

**НАТАЛЬЯ ЧАУНИНА**

Нерюнгри (Россия)

Технический институт (филиал) Северо-Восточного федерального университета  
им. М. К. Аммосова

Кафедра русской филологии

### **ЖАНРОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ЛИРИКЕ АННЫ АХМАТОВОЙ: К ВОПРОСУ О ТРАДИЦИИ**

Одной из актуальных проблем современного литературоведения является жанровый анализ поэзии, в особенности поэзии двадцатого столетия. В этом направлении уже много лет ведется планомерная работа: исследована поэма прошлого века (см. труды С. Коваленко, А. Карпова, Л. Долгополова, А. Васильковского, С. Кормилова, Н. Петровой, В. Зайцева, В. Редькина, Л. Быкова, и др.); появились монографические исследования, посвященные теоретическому и историко-литературному изучению баллады XX века (С. Страшнова, В. Иванова), послания начала века (Л. Кихней), пародии (С. Тяпкина, Вл. Новикова) и др.

Однако, обобщающих работ, посвященных жанровым процессам, происходящим в поэзии XX века, на сегодняшний день крайне мало (см. труды Р. С. Спивак, И. Г. Минераловой). Это объясняется, во-первых, сложной, «деканонизированной» природой поэзии XX века<sup>1</sup>. Во-вторых, необходимостью рассмотрения и систематизации частных «жанровых случаев» с целью выявления корреляционных связей между жанровыми формами и формами художественного мышления писателя, детерминированными, в свою очередь, социокультурными, философско-эстетическими, психологическими и др. факторами. В-третьих, с «отсутствием единых алгоритмов жанрового анализа творчества „отдельно взятого“ поэта»<sup>2</sup>.

Творчество Анны Ахматовой в качестве предмета жанрового исследования выбрано не случайно: при всей кажущейся традиционности она создала в русской поэзии совершенно новую, уникальную художественную систему. Следовательно, и жанровые процессы, происходившие в творчестве Ахматовой, являются по сути дела инновационными, ибо нельзя создать чего-то по-настоящему нового в искусстве, не нарушив жанровый канон.

Важно отметить, что жанрово-стилевые координаты ранней ахматовской поэзии разрабатывались еще в трудах В. Жирмунского, Б. Эйхенбаума, В. Виноградова, Ю. Тынянова, К. Чуковского, ставших классикой отечественного ахматоведения и сохранивших свое методологическое значение до сих пор.

<sup>1</sup> Л. Г. Кихней, Н. В. Чаунина, *Анна Ахматова: Сквозь призму жанра*, Москва 2005, с. 3.

<sup>2</sup> Там же, с. 3.

Анализ достижений этих ученых, а также новейших работ об А. Ахматовой (С. Бурдиной, В. Виленина, Н. Дзуцевой, Е. Добина, Вл. Зайцева, Л. Кихней, О. Клинка, С. Коваленко, Л. Колобаевой, С. Кормилова, Н. Королевой, М. Кралина, О. Лекманова, В. Мусатова, А. Наймана, И. Невинской, А. Павловского, Н. Полтавцевой, Т. Пахаревой, И. Смирнова, Н. Сподарец, Р. Тименчика, В. Топорова, А. Хан, А. Хейт, Т. Цивьян, В. Черных, Е. Эткинда, и др.), дает основание для заключения о том, что при общих блистательных результатах современного ахматоведения и относительной изученности «больших форм» ахматовской поэзии, поэтика малых – лирических – жанров разработана еще не достаточно.

Таким образом, жанровое исследование лирики А. Ахматовой представляется по-прежнему актуальным и перспективным.

При всем многообразии научно-критических разработок категории жанра, общепринятая теория до сих пор не сложилась. Учитывая опыт ведущих теоретиков жанра (В. Жирмунского, Б. Эйхенбаума, В. Виноградова, Ю. Тынянова), анализируя новейшие работы современных ахматоведов (С. Бурдиной, Н. Дзуцевой, Е. Добина, Вл. Зайцева, Л. Кихней, С. Коваленко, И. Невинской, Е. Эткинда и др.), а также художественную практику Ахматовой, в качестве одного из основных жанрообразующих критериев мы выдвигаем понятие «доминирующей установки автора» (термин Л. Г. Кихней)<sup>3</sup>.

