

Н. А. Панасюк
Россия, г. Барнаул
Алтайский государственный университет
Научный руководитель д. филол. н., профессор С. М. Козлова

МОНОСТРОФИЧЕСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ В ЛИРИКЕ А. АХМАТОВОЙ: МОНОСТИШИЕ.

Редкая в русской поэзии форма одностишного стихотворения привлекает пристальное внимание как современных поэтов, так и филологов. В частности, журнал «Дети Ра» опубликовал дефиниции Ю. А. Беликова, Т. Е. Виноградовой, Е. Г. Кацюба, К. А. Кедрова, С. Е. Бирюкова, Б. Х. Гринберга, Ю. Г. Милорава, О. А. Логош, Д. Ю. Цесельчука, в которых, так или иначе, рассматриваются поэтические опыты с этой формой в историческом и теоретическом аспектах. К настоящему времени опубликованы сотни образцов подобного творчества.

Русский филолог А. П. Квятковский в своем «Поэтическом словаре» дал определение моностиха на материале античной поэзии и редких подражаний в русской классике: «Моностих (от греч. один и стих) – одностишие с законченной смысловой, синтаксической и метрической структурой. Обычно для моностиха выбирается длинная строка, укладываемая в длинный же размер, каким являются гекзаметр или александрийский стих» [3, с. 165].

Примеры моностихов:

Рим золотой, обитель богов, меж градами первый. (Авсоний, пер. В. Брюсова)
Покойся, милый прах, до радостного утра. (Н. Карамзин).

А. Квятковский справедливо отметил, что «Моностих как жанровая форма стиха не привился в русской поэзии» [3, с. 165].

Первым оригинальным (не являющимся переводом) русским моностихом стал одностих В. Брюсова «О, закрой свои бледные ноги», получивший невиданную популярность.

Важным этапом в теоретическом осмыслении моностиха и его сознательной разработки в поэтической практике стала работа калифорнийского ученого Владимира Маркова «Трактат о моностихе» (1963). Благодаря его трактату задача изучения истории и прогнозирования развития моностиха сильно упрощается.

Марков определил «четыре традиции» в истории однострока: «греко-римская эпитафия-эпиграмма», «романтический фрагмент, осложненный импрессионизмом», «однострок, развившийся из пословицы» и «пересаживание на европейскую почву ориентальных или иных экзотических форм». Он заглянул также за моностих, замечая, что «однострок – дорога к искусству заглавия», подчеркивая, что он же «идеальный эпиграф», находя «стыдливые одностроки» у многих поэтов, т.е. начальные строки стихотворений, которые, по его мнению, не требуют продолжений. Например:

Чего в мой дремлющий не входит ум? (Г. Державин)

А море Черное шумит не умолкая. (М. Лермонтов)

Мерещится мне всюду драма. (Н. Некрасов)

Говоря о возможностях однострока, Марков приходит к «однослову», к стиху из «голых рифм» и «однобукву», наконец, к «белой странице» или к «поэтическому молчанию» [4, с. 242-257].

По мнению исследователя современной моностишной поэзии С. Е. Бирюкова: «И в самом деле, обычно в разряд моностихов попадают строки, сохраняющие определенный размер и ритм. Но этого еще недостаточно и для того, чтобы назвать многострочное сочинение, обладающее внешними признаками стихотворения, стихами. Очевидно, что стихотворения это концентрация – мыслительная, эмоциональная, интонационная. Разумеется, здесь может быть учтен и момент парадоксальности» [2].

Степанов продолжая его мысль, говорит что «точка зрения С. Е. Бирюкова представляется точной и адекватной. Однако его мысль, на мой взгляд, можно продолжить. В основе однострочной поэзии лежит система тропов (прежде всего, метафора, развернутая метафора, сравнение, образ). Можно сколько угодно записывать рифмованные (или нерифмованные) сочинения в столбик, но поэзией от этого они не станут» [5].

На наш взгляд, все эти характеристики – ритмическая организация речевого высказывания, эмоционально-смысловая концентрация, интонационная завершенность, наличие тропов – справедливы в определении одностроков как моностихов либо в авторской презентации их в этом качестве, либо в контексте поэтического сборника.

