
КНИГА «ВЕЧЕР» АННЫ АХМАТОВОЙ СКВОЗЬ ВРЕМЯ: ЦИКЛИЧЕСКИЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ И ТЕКСТОЛОГИЧЕСКИЕ ПАРАДОКСЫ

Л.Г. Кихней

Институт международного права и экономики им. А.С. Грибоедова
ш. Энтузиастов, 21, Москва, Россия, 111024

В статье рассмотрена первая книга стихов Анны Ахматовой «Вечер» (1912) как структурно-семантическая целостность, анализируются авторские приемы, эту целостность обеспечивающие. Впервые прослеживаются механизмы обновления семантического звучания «Вечера» как метацикла в период его «летейского» существования в виде разделов в сборниках Ахматовой, изданных при ее жизни.

Обосновывается гипотеза, что ряд стихотворений, введенных в раздел «Вечер» в поздних изданиях Ахматовой, сочинены поэтом в 1940-х — 1950-х гг. Подобная авторская стратегия позволяла ввести в корпус сборника стихи, которые по тем или иным причинам не могли быть опубликованы в более поздних разделах и с более поздними датами. «Состарение» даты и введение новых стихов в контекст ранней лирики отвечали психологическому и философскому настрою поэта и позволяли избежать цензурных препон. Доказывается, что эти стихи, равно как и новые редакции «старых» стихотворений, как правило, выполняют у Ахматовой функции семантического вычленения, интегрирования, акцентуации того или иного ключевого мотива и поэтому зачастую ставятся в сильную позицию (например, в начало раздела или сборника).

Ключевые слова: книга стихов, сборник, смысловая структура, цикл, раздел, семантика

Начало творческого пути Анны Ахматовой было ознаменовано выходом книги стихов «Вечер» (1912), сразу принесшей ей известность. В 1960-е годы Ахматова писала о «Вечере»: «...Эти бедные стихи пустейшей девочки почему-то перепечатаются в тринадцатый раз... Сама девочка, насколько я помню, не предрекала им такой судьбы...» [3. Т. 5. С. 176]. В чем же тайна долголетия этой книги, которая и через сто лет после ее выхода не потеряла своей суггестивной силы?

Дело здесь, конечно, и в смене субъекта лирической рефлексии («женщина из объекта отображения становится лирическим субъектом»), и в новой для лирики психологической глубине, как бы заимствованной у русского романа (О. Мандельштам), и в собственно поэтических открытиях, заключающихся в феноменологическом сопряжении мира вещей и движений души... Удивительно, что все эти открытия первой книги со временем не приелись, не поблекли и не были заслонены последующими поэтическими достижениями поэта.

Причина этого кроется в авторском таланте «форматирования». Каждый раз, komponуя *книгу* или *раздел* (в случае невозможности публикации полноценной книги), Ахматова располагала стихи таким образом, чтобы между ними возникали перекрестные связи и параллели, что в итоге приводило к преобразованию текста книги (раздела) в некое органическое целое — лирический свержцикл.

Но с течением времени авторское и читательское восприятие книги менялось. Что-то устаревало эстетически, что-то не резонировало с текущим историческим

моментом и т.п. Поэтесса в таких случаях «переформатировала» сверхцикл: убирала одни стихотворения, добавляла другие и, соответственно, меняла композицию, обновляя смысловые связи между стихами... И в итоге получалось новое циклоидное образование. Причем если продолжить сравнение с миром живой природы, то эффект, которого добивалась в последнем случае Ахматова, сопоставим с явлением метаморфоза (т.е. глубокой перестройки организма, происходящей с течением времени под влиянием внешних условий или каких-то иных факторов). Отдельные же стихотворения книги в таком случае предстают как *потенциальные* смысловые структуры, семантические коннотации которых зависят от контекста сверхцикла и всех пертурбаций, которым последний подвергается.

