

Научная статья /  
Research Article

УДК 821.161.1.0  
ББК 83.3 (2Рос=Рус)6

## ФЕНОМЕН «ПОДАХМАТОВОК» (АХМАТОВСКИЙ ДИСКУРС В ЖЕНСКОЙ ПОЭЗИИ ПЕРВОЙ ТРЕТИ ХХ в.)

© 2021 г. Л. Цзоу, М.В. Михайлова

*Университет МГУ-ППИ в Шэньчжэнь,  
Шэньчжэнь, Китай*

*Московский государственный университет  
им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия*

*Дата поступления статьи: 06 декабря 2020 г.*

*Дата одобрения рецензентами: 19 февраля 2021 г.*

*Дата публикации: 25 декабря 2021 г.*

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-4-198-223>

**Аннотация:** Статья посвящена функционированию ахматовского дискурса в женской поэзии первой трети ХХ в. После появления первых стихотворных сборников А. Ахматовой, характеризующихся «высшей простотой», женская поэзия обрела новые возможности саморепрезентации. Возник феномен «подахматовок», список которых, однако, у разных исследователей варьируется. По мнению авторов статьи, самыми представительными «подахматовками» являлись Л.Ф. Копылова, Н.Г. Львова, В.М. Инбер. В статье впервые предлагается анализ конкретных лирических произведений этих трех поэтесс, что позволяет обнаружить различные способы усвоения и развития открытий Ахматовой в сфере психологизма. В результате анализа стихотворений было установлено, что Копылова почти дублирует ахматовские приемы постижения внутреннего мира женщины, являясь в определенной мере подражательницей, Львова пытается приспособить футуристическую поэтику для воссоздания образа героини Ахматовой, а Инбер предпочитает поэтический диалог и своеобразное «соперничество» с поэтессой.

**Ключевые слова:** ахматовский дискурс, Л.Ф. Копылова, Н.Г. Львова, В.М. Инбер, женская поэзия, психологизм.

**Информация об авторах:** Лувэй Цзоу — кандидат филологических наук, университет МГУ-ППИ в Шэньчжэнь, улица Гоцзидасюеюань, дом 1, 518172 г. Шэньчжэнь, провинция Гуандун, Китай, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3917-8829>

**E-mail:** [luvej.czzou@mail.ru](mailto:luvej.czzou@mail.ru)

Мария Викторовна Михайлова — доктор филологических наук, профессор, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, стр. 51, 119991 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8193-6588>

**E-mail:** [mary1701@mail.ru](mailto:mary1701@mail.ru)

**Для цитирования:** Цзоу Л., Михайлова М.В. Феномен «подахматовок» (ахматовский дискурс в женской поэзии первой трети ХХ в.) // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 4. С. 198–223. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-4-198-223>



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

*Studia Litterarum*,  
vol. 6, no. 4, 2021

## THE PHENOMENON OF “PODAKHMATOVKI” (AKHMATOVA'S DISCOURSE IN WOMEN'S POETRY OF THE FIRST THIRD OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY)

© 2021. Luwei Zou, Maria V. Mikhaylova

*Shenzhen MSU-BIT University,  
Shenzhen, Guangdong Province, China  
Lomonosov Moscow State University,  
Moscow, Russia*

*Received:* December 06, 2020

*Approved after reviewing:* February 19, 2021

*Date of publication:* December 25, 2021

**Abstract:** The article mainly deals with the role of Akhmatova's discourse in women's poetry of the first third of the 20<sup>th</sup> century. After the publication of Akhmatova's first collections of poems characterized by “the superior simplicity,” women's poetry got access to the new opportunities for self-presentation. There emerged such phenomenon as “podakhmatovki” (e.g. female poets influenced by Akhmatova), the list of which, however, varies in different studies. We argue that the most representative “podakhmatovki” were L.F. Kopylova, N.G. Lvova, and V.M. Inber. For the first time, the article proposes a specific analysis of the poems by these three female poets which allows us to discover their ways of absorbing and developing Akhmatova's insights from a psychological stand. We claim that Kopylova almost duplicates Akhmatova's methods of comprehending the inner world of women being, to a certain extent, an imitator; Lvova is trying to combine the image of Akhmatova's female characters and futuristic poetics; and Inber prefers a dialogue and exhibits “rivalry” of a kind with Akhmatova in her poetry.

**Keywords:** Akhmatova's discourse, L.F. Kopylova, N.G. Lvova, V.M. Inber, women's poetry, psychologism.

**Information about the authors:** Luwei Zou, PhD in Philology, Shenzhen MSU-BIT University, International University Park Road 1, 518172 Shenzhen, Guangdong Province, China. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3917-8829>

**E-mail:** [Luvej.czzou@mail.ru](mailto:Luvej.czzou@mail.ru)

Maria V. Mikhaylova, DSc in Philology, Professor, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory 1, building 51, 119991 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8193-6588>

**E-mail:** [mary1701@mail.ru](mailto:mary1701@mail.ru)

**For citation:** Zou L., Mikhaylova M.V. “The Phenomenon of ‘Podakhmatovki’: Akhmatova's Discourse in Women's Poetry of the First Third of the 20<sup>th</sup> Century.” *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 4, 2021, pp. 198–223. (In Russ.)  
<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-4-198-223>

Серебряный век русской литературы по сравнению с предшествующим «золотым» интересен и уникален отчасти своим «женским колоритом», который придало ему творчество многочисленных поэтесс. Среди них сразу же выделилась Анна Андреевна Ахматова, на которую начали «равняться» прочие. Некоторые исследователи считают<sup>1</sup>, что всех поэтесс начала XX в. можно разделить на тех, кто Ахматову прочитал внимательно, и тех, кого ее поэзия не затронула<sup>2</sup>. Следовательно, можно предположить, что А. Ахматова во многом «определила» своеобразие женской поэзии начала XX в. и что она сразу же приобрела многих последовательниц.

Всплеск женской поэзии на рубеже XIX–XX вв. был обусловлен внешними социально-культурными причинами и возможным внутренним кризисом русской поэзии. Всеобщий интерес к женскому вопросу и интенсивное развитие женского движения на всех уровнях, в том числе обретенное избирательное право и возможность получения высшего образования, появление многочисленных женских изданий, дискуссионные статьи о путях достижения женщиной независимости, подготовили «почву» и «климат», нужные для бурного развития женского коллективного «голособразования» в творческой сфере<sup>3</sup>.

1 Так, О.Б. Кушлина и Т.Л. Никольская в предисловии к книге «Сто одна поэтесса Серебряного века» писали о возможном разграничении поэтесс Серебряного века по степени их зависимости от манеры Ахматовой (см.: [37, с. 9]).

2 Известное эссе И.Ф. Анненского «О современном лиризме» было написано до появления стихов А. Ахматовой в печати. Возможно, поэтому поэт-критик не выстроил «женский лиризм» по ранжиру. У него «на равных» присутствует анализ стихотворений З.Н. Гиппиус, П.С. Соловьевой, И.А. Гриневской и др.

