

О СМЫСЛЕ ПРЕДМЕТНОСТИ У АННЫ АХМАТОВОЙ (АНАЛИЗ СТИХОТВОРЕНИЯ *ВЕЧЕРОМ*)

Анна Меньхерт

Предметность, код, символы

1. Предметность у Ахматовой

Основной характерной чертой ранней лирики Анны Ахматовой, по мнению многих исследователей, является предметность (Виноградов 1976; Жирмунский 1973, 1977; Эйхенбаум 1969; Смирнов 1971).

Предметность представляет собой такое поэтическое явление, в рамках которого эмоции и мысли лирического субъекта выражаются опосредованным путём при помощи предметов внешнего мира. (Выбор предметов детерминируется данной стихотворной ситуацией.) В стихотворении предметы подвергаются семантизации и, наряду со своим первичным значением, приобретают и другое, вторичное значение, характеризующее данную лирическую ситуацию. Иначе говоря, предметы внешнего мира становятся носителями информации об эмоциональном состоянии лирического субъекта.

2. Код Ахматовой¹

Несмотря на то, что каждое стихотворение Ахматовой представляет собой замкнутое целое, из них всё же создаются циклы, а это значит, что существует некая смысловая основа, благодаря которой стихотворения могут быть объединены. Эта основа позволяет нам говорить о коде лирики Ахматовой.

Доказательством обоснованности употребления понятия „код” может служить тот факт, что при чтении стихотво-

¹ Понятие „код” используется в работах Е. Фарыно (1974) и Ю. Щеглова (1982). В данном случае „код” это „поэтическая система” (Фарыно 1991: 44).

рений Ахматовой читатель должен проявить повышенную ассоциативную активность (Хан 1975, 1976). (Естественно, чем больше стихотворений мы читаем, тем лучше понимаем код.)

Реконструируя этот код, нам придётся рассмотреть два вопроса: с одной стороны, из каких элементов он складывается как система, и с другой – что оправдывает именно такую систему и с точки зрения художественного сознания, организующего семантику стихотворения, и с точки зрения картины мира, моделируемой этим сознанием.

3. Предметные символы

Описывая код Ахматовой на основе первого аспекта, на уровне стихотворного текста, нетрудно установить, что он является системой повторений семантических и мотивных единиц – предметных символов (Хан 1976: 36), – то есть суммированием в стихотворениях и циклах вторичных значений слов и выражений. Эти единицы были сгруппированы во многих работах специальной литературы.

По мнению Е. Фарыно, „ахматовский код принципиально поляризован” (Фарыно 1974: 99-100). Отдельные единицы, мотивы и элементы предметного мира на семантическом уровне имеют либо положительное, либо отрицательное значение и относятся к категориям „текст” или „не-текст”. Реконструкцию этого кода затрудняет тот факт, что в промежуточные моменты, когда лирический субъект находится в напряжённом состоянии, полнота изображённого мира нарушается, а большинство ахматовских стихотворений связано именно с этими промежуточными состояниями.

И. Смирнов (Смирнов 1971: 285) вслед за В. Виноградовым (Виноградов 1976) различает три типа предметных символов в стихотворениях Ахматовой. Основой типологии служит „авторская оценка”. Соответственно с этим в стихотворениях встречаются предметные символы:

1. положительного или отрицательного значения (например, *солнце*);

2. „внутренне-антонимичные символы”, которые обладают такой ценностной окраской, которая совмещает в себе противоположные значения (например, *ворота*);
3. „парные символы”, которые в зависимости от данного случая имеют то положительное, то отрицательное значение (например, *вода*).

Семантические единицы, встречающиеся в стихотворениях, могут быть сгруппированы и следующим образом.

К первой группе относятся те слова и выражения, то есть те названные ими предметы и явления внешнего мира, значение которых в обыкновенном употреблении нейтрально. Они приобретают своё особое значение и особую ценностную окраску в лирической ситуации или в совокупности лирических ситуаций. Сюда относятся, например: лестница, перчатки, ворота, порог. Лестница, например, служит для выражения встречи и прощания или для выражения начала или конца любви (Смирнов 1971: 281).

