

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-58-189-202>

УДК 821.161.1.0

ББК 83.3(2Рос=Рус)53



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2020 г. Ю. В. Шевчук

г. Москва, Россия

СЕМАНТИКА ДВИЖЕНИЯ В ЛИРИКЕ А. АХМАТОВОЙ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ 1910-Х ГГ.

Аннотация: В статье предложены новые интерпретации смысла и строя ранней лирики А. Ахматовой, в которой «момент истины» для героини наступает как бы вне сознания, во время движения, непосредственного созерцания мира. Свободное перемещение лирического «я» по земле и воде либо предваряет историю любви, либо является своеобразным сигналом духовного перерождения героини после всего. Таким образом, Ахматова буквально «выходит» за рамки привычного поэтического переживания женщиной любви и разлуки: героиня испытывает вину перед своим земным избранником, в момент расставания с мужчиной она глубже познает муки творчества и радость преображения мира религиозным чувством. Ахматова работает на эффекте психологического катарсиса после пережитого горя. Лирическое «я» прекращает активное перемещение в пространстве и обретает статическое положение, уединяется в конце 1912 г. Вводится тема телесного недуга, предсмертного часа и смерти героини, в любом случае находящейся в состоянии внешней неподвижности. Цвета окружающих предметов максимально приглушаются, вещи обесцвечиваются. Всмотривание вдаль связано у Ахматовой с переживанием самоопределения. Вхождению в творчество поэта исторической темы предшествует бессознательное притяжение лирического «я» к открытым пространствам «скудной» северной земли. Остановка в пространстве открывает героине сферу субъективного переживания движения во времени, а значит, намечает перспективы эпического ахматовского взгляда, ее будущего трагизма и героики. Поэт расширяет границы внутреннего мира лирической героини во многом за счет того, что обращается к переживаниям женщины-современницы, для которой совмещение в жизни любви и творчества — источник трагического переживания. Поэтические открытия Ахматовой первой половины 1910-х гг. значимы не только в связи с глубоким и тонким пониманием женского мира, но и как «ключ» к настроениям и проблемам в русской культуре накануне войны и революции.

Ключевые слова: лирика А. Ахматовой, семантика движения, лирическое перемещение.

Информация об авторе: Юлия Вадимовна Шевчук — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3784-2100>. E-mail: julyshevchuk@yandex.ru

Дата поступления статьи: 08.09.2020

Дата публикации: 28.12.2020

Для цитирования: Шевчук Ю. В. Семантика движения в лирике А. Ахматовой первой половины 1910-х гг. // Вестник славянских культур. 2020. Т. 58. С. 189–202. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-58-189-202>

Самонаблюдение героини в пространстве является наиболее плодотворной формой лирического переживания в поэзии А. Ахматовой до середины 1910-х гг. Перемещаясь по дороге, женщина либо ищет встречи с суженым, либо в движении переживает разрыв с возлюбленным, ей не чуждо ощущение неразрывной связанности в жизни любовного и творческого порывов, и соответственно — ожидание встречи с женихом как события судьбоносного во всех смыслах. С другой стороны, душа оставленной возлюбленным женщины, как идеально пустая форма для любого нового содержания, скитаясь по миру, обретает полноту жизненных впечатлений, реализуемых в творчестве.

Кроме стихотворений, в которых движение по дороге осуществляется лирическим «я» буквально, в ранней лирике Ахматовой мы находим скрытую или развернутую метафору перемещения, связанного с идеей *пути как постепенного движения к смерти*. В стихотворении «Весенним солнцем это утро пьяно...» (1910) описана яркая, цветущая весна и героиня, ослепленная солнцем и любовью. Мысль о смерти не возникает в ее сознании как переживание, основанное на понимании конца, — ощущение тленности жизни исходит от соприкосновения с вещами. Смерть просвечивает через физический мир, так что во второй строфе рифма самой эмоциональной строки «О, сердце любит сладостно и слепо!» отзывается в слове «склеп» («слепо» — «склепа»). Недолговечность длящегося момента угадывается в деталях: утро характеризуется определением «пьяно», небо сравнивается с хрупким «синим фаянсом», а тетрадь со стихами, «написанными бабушке моей», напоминает об умершем человеке. Перемещение героини, находящейся на террасе, похоже на движение во времени, когда можно двигаться, не покидая определенного положения в пространстве. Лирическое «я» испытывает притяжение смерти (тумба, насыпь клумбы, крик черной вороны — и склеп). Таким образом возникает вторая точка зрения на весну как на иллюзорный покров, брошенный на тленный мир (ср. белые, бескровные тумбы покрыты «изумрудным дерном»). Весенний пейзаж переживается как кладбищенский (в первой строфе упомянут жанр элегии — видимо, сама поэзия и навеяла особое экзистенциальное настроение), но предчувствие любви радует героиню настолько, что пробуждает в ней чувство физического влечения к жизни:

Дорогу вижу до ворот, и тумбы
Белеют четко в изумрудном дерне.
О, сердце любит сладостно и слепо!
И радуют пестреющие клумбы,
И резкий крик вороны в небе черной,
И в глубине аллеи арка склепа [2, с. 34].