Все вышесказанное в полной мере относится к «Вечеру». Если сравнить все авторские редакции книги (с 1912 по 1965 гг.), то можно заметить, что ее совокупный текст представляет собой не *твердую структуру* с фиксированными значениями, а *непрерывные цепи метаморфозов* [б. С. 147] с текучим, постоянно меняющимся смыслом.

Попробуем установить изначальную смысловую структуру книги, а заодно доказать, что Ахматова действительно, уже начиная с первой книги, ставила перед собой задачу создания сверхтекстовых циклоидных единств.

Первое, что бросается в глаза при обращении к первому изданию «Вечера», это разбивка книги на разделы. Членение подчеркнуто художественно-графическими средствами, в частности графическими заставками (рисунками А. Белобородова) перед каждым разделом. Это заставляет предположить, что в каждом из разделов есть свои циклические скрепы, например, те или иные мотивно-образные доминанты.

И действительно, в **I разделе** явно доминирует мотив *любви как страдания*. Почти в каждом стихотворении (ср.: «Сжала руки...», «Память о солнце...», «Высоко в небе...», «Дверь полуоткрыта...», «Песня последней встречи», «Как соломинкой...», «Мне больше ног моих не надо...» и т.д.) присутствует тема любовного неблагополучия, предчувствия разлуки или утраты, заданная первым стихотворением раздела (к его композиционной роли мы еще вернемся).

Во **II разделе** циклоидной доминантой становится мотив *развенчания любовных иллюзий*. Раздел открывается циклом «Обман», в который входят стихотворения пасторального звучания, причем «пленительная истома» любви в усадебном ландшафте и интерьере абсолютно не сочетается с циклическим заголовком. Завершается раздел стихотворением «Ты поверь...», ключевым образом которого является все тот же *обман*. Ср.: «Обману ли его, обману ли? — не знаю!..» [1. С. 53]. Фактически все пространство II раздела пронизано сквозным мотивом обмана. Пасторальная идиллия цикла, открывающего раздел, в свете последующих стихотворений оказывается мнимостью, миражем.

III раздел оказывается наиболее пестрым по содержанию и стилю. В нем мирискуснические стилизации («Алиса» и «Маскарад в парке») стоят рядом с балладными фантазиями («Сероглазый король» и «Три раза <пытать приходила>...»); интерьерные, пейзажные и портретные зарисовки («Вечерняя комната», «Сад», «Рыбак») соседствуют с изощренными автометаописаниями («Надпись на неокон-

ченном портрете», «Подражание И.Ф. Анненскому»). Возможно, Ахматова включила в последний раздел, стихи, не вписывающиеся в предшествующие циклы.

И все-таки циклоидный принцип построения намечен и здесь. Ахматова в начальную и финальную позицию ставит стихотворения, которые образуют композиционно-семантический контрапункт — «Музе» и «Три раза...». В обоих стихотворениях помимо лирического Я присутствует некая персонифицированная сила (Муза), имеющая власть над лирической героиней. В обоих текстах повторяется мотив *пытки*; но если в первом стихотворении речь идет о «любвонной *пытке*», то в финальном — о пытке совестью.

Но автору, чтобы добиться целостности книги, необходимо объединить все три раздела в композиционное единство, и интегрирующую функцию выполняют *первое* и *последнее* стихотворения. Причем стихотворение «Любовь», открывающее «Вечер», играет роль пролога, а финальное — «Три раза...» — роль эпилога.

И действительно, стихотворение «Любовь» не просто заявляет магистральную тему книги, но содержит в себе как бы в «свернутом виде» авторскую концепцию любви. В самой природе любви, согласно Ахматовой, заложено некое начало «смятения», потому облик ее переменчив — то «змеиный», то «голубиный», а исход *неблагополучен*, ибо она «верно и тайно ведет / От радости и от покоя» [1. С. 13]. Нетрудно заметить, что едва ли ни во всех стихотворениях «Вечера» драматургически развиваются идеи, изложенные в первом стихотворении: каждая любовная встреча несет в себе зародыш разрыва, а каждый разрыв чреват гибелью. Заметим, что стих «То змейкой, свернувшись клубком...» [1. С. 13] — *абсолютное* начало ахматовского творчества как организованной структуры: это *первая* строка *первого* стихотворения *первой* авторской книги.