Во вторую группу входят те семантические единицы, которые обладают традиционно положительным или отрицательным значением. Такими являются различные цвета, другие атрибуты и определения, свет, темнота и т. п. (Смирнов 1971, Фарыно 1974).

Ахматова часто пользуется традиционным значением таких мотивов. Например, солнце и его атрибут, золото или золотой цвет, имеет положительное значение и часто сопровождает появление „его” – то есть появление мужского персонажа в стихотворении.² Темнота обладает отрицательным значением, жёлтый цвет имеет похожую ценностную оценку: обозначает черноту, темноту, смерть (Фарыно 1974: 7-8, 83-103).

В следующей части с помощью краткого анализа стихотворения *Чернеет дорога приморского сада...* и на основе опытов этого анализа мы проиллюстрируем, как Ахматова использует мотивы в их традиционном значении.

² Смирнов отмечает факт, что параллель между солнцем и героем мужского пола характерна для древнерусской поэзии (Смирнов 1971: 283).

Анализ стихотворения *Чернеет дорога приморского сада...*

Чернеет дорога приморского сада,
 Желты и свежи фонари.
 Я очень спокойная. Только не надо
 Со мною о нём говорить.
 Ты милый и верный, мы будем друзьями...
 Гулять, целоваться, стареть...
 И лёгкие месяцы будут над нами,
 Как снежные звёзды, лететь.
 (1914) (Ахматова 1989)

Атмосфера стихотворения определяется наличием *цветов чёрного и жёлтого*, чёрный цвет – знак темноты, а жёлтый, обозначающий отсутствие естественного цвета, вызывает представления о смерти, гибели, разорении.

Важную роль в создании настроения стихотворения играет и предметный символ *дорога*, который предвещает промежуточное состояние, ведёт к чему-то новому. В данной лирической ситуации в первых двух стихах подлежащими, то есть грамматическими субъектами предложений, являются „дорога” и „фонари”. При чтении этих строк читатель лишь воображает кого-то на дороге. Таким образом, словами „на дороге”, „в саду” стимулируется ожидание появления лирического субъекта. Но это ожидание не удовлетворяется в последующих стихах, так как „дорога” и героиня не вступают в связь. Единственный намёк на „дорогу” – это инфинитив „гулять” в шестом стихе. Но здесь уже речь идёт о том, что героиня гуляет с кем-то, точнее говоря, они когда-то, наверное, гуляли, а в настоящем это уже невозможно.

Инфинитивы в строке „Гулять, целоваться, стареть...” называют действия, играющие важную роль в эмоциональном развёртывании и сохранении любовной связи. Однако, в данной лирической ситуации эти действия не могут представлять реальной ценности, потому что, глядя на них ретроспективно, с точки зрения настоящего, выясняется, что любовная связь прекратилась. С этим связано использование формы „будем + инфинитив”, где члены

предикативной конструкции находятся в другом стихе, таким образом создаётся возможность опосредованного способа коммуникации. Способ коммуникации, уничтожающий ценности путём буквального утверждения их существования, – иронический.

Итак, временная схема стихотворения сложна, и в центре этой схемы стоит память³, воспоминание о гулянье, о прошлом и сознание того, что возможность гулять „с ним” потеряна для будущего, „их дороги разошлись”. Всё это стимулируется образом дороги, лежащей в настоящем.

Из этого следует, что анализировать стихотворение можно, лишь развязывая его временную структуру, с помощью регрессивной семантизации.⁴

Время стихотворения, с одной стороны, дано моментом настоящего, с другой – прошлого, переоцененного из этого настоящего момента (Хан 1976: 40-44). В то же время, с точки зрения прошлого, регрессивно семантизированной, переоценивается образ будущего в рамках прошлого, ведь „в настоящем реализуется только то, что существовало уже в прошлом как предчувствие” (Хан 1976: 42); итак, процесс иронического уничтожения ценностей состоит из трёх стадий и происходит в рамках единственного мига⁵ в настоящем.

3 В статье *Русская семантическая поэтика...* отмечается, что одной из основных характерных черт поэтики акмеистов (в первую очередь Ахматовой и Мандельштама) является понятие времени, в центре которого стоит память (Левин и др. 1974: 7-8, 47-87).