Свободное перемещение лирического «я» по земле и воде может сопровождаться *мотивом отделения души от тела* и связываться с ситуацией любовной драмы («Как соломинкой, пьешь мою душу...», 1911; «Мне больше ног моих не надо...», 1911). После разрыва отношений с возлюбленным жизнь открывается женщине в ее полноте и «всечувствовании вещей» (Вяч. Иванов), появляется психологическая потребность растворения в ней, приобщения к ее естественному ходу.

<...> Я пойду дорогой недалней
Посмотреть, как играют дети.
На кустах зацветает крыжовник,
И везут кирпичи за оградой.
Кто ты: брат мой или любовник,
Я не помню, и помнить не надо [2, с. 50].

<...> Плыву, и радостна прохлада,
Белеет тускло дальний мост.
Не надо мне души покорной,
Пусть станет дымом, легок дым,
Взлетев над набережной черной,
Он будет нежно-голубым [2, с. 51].

Смерть любви преобразует облик героини, со стороны она выглядит потерянной, каким бывает человек в моменты безутешного горя («А прохожие думают смутно: / Верно, только вчера овдовела» [2, с. 50]), или русалкой, вынырнувшей из другого мира («Смотри, как глубоко ныряю, / Держусь за водоросль рукой, / Ничьих я слов не повторяю / И не пленюсь ничьей тоской» [2, с. 51]). В стихотворении «Мне больше ног моих не надо...» в голосе живого возлюбленного звучит намек на самоубийство земной подруги: «Что слышу? Целых три недели / Все шепчешь: “Бедная, зачем?!”» [2, с. 51]. Пластическая, русалочья форма «я» становится идеальным сосудом для творческого переживания. Но она вредоносна для тех, кто полюбит героиню, увлечется ее женской прелестью.

Впервые мотивы странной ночной борьбы тела с душой и нравственной вины героини перед земным избранником появляются в стихотворении «Три раза пытать приходила» (1911).

«Ты с кем на заре целовалась <...>
Кого ты на смерть проводила,
Тот скоро, о, скоро умрет».
Был голос как крик ястребиный,
Но странно на чей-то похожий.
Все тело мое изгибалось,
Почувствовав смертную дрожь <...> [2, с. 52].

Образ второго «я» героини, желающей вести себя как обычная любящая женщина, вскоре будет назван поэтом Музой-сестрой и постепенно обретет трагическое звучание в произведениях. Гранью, разделяющей внутренних субъектов, является зеркало, оно символизирует сложный духовный мир ахматовской героини, ощущающей присутствие в себе непримиренных ценностных контекстов «я» и «сверх-я». В стихотворении «Музе» (1911) коммуникация двойников происходит в процессе гадания с зеркалом и свечой. Народный ритуал соотносится с представлением о творческом процессе и сопровождается драматизмом женского выбора между земной любовью («Божьим подарком») и поэтическим зазеркальем — пространством потусторонних сил. Над лирическим «я» имеют власть «совесть» и «долг», источник силы которых лежит вне круга личных переживаний, но для героини они не становятся готовым содержанием сознания, а именно переживаются в ходе острой внутренней борьбы.

Пространственное перемещение в стихотворении «Песня последней встречи» (1911) имеет двойной смысл: героиня буквально покидает дом своего возлюбленного, и только в финале открывается иное значение пути — любовное страдание оборачивается творческой победой. Ситуация создания художественного произведения практически совмещается с моментом жизненного переживания.

Так беспомощно грудь холодела,
Но шаги мои были легки.
Я на правую руку надела
Перчатку с левой руки [2, с. 78].

Ритм стихотворения задается тремя строчками «чистого» анапеста, который дает сбой в финале первой строфы и начинает чередоваться со стопами ямба. На протяжении произведения Ахматова возвращается к трехсложному размеру, подчеркивая тем самым напряжение, с которым героиня пытается взять себя в руки и перебороть наступившее после разлуки смятение. Звуковой план передает физическое состояние героини, ощущающей собственный шаг («Показалось, что много ступеней, / А я знала — их только три»).