3 Согласно гендерному построению истории литературы, женское творчество выходит на первый план во времена культурных сломов и пересмотра канона. Тогда «маргинальные

Причину энергичного вторжения женщин в русскую культуру обнаружил М.С. Шагинян (статья «Женская поэзия», 1914), связав выход женщин на литературную авансцену и их творческие успехи с эпохой индивидуализации и интимизации, что увеличило ценность личного высказывания. Одновременно она указала и на общественный кризис, сопровождающийся идейным разбродом и шатаниями. Однако поэтесса и ученица В.Я. Брюсова Н.Г. Львова предложила иное, «внутреннее» объяснение данного явления. В статье «Холод утра: несколько слов о женском творчестве» (1913) она утверждала, что поэзия оказалась в тупике, возникшем из-за переполнивших русскую поэзию «мужских» качеств: рациональности и рассудочности. Спасение Львова видела в привнесении в поэзию женского начала, т. е. «стихийности, непосредственности восприятий и переживаний» [32, с. 250]. Такое объяснение очень близко гендерному «измерению» ситуации. Однако она (возможно, невольно) ограничила сферу женских переживаний любовью, оставив поэтам-мужчинам большой мир социальных и прочих проблем. Такая интерпретация женского творчества встречается обычно в мужской критической практике (но в феминный период развития литературы и женщины, будучи сформированы в лоне патриархатной культуры, примеривают ее на себя). Так, А.М. Скабичевский, характеризуя произведения писательниц в своей «Истории новейшей русской литературы. 1848–1903» (1903), считал, что повышенное внимание к интимным чувствам обусловило «бедность наблюдений внешней жизни» [12, с. 402] в женском творчестве. Однако он все же вынужден был признать, что именно поэтому они преуспели в *психическом анализе*. А М.А. Волошин в статье «Женская поэзия» (1910) выделял «исступленную правдивость» [21] как одну из важнейших черт женской поэзии последних лет. Дань размышлению об особенностях женского творчества отдал и Вяч.И. Иванов. В статье «О достоинстве женщины» (1908) он обнаружил «большее богатство психических сил», «большую и иную напряженность всемирного чувствования» [24, с. 140] у женщин. Можно предположить, что для него женщины были бессознательными хранительницами какой-то сверхличной природной тайны. И эта особенность их *психической энергии* стала их вкладом в литературу.

с точки зрения старого канона элементы начинают вторгаться в отлаженный литературный процесс» (см.: [11]), что и имело место в указанный период.

Откровениями глубочайших женских переживаний отличается лирика Анны Ахматовой, которая прославилась уже дебютным сборником «Вечер» (1912), а после выхода второго сборников «Четки» (1914) признание ее дарования стало всеобщим. Ахматова открыла новые возможности женского «присутствия» в русской поэзии. Если в XIX в. участие в литературной жизни женщин отличалось дискретностью, то в начале XX в. благодаря стихам Мирры Александровны Лохвицкой<sup>4</sup> стало возможным говорить о «прецедентном» возникновении женского поэтического творчества, которое уже невозможно игнорировать. Возникновение на литературном небосклоне звезды Мирры Лохвицкой спровоцировало отдельные высказывания о женской поэзии и вызвало главным образом удивление. А вот появление у А. Ахматовой последовательниц и подражательниц свидетельствовало о континуально проявленном историко-литературном феномене, в рамках которого фигуры третьего, четвертого, пятого рядов становились не менее важны, нежели «сильные» авторы, поскольку именно их поэзия формирует целостность и неразрывность контекста. Стихи А. Ахматовой подняли волну подражания именно в плане воссоздания манеры, способов выражения и пр. Феномен «подахматовок» (так, несколько вольно, определил Н.С. Гумилев тех, кто шел вслед за А. Ахматовой, см.: [35, с. 49]) возник именно как целостное и довольно мощное движение (феномен «подмаксимовиков» применительно к прозе М. Горького имел иную, идеологическую и моделирующую поведение природу).

В конце жизни А. Ахматова напомнила о существовании многочисленных «учениц», написав в 1957 г. «Эпиграмму», где обозначила свое место в поэзии: «Могла ли Биче, словно Дант творить? / Или Лаура жар любви восславить? / Я научила женщин говорить, / Но, Боже, как их замолчать заставить?» [18, т. 2, с. 199]. В ней с долей иронии А. Ахматова указала на дихотомичную роль женщины в культуре. Всего в четырех строчках она зафиксировала наличие двух моделей, существовавших в культуре последних столетий (безмолвный объект поклонения или источник вдохновения) и «прорыв» нового времени, результат которого неясен. Сама же А. Ахматова

4 Вклад Мирры Лохвицкой в женскую лирику заключается в том, что, во-первых, она, по сути, впервые открыто заявила об эротическом влечении, буквально сжигающем душу женщины; а во-вторых, индивидуализировала своих лирических героинь, создав различные их облики, начав варьировать их поведенческие модели.

была одной из первых, кто осуществил этот прорыв, найдя или даже создав свой, на первый взгляд кажущийся простым, а на самом деле не сразу улавливаемый язык для выражения женских переживаний. Именно в ее стихах «женщина из объекта поэтического чувства стала в поэзии лирическим героем» [5, с. 45]. После появления стихов А. Ахматовой женское начало, можно сказать, обрело новые возможности для самовыражения. Поэтому она и написала такую строку, в которой можно акцентировать любое слово: «Я научила женщин говорить»...

Следование поэтическим открытиям А. Ахматовой можно рассматривать не только как подражание, но и как развитие традиции. В.Е. Хализев указал, что «с точки зрения художественного творчества традиция представляет собой совокупность неких устоявшихся, сформированных средств, приемов, способов как художественной выразительности, так и идейно-эстетического плана, которые наследуются авторами последующих поколений» [14, с. 299]. Но вот Ю.Н. Тынянов рассматривал традицию как «неправомерную абстракцию» и полагал, что «говорить о преемственности приходится только при явлении школы эпигонства, а не при явлениях литературных эволюций» [13, с. 258]. С ним поспорил бы Д.Д. Благой, который подчеркнул, что «преемственность — это не только усвоение, но и отталкивание, не только продолжение и развитие, но и критический пересмотр» [2, с. 94]. Позже эту мысль развил А.С. Бушмин: «Высший эффект преемственного развития литературы состоит не в полноте и частоте сходства последующего с предыдущим, а в их различии» [3, с. 82–83].

Думается, что литературные связи между А. Ахматовой и ее современницами также могут быть рассмотрены с учетом традиции и преемственности, поскольку уже раннее творчество Ахматовой содержит сформировавшиеся средства, устоявшиеся приемы художественной выразительности и способы воплощения авторской мысли, которые и пытаются «наследовать» поэтессы 1910-х гг. Вышеприведенное высказывание А.С. Бушмина способно, как нам кажется, помочь определить, как и каким поэтессам удалось создать «свое» при сходстве с манерой А. Ахматовой, а какие по определенным причинам не смогли этого добиться. При этом важно учитывать, что преемственность и эпигонство — разные процессы. Если эпигонство является слепым подражанием, то преемственность — скорее всего диалог, в котором «собеседники» при встрече «не сливаются и не смешиваются, а

сохраняют свое единство и открытую целостность» [1, с. 360]. К проблеме подражания и эпигонства в последнее время обратилась Е.А. Погорелая, которая, на наш взгляд, слишком безапелляционно заявила, что А. Ахматова не терпела конкуренции особенно в лице соперниц-поэтесс, что она «не прощала отклонения от канона истории современной поэзии, который создавала сама» [9, с. 162]. Более верным нам кажется наблюдение Вяч. Иванова, предположившего, что «существует между женщинами как бы немое соглашение и при всей вражде и разделении сверх-индивидуальное взаимопонимание в области той же стихийной тайны» [24, с. 140]. Возможно, этот тезис также в свою очередь может послужить основанием для выделения «ахматовского направления» в поэзии.

Наследниц поэтической манеры А. Ахматовой сразу же появилось немало (это М.Л. Моравская, а позже И.Н. Кнорринг, М.С. Петровых). Думается, поэтесс, нацеленных на модель воспроизведения открытий А. Ахматовой, можно разделять на три типа: первые из них воспринимали только поведенческую манерность лирических героинь или отдельные характеристики создания Ахматовой стихотворного текста, вторые же пытались, опираясь на ахматовское самопредставление, не утратить собственной поэтической манеры, т. е. предпочитали механическое «соединение», а третьи улавливали глубину поэзии Ахматовой и вступали с нею «диалог», творчески наследуя и даже развивая ее открытия. В соответствии с названными типами нами были выбраны Л.Ф. Копылова, Н.Г. Львова и В.М. Инбер как наиболее репрезентативные в каждой из «групп». Выбор этих имен основывается на том, что, в отличие от подражаний, явившихся «попросту перепевами и переложениями стихов “Четок”» [35, с. 48], они, будучи одаренными поэтессами, следовали не за текстами А. Ахматовой, а испытали воздействие созданных ею художественных произведений<sup>5</sup>. Кроме того, они пытались одновременно и преодолеть зависимость от Ахматовой, а значит, воспроизводили типологически различные варианты усвоения и развития психологических находок поэтессы, порою трансформируя образ ахматовской героини и усложняя процесс репрезентации женщины в любовной лирике.