4 „В поэтике же А. Ахматовой вся ассоциативная активность восприятия израсходована на поиски метафорической связи, на разгадку её природы, чтобы реализовать единственно актуальное значение из множества возможных. Реализация этого единственно актуального значения, заданного темой, происходит при регрессивно-семантическом восприятии текста, продиктованном структурным движением контекста” (Хан 1976: 37).

5 См.: понятие „застывшего мига” у Виноградова (Виноградов 1976: 428). В исследовательской литературе, посвящённой ранней лирике Ахматовой, вслед за статьями В. Жирмунского (Жирмунский 1977) неоднократно отмечался новеллистический характер композиционной структуры стихотворений Ахматовой. Однако, начиная с работы В. Виноградова 1925-ого года, создан ряд работ, в которых подчёркивается мнимый характер этой новеллистичности, и специфика композиционной структуры и временной схемы

После анализа временной схемы стихотворения предстоит вернуться к теме использования Ахматовой традиционных значений мотивов.

Оксюморны Ахматовой

В стихотворении *Чернеет дорога приморского сада...* стих „Желты и свежи фонари” представляет собой предложение, содержащее подлежащее („фонари”) и именное сказуемое, которое состоит из двух равноценных членов: „желты и свежи”. Значение этих двух слов, казалось бы, не противоположно. Однако, после анализа стихотворения, зная особенности кода Ахматовой, мы понимаем, что жёлтый цвет, который связан с темнотой, смертью, представляет собой антоним свежести, значит, из этих двух слов создаётся оксюморон.⁶

Это словосочетание, с одной стороны, является оксюморонем в семантическом смысле, а с другой – может восприниматься как оксюморон в синтаксическом смысле, так как он имеет форму двухчленного словосочетания.

В то же время в поэзии Ахматовой встречаются оксюмороны другого типа, связанные с мотивными и семантическими единицами, которые входят во вторую, прежде названную группу единиц.

Эти семантические единицы, вступив в связь с другой семантической единицей, обладающей противоположным значением, сами превращаются в собственную противоположность, то есть эти элементы, находясь в определённом контексте, сами по себе становятся оксюморонами. Эти

стихотворений Ахматовой описывается как закрепление застывшего мига.

6 Термин „оксюморон” применяется здесь не в обычном его смысле, когда между значениями членов словосочетания существует на первый взгляд явное противоречие. См.: лингво-семантическое определение оксюморона: „лексемы... словосочетания таковы, что в их значения входят элементы, которые соотносятся, как „а” – „не-а”, и занимают одинаковые позиции в семантической структуре лексем” (Павлович 1979: 238). О таких „обычных” оксюморонах в лирике Ахматовой писалось во многих работах (Эйхенбаум 1969, Виноградов 1976, Гинзбург 1964, Фарыно 1974).

мотивные оксюмороны представляют собой средства иронического видения и выражения, средства отрицания посредством утверждения, и, таким образом, содержат в себе момент потери ценности.

Хотя эти выражения и являются на уровне мотивносемантического кода оксюморонами, их оксюморонность не получает подтверждения на уровне синтаксической конструкции стихотворений. Из-за этого противоречия между глубинным семантическим кодом и синтаксическими конструкциями стихотворного текста ещё в большей степени повышается напряжённость в пределах данных лирических ситуаций.

Анализ стихотворения *Вечером*⁷

ВЕЧЕРОМ

Звенела музыка в саду
Таким невыразимым горем.
Свежо и остро пахли морем
На блюде устрицы во льду.

Он мне сказал: „Я верный друг!“
И моего коснулся платья.
Как не похожи на объятя
Прикосновенья этих рук.

Так гладят кошек или птиц,
Так на наездниц смотрят стройных...
Лишь смех в глазах его спокойных
Под лёгким золотом ресниц.

А скорбных скрипок голоса
Поют за стелющимся дымом:
„Благослови же небеса –
Ты первый раз одна с любимым“.
(1913) (Ахматова 1989)

⁷ Стихотворение было напечатано в книге *Чётки* в 1914 г. Детальный анализ смотри у Жирмунского (Жирмунский 1973: 58).