Центральное место в композиции занимает диалог лирического «я» с «шепотом осенним» (ср. со стихотворением «Отрывок», 1911: «...И кто-то, во мраке дерев незримый, / Зашуршал опавшей листвою / И крикнул: «Что сделал с тобой любимый, / Что сделал любимый твой!» [2, с. 86]). Опустошенная женская душа отзывается на голос природы, узнает в ней собственное отражение, а значит, приобретает свойство умирать и возрождаться для нового жизненного испытания. Акт творчества соотнесен с вечным обновляющим ритмом природы и человеческим состоянием сострадания («...Я обманут моей унылой / Переменчивой, злой судьбой». / Я ответила «Милый, милый! / И я тоже. Умру с тобой...»). В последней строфе стихотворения возвращается четкое звучание анапеста (кроме усечения стопы внутри эпитета «равнодушно-желтым») и изменяется синтаксическое членение. Поэтом констатируется факт создания «песни» уже в первом предложении, а в трех последующих изображается жест обращения героини к прошлому и отстранение от жизненного переживания, которое теперь продолжит свое существование в поэтической форме.

Это песня последней встречи.
Я взглянула на темный дом.
Только в спальне горели свечи
Равнодушно-желтым огнем [2, с. 78].

Освобождение от воспоминания о любви как неперемное условие творчества — источник драматизма в стихотворении «И мальчик, что играет на волынке...» (1911). Поэт намекает на связь героини с мифологическим образом Психеи, вынужденной отправиться в странствие в поисках возлюбленного («Мне холодно... Крылатый иль бескрылый, / Веселый бог не посетит меня» [2, с. 81]). Лирическое «я» перемещается в пространстве, и психический процесс концентрации страдающего сознания на случайных объектах становится важным импульсом для женщины, в горе своем открывающей мир заново, предающей смысл прежде незамеченным деталям и подробностям. В поле зрения попадают образы, которые складываются в пары: «И мальчик,

что играет на волынке, / И девочка, что свой плетет веноч, / И две в лесу скрестившихся тропинки, / И в дальнем поле дальний огонек...» [2, с. 81]. Одинокая душа-Психея обладает способностью отражать «сорные» предметы в особых, осмысленных сочетаниях, и с этого, судя по всему, начинается в представлении Ахматовой бессознательный процесс творчества:

Я вижу все. Я все запоминаю,
Любовно-кротко в сердце берегу [2, с. 81].

В «переходные» моменты движения от любви к творчеству автор подчеркивает волевую сосредоточенность героини («Слаб голос мой, но воля не слабеет...», 1912). Страдание лирического «я», оставшегося «без любви», духовно обновляет видение вещей, освобождает их от привычных для человеческого сознания бытовых представлений. Ахматова работает на эффекте психологического катарсиса после пережитого горя.

Как прошлое над сердцем власть теряет!
Освобожденье близко. Все прощу,
Следя, как луч взбегает и сбегает
По влажному весеннему плющу [2, с. 95].

Своеобразное «пик-переживание», возникающее в процессе освобождения от любви, синтезирующее субъективно-личное и ценностно-значимое, оказывается плодотворным как для творчества, так и для освоения героиней религиозного чувства. В. Виноградов справедливо заметил: «Ахматова играет остро-тонкими переборами «тональностей», и эмоциональный пафос ее трагичен» [3, с. 436]. Ахматова считала, что трагизм ее поэзии первым «угадал» В. Чудовский — автор статьи «По поводу стихов Анны Ахматовой» (1912). По словам критика, поэт изображает душу как бы после сильных потрясений (см.: [59]). Ахматова расширяет сферу любовного переживания женщины: драматическая ситуация конца любви обретает трагическое звучание, и звуки этой трагедии наполняют пространства и времена. В отличие от сюжета классической трагедии, завершающегося тяжкими страданиями, ослеплением или гибелью главного героя, в ее поэзии героиня утверждает ценность жизни, пытается «снова научиться жить» [2, с. 445].

В контексте женской лирики, где осмысление волшебной силы любви отодвинуло на задний план проблему простого, внешне бессобытийного течения жизни, Ахматова является борцом за жизнь. В стихотворении «Я научилась просто, мудро жить...» (1912) героиня переживает момент качественно нового соединения с миром, она обретает чуткое зрение и слух, воспекает простоту и мудрость жизни, протекающей в кругу привычных и предсказуемых действий. Трагизм ситуации любовной разлуки преодолевается ритуальностью ежедневного движения. Сначала лирическое «я» покидает пределы дома, чтобы «смотреть на небо и молиться Богу», а также «слагать» стихи о «тленной и прекрасной» жизни, затем героиня возвращается обратно в «малое пространство» своего внутренне безграничного мира. Размеренность стиха не сохранила никаких отголосков «громкого» страдания, однако на то, что у настоящего момента есть горькая душевная «предыстория», указывает глагол совершенного вида «научилась», он же дает читателю понять, что позитивное состояние лирического «я» — это результат

настойчивой работы над собой, многодневного душевного труда. Собственно, перемещение в пространстве в унисон самой жизни и стало для героини самым верным целевым средством. От прошлого осталась только «ненужная тревога» и возможность возвращения героя. Пережитое страдание изменило систему ценностей женщины: она остро слышит и видит окружающую действительность («шуршат в овраге лопухи», «никнет гроздь рябины желто-красной», мурлыканье кота, огонь на «башенке озерной лесопильни», крик аиста). Голос жизни звучит так громко, что на его фоне теряется любовный «стук»:

И если в дверь мою ты постучишь,
Мне кажется, я даже не услышу [2, с. 98].