Одной из ярких страниц в истории моностиха является лирика А.Ахматовой.

С одной стороны, своеобразие ее поэзии с отчетливо выраженной тенденцией к лаконизму, к монострофическим композициям – октавы, катрены (Б.Эйхенбаум), терцины. С другой стороны, драматические перипетии творческого пути, нередко приводившие к «молчанию», неизбежно должны были обратить Ахматову к моностихам.

В настоящее время известны несколько таких стихотворений:

1. «Дострадать до огня над могилою» (1946)
2. «Твой месяц май, твой праздник – Вознесенье» (1962)
3. «Я не сойду с ума и даже не умру» (1963)
4. «Как жизнь забывчива, как памятлива смерть» (1963)
5. «Чьи нас душили кровавые пальцы?» (1965)

Общей особенностью ахматовских одностиший является сквозная в каждом слове поэтической строки напряженная историко-биографическая авторефлексия и в то же время все содержательные микроэлементы стиха придают ему вечные и общечеловеческие смыслы.

Моностих *«Дострадать до огня над могилой»* впервые был напечатан в журнале «Вопросы литературы» (№6, 1983). В перечне стихов 1946 года

напротив этого стихотворения рукой Анны Ахматовой помечено: «Забыла». «Рыдающий» 3-стопный анапест однострока точно выражал душевную муку, переживаемую опальной поэтессой после обрушившегося на нее «Постановления ЦК». Синтаксическая инверсия фразы, начинающаяся с глагола в инфинитивной форме, читается и как усеченная фигура мольбы к Господу дать силы «дострадать...», и как императив, обращенный к себе: выстоять, дострадать свое предназначение. В любом случае, одно это слово включает целую программу жизненного пути, продолжающего опыт прошлых страданий и открывающего бесконечную перспективу будущих. В то же время возвышенный пафос этого императива выражает не тоскливую обреченность и покорность судьбе, а непреложность страдания, с точки зрения православно-христианской концепции земного существования человека: страдание как искупление, очищение и спасение. В огне таится божественная сила, которая оживляет и вдохновляет человеческое сердце и воспламеняет душу. Крещение огнем есть восстановление изначальной чистоты, символическое возвращение в Эдемский сад, окруженный огненной стеной и охраняемый архангелами с пламенеющими мечами. Образ «огня на могиле» подразумевает именно такой очистительный огонь, огонь праведного мученичества, несущего спасение грешному миру. Софья Островская вспоминала слова Анны Ахматовой 26 октября 1946 года: «Зачем они так поступают? Ведь получают обратный результат – жалеют, сочувствуют, лежат в обмороке от отчаяния, читают, читают даже те, кто никогда не читал. Зачем было делать из меня мученицу? Надо было сделать стерву, сволочь – подарить дачу, машину, засыпать всевозможными пайками и тайно запретить меня печатать! Никто бы этого не знал – и меня бы сразу все возненавидели за материальное благополучие».

Риторика моностиха содержит и пророческую силу заклинания и веры в восстановление истины, в воскресение из пепла «огня на могиле», отсылая и к мифу о Фениксе, и к слову апостола, обещавшего при втором пришествии явление Христа – истины – в пламенеющем огне. В «Словаре славянской мифологии» сказано, что «...на кладбищах огонь горит над могилами праведных людей». Кроме того, этот образ может выражать и пророческое сознание собственной посмертной славы: огонь, возжигаемый в пантеонах героев. Это сознание подкреплялось знаменательным событием того же года: в начале апреля 1946 года в Колонном зале, в Доме литераторов и Университете состоялись совместные вечера Ахматовой и Пастернака, прошедшие с большим успехом. Зал вставал при их выходе на сцену и встречал несмолкаемой овацией. Все это было до пресловутого «постановления ЦК».

Таким образом, особая синтаксическая конструкция, обобщающая факт личной жизни до всеобщего нравственного закона, «теснота» многозначного смыслового ряда, единство эмоционального тона делают моностих Ахматовой завершенным и совершенным лирическим произведением.