Именно авторская установка играет ведущую роль в жанрообразовании: она «диктует» организацию содержания и формы лирического произведения. Типология авторских установок формируется под воздействием тех или иных социокультурных ситуаций.

Диапазон авторских установок довольно широк: в древнерусском литературном дискурсе авторские установки носили в основном ритуально-прагматический характер (ср.: жанр жития, поучения, моления и др.). В литературе XVII–XVIII вв. авторские установки носили прагматико-аксиологический характер. Так, например, ода направлена на утверждение высоких социокультурных ценностей, сатира – на отрицание и порицание общественных пороков.

Начиная с эпохи романтизма авторские установки в поэзии в большей степени нацелены на воплощение того или иного эмоционального состояния, что связано с общеромантической ориентацией на внутренний мир личности. Прагматические и дидактические установки сменяются установками, выражающими специфику философского мышления эпохи. Так, расцветший в эпоху романтизма жанр элегии, воплощал не просто тональность грусти, печали, а, согласно Л. Г. Фризмону, «философию эпохи», ощущение «неправедного устройства» бытия<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Л. Кихней, *К вопросу о фольклорной традиции в творчестве Анны Ахматовой*, [в:] *Folklorerezeption in der Gegenwart: Probleme des Folklorismus in den slawischen und baltischen Literaturen*, Rostock 1990, с. 128.

<sup>4</sup> Л. Г. Фризман, *Два века русской элегии*, [в:] *Русская элегия*, Ленинград 1991, с. 15.

В творчестве Ахматовой можно выделить интроспективные, формально-канонические, а также функциональные установки.

С интроспективными установками автора связаны медитативно-элегическая и эпиграмматическая жанровые тенденции. Последнюю тенденцию в творчестве поэтессы выявил В. М. Жирмунский, определяя ее как стилистический, а не жанровый феномен. Он связывал эпиграмматическую тенденцию в поэзии акмеистов вообще, и Ахматовой в частности, с «исчезновением лирической напевности, песенного лада как непосредственного выражения эмоционального волнения, с проникновением в стихийность душевной жизни раздельности и сознательности». Рациональный элемент в лирическом высказывании расценивается В. М. Жирмунским как компонент художественного впечатления, выступающий уже «не как маловыразительное, прозаическое рассуждение, а заостренным в виде законченной и выразительной эпиграммы»<sup>5</sup>.

«Эпиграмматичность словесной формы» Ахматовой Жирмунский воспринимал как проявление неоклассицистических тенденций в поэзии и связывал этот феномен с традициями поэтики французского классицизма. «Тонкость наблюдения и точность взгляда, умение обобщать и высказывать обобщения в краткой словесной формуле, законченность словесного выражения» – все эти черты, по мнению исследователя, «резко противоположные музыкальной лирике старых и новых романтиков и необходимые условия эпиграмматического стиля. Но есть при этом глубокое различие между Ахматовой и французами: там, где у последних – только общее суждение, антитетически заостренное и выраженное в форме афоризма, применимого всегда и ко всякому поводу, независимо от условий, его породивших, у Ахматовой – даже в наиболее обобщенных сентенциях – слышен личный голос и личное настроение»<sup>6</sup>.

В качестве образцов эпиграмм в творчестве Ахматовой отметим: *Любовь (То змейкой, свернувшись клубком...)* (1911), *Любовь покоряет обманно...* (1911), *Настоящую нежность не спутаешь...* (1913), *То пятое время года...* (1913), *Пустые белы святки...* (1914), *Земная слава как дым...* (1914), *Есть в близости людей заветная черта...* (1915), *И скупо оно и богато...* (1910-е годы), *Угадаешь ты ее не сразу...* (1910), *О, есть неповторимые слова...* (1916), *Эпиграмма (Здесь девушки прекраснейшие спорят...)* (1928), *Эпиграмма (Могла ли Биче словно Дант творить...)* (1957), *Скорость* (1959).

Все названные тексты объединяет «формульный» характер выражения мысли, оформленной как умозаключение.