После поездки по Италии (апрель – май 1912 г.) и рождения сына Льва (1 октября) в поэзии Ахматовой лирическое «я» прекращает активное перемещение в пространстве и обретает *статическое положение*, уединяется, что свидетельствует об изменении душевного состояния поэта. Биографически мы склонны объяснять эти перемены, во-первых, событием выхода первой поэтической книги в марте 1912 г. и последовавшей за ней благосклонной реакцией критики (Ахматова всегда пугалась таких «счастливых» моментов своей жизни, считала их губительными для духовного состояния художника); во-вторых, отдалением от мужа, которое она почувствовала во время их совместного итальянского путешествия (см.: [4, с. 243–244]), и переменой жизни, связанной с рождением ребенка. В ахматовской лирике возникает воспоминание о начале любовных отношений с Гумилевым, из «серого лебеденка» превратившегося теперь в «лебедя надменного» («В ремешках пенал и книги были, / Возвращалась я домой из школы. / Эти липы, верно, не забыли / Нашей встречи, мальчик мой веселый» [2, с. 104]), а также отмечается факт рождения ребенка («Загорелись иглы венчика / Вкруг безоблачного лба. / Ах! Улыбчивого птенчика / Подарила мне судьба» [2, с. 105]). Ощувив свою первую славу, Ахматова сразу же взялась подводить итоги и начала искать пути для обновления лиризма. Героиня задается вопросами, которые, несомненно, связаны с мыслями самой Ахматовой о дальнейшем поэтическом развитии:

Дал Ты мне молодость трудную.
Столько печали в пути.
Как же мне душу скудную
Богатой Тебе принести? [2, с. 108].

Коснется ли огонь небесный
Моих сомкнувшихся ресниц
И немоты моей чудесной? [2, с. 154].

Стремясь передать предельный внутренний драматизм и напряженность лирического «я», Ахматова вводит тему *телесного недуга, предсмертного часа и смерти героини*, в любом случае находящейся в состоянии внешней неподвижности («Умирая, томлюсь о бессмертье», 1912; «Ты пришел меня утешить, милый...», 1913; «Плотно сомкнуты губы сухие...», 1913; «И жар по вечерам, и утром вялость...», 1913; «Как страшно изменилось тело...», 1913; «На Казанском или на Волковом...», 1914). Напротив, ее возлюбленный находится в пути, именно с ним в стихотворениях связана сю-

жетная ситуация перемещения в пространстве («Приходи на меня посмотреть», 1912; «Ты письмо мое, милый, не комкай...», 1912; «Ты пришел меня утешить, милый...», 1913; «Черная вилаь дорога...», 1913; «Последнее письмо», 1913). В поле зрения лирического «я» попадает не просто дорога, но все возможные пути-дороги, на которых Он и Она уже никогда не сойдутся в одном духовном пространстве. Всмотривание вдаль связано у Ахматовой с переживанием самоопределения, с попыткой обрести эпическое зрение, совместить его с привычным вниманием к «каждой соринке», «каждому слову глупца» [2, с. 108]. Расширение горизонта является своеобразным лирическим порывом поэта и предшествует вхождению в творчество исторической темы.

Каждый вечер подносят к окну
Мое кресло. Я вижу дороги [2, с. 106].

Из окна моего вижу красные трубы,
А над трубами легкий клубящийся дым [2, с. 125].

В окно гляжу я, больше не грустя,
На море, на песчаные откосы [2, с. 127].

Гляжу весь день из круглого окошка:
Белеет потеплевшая ограда,
И лебедою заросла дорожка,
А мне б идти по ней — такая радость [2, с. 151].

В стихотворении «Протертый коврик под иконой...» (1912) фигура героини статична: она находится у окна, ее профиль «тонок» и «жесток». Вышивая, женщина «брезгливо» прячет под платок «зацелованные пальцы» и томится в уютном, намоленном кругу вещей («Протертый коврик под иконой», «Пестро расписаны укладки / Ручкой любовной кустаря»), запахов («От роз струится запах сладкий») и звуков («Трещит лампадка, чуть горя») [2, с. 107]. При этом точка зрения в произведении является подвижной — взгляд то оказывается внутри дома, то выносится за пределы темной комнаты. «Извне» интимное пространство героини напоминает тюрьму («И густо плющ темно-зеленый / Завил широкое окно»). В последней строфе «я» физически страдающее и наблюдающее со стороны максимально сближаются, «спутываются», но не сливаются воедино: рвущаяся на простор душа никак не может освободиться от привязанности к миру привычных, домашних вещей.

