступила в редакцию 11.02.2024;
одобрена после рецензирования 12.03.2024; принята к публикации 12.03.2024
The article was submitted on 11.02.2024;
approved after reviewing on 12.03.2024; accepted for publication on 12.03.2024*