Ахматовские эпиграммы сохраняют память о древней семантике жанра, отсюда – не только лапидарность поэтического письма (отмеченная Б. Эйхенбаумом) – как центральная техническая задача, но и форма медитативно-афористического выражения сути предмета или явления, о котором поэт рассуждает.

<sup>5</sup> В. М. Жирмунский, *Теория литературы. Поэтика. Стилистика*, Ленинград 1977, с. 110.

<sup>6</sup> Там же, с. 114.

В древней поэтической традиции эпиграммой считалась надпись (на памятнике, подарке и т. д., поясняющая суть и смысл предметов, сопровождаемых данным текстом). В античной литературе эпиграмма – короткое лирическое стихотворение произвольного содержания. Как пишет М. Гаспаров, сначала возникли «посвятительные надписи, потом – эпитафии, поучения, описания, любовные, застольные, сатирические»<sup>7</sup> эпиграммы.

Эпиграмматическая жанровая линия продолжается в средневековой и возрожденческой поэзии, а также и в поэзии XVII–XVIII вв. В качестве жанрового канона в новейшей поэзии принято считать *Венецианские эпиграммы* И. В. Гете. В новоевропейской поэзии укоренилось одно из значений эпиграммы, дошедшее и до нашего времени, – как очень короткой сатирической миниатюры – обычно с острым пуантом в финале (ср. с пушкинскими эпиграммами на А. Аракчеева, Ф. Булгарина и гр. Воронцова).

Эпиграмматический диапазон А. Ахматовой достаточно широк: у нее встречаются и сатирические эпиграммы, ср.: *Эпиграмма (Здесь девушки прекраснейшие спорят...)* (1928), *Эпиграмма (Могла ли Биче словно Дант творить...)* (1957); и любовные-медитативные (*Любовь покоряет обманно...* (1911), *Настоящую нежность не спутаешь...* (1913), *Есть в близости людей заветная черта...* (1915).

Эпиграмма может являться скрытым определением сущности какого-либо феномена (например, любви: *То змейкой, свернувшись клубком..., То пятое время года...*; поэзии: *Про стихи Нарбута, Муза*). Изредка эпиграмматическое стихотворение обретает черты посвящения (*Загорелись иглы венчика...*).

Медитативно-элегическая жанровая линия особенно отчетливо проявляется в позднем ахматовском творчестве (1940-е–1960-е годы). Назовем характерные образцы этого жанра в творчестве поэтессы и подчеркнем, что многие из них уже в самом названии идентифицируются автором как элегии. Это *Ива* (1940), *На Смоленском кладбище* (1942), *Из Ленинградских элегий (О! Из какой великолепной тьмы...)* (1956), *Этой ивы листы в девятнадцатом веке увяли...* (1957), *Летний сад* (1959), *Мартовские элегии (Если бы ты музыкой была...)* (1959), *Мартовская элегия (Прошлогодних сокровищ моих...)* (1960), *Предвесенняя элегия* (1963).

Анализ содержательной структуры текстов, обозначенных автором как элегии, убеждает в том, что Ахматова ориентировалась на романтический элегический канон, что повлекло за собой «опосредование рефлексии и повсюду направляющего свой взор созерцания, подводящего единичные моменты [...] сердечного опыта под более общие точки зрения»<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> М. Гаспаров, *Эпиграмма*, [в:] *Литературный энциклопедический словарь*, под общей ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева, Москва 1987, с. 511.

<sup>8</sup> Г. В. Ф. Гегель, *Лекции по эстетике*, [в:] его же, *Сочинения: в 14 тт.*, ред. П. С. Попов, Москва 1958, 14 т., с. 319.

Но жанровая «память» о романтических сетованиях на извечные «законы бытия» у Ахматовой «дополнились» трагическим приятием неостановимого «бега времени», напоминая пушкинскую философскую модель восприятия жизни на грани смерти.