5 Ю.М. Лотман разграничивает понятия «текст» и «художественное произведение». Он считает текст крайне существенным компонентом художественного произведения, но «художественный эффект в целом возникает из сопоставлений текста со сложным комплексом жизненных и идейно-эстетических представлений» (см.: [8, с. 24–25]).

Любовь Федоровна Копылова (1885–1936) — русская поэтесса и прозаик, довольно активно публиковалась в 1920 и 1930-е гг. С 1914 г. Копылова жила в Москве, выступала на вечерах поэзии. Несмотря на трудность вхождения в московские литературные круги (она родилась в провинции) и ощущение своей инородности, Копылова не осталась незамеченной. Ее стихи «успели обратить на себя внимание публики» [40], были доброжелательно восприняты С.И. Дмитриевым<sup>6</sup>, Вл.А. Пястом<sup>7</sup>, М.С. Шагинян и др. Сходство с А. Ахматовой тогда же было уловлено некоторыми критиками (М. Шагинян)<sup>8</sup>.

Чтобы выявить «ахматовский импульс» в творчестве этой поэтессы, приведем в качестве примера ее стихотворения «Зимним вечером» и «Вальс» (оба — 1914), в которых финал остается открытым (Ахматова тоже часто прибегает к открытым финалам). Но у Копыловой это свидетельство робости и нерешительности лирической героини, ее неготовности довериться судьбе, а героиня Ахматовой уже сделала выбор: перед ней расстилается безграничность большого пространства. В первом стихотворении дано мучительное объяснение женщины с самой собой. Внешне это выглядит так: сидящая за покрытым белой скатертью столом молодая женщина что-то невнятно произносит, постоянно возвращаясь к одним и тем же формулам:

«Для дома... для сердца... что будет... и чем успокоится»...

На скатерти белой кипел самовар и потух.

На картах игральных судьба моя верно откроется

«Для дома... для сердца... как пусто, как пусто вокруг»...

Холодная выюга играет открытыми ставнями,

На площади темной не видно вечерних огней.

6 Например, в обзоре, напоминающем развернутый анонс вечера современных поэтесс 22-го января 1916 г., С.И. Дмитриев из всех участниц выделил только ее и Марину Цветаеву: «Чертами нежной интимности лирического рисунка и мелодии отличаются две поэтессы». И прибавил, что «Любовь Копылова — дала хороший сборничек» [23].

7 Вл.А. Пяст в отзыве на ее книгу стихов отметил «стойкую слитность ритма и содержания, выдержанность формы и спокойно-уверенное стремление прочь от банальности». Резюмируя, он признал в Копыловой «вообще настоящего поэта» [36].

8 М.С. Шагинян, аргументируя интересные попытки женского самоопределения, в качестве примера привела стихи Л.Ф. Копыловой, поставив имя поэтессы в один ряд с А. Ахматовой и М. Цветаевой и выделив их стихи как «наиболее значительные» [40, с. 4].



Моя ли душа смущена обещаньями давними?  
 «Для дома... для сердца... он думать не хочет о ней»...  
 К утру эта площадь вся снегом уставшим покроется...  
 У пиковой дамы открытая полная грудь...  
 «Для дома... для сердца... что будет и чем успокоится?»..  
 Куда ж этот поздний, шестеркой указанный путь?

Ясно, что перед нами сцена гадания на картах. Взгляд героини все время переводится с карт на окно, потом снова на карты. А в конце вообще устремляется внутрь, где воображение рисует картины неизведанного будущего. Мы понимаем, что женщину покинул либо муж, либо возлюбленный, и она в отчаянии задается вопросом, как ей быть дальше. Во внешнем мире в это время идет своя жизнь: остывает самовар, стелется вьюга, наступает вечер. Вьюга — символ смятения, грядущих жизненных перемен. Но к утру вся площадь будет покрыта снегом, следовательно, дорогу, на которую указывает выпавшая в картах шестерка (по-видимому, шестерка пик), отыскать будет невозможно. Женщину одолевают сомнения, она смущена, чувствует свою беспомощность, ей не на кого надеяться... Постоянно возникающие строки «для дома... для сердца...» с различными вариантами завершений — не только традиционная присказка формулы гадания, в него вплетены автором и раздумья самой героини («как пусто, как пусто вокруг»; «он думать не хочет о ней»), что усиливает напряжение и смятение. Копылова намеревалась прочертить таинственную связь между наблюдаемым и ощущаемым, но подлинного перекрещивания не возникает. Чувства почти запрограммированно рождаются из того, на что обращен взор героини. Зима, пороша, замеченный путь указывают, что во внутреннем мире героини все сохраняется неизменным. Она как была в неведении своего будущего, так и осталась. Здесь по-ахматовски «работает» природа. Равнина белого снега, готовая открыться утром героине, напоминает безнадежность скованного холодом сада в известном стихотворении А. Ахматовой. Однако нет ахматовской «недосказанности», не обнаруживается семантического пробела, свойственного ахматовской лирике, так называемого «среднего звена», отсутствие которого и рождает неожиданность и спонтанность ощущений. В читателе не возникает эмоционального напряжения, которое необходимо, чтобы уловить подлинные переживания героини, ему не надо

«подключаться» к процессу постижения того, что с нею происходит, — ведь связь внутреннего состояния героини с окружающей обстановкой довольно понятна. И хотя обнаруживаются почти «ахматовские» детали: «самовар», «белая скатерть», неожиданно уловленная взглядом «полная грудь» Дамы Пик, — они не несут дополнительной нагрузки. Первые детали все же метонимичны, рассчитаны на обрисовку обстановки (благодаря им читатель представляет себе место действия). Вторая деталь более сложна: возможно, она подсказана мыслью о сопернице, которая соблазнила мужчину, но и этот «подтекст» все же легко вычитывается. Стихотворение «Зимним вечером» строится на параллели «человек-природа». Использование детали при установлении связи внешнего и внутреннего не доведено до такого художественного эффекта, при котором привычное становится неожиданным и обжигает погружением в тайны психологии. Л.Ф. Копылова осознала необычность открытий А. Ахматовой, опиралась на них, но реализовала эти открытия, воспользовавшись старыми схемами.

Думается, что и ее обращение к сюжетной лирике в 1910-е гг. произошло не без влияния ахматовской поэзии. Стихотворение «Вальс» является, по сути, миниатюрным романом, развязка которого неизвестна: неясно, покидает героиня бальную залу одна или ее кто-то сопровождает.

Мы проходили по светлой зале,  
Мой шлейф был длинен, а я бледна.  
И, наклонившись, вы мне сказали:  
«Сегодня будешь ли ты одна?»  
...  
И кто-то чуждый сказал мне: «Марта,  
Ты так устала, ты так бледна...  
Сегодня в руки идет мне карта,  
И не уедешь ли ты одна».

Здесь особенно важны диалоги, которыми героиня обменивается со своими поклонниками. Они явно «заимствованы» у А. Ахматовой. Существенны детали одежды («длинный шлейф»), указание на несоответствие поведения героини ее внутреннему состоянию (на словах она не любит его, но «сжавшееся» сердце намекает на лживость этого признания или на сожа-

ление, что оно было произнесено). Причина того, что героиню не смутило и не испугало предложение проводить ее, раскрывается в третьей строфе, из которой читатель узнает, что мужчина и женщина когда-то были знакомы, возможно, даже близки (наигрываемый оркестром «старинный вальс» напоминает «о недоступном», возможно, о мечте стать женой избранника). Однако вскоре на балу новый поклонник делает героине такое же предложение, и, что она ответит ему, остается неизвестным.