Кроме того, в заглавном тексте книги закладываются некие метафорические подтексты, которые в дальнейшем обрастают семантическими связями, образуя некое ассоциативно-семантическое поле. К примеру, сравнение любви со «змейкой» в первом стихе формирует метафорический мотив «ужаливания», который притягивает к себе ассоциативные образы, казалось бы, не имеющие прямого отношения к «змеиной» семантике. Ср.:

То змейкой, свернувшись клубком...
[1. С. 13]

Как соломинкой пьешь мою душу...
[1. С. 27]

Уколола палец безымянный
Мне звенящая оса. <...>
Но конец отравленного жала
Был острее веретена.
[1. С. 29]

Ты поверь, не змеиное острое жало,
А тоска мою выпила кровь...
[1. С. 53]

Вытывание крови аналогично *высасыванию* души через *соломинку*, семиотически отождествляемую с *жалом* (не случайно Ахматова ставит рядом стихотворения «Как соломинкой...» и «Я сошла с ума...»). В итоге, мотивные структуры этих стихотворений включаются в смысловое поле «змеино-осино-жалящих» ассоциаций. Очевидно, что интертекстуальным источником этой метафорической парадигмы является тютчевское стихотворение «Не верь, не верь поэту, дева...», в котором в одной семантической «связке» выступают все *те же* образы — *змеи* и *пчелы*, *все те же* мотивы — *ужаливания* и / *высасывания* сердца. Ср.: «Он не змиею сердце жалит, / Но, как пчела, его сосет...» [11. С. 158].

Весьма примечательна роль финального стихотворения — «Три раза...» как эпилога лирического сюжета «Вечера». При его чтении неизбежно возникает ощущение сюжетно-образного *дежавю*. Так, метонимический облик *гостьи из сновидения* «тонкие руки и красный насмешливый рот» отсылают к «Надписи на неоконченном портрете», где те же портретные детали («взлетевших рук излом больной» и «тревожно заалевший рот») характеризуют саму лирическую героиню.

Таким образом, мотив любви как мучительной драмы (чреватой гибелью), организующий смысловую структуру всей книги, находит парадоксальное завершение в финальном стихотворении, где он осложняется мотивом «лжи», подвергающим переоценке предшествующие драматические коллизии сборника. Причем финальный текст как бы концентрирует ключевые текстовые структуры книги. Так, строки:

Клялась, что *погибнешь* в *разлуке* <...>,
Рыдая у черных *ворот* <...>
О, ты не напрасно смеялась,
Моя непрощенная *ложь* [1. С. 85]

явная автовариация сюжетной ситуации «Сжала руки...». Ср.:

Я бежала за ним до *ворот*.
Задыхаясь, я крикнула: «Шутка
Все, что было. Уйдешь, я *умру*»... [1. С. 19]

Вместе с тем ситуация *прощания у ворот* — отсылает и к стихотворению «Ты поверь...»:

Не забыть, как со мною пришел он *проститься*:
Я не *плакала*; это судьба. <...>
Оттого ль его сон безмятежен и мирен,
Что я здесь у закрытых *ворот*... [1. С. 53]

Сдвоенный мотив *гибели избранника* («Кого ты на смерть проводила, / Тот скоро, о скоро умрет» [1. С. 85]) и *лирической героини* («Все тело мое изгибалось, / Почувствовав смертную дрожь» [1. С. 86]) как бы становится заключительным пуантом аналогичных ситуаций, которыми изобилует «Вечер» (см., например: «Сероглазый король», «Хорони, хорони меня, ветер...», «Я пришла сюда, бездельница...», «Похороны», «Над водой» и др.). Не случайно каждый раздел заканчивается стихотворением, в котором отчетливо звучит тема гибели от любви:

I раздел заканчивается стихотворением «Мне больше ног моих не надо...»; II раздел — «Ты поверь...»; III раздел — «Три раза...».