Любопытна жанровая мотивация *Северных элегий* как элегий. К рубежу 1940-х годов у Ахматовой складывается своя историософская модель, жанровым выражением которой становятся поэмы *Путем вся земля* и *Поэма без героя*, а также эпически ориентированные *Северные элегии*. История воспринимается поэтессой как фатальная сила, не зависящая от сознательной воли человека, подминающая судьбы людей, государств (ср.: «Меня, как реку, суровая эпоха повернула»<sup>9</sup>). Видимо, именно неразрешимый конфликт личности и эпохи / времени / судьбы (характерный для романтических образцов жанра) – привел Ахматову к элегической доминанте в жанровом «оформлении» стихотворений данного цикла, несмотря на большую роль эпического элемента в их формально-содержательной структуре.

Формально-канонические установки также играют важную роль в жанрообразовании. Здесь следует говорить прежде всего о жанровой форме сонета. В позднем творчестве А. Ахматовой встречаются образцы данной жанрово-строфической формы, причем в заглавии она всегда маркировала сонет как таковой: *Приморский сонет* (1958), *Сонет (Приди, как хочешь: под руку с другой...)* (1963?), *Сонет (Я тебя сама бы увенчала...)* (1963), *Сонет-эпиграмма (Не пугайся, – я еще похожей...)* (1960–1962). Лишь одно стихотворение сонетной формы не названо сонетом, что объясняется его отнесением к иной жанровой традиции. Мы имеем в виду стихотворение *Совсем не тот таинственный художник...*, имеющее подзаголовок *Надпись на книге «Подорожник»* (1941).

Функциональные авторские установки обусловлены способом бытования текста во внетекстовой реальности, его функциональным назначением или применением (надпись, пение под музыку и т. д.). Разумеется, все эти установки, как правило, имеют древние корни, а следовательно, – канонизированные жанровые прототипы.

Ярко выраженным функциональным значением обладают ахматовские «надписи» (*Надпись на книге*, 1940; *Надпись на книге (Из-под каких развалин говорю...)*, [1930-е], 1960; *Надпись на поэме «Триптих»*, 1944). К тому же «функциональному» жанру можно отнести и стихотворение *Совсем не тот таинственный художник...*, имеющее подзаголовок *Надпись на книге «Подорожник»* (1941); а также две «портретные надписи» – *Надпись на неоконченном портрете* (1912) и *Надпись на портрете* (1946).

В творчестве Ахматовой широко представлен другой функционально ориентированный и освещенный фольклорной традицией жанр – жанр песни.

<sup>9</sup> А. Ахматова, *Сочинения: в 2 тт.*, сост. и примеч. М. М. Кралина, Москва 1990, т. 1, с. 263.

Принципы использования жанрового потенциала народной песни у Ахматовой достаточно разнообразны – от полного следования жанровому канону до легкого намека на него с помощью той же интонации выкликания. Особенно востребованным для нее оказался жанр фольклорного причитания, свидетельства чему – ее стихотворения с одноименными названиями *Причитание* (1922) и *Причитание* (1944).

В то же время Ахматова прибегает и к жанровым оксюморонам, соединяя разнородные элементы фольклорных жанров. Так, в стихотворениях *Для того ль тебя носила...*, *Не бывает тебе в живых...* семантика похоронного причитания сочетается с заливчатским ритмом плясовой припевки:

Не бывать тебе в живых,  
Со снегу не встать.  
Двадцать восемь штгыковых,  
Огнестрельных пять.  
Горькую обновушку  
Другу шила я.  
Любит, любит кровушку  
Русская земля<sup>10</sup>.

По тому же принципу жанрово-фольклорной контаминации построены и ее «страшные песенки», в которых голос поэтессы растворяется в народном хоре. Но если апелляции ранней Ахматовой к частушке носили скорее характер интуитивных проявлений, то поздние ахматовские «песенки» уже сознательно ориентированы на частушку: они имитируют принцип построения и ритмико-интонационный рисунок частушки, сохраняя при этом трагедийный накал. Ср.:

Под узорной скатертью  
Не видать стола.  
Я стихам не матерью –  
Мачехой была.  
Эх, бумага белая,  
Строчек ровный ряд.  
Сколько раз глядела я,  
Как они горят.