<...> Ты зацелованные пальцы
Брезгливо прячешь под платок.
А сердцу стало страшно биться,
Такая в нем теперь тоска... [2, с. 107].

Примечательно, что в стихотворении «Сколько просьб у любимой всегда!» (1913), обращенном к Гумилеву, Ахматова открыто ставит проблему «славной» биографии поэта, в которой было бы «пробелом» не упомянуть о его любовных переживаниях, влияющих на содержание творчества («Слишком сладко земное питье, / Слишком плотны любовные сети» [2, с. 114]). Судьба лирика и его поэзия нераздельны. Героиня изображается в качестве жертвы художника, отдающей себя на суд потомкам.

И я стану — Христос помоги! —
На покров этот, светлый и ломкий,
А ты письма мои береги,
Чтобы нас рассудили потомки,
 Чтоб отчетливей и ясней
 Ты был виден им, мудрый и смелый,
 В биографии славной твоей
 Разве можно оставить пробелы? [2, с. 114].

Произведение проникнуто иронией, выходящей за рамки горького упрека «разлюбленной» женщины, адресованного ее прославленному избраннику. В свете ремесла самого автора мотив непостоянства поэта и возможного самоубийства его музыки приобретает трагический оттенок самопризнания Ахматовой. Женщина-поэт «переворачивает» ситуацию, из бытовой драмы она создает произведение искусства. И только время сможет рассудить, кто палач, а кто жертва. Лирическое переживание, «подсвеченное» фактами биографии автора, обретает «второй план», что в дальнейшем станет одной из главных примет ахматовского письма.

Пусть когда-нибудь имя мое
Прочитают в учебнике дети,
 И, печальную повесть узнав,
 Пусть они улыбнутся лукаво...
 Мне любви и покоя не дав,
 Подари меня горькою славой [2, с. 114].

В произведениях второй половины 1912 и 1913 гг. лирическое «я» как будто не находит в пространстве ярких впечатлений, достойных наполнить душу поэта, и томится в ожидании смерти («Так вот она — последняя усталость, / Так вот оно — преддверье царства славы» [2, с. 151]). Прежнее зрение наивной «приморской девчонки» из прошлого замещается взглядом повзрослевшей, узнавшей жизнь героини («Вместо мудрости — опытность, пресное, / Неутоляющее питье» [2, с. 145]), которая понимает внутренний смысл скудости, помогающей человеку ценить малое, почувствовать жизненный исток северного русского жизнелюбия, подвижничества, патриотизма. Цвета окружающих предметов максимально приглушаются, вещи обесцвечиваются.

Вижу выцветший флаг над таможей
И над городом желтую муть [2, с. 117].

Потускнел на небе синий лак... [2, с. 112].

Как я рада, что нынче вода
Под бесцветным ледком замирает [2, с. 114].

В этом сером, будничном платье,
На стоптанных каблуках... [2, с. 111].

Постепенно Ахматова начинает пристально работать с *категорией времени* (через годы итоговой в плане постижения движения времени станет для нее книга «Бег времени», 1965). Для героини, ощутившей собственный жизненный опыт и почувствовавшей невозможность освобождения от пережитого, становится характерной тоска по прошлому («И я люблю припоминать...»; «Ничего не скажу, ничего не открою. / Буду молча смотреть, наклонившись, в окно. / Как-то раз и меня повели к аналою, / С кем — не знаю. Но помню — давно...»; «А юность была — как молитва воскресная... / Мне ли забыть ее?») [2, с. 129, 125, 145]. Ценность личного события, оставшегося позади, влияет на переживание окружающего пространства, заставляет почувствовать в нем новое измерение, временное. Память в произведениях Ахматовой «осязательна»: ее угасание, например, представлено в образе стены, на которой видны «отсветы небесных гаснущих огней» [2, с. 124]), прошлое звучит в словах прохожего — человека Божьего («Еще я помню, как виденье, / Степной пожар в ночной тиши... / Но страшно мне опустошение / Твоей замученной души») [2, с. 121]). Мысль о том, что былое не уходит бесследно, приводит героиню в состояние предощущения своего будущего. Она слышит пророчество, в котором ее «жилищем» назван уже не дом, а целый мир:

Так много нищих. Будь же нищей —
Открой бесслезные глаза.
Да озарит мое жилище
Их неживая бирюза! [2, с. 121].

В стихотворении «Моей сестре» (1914) нашел отражение биографический факт. Сохранилась запись Ахматовой: «Летом 1914 г. я была у мамы в Дарнице, в сосновом лесу, раскаленная жара. Там, кроме меня, жила и сестра Ия Андреевна. Она ходила в другой лес, к Подвижнику, и он, увидев ее, назвал Христовой невестой» (цит. по: [2, с. 783]). «Голос» прозорливого старика в поэтическом изложении события обращен к лирическому «я» Ахматовой, напряженно ожидающему «знака» дивной судьбы:

Позабудь о родительском доме,
Уподобься небесному крину.
Будешь, хворая, спать на соломе
И блаженную примешь кончину [2, с. 187].