Л.Ф. Копылова явно опирается на стиль ахматовских диалогов, дублируя их отрывистость и откровенность, «копирует» детали внешности (дважды повторенное слово «бледна» отсылает к знаменитому «Отчего ты сегодня бледна?»), однако ситуация у нее обрисована довольно подробно (мы отчетливо понимаем, что героиня лжет, говоря, что не любит). Сохранены почти все причинно-следственные связи, а потому не возникает неопределенности, присущей атмосфере ахматовских стихов, хотя и здесь читатель не знает дальнейшего развития событий. Причина неудачного дублирования ахматовской стилистики видится нам в том, что, пытаясь воссоздать разговорность, Л.Ф. Копылова не сумела воспроизвести спонтанность речи, которая имеет место, например, в ахматовском стихотворении «Хочешь знать, как все это было?...» (1911) и которая создает особую зыбкую атмосферу отношений ее лирических героев. Кроме того, Копылова, хотя и пытается передать нервозность происходящего, рисуя быстро сменяющиеся друг друга сцены (действие происходит сначала в бальной зале, потом в гостиной, затем в новом пространстве возникает другой мужчина), но ею недостаточно выявлена динамика происходящего. Она заменена простым перемещением в пространстве. Волнующие героиню стихотворения Копыловой эмоции скорее названы, чем показаны.

Как видим, в приведенных выше стихотворениях сюжетную канву образует разрыв женщины со своим возлюбленным, в котором лирическая героиня предстает нерешительной, безвольной, не способной на поступок. Она вся в нервических ощущениях, которые делают ее игрушкой в руках других. Можно утверждать, что Л.Ф. Копылова продолжает актуализировать хрупкую женственность прежнего типа, акцентируя зависимость женщины от внешних обстоятельств. Стоит отметить, что и критика выделила в стихах Л.Ф. Копыловой «слабость авторской воли» и вообще «ослабленность жизненного импульса» [10, с. 64]. В итоге, даже воспроиз-

ведя элементы поэтики А. Ахматовой, Л.Ф. Копылова осталась в кругу тех представлений о женщине, которые продуцировались и возвеличивались патриархатной культурой.

Иной поворот при обращении к стихам А. Ахматовой обнаруживаем мы у Надежды Григорьевны Львовой (1891–1913) — русской поэтессы, чей талант едва начал созревать перед тем, как произошла катастрофа (в возрасте 22 лет она покончила с собой). Львова начала писать в 1910 г., и летом 1913 г. вышел ее первый (и последний) сборник стихов «Старая сказка. Стихи 1911–1912 года» с предисловием В.Я. Брюсова, указавшего на хорошее владение ею версификационной техникой и умение «быть наблюдателем, двойником-художником своей души» [19, с. 6]. Кроме Брюсова, поэзия Львовой получила положительные отзывы В.Ф. Ходасевича<sup>9</sup>, Н.С. Ашукина<sup>10</sup>, С.А. Соколова<sup>11</sup> и др. Сама Львова прекрасно давала себе отчет о том сдвиге, который наблюдался в поэзии ее времени, о тех задачах, которые стояли перед женщинами, посвятившими себя поэзии, и в статье «Холод утра: несколько слов о женском творчестве» заявила, что «современным поэтессам надо найти “свое” адекватное слово» [32, с. 256]. Однако она была «зачарована» стихами А. Ахматовой, которая в своей лирике воплотила женское начало и надолго тем самым, по убеждению одного литературоведа, лишила индивидуальности других поэтесс<sup>12</sup>. На наш взгляд, Львова восприняла кокетство героинь Ахматовой как признак независимости новой женщины, она притворное «жеманство» ахматовской героини расценила как подлинную изысканность. Львова использовала прямое изображение переживаний, однозначно обрисовывая состояние лирических героев. Так организовано стихотворение Н.Г. Львовой «Мне хочется плакать...» (1913).

Мне хочется плакать под плач оркестра.

Печален и строг мой профиль.

9 В.Ф. Ходасевич также отметил, что Львова достигла «известной высоты» в искусстве «стихосложения». См.: [39].

10 См.: [34].

11 С.А. Соколов похвалил Львову за живую эмоциональность. См.: [28].

12 В.Л. Львов-Рогачевский утверждал, что стихи А. Ахматовой и Н. Гумилева имеют разную природу: «...Анна Ахматова в своих хрупких фарфоровых стихах воплотила женское начало и надолго лишила индивидуальности поэтесс, зачарованных “Вечером” и “Четками” этой изысканно-тонкой и нежно-скорбной женщины», а Гумилев «в своей меди звенящей воплотил начало мужское, непреклонное и негнущееся». См.: [30, с. 87–88].

Я нынче чья-то траурная невеста...  
Возьмите, я не буду пить кофе.

Мы празднуем мою близкую смерть.  
Факелом вспыхнула на шляпе эгретка.  
Вы улыбнетесь... О, случайный! Поверьте,  
Я — только поэтка.

...

Читателю предоставлена возможность услышать диалог героини и ее поклонника, что отсылает нас к ахматовскому «Сжала руки под темной вуалью» (1911). Причем четко ощущается манерность поведения этой «печальной и строгой» женщины, ее самолюбование. Она видит себя «траурной невестой». И то говорит, что ей «хочется плакать», то отказывается от кофе, предложенного собеседником. Ее настроения неглубоки, меняются каждую минуту. Но это спровоцировано и экзотической обстановкой, в которой она чувствует себя очень естественно, и модными принадлежностями туалета (эгретка у нее на шляпе «вспыхивает» факелом, вокруг нее редкие растения — туи). Во второй строфе героиня после фантазий о своей смерти притворно-скромно произносит, что она — «только поэтка». Здесь умаление своей роли призвано обозначить гордыню. Укажем, что и в третьей строфе героиня вновь манерничает, игриво спрашивая поклонника, кто ее поцеловал — он или Ночь. Здесь важно подчеркнуть, что Львова прямо говорит об атмосфере порока (туи вокруг источают «сладко-порочный» запах), в которой существуют она и ее возлюбленный. А Ахматовой для передачи всепоглощающей страсти в стихотворении «О, жизнь без завтрашнего дня» (1921) достаточно сопоставления дневных и ночных состояний героев (холод дня и влажная истома ночи), чтобы дать представление о муках сладострастия, которому не могут противиться любовники.

Повторим, Н.Г. Львова, взяв от А. Ахматовой ситуацию «словопрений» с возлюбленным, выдвигает на первый план позерство и манерность женщины, что сразу аннулирует драматизм происходящего. Но все же он присутствует: все происходит под звуки оркестра, по-видимому, в ресторане, расположенном в саду, и музыкальная атмосфера усиливает

эмоциональность фона. Можно увидеть в этом явную отсылку к ахматовской строке «Звенела музыка в саду» из стихотворения «Вечером» (оно написано в январе 1913 г., примерно за 9 месяцев до созданного Львовой), и, по всей вероятности, Львова знала это ставшее известным стихотворение. В конце Львова снова подчеркивает трагическое самочувствие героини, расколотый мир, который фиксирует ее сознание: «радужные брызги хрусталя», «осколки бреда», «жалобное ла скрипки». Но переживания героини остаются неизменными. Она видит себя со стороны как бы позирующей художнику («печален и строг мой профиль»). И соответствующие предметы и детали понадобились ей, чтобы подчеркнуть эти «монотонные» чувства. Они не самоценны, ибо ей «хочется плакать под плач оркестра». Она вторит оркестру. Слезы вызваны не ее состоянием, а она «подстраивается» к состоянию окружающих явлений, т. е. она добивается «слияния формы с содержанием, соответствия их друг другу» [32, с. 250], к чему Львова призывала подруг по ремеслу. Но если героиня А. Ахматовой *переполнена* чувствами, то героиня Н.Г. Львой, подобно сосуду, наполняется ими, перенимает их извне. И такая смена субъектно-объектной фокусировки, несомненно, уменьшает эффект психологической выразительности. Н.Г. Львова хочет создать образ гордой и независимой женщины, открытый А. Ахматовой, но делает это с помощью экспрессивных средств выразительности, прибегая к эпатирующим деталям. Иными словами, обращается к футуристической поэтике<sup>13</sup>, падкой на броскость, дерзость, стремящейся задеть и раззадорить читателя. Она делает упор на внешний рисунок, а не на внутреннюю насыщенность и густоту душевного пространства. Но «прививка» не вполне удалась: вместо сдержанности появилась развязность, вместо самоуглубленности — наигранность. Целью А. Ахматовой было обнаружение тончайших, почти незаметных переливов чувств, а балансирующая на грани акмеизма и футуризма Н.Г. Львова добилась только того, что все стало «весомо, грубо, зримо» [33, с. 281].