Стихотворение состоит из четырёх строф-четверостиший. В первых трёх строфах кольцевая рифма: аББа. В последней строфе рифма меняется на перекрёстную: аБаБ.

Рифмовка первых трёх строф выражает кольцевую замкнутость, которая представляет собой самую существенную черту смыслового колорита стихотворения, также и на уровне предметных значимостей.

В последней строфе ощущение этой замкнутости перестаёт быть доминирующим всего лишь на один момент, к чему мы ещё вернёмся.

В первой строфе говорится об отношениях лирического субъекта с окружающим его внешним миром. В первых двух стихах через призму видения лирического субъекта даётся образ окружающего мира:

Звенела музыка в саду
Таким невыразимым горем.

Важнейшим атрибутом этого мира является *темнота*, отсутствие естественного света, на которое намекает название стихотворения: *Вечером*. (Как уже сказано выше, отсутствие света обладает отрицательным значением в лирике Ахматовой.)

В смысле пространства мир символизируется *садом*, который представляет собой микрокосм, искусственно созданный, ограниченный, отгороженный локус, замыкающийся вокруг героини.

Другой важный элемент этого микрокосма – *музыка*, которая в виде предчувствия выражает неопределённую тоску, печаль героини. В этом микрокосме музыка является единственным элементом, способным вступать в связь с лирическим субъектом. (Этот мотив возвращается в последней строфе.)

В следующих двух стихах появляется ключевой предметный символ стихотворения: образ устрицы.

Свежо и остро пахли морем
На блюде устрицы во льду.

Устрицы несут в себе память о *море*. Функция мотива моря состоит в воспроизведении всех представлений, связанных с его обычными, устойчивыми значениями. Следовательно, он вызывает представления о свободе, о естественном образе жизни, о беспредельности, об органичности, о любви и о сексуальности. (Образ устрицы часто появляется в живописи эпохи рококо, символизируя эротику, женственность.) Вопреки этому, устрицы в своём нынешнем состоянии уже не несут в себе свойств морской стихии. Они способны лишь вспоминать и напоминать о море. Свежесть их искусственная, законсервированная во льду. Они оторваны от своей среды, в них сохранились лишь последние остатки первоначальной формы бытия. Замкнутость устриц двойная: с одной стороны, они замкнуты в себе своей раковиной, с другой – в своём неестественном положении.⁸ Раковиной устрицы защищают себя от внешнего мира; мир же, в свою очередь, который не может быть для них естественной средой, либо консервирует их, либо лишает их раковины, средства обороны.

Параллель между устрицами и героиней стихотворения оказывается безусловной (хотя это сравнение придаёт гротескный оттенок образу героини), так как устрицы в роли предметного символа иллюстрируют судьбу лирического субъекта.

Последние слова каждого стиха первой строфы, „в саду – во льду, горем – морем”, связаны – кроме того, что у них тождественная позиция и функция в рифмовке – и в семантическом смысле. Слова „в саду” и „во льду” называют предметные символы, относящиеся к внешнему миру стихотворения. Подобно тому, как лёд создаёт внешнюю замкнутость устриц, сад замыкается вокруг лирического субъекта. В этом отношении горе является атрибутом героини, а море атрибутом устриц. Оба они определяют внутреннюю сущность определённых ими вещей.

Эти элементы создают кольцевую замкнутость, как на уровне рифмовки, так и на уровне семантики, положение

⁸ Сравни с подобной семантикой замкнутости устриц (хотя и в совсем другом контексте) в стихотворении Маяковского *Hame!*: „Вы смотрите устрицей из раковин вещей.”

устриц иллюстрирует положение героини. Героиня ограничена от мира, замкнута в себе.

Стихи –

Свежо и остро пахли морем
На блюде устрицы во льду

– представляют собой комплексную, неразделимую единицу, значение которой оксюморонно, ведь атрибуты устриц, свежесть и острота запаха моря, сами по себе имеют положительное значение, но в контексте они подвергаются процессу оксюморонизации, то есть процессу потери ценностей.