С зимы 1912 г. в ахматовской поэзии появляется мотив *томления по запредельному, бесконечному, недостижимому* («И снова голосом серебряным олень / В зверинце говорит о северном сиянье»; «И я всюду слышу звуки / Песенки степной») [2, с. 109, 119]). Внешняя сторона жизни современной поэтессы только усугубляет внутреннее состояние лирического «я» («Навсегда забиты окошки: / Что там, изморозь или гроза? / На глаза осторожной кошки / Похожи твои глаза // О, как сердце мое тоскует!») [2, с. 113]). Героиня оказывается в плену «слепого» течения настоящего момента. Образ бесконечно длящегося, каменеющего времени («Он длится без конца — янтарный, тяжкий день!») [2, с. 109]) эмоционально разряжается в душе женщины, вглядывающейся в далекий, едва различимый бег саней. На «чудную картину» русской зимы героиня отзывается внезапным побуждением к жизни, чувством неосознанного родства с однообразной северной далью. Перемещение в пространстве, наблюдаемое со стороны, открывает для лирического «я» сферу субъективного переживания движения во времени.

И я поверила, что есть прохладный снег
И синяя купель для тех, кто нищ и болен,
И санок маленьких такой неверный бег
Под звоны древние далеких колоколен [2, с. 109].

Мироощущение лирического «я», близкое народному, рождается от бессознательного притяжения к открытым пространствам «скудной» северной земли («Ты знаешь, я томлюсь в неволе...», 1913). В предсмертный час героиня вспоминает тверские просторы и простую жизнь крестьянок, не лишённую здоровой, естественной «тоски» от скудости и однообразия («Журавль у ветхого колодца, / Над ним, как кипень, облака, / В полях скрипучие воротца, / И запах хлеба, и тоска» [2, с. 143]). На фоне трудовой жизни сельчанок, обозначенной в тексте несколькими деталями (колодец, поле, запах хлеба, крестьянский загар), состояние лирического «я» углубляется мотивом совестливой «боли», идущей от понимания глубокой субъективности собственной «неволи» и томления («И осуждающие взоры / Спокойных загорелых баб» [2, с. 143]).

Перемещаясь по эпохам, «вселяясь» в образы женщин, ожидающих любви, лирическое «я» переживает острое чувство неудовлетворенности. Из деревенской усадьбы и кареты парижской светской дамы звучит один и тот же вопрос, женщина пытается разгадать одну и ту же загадку:

Какою страшною виной
Я заслужила эту скуку? [2, с. 129].

Не случайным для Ахматовой является и обращение к роману «Евгений Онегин» («Последнее письмо», 1913). Татьяну постигает участь пушкинского героя — она томится теперь не одним только желанием любить и быть любимой. Ахматовское письмо — это «профессиональное» творчество героини, мечтающей о шумных царскосельских днях, «о долгих спорах, о стихах / И о пленительных губах» [2, с. 129].

К. Чуковский утверждал, что ахматовский мир «прелестный, поэтический, но маленький», что «чуть ли не величайшее событие, запечатленное в ее «Четках», такое:

Он снова тронул мои колени
Почти не дрогнувшей рукой.

Легкое прикосновение руки — для настороженной, замкнутой женщины приобретает незабываемый смысл» [6, с. 185]. Думается, критик не расслышал женской иронии в строках «Прогулки» (1913).

Перо задело за верх экипажа.
Я поглядела в глаза его.
Томилось сердце, не зная даже
Причины горя своего [2, с. 122].

Переживание ахматовской героини изменяется в связи с развившимся ощущением профессиональной уверенности и страхом по поводу наступившего периода славы, от которой «безнадежно дряхлеют сердца» [2, с. 117]. Поэту покорило воображение,

его рука достаточно окрепла («Покорно мне воображение...», 1913; «Твой белый дом и тихий сад оставлю», 1913; «Не будем пить из одного стакана...», 1913), и начинается поиск новых поворотов в любовной теме. Ахматова подробно прописывает внутренний мир женщины, говорящей с мужчиной на равных о том, как непросто ей любить и творить одновременно. В стихотворениях звучат мотивы нравственной вины героини, поведавшей миру о любовных отношениях со своим избранником («А я товаром редкостным торгую — / Твою любовь и нежность продаю»; «Простишь ли мне эти ноябрьские дни?» [2, с. 152, 138]), и греховности поэтического ремесла («А та, что сейчас танцует, / Непременно будет в аду» [2, с. 113]). Впервые Ахматова обращается к проблеме читателя, с приоритетами которого связана прижизненная слава поэта, мода на его лирику. Толпе поклонников дается резкая критическая характеристика: «<...> А другим — это только пламя, / Чтоб остывшую душу греть. // Чтобы греть пресыщенное тело, / Им надобны слезы мои... / Для того ль я, Господи, пела, / Для того ль причастилась любви!» [2, с. 195]. Вероятно, именно в предвоенные годы у Ахматовой возникает настоящий страх по отношению к ситуации материального благополучия и успеха художника у публики, который, думается, стал существенным эмоциональным двигателем ее дальнейших творческих исканий и человеческих поступков.