И, наконец, образ «непрощенной лжи», ставший причиной духовной пытки героини, ее предсмертного состояния, отсылает к мотиву *обмана*, на котором построен одноименный цикл; кроме того, этот мотив присутствует в стихотворениях «Любовь покоряет обманно...» и «Ты поверь...» (ср.: «Обману ли его, обману ли? — Не знаю! / Только ложью живу на земле» [1. С. 53]).

Развязка завершающего «Вечер» стихотворения оказывается развязкой и всей книги. Более того, последнее стихотворение становится лирическим прологом будущей книги «Четки», в которой тема любовных иллюзий, вины и покаяния станет центральной.

Что происходит с первой книгой Ахматовой впоследствии? Общеизвестно, что отдельно она не переиздавалась, но в виде раздела включается во все последующие авторские сборники. В составе одних только «Четок» стихи из «Вечера» переиздавались в течение 1914—1923 гг. девять раз.

Однако первое, что Ахматова делает в переизданиях «Вечера», это убирает едва ли не треть стихотворений, не отвечающих ее изменившемуся вкусу. Если в первом издании «Вечера» было 46 стихотворений, то в составе последующих изданий 1914—1923 гг. — 30—32. В частности, «под нож» попадают: «Мне больше ног моих не надо...», «Синий вечер, ветры кротко стихли...» (из цикла «Обман»), «Ты поверь...», «Хочешь знать...», цикл «Алиса», «Маскарад в парке», «Вечерняя комната», «Он любил...», «Сегодня мне письма не принесли...», «Надпись на неоконченном портрете», «Сладок запах...», «Подражание И.Ф. Анненскому», «Кукушка», «Над водой...», «Три раза...». Одни из выброшенных стихов Ахматова находила художественно несовершенными; другие казались ей ориентированными на «декадентскую» эстетику; третьи слишком откровенно касались тайн ее личной жизни. Так, стихотворение «Он любил <три вещи на свете...>» прямо указывало на Гумилёва и перипетии семейной жизни, а «Надпись на неоконченном портрете» ассоциируется с рисунками Модильяни, слишком лично изображающими Ахматову. Оба стихотворения, несмотря на их очевидные художественные достоинства, никогда не переиздавались автором.

Соответственно, изменился порядок следования стихотворений и исчезла (на всегда) разбивка на разделы. В редуцированном виде книга потеряла былую целостность, стала *избранным*, что отразилось в смене названия раздела, озаглавленном «Из книги “Вечер”». При этом книга потеряла свою роль заглавного сверткста: она уже не открывала творчество, а замыкала «Четки», в нарушение всякой хронологии. Избранные тексты «Вечера» позиционировались в не слишком выгодном для них ретроспективном контексте: отодвинутые на смысловую и композиционную периферию, они, безусловно, теряли свою суггестивную мощь в тени второй книги.

Но в 1940-х гг., когда Ахматова находится на взлете своего таланта, отношение к «Вечеру» меняется. Она — признанный мастер, автор пяти (а впоследствии шести) сборников, а также ряда потаенных шедевров, в том числе «Реквиема» и

«Поэмы без героя». А начиналось все с «бедных стихов» «пустейшей девочки», журналы с которыми она в 1911—1912 гг. прятала под диванные подушки, чтобы никто не нашел...