В этой комплексной семантической единице подчёркивается тот фактор, в рамках которого трагически утрачиваются казавшиеся прежде положительными значение и ценность.

Во второй строфе появляется „он”, в строфе говорится об отношениях героя и героини. Мы видим его только её глазами.

Рифмовка первой строфы повторяется и здесь. Обратив внимание на последние рифмующиеся слова стихов, „друг – рук, платья – объятья”, мы обнаружим ту же самую замкнутую рифмо-семантическую структуру. Однако, в этой строфе происходят определённые семантические изменения. Атрибутом лирического субъекта здесь является *платье*, то есть его внешняя оболочка, а не внутренняя сущность (*горе* в первой строфе). Ведь „он” касается только платья героини –

И моего коснулся платья...

– а не её самой, то есть „он” (по крайней мере, с её точки зрения) не может познать её внутренней сущности.

„Его” атрибуты – *верный друг* и *руки*. Ценность мотива *верный друг*, подобно предыдущим случаям, в контексте уничтожается. Значение *рук* связано со значением *объятья*, так как руки представляют собой средство попытки контакта между героем и героиней.

Как не похожи на объятья
Прикосновенья этих рук...

– говорит героиня, то есть объятие существует не на самом деле, а только в её ассоциациях, об объятие говорится на фигурно-образном, гипотетическом уровне сравнения, в отрицательном смысле. (В структуре этого отрицательного сравнения объятие играет роль сравнительного члена.) Образ объятия продолжает подчёркивать ощущение замкнутости (форма объятия – замыкающийся круг).

Итак, отношения „он – она” отличаются от отношений „лирический субъект – внешний мир стихотворения” тем, что, хотя и мир, и „он” замыкаются⁹ вокруг героини, „он” не касается её внутренней сущности.

В третьей строфе первые два стиха –

Так гладят кошек или птиц
Так на наездниц смотрят стройных...

– состоят из ряда *ассоциаций* в форме сравнений,¹⁰ которые иллюстрируют отношения героя и героини. На самом деле нет объективного описания ситуации, даётся лишь субъективный взгляд героини на отношение к ней героя.

В этом смысле между героем и героиней обнаруживается оппозиция (смотри фонетическое созвучие слов, связанных с понятиями *острота* и *коснуться* – „прикосновенья”, „коснулся”, „остро”, которые

9 Здесь намеренно не говорится „служит причиной замкнутости героини”, так как такие причинно-следственные связи между лирическим субъектом и внешним миром стихотворения не характерны для этих стихов (Смирнов 1972: 212-248).

10 На самом деле это не сравнения в традиционном смысле, ведь в тексте присутствуют лишь образно-фигуративные ряды, то есть сравнительные члены структур. С помощью этого приёма повышается напряжённость, так как читатель должен найти семантическую связь (что „сравнивается” с чем) ассоциативным путём. Этот феномен характерен для поэзии 20-ого века, то есть для „постромантической” поэзии, где поэтические образы и тропы начинают существовать в тексте самостоятельно, когда нет однозначного соответствия между предметным и образно-фигуративным рядами. Интересно было бы рассмотреть изменения этого феномена в поэзии Ахматовой, сравнивая лирику десятых и двадцатых годов.

характеризуют их связь), на её взгляд, он относится к ней, как к некоему внешнему объекту.

Предметными символами на гипотетическом уровне сравнений являются *птица*, *кошка* и *наездница*. Все эти элементы иллюстрируют состояние лирического субъекта. Общее в их значении – мотивы *обладания* и *беззащитности*.

По мнению лирического субъекта, „он” относится к ней, как к своей кошке или птице, которые доставляют ему удовольствие, которых он может погладить, но настоящих взаимоотношений нет, кошка или птица человеку подчинены.