<sup>13</sup> Летом 1913 г. Н.Г. Львова сблизилась с группой московских футуристов, объединенных вокруг издательства «Мезонин поэзии», а осенью уже преодолела брюсовско-балмонтское влияние и восприняла футуристическую манеру письма (см.: [29, с. 430]). И В.Г. Шершеневич, будучи уверен, что в произведениях этого периода Львова «укрепила свой стих и почти создала свою манеру» (см.: [42]), имел в виду, конечно, футуризм.

Психология Н.Г. Львовой<sup>14</sup> отразилась в субъектной организации текста. Ее героини не обладают внутренней уверенностью, они закомплексованы, зажаты, а потому ведут себя вызывающе — сразу объявляют себя «поэткой» (использование тогда появившегося феминатива очень показательно, так как ограничивает ее от мужского сообщества!), кокетничают (факелом вспыхивающая эгретка говорит о повороте или покачивании головы). Но спасением от душевного надлома для самой Н.Г. Львовой было творчество, в котором, как считает А. Ахматова, ее страдание искало выход в мечте, преображающей мгновения жизни<sup>15</sup>.

Иногда поиск разрешения жизненных конфликтов становится у поэтессы настолько интенсивным, что она, уловив пафос независимости, гордыни современной женщины, явленный в стихах А. Ахматовой, превращает свою героиню в мужененавистницу, делает ее этакой Эринией настоящего времени, полностью поглощенной мечтой о мести мужчинам. Это особенно заметно в манифесте-монологе «Будем безжалостны! Ведь мы — только женщины» (1913). По сравнению с героиней А. Ахматовой, которая всегда пытается найти нить, связывающую ее с миром, установить контакт с человеком, героиня Н.Г. Львовой делает ставку на отторжение, причинение боли Другому.

14 По этому поводу мы разделяем мнение А.А. Гизетти, который был уверен, что лирическая героиня Н.Г. Львовой и сама поэтесса жаждут тишины, покоя и красоты, на что указывает, по его мнению, и название книги — «Старая сказка». Но городская жизнь порождает только «горячку непрерывного стремления вперед, вдале», а городская любовь — только имитирует ураган страсти. Несовместимость мечты и реальности обуславливает крах любви. В итоге оказывается разрушенной вера в жизнь, теряется самообладание и вера в себя (см.: [22]). Современная исследовательница с опорой на работы С. Жижека, Ю. Кристевой, Л. Иригарей, К. Клеман, утверждает, что подобную реакцию можно истолковать как вариант «женской истерии», являющейся максимально выраженным протестом против патриархатной власти жизни и языка (см.: [4]). И она утверждает, что это есть особая чуткость (пусть и бессознательная), некий антивластный рефлекс как мгновенная реакция к действиям патриархатной власти, проявление импульса к свободе. Это все приводит женщину в действие, часто — трагикомическое. Думается, что в случае с героиней Н.Г. Львовой мы не можем говорить о бессознательном проявлении. Как видим, жесты героини выверены (отказ пить кофе), она статуарна. И трагикомизм возникает не случайно. Он предрешен из-за несоответствия ее представления о себе (поэтка, печальный и строгий профиль, близкая смерть, неверие в будущее), выпренности произносимых слов, многозначительности действий и банальности поведения.

15 См.: [17]. Вопрос о принадлежности этой единственной рецензии перу А. Ахматовой не разрешен донныне. Все же большинство литературоведов склоняется к версии, что она написана Н. Гумилевым. Но это не означает, что текст не был знаком Анне Андреевне. И скорее всего, разрешив подписать ее своим именем, она согласилась с высказанными в ней постулатами.

Будем безжалостны! Ведь мы — только женщины.  
По правде сказать — больше делать нам нечего.  
Одним ударом больше, одним ударом меньше...  
Так красива кровь осеннего вечера!

Ведь мы — только женщины! Каждый смеет дотронуться,  
В каждом взгляде — пощечины пьянящая боль...  
Мы — королевы, ждущие трона,  
Но — убит король.

Ни слова о нем... Смежая веки,  
Отдавая губы, — тайны не нарушим...  
Знаешь, так забавно ударить стэком  
Чью-нибудь орхидейно раскрывшуюся душу!

Стихотворение «Будем безжалостны!...» написано Н.Г. Львовой за два месяца до смерти. Поэтесса обращает свой призыв быть жестокими к женщинам, и решительность его подчеркнута восклицательным знаком. Она объясняет причину этого возгласа: в женщинах исключительные достоинства, они королевы, но мужчины, могущего оказаться рядом на троне, нет. И это заставляет их невольно относиться с презрением к мужчинам, которые отныне воспринимаются как подданные. В этом презрении — память о прошлых обидах и унижениях, о пережитых ударах, о том, что женщины всегда были лишь сексуальными объектами. Особенно острой в эмоциональном плане является концовка стихотворения, в которой героиня, издевательски характеризуя душу мужчины как нежную, хочет нанести ей удар «стэком». Бросается в глаза пространственное решение мизансцены: героиня находится на возвышении, а партнер — внизу, поэтому для удара и нужен стек, длина которого не меньше метра. Показательна и смена ролей: душа мужчины сравнивается с орхидеей, цветком, символизирующим хрупкость, что обычно характеризует женщину. Важно также, что душа мужчины *раскрывшаяся*, хотя неизвестно, по какой причине она обнажилась (возможно, от любви, но может быть, и из-за готовности отдаться боли, принять унижение). Женщина в этом стихотворении предстает некой амазонкой, которая, издеваясь над мужчиной, способна вести диалог с ним



только через насилие. С нашей точки зрения, это, с одной стороны, является отражением борьбы женщин за равноправие в новую историческую эпоху, а с другой — служит для выражения личных чувств поэтессы, сопротивлявшейся мужскому шовинизму. В любом случае налицо изменение гендерной парадигмы, которую фиксировала и А. Ахматова, но делала это значительно более тонко.

Н.Г. Львова любит «игру временами», но вместо анализа прошлого, что свойственно А. Ахматовой, она устремлялась в будущее. Это, вероятно, обусловлено желанием автора прервать конфронтацию мечты и реальности и прямо заявить о потаенных чувствах. Ведь «Будем безжалостны!» — это очевидная отсылка к будущему. И в стихотворении «Небо бледнее и кротче» (1913) мы тоже видим, что проявление интимных чувств лирической героини отнесено к будущему времени. Во втором («Вот, вспыхнут лампочки пышные, / Раскроются книги любимые, / А сердце заплачет неслышно: / “Ах, жизнь идет мимо!”») и третьем («И я над нею, унылая, — / Лунатик на узком карнизе, — / И тот, кого так любила я, / Он ко мне никогда не приблизится!») четверостишиях она погружается в грезы, сравнивая себя со стоящим на крыше больным сомнамбулизмом человеком. Последнее может означать и скрытое желание свести счеты с жизнью, и желание уйти от жизненной суеты, и устремленность ввысь, и готовность закрыть глаза на происходящее. В этот момент она дает волю своему воображению, и с помощью глаголов совершенного вида будущего времени («вспыхнут», «раскроются», «заплачет», «приблизится») передает напряженность своих чувств. Это вместе с настоящим временем, использованным в начале и конце стихотворения, создает причудливую «игру» со временем, которая передает трагедийность самочувствия героини.