Еще пример:

А ведь мы с тобой  
Не любилися,  
Только всем тогда  
Поделилися.  
Тебе – белый свет,  
Пути вольные,  
Тебе зорюшки  
Колокольные.  
А мне ватничек  
И ушаночку.

<sup>10</sup> А. Ахматова, *Сочинения...*, с. 167.

Не жалею меня,  
Каторжаночку<sup>11</sup>.

Но возникает вопрос: как соотносятся в жанре авторские установки, сформированные под влиянием «запросов времени» и традиция? По убеждению М. М. Бахтина,

в жанрах [...] на протяжении веков их жизни накапливаются формы видения и осмысления определенных сторон мира. Для писателя-ремесленника жанр служит внешним шаблоном, большой же художник пробуждает заложенные в нем смысловые возможности<sup>12</sup>.

Отсюда жанр, по М. М. Бахтину, – представитель творческой памяти в процессе литературного развития<sup>13</sup>, поскольку на каждом этапе существования жанра используется опыт, накопленный предшествующими поколениями. Автор получает жанр в собственное владение во всем диапазоне его проявлений, которые тот испытал в предшествующие периоды.

Из этого следует, что жанр живет как некая самостоятельная система, реализующаяся в конкретном творчестве художников. Взаимодействие «памяти жанра», накопленных в нем традиций с социальным заказом конкретной эпохи, по мысли Л. Г. Кихней, и предопределяет то множество индивидуальных авторских выборов, которые совершаются конкретными литераторами.

В критике неоднократно отмечалось, что следует помнить о разной функциональной природе жанров, а значит, и о разноуровневых принципах их выделения. Поскольку у литераторов возникают не просто разные, но разноаспектные установки, то и в литературном процессе в одну и ту же эпоху и даже у одного и того же автора сосуществуют не только разные жанры, но и различные «статусы жанра», различные этапы жанровой эволюции. Именно этот феномен можно наблюдать в творчестве Ахматовой: наряду с вполне традиционным и устоявшимся жанром элегии в ее творчестве появляется «лирическая новелла» – совершенно новый жанр, ведущий генезис от романной прозы.

Наряду с «новеллами» появляются – выделяемые совсем по другим основаниям – адресованные жанры, этиологически связанные с каноном послания и посвящения. Ахматовские песенки, как мы писали выше, имеют фольклорное происхождение, но жанровый канон в них неузнаваемо трансформирован. И, наконец, эпитафическая парадигма, вызванная к жизни трагедией века, также образуется сложным сочетанием авторских установок с каноническими чертами, укорененными в древней поэтической и ритуальной традиции.

Вообще на рубеже 1940-х годов Ахматова осознает жанровую перестройку своей поэзии, декларируя в одном из стихотворений, вошедшем в цикл *Тайны ремесла*, неприемлемость для себя канонических жанров

<sup>11</sup> Там же, с. 267.

<sup>12</sup> М. М. Бахтин, *Эстетика словесного творчества*, Москва 1986, с. 351.

<sup>13</sup> М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, 4-е изд., Москва 1979, с. 122.

– оды и элегии (ср.: «Мне ни к чему одические рати / И прелесть элегических затей...»). На первый взгляд, Ахматова как бы отменяет старое «жанровое мышление». Но, как верно отмечено М. Гаспаровым, жанр существует в литературе как «обязательное качество творческого процесса и процесса восприятия». Даже если автор декларирует «сломе» жанра, то это «не отменяет жанрового измерения» его произведения, а свидетельствует лишь о «сломе» старой жанровой системы.

Всё вышесказанное в полной мере можно отнести к Ахматовой. Она имплицитно задает новые жанровые установки, суть которых – в утверждении жанровой свободы, преодолевающей привычное жанровое мышление («По мне, в стихах все быть должно некстати, / Не так, как у людей...»). Эта установка подтверждает мысль Ахматовой о том, что хорошо только то произведение, которое «не вмещается в рамки жанра». Любопытно, что именно с начала 1940-х годов в ее творчестве жанровый статус обретает фрагмент, как наиболее адекватно выражающий феномен «потока сознания» (здесь можно говорить и об усвоении поэтессой и прустовской традиции, и уроков Джойса).