Об отношении человека к наезднице можно сказать то же самое: глядя на наездницу на арене, публика получает удовольствие, но наездница во время своего аттракциона одинока, закрыта в себе. Атрибут наездниц, *стройных*, который в форме постпозитивного определения стоит после определённого им слова (и именно этим подчёркивается его важность), намекает на то, что наездница может быть в милости у аудитории лишь временно, так как её красота, стройность её фигуры – в данном случае единственная её ценность – эфемерна. Синтаксической структурой стиха выражается то, что в отношении мужчины к женщине, по мнению лирического субъекта, для мужчины слишком важной считается красота, а качество аттракциона наездницы – то есть её внутренняя сущность – играют второстепенную роль.¹¹

Мотивом последних двух стихов третьей строфы является „он”:

Лишь смех в глазах его спокойных
Под лёгким золотом ресниц.

Появляется обычный для стихов Ахматовой атрибут мужчины: *золото*, то есть параллелизм между солнцем и мужчиной. Но в этом контексте *золото* как семантическая

¹¹ Эта проблематика часто встречается в произведениях Ахматовой; см., например, стихотворение *В последний раз мы встретились тогда...* (*Чётки* 1914)

Он говорил о лете и о том
Что быть поэтом женщине – нелепость.

единица с положительным значением, вступив в связь с семантическими единицами *спокойный* и *смех*, приобретает оксюморонное значение, теряя тем самым своё положительное значение.

В мире стихотворения, который характеризуется отсутствием света, трагически подчёркивается уничтожение ценности золота, носителя света.

Рифмо-семантическая структура третьей строфы отличается от структуры двух предыдущих. Кольцевая замкнутость присутствует лишь на уровне рифмы, но в семантических связях происходят изменения. В отличие от первых двух строф, в третьей строфе семантически связаны друг с другом слова первых двух и последних двух стихов: „птиц-стройных, спокойных-ресниц”.

В последней строфе –

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

– замкнутая рифмо-семантическая структура полностью изменяется, как на уровне семантики, так и на уровне рифмовки. Рифма перекрёстная: аБаБ.

Возвращается образ *внешнего мира*.¹² В семантическом смысле связаны первые два и последние два стиха. В строфе доминирует описание мира, сама героиня отмечена только словами „ты” и „одна”. „Он” тоже принадлежит к сфере внешнего мира, обозначающее его слово „любимым” через рифмовку связано со словом „дымом”.

12 Таким образом осуществляется структура кольцевой замкнутости и на уровне строф. Первая строфа связана с четвёртой, вторая с третьей в том, что касается семантических и мотивных отношений. Первая и последняя строфы изображают отношения „героиня – он”, а вторая и третья – „героиня – внешний мир”. И в том, и в другом случае речь идёт о кольцевой замкнутости, направленной на героиню. См. приложение 1: рифмо-семантическая структура стихотворения. Центральным образом замкнутости является образ устрицы. Стихотворение нанизано на этот образ, и его структуру можно изобразить графически в виде устрицы, см. приложение 2.

Рифма эта приблизительная. Причина этого может скрываться в том, что лирический субъект в конечном счёте разочаровывается „в нём”, хотя их отношения могли бы быть жизнеспособны.¹³

В вечернем мире стихотворения важным фактом является появление *дыма*. С одной стороны, этим усиливается хаотичность атмосферы, ощущение неопределённости¹⁴, так как в строфе доминантная до сих пор направленность на визуальность, то есть на пластичность изображения ассоциаций, уступает место изображению звуковых стимулов, и это передаётся при помощи дыма, затуманивающего зрение. С другой стороны, предпочтением слову „дым” часто встречающемуся у Ахматовой слову „тьма” подчёркивается неестественность неопределённого, загадочного характера внешнего мира.

Возвращается и другой элемент внешнего мира: *музыка*. В отличие от своего первого появления, здесь она выступает как средство выражения словами артикулированных мыслей. (На его функцию в первой строфе – выражение неопределённой тоски героини – намекает слово „скорбных”.)

Теперь точно называются играющие инструменты: скрипки. Голосами скрипок выражается как бы суждение внешнего мира о ситуации. (Музыка является атрибутом внешнего мира.) Итак, лирический итог стихотворения выражается не лирическим субъектом, а опосредованным путём, при помощи скрипок:

„Благослови же небеса –
Ты первый раз одна с любимым.”

Но героиня не воспринимает это суждение как своё собственное. Суждение мира в её восприятии иронически преобразуется, приобретает противоположное значение.