Особенностью поэзии Н.Г. Львовой один из критиков считал «трагическое несоответствие души чужой сфере, в которую она вступила» [20, с. 294]. «Чужая сфера», видимо, подразумевает и городскую жизнь, что подчеркнул А.А. Гизетти, и мужскую культуру, что отметила сама Н.Г. Львова в своей критической статье, а возможно, и футуристическую поэтику, которая оказывалась ей в конечном счете чужда.

Наиболее сложное взаимодействие со стихами А. Ахматовой возникает в поэзии Веры Михайловны Инбер (1890–1972), чей творческий путь оказался извилистым и не всегда пройденным достойно. Ранние сти-

хи Инбер, как вспоминал В.Т. Шаламов, «всем нравились» [41, с. 89], но и ее творчество в целом заслуживает серьезного изучения. Первые ее шаги в литературе были отмечены А.А. Блоком<sup>16</sup>, И.Г. Эренбургом<sup>17</sup>, Р.В. Ивановым-Разумником<sup>18</sup>, а впоследствии получили позитивную оценку у зарубежных исследователей (например, немецкого слависта В. Казака<sup>19</sup>, китайского филолога Чэнь Яоцю<sup>20</sup>). Известно высказывание А. Ахматовой, что «Вера Михайловна Инбер может представлять от моего имени только в преисподней» [38]. Но оно относится к позднему времени, когда репутация В. Инбер оставляла желать лучшего, и связано с предложением высших инстанций «заменить» А. Ахматову в делегации, направляемой в Италию, и не имеет отношения к стихам.

Ранняя В. Инбер постоянно подчеркивала, что воспринимает окружающий мир чувственно, а не рационально, и даже кокетничала этим. В 1920-е гг. она признавалась, что «любила тонкие духи, улыбки», что в сказках, которыми она себя утешала, «рос тюльпан и все мечтал о чайке, в которую влюбился из каприза...» [26, с. 7]. «Духи», «улыбки», «тюльпан», «чайка» вполне конкретные явления и предметы, а слово «каприз» уже переносит нас в чувственный мир. Инбер культивировала органолептическое восприятие внешнего мира, что позволило ей в ранней лирике «оплотнить» переживания и приблизить субъектный план стихотворения к вещному ряду. В этом смысле можно сказать, что ориентация на поэтический мир Ахматовой для Инбер была неизбежной и плодотворной в силу особенностей ее дарования.

Ярким подтверждением сказанного может служить стихотворение «Здесь нежная заря робка...» (1915).

16 По свидетельству В. Шаламова, А. Блок хвалил первый сборник В. Инбер «Печальное вино». См.: [41, с. 89].

17 И. Эренбург выделил в стихах В. Инбер забавное сочетание очаровательного парижского гамена и приторно жеманной провинциальной барышни. Но призвал увидеть за этим «дешевым гримом» «человеческое лицо» и «свою правду» [43].

18 Р.В. Иванов-Разумник позволил себе сравнить А. Ахматову и В. Инбер по степени таланта, написав общую рецензию под названием «Жеманницы» на их сборники «Печальное вино» и «Четки», причем выразил надежду, что их дар позволит им порвать с душным и чадным кругом мелких интересов и выйти на широкий жизненный простор. См.: [25].

19 В. Казак подчеркивал поэтическую одаренность В. Инбер на раннем этапе, указывая на подлинность чувств и оригинальность ее стихотворений. См.: [6, с. 167].

20 Чэнь Яоцю выпустил книгу своих переводов «А.А. Ахматова, М.И. Цветаева, В.М. Инбер. Стихи трех советских поэтесс / сост. Чэнь Яоцю» (Чанша, 1985. 402 с.), тем самым поставив ее наследие в один ряд с величайшими достижениями русской поэзии.

Здесь нежная заря робка,  
 Как девочка в дороге дальней.  
 Здесь лето, кротче голубка,  
 Воркует с каждым днем печальней.

...

Меж скал спокойные каналцы,  
 И водорослей терпкий сок,  
 И чьи-то бронзовые пальцы  
 Полузарытые в песок.

К концу стихотворения В. Инбер начинает насыщать его картинными, предметами. Появляются и «узор синих волн», и «красный скат» скалы, и «каналцы», и «водоросли», что характерно для «вещного» мира акмеистической поэтики, а по мнению И. Анненского<sup>21</sup>, и для женского лиризма вообще. Помимо визуального ряда в стихотворении мы еще и «слышим» происходящее: голубь «воркует», цикада «поет». Поэтесса передает и вкусовые ощущения, водоросли выделяют «терпкий сок». Вещи, явления показаны поэтессой таким образом, что «процесс их сенсорного восприятия остается “за кадром”» [7, с. 67], а это и есть ахматовский «прием “суверенного” изображения реальных явлений» [7, с. 67]. Кроме того, «цикада», «волна», «скат» пригорка выступают не только как элементы приморского пейзажа, но и как самоценные феномены, словно впечатанные в память героини. Инбер только называет их, а уже читатель призван объединить их, увидеть целостную картину, прочувствовав душевные движения девушки, буквально став ее глазами и провожая каждый предмет взглядом. Так, возникающее семантически пустое место между выхваченными взором предметами создает недосказанность, столь дорогую Ахматовой. В конце стихотворения появляется по-ахматовски выразительная деталь: бронзовые пальцы, перебирающие песок. И мы понимаем, что память сохранила находящегося на берегу рядом с героиней юношу. А потому пейзажная зарисовка превращается в стихотворение любовной тематики. Деталь физического облика спутника

21 И.Ф. Анненский в статье «О современном лиризме» (1909) исследовал смысл и строй новейшей русской поэзии, разделив лиризм на мужской и женский. Поэт выразил уверенность, что женщины в лирике предлагают свой взгляд на мир, они более внимательны к *материи и быту*. См.: [15].

героини В. Инбер отсылает нас к искривленному мукой рту возлюбленного из стихотворения А. Ахматовой «Сжала руки под темной вуалью...» (1911). Одна яркая деталь заменяет полноценный портрет и создает образ.

Отношения влюбленных — центральная тема ранней лирики В. Инбер. Но, в отличие от часто неразрешимых конфликтов между мужчиной и женщиной, что составляют стержень ахматовской лирики, Инбер склонна рассматривать эти отношения как более гармонические. Вернее, она намечает не столько гармонию, сколько рисует согласие, которое вполне осуществимо, если не нарушать традиционную систему гендерного распределения ролей. Инбер подхватывает ахматовский мотив женщины-загадки, становящейся героиней ее стихотворения «Прохладнее бы кровь и плавников бы пара...» (1920), где она превращается в рыбу, как и в стихотворении Ахматовой «Мне больше ног моих не надо...» (1911). Но вспомним самопредставление героини Ахматовой в стихотворении «Ты письмо мое, милый, не комкай...». Она утверждает, что она «не пастушка, не королева» и «не монашенка». Она отвергает стереотипные представления о женщинах, имеющие место в культуре: наивная простушка, бесплотное существо, объект поклонения — и формирует новый образ — обычной женщины. Важно, что она хочет, чтобы ее любили и принимали такую, какая она есть. А это подспудно предполагает новый вариант любви. Не любви-поклонения. Не любви-забавы, а любви «на равных».