Иной тип моностишной формы представляет строка *«Твой месяц май, твой праздник – Вознесенье»*, написанная в 1960-х годах. 5-стопный ямб,

которым написан данный однострок, создает ритм повышенной эмоциональной напряженности. Обращенность к адресату создает, в отличие от безличной формы первого стиха, диалогическую ситуацию и вместе с ней проблему автономности, завершенности лирического высказывания, которое можно интонировать как диалогическую реплику, как полемическое утверждение, как констатацию известного, как собственный автокомментарий. В любом случае адресат остается загадкой, и тайна собственно является лирическим предметом, требующим молчания. То есть перед нами тот случай, когда следующим шагом в развитии однострока должна стать белая страница.

К типу диалогической реплики относится и моностих *«Я не сойду с ума и даже не умру»*, которая не более прозрачна, чем предыдущий. Она была написана в 1963 году на телеграмме М. С. Михайлова, видного тюрколога. В библиотеке Ардовых сохранились две его работы с дарственными надписями 1959 г. Анне Ахматовой, однако не имеющими отношения к смыслу моностиха. Возможно, речь в нем идет о произведении всей жизни Анны Андреевны – «Поэме без героя», о которой она писала: «...в течении 15 лет эта поэма неожиданно, как припадки какой-то неизлечимой болезни, вновь и вновь наступала на меня (случалось это всюду – в концерте при музыке, на улице, даже во сне). <...> И я не могла от нее оторваться, дополняя и исправляя по-видимому окончательную вещь» [1, с. 350-351], что вполне объясняет первую часть стиха, как творческую авторефлексию поэта, подобную императиву «дострадать».

И в связи с этим еще вернее предположить в качестве лирического оппонента А.С. Пушкина – автора стихов «Не дай мне бог сойти с ума...» и «Нет, весь я не умру...», перифразируя которые Ахматова утверждалась в сознании собственного творческого бессмертия. А продолжением этой мысли в ее парадоксальном освещении служит моностих афористического типа, поэтически формулирующий известную закономерность: истинное признание и, следовательно, бессмертие поэты обретают только после смерти – *«Как жизнь забывчива, как памятлива смерть»*. И здесь особая синтаксическая конструкция с повтором «как», придает философскому утверждению эмоциональную окраску элегического размышления.

Биографическим контекстом этого моностиха могут быть описанные самой А.Ахматовой переживания последних лет жизни: «Память обострилась невероятно. Прошлое обступает меня и требует чего-то нового. Чего? Милые тени отдаленного прошлого почти говорят со мной. Может быть, это последний случай, когда блаженство, которое люди зовут забвением, может миновать их. Откуда-то выплывают слова, сказанные полвека тому назад и о которых я все пятьдесят лет ни разу не вспомнила. Странно было бы объяснить все это только моим летним одиночеством и близостью к природе, которая давно напоминает мне только о смерти».

Трехсложный, дактилический метр и мученическая семантика однострока *«Чьи нас душили кровавые пальцы?»* (1965) возвращают нас к

первому одностишию. Метрический контрапункт дактиля и анапеста повторяется в семантическом контрапункте, который переводит акцент с мучеников на мучителей. Образ пальцев – метонимии руки, символизирует власть. Риторический вопрос содержит ответ одновременно в контексте личной судьбы поэта и судьбы страны (*нас душили*). В первом случае это обличительный вызов власти, последний и окончательный приговор ей за смерть мужа, за страдания сына, за ее собственные душевные муки. Во втором случае это требование памяти неотомщенной крови невинных и предупреждение нынешней власти в обстановке замораживания «оттепельной» демократии.

Нельзя не вспомнить в связи с этим и суд Пилата, который *«умыл руки перед народом, и сказал: невиновен я в крови Праведника Сего»*. На что народ воскликнул: *«кровь Его на нас и на детях наших»* (Мф.27:24-25). Умыв руки, Пилат совершил принятое среди иудеев ритуальное омовение рук в знак непричастности к совершаемому убийству (Втор.21:1-9). Память у Ахматовой обретает сакральный смысл, ассоциируясь с религиозным поминовением, с апелляцией к надвременному суду истории.