Дай мне выпить такой отравы,
Чтобы сделалась я немой,
И мою бесславную славу
Осиянным забвением смой [2, с. 195].

Перемещение-поиск происходит в сфере интуиций лирического «я», и обещает наступление какого-то нового этапа в жизни и творчестве.

А потом так странно было
Вспомнить этот путь.
Плыл туман, как фимиамы
Тысячи кадил [2, с. 119].

Ни тропинки, ни дорожки,
Только проруби темны [2, с. 132].

Мне снится, что меня ведет палач
По голубым предутренним дорогам [2, с. 134].

Только б сон приснился пламенный,
Как войду в нагорный храм,
Пятиглавый, белый, каменный,
По запомненным тропам [2, с. 180].

Результатом духовных исканий поэта стали прозрения, предваряющие рождение художника нового масштаба поэтического переживания, тяготеющего к эпическому мирозерцанию. В стихотворениях 1914–1915 гг., написанных после начала Первой мировой войны, Ахматова подводит некоторые итоги. Героиня иронизирует: «Земная слава как дым, / Не этого я просила. / Любовникам всем моим / Я счастье приноси-

ла. / Один и сейчас живой, / В свою подругу влюбленный, / И бронзовым стал другой / На площади оснеженной» [2, с. 212]. Думается, когда спустя десятилетия Ахматова писала о Пушкине, что он «так же боялся счастья, как другие боятся горя» и «насколько он всегда был готов ко всяким огорчениям, настолько же он трепетал перед счастьем, т. е., разумеется, перед перспективой потери счастья» [1, с. 191], она говорила о сокровенном.

Напряженная социальная ситуация, сложившаяся в России в связи с началом войны, в определенном смысле стала оправданием ахматовского «бегства» от тихого семейного счастья («Выбрала сама я долю / Другу сердца моего: / Отпустила я на волю / В Благовещенье его»; «Буду тихо на погосте / Под доской дубовой спать, / Будешь, милый, к маме в гости / В воскресенье прибегать» [2, с. 230, 233]). Настроение наступающей расплаты за отступничество от семейных ценностей у героини совпало с переживанием событий мирового масштаба и обрело новое русло («Молитва», 1915). Религиозное мироощущение представлялось поэту источником лиризма не менее действенным и психологически богатым, чем любовное чувство, тем более что граница между молитвой и мольбой для женщины весьма условна — та и другая является формой выражения глубоко интимного переживания, сердечного и поэтического («Молюсь оконному лучу — / Он бледен, тонок, прям. / Сегодня я с утра молчу, / А сердце — пополам»; «Тебе не надо глаз моих, / Пророческих и неизменных, / Но за стихом ты ловишь стих, / Молитвы губ моих надменных» [2, с. 14, 153]). Определение «блаженный», данное Ахматовой времени («Родилась я ни поздно, ни рано, / Это время блаженно одно...» [2, с. 157]), смерти («блаженную примешь кончину» [2, с. 187]), родному городу («Был блаженной моей колыбелью / Темный город у грозной реки» [2, с. 205]), соединило в себе идею спасения и счастья, зависящих не от случайных обстоятельств судьбы, а от *духовного пути, пройденного человеком*. Расширение и углубление сферы лирического «я» подготовило почву для возникновения лиро-эпического «мы» в стихотворениях Ахматовой, посвященных социально-исторической теме.

В целом, анализ семантики движения в ранней поэзии Ахматовой «приоткрывает» идею необходимости для молодого поэта, в определенный момент назвавшего себя акмеистом, отрегулировать отношение человека к миру вещей и представлений, как оно сложилось в творчестве символистов. Ахматова ведет поиск качественно новой ценностной плоскости, в которой будет происходить художественная реализация «параллелизма» внешнего и внутреннего. Поэтические открытия в предвоенной лирике Ахматовой представляются значимыми не только в связи с пониманием внутреннего мира современной женщины, но и как «ключ» к настроениям и проблемам русской интеллигенции Серебряного века, устанавливающей свои границы между жизнью и творчеством, сном и явью, вещью и идеей.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Ахматова А. А. «Каменный гость» Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. Т. 2. С. 185–195.
- 2 Ахматова А. Собр. соч.: в 6 т. М.: Эллис Лак, 1998. Т. 1. 968 с.
- 3 Виноградов В. В. О поэзии Анны Ахматовой (Стилистические наброски) // Виноградов В. В. Поэтика русской литературы: Избранные труды. М.: Наука, 1976. С. 369–459.
- 4 Лукницкий П. Н. *Acumiana*. Встречи с Анной Ахматовой: в 2 т. Париж: YMCA-Press, 1991. Т. 1: 1924–25. 347 с.