Героиня же В. Инбер в разбираемом стихотворении уверена, что ее превращение в рыбу ничего не изменит, она остается по-прежнему не способной к сопротивлению («Была бы я и там такой же слабой, / Как здесь от суеты»). Да и рыбой она стала исключительно не для того, чтобы ускользнуть, а чтобы попасть в сети к рыбаку, т. е. она вновь мечтает о подчинении и готова принять даже смерть из рук возлюбленного, буквально моля бога об этом («И пусть бы бог хранил, моря волнуя, / Тебя в твоих путях, / И дал бы мне окончить жизнь земную / В твоих сетях»). В итоге «гармония» достижима только при принятии условий, которые выработаны мужским сообществом. Требование подчинения должно соблюдаться неукоснительно. А у героини Ахматовой слабость мнимая. Это видимость, а не суть.

В лирике А. Ахматовой ситуация одновременно разворачивается как бы в двух планах: во внутреннем мире автора, в его памяти, и на условной сцене, за которой наблюдает зритель. Почти всегда присутствует взгляд со

стороны, что определяет отстраненность героини от происходящего, благодаря чему и появляется возможность его анализировать. Эпизод «завершен», надо продолжать жить дальше. Но прошлое все же неустранимо. А в стихах В. Инбер связь между внешним миром и внутренним состоянием героини развивается как «переплетение», «взаимопроникновение», дублирование. В большей степени это напоминает двучленный психологический параллелизм (термин А.Н. Веселовского, который также выделял формальный, многочленный, одночленный и отрицательный параллелизмы), распространенный в фольклоре. Но В. Инбер сопоставляет природу и человека не последовательно, один за другим, а смешивает их. Возможно, так она хочет «преодолеть» или «развить» А. Ахматову, запечатлевая не тайные импульсы, а подменяя душу человека природной сущностью явлений. В стихотворении «Надо мной любовь нависла тучей...» (1919) не героиня переживает нечто, существующее в природе, а природа воспроизводит «рисунк» переживаний героини.

...

Расставаясь, поцелую, плача,  
 Ясные глаза.  
 Пыль столбом завьется, не иначе  
 Как гроза.

Грянет гром. Зашепчет, как живая,  
 В поле рожь.  
 Где слеза, где капля дождевая —  
 Не поймешь.

Через час на ведро золотое  
 Выглянет сосед  
 И затопчет грубою стопою  
 Милый след.

Перед нами воображаемая сцена будущего расставания возлюбленных, которая «проигрывается» героиней. Она предчувствует, как ей будет тяжело («плач», «слезы» возникают в строках не раз), настолько тяжело,

что это отзовется в природе: в момент расставания разразится гроза, «пыль завьется столбом». Предсказывая ситуацию будущего прощания, поэтесса соединяет природные явления с чувствами, которые она будет испытывать. И предполагает, что, расставшись с любимым, она почувствует себя освобожденной. Ее легкость отзовется в природе: рожь оживет и «защепчет», золотой свет разольется, наступит «вёдро золотое». Воображаемые предметные реалии — на самом деле и есть компоненты души героини. Если у А. Ахматовой сознание героини раздваивается: она и участник, и наблюдатель ситуации, — то сознание героини В. Инбер направлено именно на сохранение целостности, нераздельности внешнего и внутреннего. Только в конце стихотворения возникает «рука судьбы»: сосед, совершенно о том не подозревая, перечеркивает ее прошлое, наступая на след, оставленный ее возлюбленным. Но здесь можно говорить, что она обнаруживает свои скрытые желания — она хочет, чтобы произошло именно так. И сосед — тоже плод ее воображения, как гроза, пыль и пр. Любящая женщина надеется, что случится нечто, что прервет ее муку. Героиня же Ахматовой сама принимает подобное решение. Стихи В. Инбер обращены чаще всего к будущему, а А. Ахматова же предпочитает ретроспективный анализ и осмысление событий. Можно предположить, что, восприняв опыт А. Ахматовой, В. Инбер сумела предложить собственный вариант психологического анализа бытия. Она захотела показать «природность» внутренних переживаний лирической героини, силу и действенность ее мечтаний. И скорее всего, это происходило потому, что она продолжала считать, что с женщиной связано в мире «природное», а не «рациональное».

А то, что именно А. Ахматова многому научила ее, имеет неожиданное подтверждение. В колыбельной песне, названной «Сыну, которого нет» (1927)<sup>22</sup>, В. Инбер посылает тайный привет своей находящейся в данный момент в опале предшественнице, вспомнив о серых глазах нерожденного сына (колыбельная рассказывает о комсомольце и полностью соответствует идеологическому настрою эпохи, хотя главная мысль стихотворения — о вечных разлуках с близкими людьми, о непоправимости ухода родителей). Сероглазый мальчик Инбер «замещает» девочку с серыми глазками из знаменитой баллады Ахматовой. Но и вечные темы колыбельной песни

<sup>22</sup> Здесь явная отсылка и к мифу Елены Генриховны Гуро, которая создавала произведения о несуществующем сыне.

Инбер — боль, утраты, неминуемая смерть, круговорот времени — тоже можно считать завещанными великой поэтессой, что и сделало это стихотворение отнюдь не банальным и стереотипным.

«В то время открывалась какая-то вакансия на женское место в русской поэзии. <...> Судьба захотела, чтобы оно стало моим» [16, с. 268], — такую запись на склоне лет А. Ахматова оставила в своем дневнике. Судя по всему, эта вакансия действительно ждала именно ее. Но рядом были некие локусы, тоже ждавшие, чтобы их «освоили» поэтессы. Одних привлек пафос изображения А. Ахматовой независимой, принимающей твердые решения женщины. Другие воспроизводили ахматовскую поэтику: диалоги, бытовые детали, несфокусированный взгляд героев на окружающее, прием «суверенного» описания реальных явлений. Л. Копыловой удалось уловить отдельные особенности конструирования стихотворного текста А. Ахматовой, но она не смогла воспроизвести универсальность душевных переживаний ее героинь. Н. Львова придала завершенность и определенность облику своих героинь, огрубела их, использовав для этого футуристические приемы. А В. Инбер, начиная как акмеистка, сумела «приспособить» ахматовские открытия в области психологизма к своим задачам. В результате рождались прелестные эскизы, сделанные «под Ахматову», с точно выписанными деталями, улавливанием причудливой связи природы и внутреннего состояния.

## Список литературы

### Исследования

- 1 *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. 445 с.
- 2 *Благой Д.Д.* Диалектика литературной преемственности // Вопросы литературы. 1962. № 2. С. 94–113.
- 3 *Бушмин А.С.* Преемственность в развитии литературы. Л.: Наука, 1975. 157 с.
- 4 *Жеребкина И.А.* Страсть: Женское тело и женская сексуальность в России. СПб.: Алетейя, 2001. 335 с.
- 5 *Жирмунский В.М.* Творчество А. Ахматовой. Л.: Наука, 1973. 184 с.
- 6 *Казак В.* Лексикон русской литературы XX века. М.: РИК «Культура», 1996. 491 с.
- 7 *Кихней Л.Г.* Акмеизм. Миропонимание и поэтика. М.: МАКС Пресс, 2001. 184 с.
- 8 *Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста: структура стиха. Л.: Просвещение, 1972. 271 с.
- 9 *Погорелая Е.А.* Тайная вакансия: Черубина де Габриак, Анна Ахматова и Марина Цветаева // Вопросы литературы. 2019. № 4. С. 159–180.
- 10 *Поливанов К.М., Чанцев А.В.* Копылова Любовь Федоровна // Русские писатели 1800–1917: в 5 т. М.: Сов. энциклопедия, 1994. Т. 3. 590 с.
- 11 *Савкина И.Л.* Кто и как пишет историю русской женской литературы? // Новое литературное обозрение. 1997. № 24. С. 359–372.
- 12 *Скабичевский А.М.* История новейшей русской литературы. 1848–1903. СПб.: Тип. Т-ва «Общественная польза», 1903. 504 с.
- 13 *Тынянов Ю.С.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 574 с.
- 14 *Хализев В.Е.* Теория литературы. М.: Высшая школа, 2004. 404 с.