13 Смотри стихотворение Ахматовой *Я улыбаться перестала...*

Одной надеждой меньше стало
Одною песней больше будет.

Мы вспоминаем о неосуществлённых надеждах, когда говорим о потере чего-то; в этом, как и во многих других стихотворениях Ахматовой, основной является тема потери возможности любви.

14 Перед моментом осознания истины.

Героиня сознаёт, что свидания с любимым не получилось, её одиночество не отменяется, она по-прежнему остаётся изолированной в этом мире.

Итак, смысловым итогом лирической ситуации является осознание отсутствия любви. Это часто возвращающийся мотив лирики Ахматовой. Она называет это состояние „любовным молчанием”.¹⁵

Содержание лирического итога регрессивно семантизирует всё стихотворение. (С этим связано уничтожение ценностей, их превращение в оксюмороны на семантическом уровне текста.) В момент лирического познания раскрывается круговая замкнутость рифмо-семантической структуры. Значит, изменения, происшедшие в этом месте композиции стихотворения, указывают на то, что постижение истины означает выход за пределы замкнутого в себе круга.

Но всё это передаётся не в форме линейного повествования. Временное обрамление стихотворения представляет собой один единственный миг¹⁶, охватывающий всего лишь отрезок времени от постижения истины до её вербального выражения.

Постижение истины (то есть лирический итог стихотворения) является не итогом рефлексивного осмысления лирической ситуации, а суммированием разных чувственных впечатлений, физических ощущений (как запах устриц, звуки музыки, темнота, дым, прикосновение рук, „его” слова) и ассоциаций. Совокупность всего этого сублимируется в смысловом итоге.

В этом связан характер предметных символов в стихотворении. Они изображаются очень пластично. Это объясняется тем, что для моментов выявления трагической истины вообще характерна предельная острота восприятия элементов и явлений внешнего мира. Это ощущение передаётся манерой изображения предметных символов.

Однако, несмотря на пластичность изображения, присутствие данных элементов в данной лирической ситуации является как бы результатом случайного выбора. Они

15 В стихотворении *Я улыбаться перестала...* (Хан 1976: 30).

16 Смотри выше о характере временной схемы стихотворения *Чернеет дорога приморского сада...*, а также „застывший миг” у Виноградова (Виноградов 1976: 428).

могли бы быть заменены другими элементами, ведь их собственное значение не играет существенной роли, они излучают только тот круг смысловых оттенков, который предварительно проецируется в них лирическим сознанием.

Это выражается оксюморонным характером значений семантических единиц, при помощи которого передаётся амбивалентность связи собственных и проецируемых лирическим сознанием значений элементов. Причина амбивалентности скрывается в том, что, несмотря на повышенную остроту восприятия явлений мира, лирическое сознание ищет в воспринятых явлениях лишь самооправдания.

Следовательно, ощущением замкнутости на уровне рифмо-семантической структуры и оксюморонностью значения семантических единиц выражается амбивалентный характер связи героини с внешним миром, самозамкнутость и оксюморонность бытия лирического субъекта стихотворения.

ЛИТЕРАТУРА

- Ахматова, А.
1989 *Лирика*, М. 1989.
- Виноградов, В.В.
1976 *О поэзии Анны Ахматовой. (Стилистические наброски)*, в: *Избранные труды. Поэтика русской литературы*, М. 1976: 371-459.
- Гинзбург, Л.Я.
1964 *Вечный мир*, в: Гинзбург, Л.Я., *О лирике*, М.-Л. 1964: 330-370.
- Жирмунский, В.М.
1973 *Творчество Анны Ахматовой*, Л. 1973.
1977 *Преодолевшие символизм*, в: Жирмунский, В.М., *Теория литературы. Поэтика. Стилистика*, Л. 1977.