- 5 Чудовский В. По поводу стихов Анны Ахматовой // Аполлон. 1912. № 5. С. 45–50.
- 6 Чуковский К. И. Ахматова и Маяковский // Вопросы литературы. 1988. № 1. С. 177–205.

© 2020. Yulia V. Shevchuk
Moscow, Russia

SEMANTICS OF THE MOTION IN ANNA AKHMATOVA'S LYRICS IN THE FIRST HALF OF THE 1910s

Abstract: The paper suggests new interpretations of the meaning and structure of Anna Akhmatova's early lyrics, in which "the moment of truth" for the heroine comes as if beyond consciousness, during movement and direct contemplation of the world. Free moving of a lyrical "self" by land and water either precedes the romance or provides a specific signal of a heroine's spiritual rebirth afterwards. Thus, Akhmatova literally "goes beyond" usual woman's poetic experience of love and separation: the heroine feels guilty about her earthly love; at the moment of a breakup she learns more about the pains of creativity and the joy of transforming the world with a religious feeling. Akhmatova works on the effect of psychological catharsis after experienced grief. The lyrical "self" stops active motion in space and gains static position, secluding herself at the end of 1912. We see the introducing of a theme of bodily illness, near-death hour and a death of a heroine in a state of external immobility. The colors of surrounding objects are suppressed as much as possible, things are discolored. Gazing into the distance is connected with Akhmatova's experience of self-determination. Unconscious attraction of the lyrical "self" toward the open spaces of the "meagre" northern land precedes the entry of the historical theme into poet's works. Stopping in space offers the heroine the sphere of subjective experience of movement in time, thus outlining the prospects of the epic Akhmatova's view, future tragedy and heroics. The poet expands the boundaries of the lyrical heroine's inner world largely due to the fact that she addresses the experience of a contemporary woman, for whom combining love and creativity in life is a source of a tragic experience. Not only Akhmatova's poetic revelations of the first half of the 1910s are significant in view of a deep and subtle understanding of the woman's world — they also act as a "key" to perceiving the tendencies and issues in Russian culture on the eve of the war and revolution.

Keywords: A. Akhmatova's lyrics, semantics of the movement, lyrical translocation.

Information about the author: Yulia V. Shevchuk — DSc in Philology, Leading Research Fellow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St. 25 a, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://doi.org/10.37816/0000-0002-3784-2100>. E-mail: julyshevchuk@yandex.ru

Received: August 08, 2020

Date of publication: December 28, 2020

For citation: Shevchuk Yu. V. Semantics of the motion in Anna Akhmatova's lyrics in the first half of the 1910s. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2020, vol. 58, pp. 189–202. (In Russian) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-58-189-202>

REFERENCES

- 1 Akhmatova A. A. “Kamennyi gost” Pushkina [“The stone guest” by Pushkin]. In: *Pushkin: Issledovaniia i materialy* [Pushkin: Researches and materials], AN SSSR. Institut russkoi literatury (Pushkinskii Dom) [Academy of Sciences of the USSR. Institute of the Russian literature (Pushkin house)]. Moscow, Leningrad, Izdatel'stvo AN SSSR Publ., 1958, vol. 2, pp. 185–195. (In Russian)
- 2 Akhmatova A. *Sobranie sochinenii: v 6 t.* [Collected works: in 6 vols.]. Moscow, Ellis Lak Publ., 1998. Vol. 1. 968 p. (In Russian)
- 3 Vinogradov V. V. O poezii Anny Akhmatovoi (Stilisticheskie nabroski) [On the poetry of Anna Akhmatova (Stylistic sketches)]. In: Vinogradov V. V. *Poetika russkoi literatury: Izbrannye Trudy* [Poetics of Russian literature: Selected works]. Moscow, Nauka Publ., 1976, pp. 369–459. (In Russian)
- 4 Luknitskii P. N. *Acumiana. Vstrechi s Annoi Akhmatovoi: v 2 t.* [Acumiana. Meetings with Anna Akhmatova: in 2 vols.]. Parizh, YMCA-Press Publ., 1991. Vol. 1: 1924–25. 347 p. (In Russian)
- 5 Chudovskii V. Po povodu stikhov Anny Akhmatovoi [About Anna Akhmatova's poems]. *Apollon*, 1912, no 5, pp. 45–50. (In Russian)
- 6 Chukovskii K. I. Akhmatova i Maiakovskii [Akhmatova and Mayakovsky]. *Voprosy literatury*, 1988, no 1, pp. 177–205. (In Russian)