Одностишия Ахматовой, написанные в форме нравственного императива, диалогической реплики таинственному адресату или литературному предшественнику, лирико-философского афоризма или риторического вопроса демонстрируют богатые возможности этой бедной, на первый взгляд, монострофы, требующей особого поэтического дара. А. Урбан пишет, что «у самого краткого стихотворения Анны Ахматовой всегда образуется сложный и разветвленный контраст с ее душевным миром, обликом, жизненными обстоятельствами, с эпохой и временем» [6, с. 8].

Все ее моностихи написаны на основе глубоко личных переживаний, которые именно в силу эмоционально-смысловой концентрации в коротком высказывании получают предельно обобщенную, законченную и совершенную форму лирического стихотворения.

Список литературы:

1. Ахматова, А. А. Сочинения в 2-х тт. / А. А. Ахматова. – М.: Изд-во Правда, 1990. – Т. 1-2.
2. Бирюков, С. Е. РОКУ УКОР. Поэтические начала. / С. Е. Бирюков. – М.: РГГУ, 2003. – С. 100; Бирюков, С. Е. «Поэтический мастеркласс. Урок второй, одностишный». [Электронный ресурс] / С. Е. Бирюков // Топос : лит.-филос. журн. – Режим доступа: <http://www.topos.ru/article/1836> - Заглавие с экрана.
3. Квятковский, А. П. Поэтический словарь / А. П. Квятковский. – М.: Сов. Энциклопедия, 1966. – 375 с.
4. Марков В. Одностроки. Трактат об одностроке. Антология однострок / В. Марков // Воздушные пути. Альманах III. Нью-Йорк, 1963. – С.242–257.

5. Степанов Е. Современный русский моностих и однострочная поэзия [Электронный ресурс] / Е. Степанов // Дети Ра. – 2009. – № 9. – Режим доступа: <http://reading-hall.ru/contents.php?id=46>.
6. Урбан А. Образ Анны Ахматовой / А. Урбан // Звезда. – 1989. – № 6 – С.8-18.

К. В. Попова,
Россия, Барнаул,
Алтайский государственный педагогический университет
Научный руководитель д.ф.н., профессор Г.П. Козубовская

ЭПИСТОЛЯРИЙ Н.В. ГОГОЛЯ: МОТИВ МОДЫ

Письма Н.В. Гоголя – область почти не исследованная в гоголеведении. Разработка теоретических основ эпистолярия в изменившейся научной парадигме дает возможность рассматривать письма не как материал для реконструкции биографии писателя, а как «текст культуры», формирующийся мотивами, образными формулами, архетипами и т.д.

Гоголь был необыкновенно внимателен к моде, о чем свидетельствуют и его письма, и произведения; интерес к моде объясняется интересом Гоголя к человеку – главному предмету его наблюдений.

Мотив моды в творчестве Гоголя недостаточно разработан; существует лишь несколько работ, преимущественно последних лет, посвященных интерпретации костюма [13; 4].

О щегольстве молодого Гоголя, недавно приехавшего в Петербург с Украины, писали современники, в том числе и С.Т. Аксаков: «В платье Гоголя приметна была претензия на щегольство. У меня осталось в памяти, что на нем был пестрый светлый жилет с большой цепочкой. У нас остались портреты, изображающие его в тогдашнем виде, подаренные впоследствии Константину самим Гоголем» [1]. Д.С. Мережковский, находя в гоголевской манере одеваться проявление его личности («У Гоголя даже в этой мелочи, в неумении одеваться, обнаруживается основная черта всей его личности – дисгармония, противоречие. Щегольство дурного вкуса» [8, с. 257]), ссылается на очевидцев: «Одежда его...представляла резкую противоположность щегольства и неряшества. Зимой 1830 г., когда он узнавал, какой модный цвет фраков и галстуков, он вместе с тем до такой степени обносился, что “нижнего белья у него не было ни одной штуки”, по собственному признанию. Однажды, несмотря на свою крайнюю зябкость, всю зиму “отхватал в летней шинели”» [8, с. 257]. Утверждали, что Гоголь бывал у модных парикмахеров и что он завивал волосы. Усами своими он также занимался немало. «В заботе человека об одежде сказывается любовь и уважение к своему телу» – так интерпретирует гоголевское отношение к моде Д.С. Мережковский [8, с. 257].