- Левин, Ю., Сегал, Д., Тименчик, Р., Топоров, В. и Цивьян, Т.
1974 *Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма*, "Russian Literature", 1974: VII-VIII: 47-83.
- Павлович, Н.В.
1979 *Семантика оксюморона*, в: *Лингвистика и поэтика*, М. 1979: 238-248.
- Смирнов, И.П.
1971 *К изучению символики Анны Ахматовой. (Раннее творчество)*, в: *Поэтика и стилистика русской литературы*, Л. 1971: 279-287.
1972 *Причинно-следственные структуры поэтических произведений*, в: *Исследования по поэтике и стилистике*, Л. 1972: 212-248.
- Фарыно, Е.
1974 *Код Ахматовой*, "Russian Literature", 1974: VII-VIII: 83-103.
1991 *Введение в литературоведение*, Warszawa 1991.
- Хан, А.
1975-1976 *К проблеме жанрового своеобразия ранней лирики Анны Ахматовой*, I-II, "Acta Universitatis Szegediensis. Dissertationes slavicae", 1975: IX-X: 55-84; 1976: XI: 21-44.
- Щеглов, Ю.К.
1982 *Из наблюдений над поэтическим миром Ахматовой*, "Russian Literature", 1982: XI/1: 49-91.

Эйхенбаум, Б.

1969

Опыт анализа, в: Эйхенбаум, Б., *О поэзии*, Л.
1969: 75-85

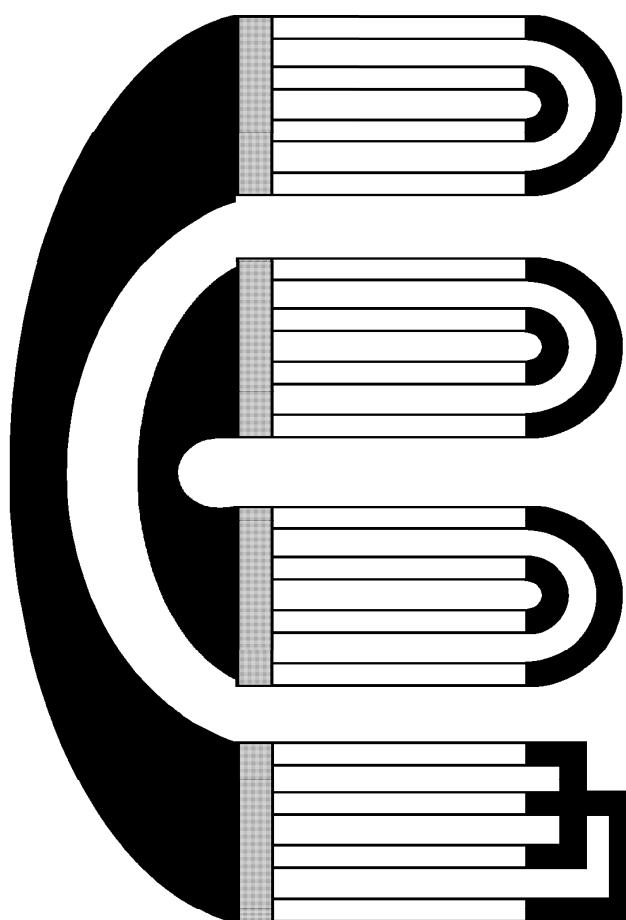
ABSTRACT

The question of objectivity has always been of major interest to researchers, since Akhmatova's poetry is considered as a variation of objective poetry. In the first part of my article I examine this phenomenon on the basis of the short analysis of the poem *Cherneet doroga primorskogo sada...*, in relation to symbols, motifs, oxymorons and the time-structure of the poem. According to the theory of V. Vinogradov, the time structure of Akhmatova's poems consists of only one moment. The purpose of this work is to prove this in connection with the semantic and syntactic structures of the poem *Vecherom*, and to examine the role of semantic oxymorons as the most relevant text-organising elements. The other most important feature of the semantic and rhyme structure of this poem is the tendency to form a closed circle. This tendency and the presence of oxymorons are characteristics of Akhmatova's code at text level. On the other hand, this code is influenced by the poet's artistic outlook on life.

Slavica tergestina 2 (1994)

ПРИЛОЖЕНИЕ 1.

Рифмо-семантическая структура
стихотворения *Вечером*



ПРИЛОЖЕНИЕ 2.

„Устрица” в стихотворении *Вечером*