### Источники

- 15 *Анненский И.Ф.* О современном лиризме // *Анненский И.Ф.* Книги отражений. М.: Наука, 1979. С. 328–382.
- 16 *Ахматова А.А.* Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966) / сост. и подгот. текста К.Н. Суворовой. М.; Турин: EINAUDI, 1996. 873 с.
- 17 *Ахматова А.А.* О стихах Н. Львовой // Русская мысль. 1914. № 1. Отд. 2. С. 28.
- 18 *Ахматова А.А.* Собр. соч.: в 6 т / сост., подгот. текста, коммент., ст. Н.В. Королевой. М.: Эллис Лак, 1998. Т. 1. 966 с. 1999. Т. 2. 638 с.
- 19 *Брюсов В.Я.* Предисловие // *Львова Н.Г.* Старая сказка. М.: Альциона, 1913. С. 5–6.
- 20 *Булдеев А.Н.* Львова — «Старая сказка» // Жатва. 1914. Кн. 4. С. 294–295.
- 21 *Волошин М.А.* Женская поэзия // Утро России. 1910. № 323. 11 декабря.
- 22 *Гизетти А.А.* Три души // Ежемесячный журнал. 1915. № 12. С. 147–160.
- 23 *Дмитриев С.И.* Вечер современных поэтов // Женская жизнь (Москва). 1916. № 2. С. 19–20.
- 24 *Иванов Вяч.И.* О достоинстве женщины // *Иванов Вяч.И.* Собр. соч.: в 4 т. Брюссель: Foyer Oriental Chretien, 1979. Т. 3. С. 136–146.



- 25 *Иванов-Разумник Р.В.* Жеманницы («Четки» Анны Ахматовой и «Печальное вино» Веры Инбер) // Заветы. 1914. № 5. С. 51.
- 26 *Инбер В.М.* Собр. соч.: в 4 т. М.: Худож. лит., 1965. Т. 1 / вступ. ст. А. Макарова. 575 с.
- 27 *Копылова Л.Ф.* Стихи. Тетрадь вторая. М.: В. Португалов, 1914. 77 с.
- 28 *Кречетов (Соколов С.А.)*. Критические заметки по текущей литературе // Утро России. 1913. № 235. С. 6–7.
- 29 *Лавров А.В.* Львова Надежда Григорьевна // Русские писатели 1800–1917. М.: Сов. энциклопедия, 1994. Т. 3: К–М / гл. ред. П.А. Николаев. 590 с.
- 30 *Львов-Рогачевский В.Л.* Новейшая русская литература. 3-е изд., испр. и доп. М.: Л.Д. Френкель, 1925. 396 с.
- 31 *Львова Н.Г.* Старая сказка. 2-е изд. доп. посмертными стихотворениями. М.: Альциона, 1914. 123 с.
- 32 *Львова Н.Г.* Холод утра: несколько слов о женском творчестве // Жатва. 1914. Кн. 4. С. 249–256.
- 33 *Маяковский В.В.* Собр. соч.: в 13 т. М.: Гослитиздат, 1955–1961, 1958. Т. 10 / подгот. текста и примеч. С.А. Коваленко; ред. Н. Реформатская. 383 с.
- 34 *Новинский (Ашукин Н.С.)* Современные женщины-поэты // Мир женщины. 1913. № 19. С. 5–6.
- 35 *Одоевцева И.В.* На берегах Невы. М.: Худож. лит., 1988. 333 с.
- 36 *Пяст Вл.А.* Отзывы о книжках // Отклики. Бесплатное приложение к № 15 газеты «День». 1914. № 2. С. 12.
- 37 Сто одна поэтесса Серебряного века / сост. и биограф. статьи М.Л. Гаспаров, О.Б. Кушлина, Т.Л. Никольская. СПб.: ДЕАН, 2000. 238 с.
- 38 У времени в плену. Интервью с А. Межировым // Юрмала. 1990. 13 сентября.
- 39 *Ходасевич В.Ф.* Поэты «Альционы» // *Ходасевич В.Ф.* Собр. соч.: в 8 т. М.: Русский путь, 2010. Т. 2. С. 114–116.
- 40 *Шагинян М.С.* Женская поэзия // Приазовский край (Ростов-на-Дону). 1914. № 116. 4 мая.
- 41 *Шаламов В.Т.* Воспоминания. М.: АСТ, 2001. 384 с.
- 42 *Шершеневич В.Г.* Смерть поэтессы // Руль. 1914. № 19. С. 5–6.
- 43 *Эренбург И.Г.* Четыре // Новости дня. 1918. 13 апреля.

## References

- 1 Bakhtin, M.M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [*The Aesthetics of Verbal Creation*]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986. 445 p. (In Russ.)
- 2 Blagoi, D.D. "Dialektika literaturnoi preemstvennosti" ["Dialectics of Literary Continuity"]. *Voprosy literatury*, no. 2, 1962, pp. 94–113. (In Russ.)
- 3 Bushmin, A.S. *Preemstvennost' v razvitii literatury* [*Continuity in the Development of Literature*]. Leningrad, Nauka Publ., 1975. 157 p. (In Russ.)
- 4 Zherebkina, I.A. *Strast': Zhenskoe telo i zhenskaia seksual'nost' v Rossii* [*Passion: The Female Body and Female Sexuality in Russia*]. St. Petersburg, Aleteiia Publ., 2001. 335 p. (In Russ.)
- 5 Zhirmunskii, V.M. *Tvorchestvo A. Akhmatovoi* [*Works of A. Akhmatova*]. Leningrad, Nauka Publ., 1973. 184 p. (In Russ.)
- 6 Kazak, V. *Leksikon russkoi literatury XX veka* [*Lexicon of Russian Literature of the 20<sup>th</sup> Century*]. Moscow, RIK "Kul'tura" Publ., 1996. 491 p. (In Russ.)
- 7 Kikhnei, L.G. *Akmeizm. Miroponimanie I poetika* [*Acmeism. Worldview and Poetics*]. Moscow, MAKS Press Publ., 2001. 184 p. (In Russ.)
- 8 Lotman, Iu.M. *Analiz poeticheskogo teksta: struktura stikha* [*Analysis of the Poetic Text: the Structure of the Verse*]. Leningrad, Prosveshchenie Publ., 1972. 271 p. (In Russ.)
- 9 Pogorelaia, E.A. "Tainaia vakansiia: Cherubina de Gabriak, Anna Akhmatova i Marina Tsvetaeva" ["Secret Vacancy: Cherubina de Gabriak, Anna Akhmatova, and Marina Tsvetaeva"]. *Voprosy literatury*, no. 4, 2019, pp. 159–180. DOI: 10.31425/0042-8795-2019-4-159-180 (In Russ.)
- 10 Polivanov, K.M., Chantsev, A.V. "Kopylova Liubov' Fedorovna" ["Kopylova Liubov' Fedorovna"]. *Russkie pisateli 1800–1917: v 5 t.* [*Russian Writers 1800–1917: in 5 vols.*], vol. 3. Moscow, Sovetskaia entsiklopediia Publ., 1994. 590 p. (In Russ.)
- 11 Savkina, I.L. "Kto i kak pishet istoriiu russkoi zhenskoi literatury?" ["Who Writes the History of Russian Women's Literature and How?"]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 24, 1997, pp. 359–372. (In Russ.)
- 12 Skabichevskii, A.M. *Istoriia noveishei russkoi literatury. 1848–1903* [*History of the Recent Russian Literature. 1848–1903*]. St. Petersburg, Tipografiia Tovarishchestva "Obshchestvennaia pol'za" Publ., 1903. 504 p. (In Russ.)
- 13 Tynianov, Iu.S. *Poetika. Istoriia literatury. Kino* [*Poetics. Literary History. Cinema*]. Moscow, Nauka Publ., 1977. 574 p. (In Russ.)
- 14 Khalizev V.E. *Teoriia literatury* [*Literary Theory*]. Moscow, Vysshaia shkola Publ., 2004. 404 p. (In Russ.)