Лирическое переживание строится как свободно-ассоциативное сцепление элементов внутренней речи и чужих голосов, пластических картин и обрывков воспоминаний, вещных реалий и снов. Отрывочность, незавершенность подобных произведений становится их основным жанрообразующим признаком (ср.: Дзуцева, 2000). Приведем некоторые названия стихотворений, которые мы относим к жанру лирического фрагмента: *А человек, который для меня...* (1945), *Отрывок* (1945), *И очертанья «Фауста» вдали...* (1945), *Удивляйтесь, что была печальней...* (после 1948), *Особенных претензий не имею...* (1952), *Отрывок (В прошлое иду я...)* (1954), *Опять проходит полонез Шопена...* (1958), *Бреды* (1959), *...И черной музыки безумное лицо...* (1959), *Отрывок (Так вот где ты скитаться должна...)* (конец 1959-1960), *И в недрах музыки я не нашла ответа...* (1959?), *...и это грозило обоим...* (1959).

В этой связи представляется «знаковым» тот факт, что Ахматова, исследуя незаконченные прозаические произведения и черновые наброски Пушкина, выдвинула гипотезу, что они изначально мыслились поэтом как фрагменты.

По мнению С. Бройтмана, в новую, нетрадиционалистскую эпоху, началом которой считается период романтизма, принципиально меняется само наполнение жанровой категории.

Конститутивными чертами, по Бройтману, новых неканонических жанров становятся жанровая модальность, стилистическая трехмерность и внутренняя мера<sup>14</sup>. Поэт новейшей формации волен «выйти из жанра», посмотреть на тот или иной жанр «со стороны», вступить в некие диалогические отношения с жанровым каноном. Именно в вариативности и свободе жанрового мышления творца проявляется, по мысли исследователя, принцип жанровой модальности. Стилистическая трехмерность подразумевает создание стилистических параметров того или иного канони-

<sup>14</sup> С. Бройтман, *Историческая поэтика*, Москва 2001, с. 363.



ческого жанра в контексте произведения. Внутренняя же мера – это эквивалент и одновременно коррелирует жанрового канона.

Теоретические положения С. Бройтмана вполне соотносимы с художественной практикой А. Ахматовой, особенно позднего периода, когда игра жанровыми канонами в *Поэме без героя* становится одним из инновационных художественно-познавательных принципов, провоцирующих множественность исследовательских и читательских истолкований текста.

Конкретная реализация жанровых намерений в индивидуальном поэтическом произведении может привести – через соединение различных установок – к своеобразному синкретизму жанров. Именно с подобного рода синкретизмом мы сталкиваемся в творчестве Ахматовой, особенно в *Реквиеме* и в *Поэме без героя*, в которых сложный сплав авторских установок, инспирированных запросами времени и традицией, воплощается в синкретических, а стало быть, по-разному семантически интерпретируемых жанровых структурах.

Выявление механизма и специфики жанровых процессов в поэзии Ахматовой позволило определить соотнесенность и взаимозависимость жанровых форм и форм художественного мышления поэта, уяснить природу феномена «памяти жанра» как аккумуляции жанрового опыта предшественников, и в то же время проследить трансформацию традиционного канона в зависимости от целевых установок автора и запросов времени. В итоге, жанровые модификации ахматовской поэзии представлены как «эстетические призмы», специфические формы художественного опыта первой половины XX века<sup>15</sup>.

## Summary

NATALYA CHAUNINA

### GENRE TRENDS IN ANNA AKHMATOVA'S POETRY: TO THE QUESTION OF THE TRADITIONS

This article considers the key genre trends in Akhmatova's poetry. The term «dominant installation of the author» (Kighney's term) is used as the main genre-make criterion. The introspective, formally canonical, functional installations are defined and analysed. The conclusion of the article is that the author's installations, inspired by the needs of time and tradition, and may be embodied in an individual poetic work in the syncretic, differently interpreted genre structures.

**Key words:** genre, «author's installation», lyrics, Akhmatova.

---

<sup>15</sup> Подробнее см.: Н. В. Чаунина, *Жанровое своеобразие лирики Анны Ахматовой*, Дис. ... канд. филол. наук, Владивосток 2003.