Ретроспективно первая книга начинает восприниматься автором как некий формообразующий исток собственного творчества. На фоне ужасов Большого террора изображенное в стихах «Вечера» «вещество существования» представляется в следующих ракурсах:

— как счастливое бытие двадцатилетней девушки на пороге российского Апокалипсиса и личных трагических утрат (ср. подобную трактовку своей жизни периода «Вечера» и «Четок» в IV главке «Реквиема»: «Показать бы тебе, насмешнице <...>, Царскосельской веселой грешнице, / Что случится с жизнью твоей» [4. Т. 1. С. 353]). Любовная драма лирической героини в обратной перспективе воспринимается едва ли не как идиллия;

— вместе с тем мотив смерти, ожидания гибели, пронизывающий книгу, трактуется автором как предзнаменование своей дальнейшей судьбы, исполненной страданий;

— ценность книги обуславливается акмеистическими открытиями, благодаря которым жизнь души героини показана совершенно по-новому — через внешние (портретные, пейзажные, интерьерные, речевые) детали, обретающие статус психологического кода.

Это новую концепцию первой книги Ахматова сначала отразила в избранном «Из шести книг» (1940), а потом в подготовленном к печати сборнике «Стихотворения» (1946), попавшем под нож цензуры после известного Постановления 1946 г. Позиционируя «Вечер» как некий семиотический прототип своей дальнейшей поэзии, Ахматова вносит ряд структурно-семантических изменений.

Во-первых, она циклически оформляет раздел, для чего, начиная со сборника «Из шести книг» (1940), предваряет его эпиграфом; во-вторых, восстанавливает некоторые из выброшенных ранее стихотворений; в-третьих, дает стихи в новых редакциях (при сохранении старой даты); в-четвертых, добавляет совершенно новые, как бы «вспомненные», стихотворения, датированные 1909—1911 годами.

Эпиграф к разделу выполняет двойную функцию. Первая его функция — циклообразующая. Заголовочная лексема «Вечер», включающая коннотации *угасания*, контрастирует с общим смыслом эпиграфа: «La fleur des vignes pousse / Et j'ai vingt ans ce soir. / *Andrè Theuriot*» ([4. Т. 2. С. 323]), означающего в переводе с французского: «Распускается цветок винограда, и мне двадцать лет сегодня вечером». Контрапункт этих эмоционально-смысловых мелодий развернут и в обновленной мотивной структуре раздела, где нестерпимость любовных страданий и наслаждение природным бытием (как бы самим «веществом существования», по А. Платонову) предстают в едином смысловом аккорде. В итоге настроения «тоски», «муки жальшей», предчувствия близкой смерти никуда не уходят, но они уравновешиваются лейтмотивом весеннего цветения, ликования молодости, изначально заданным эпиграфом.

Вторая функция эпиграфа — служить своего рода метапоэтическим (а отчасти биографическим) кодом. Ведь на первый взгляд выбор эпиграфа кажется доволь-

но странным. Правда, из него можно извлечь биографическую отсылку к возрасту автора в момент выхода книги. Но стоило ли из-за этого обращаться к малоизвестному стихотворению второстепенного французского поэта Андре Тёрье (1833—1907)? Но эпитафии Ахматовой (тем более эпитафии, появившиеся в эпоху Большого террора) всегда — шкатулка с двойным (если не тройным) дном. Так и в нашем случае: центральный образ эпитафического двустихия — явная отсылка к внутренней форме термина «акмеизм», самоопределение которого приходится на тот же 1912 г. Николай Гумилев в программной статье «Наследие символизма и акмеизм» пояснял название течения, возводя его к греческому корню: «...ακμή — высшая степень чего-либо, цвет, цветущая пора» [5. С. 16]. Теория акмеизма, по мнению Ахматовой, разрабатывалась Гумилевым не без влияния ее первой книги [Ср.: 3. Т. 5. С. 112]. Поэтому ретроспективно «Вечер» позиционировался автором как акмеистический метатекст. Кроме того, для читателя, знающего поэтические вкусы Гумилева, выбор в качестве эпитафы строк, написанных поэтом, близким парнасцам, обретал смысл тайной отсылки к опальному поэту.

Возвращение в раздел выброшенных стихов и новые редакции. Уже в 1920-х гг. Ахматова начинает процесс восстановления изъятых в изданиях 1910-х гг. стихов из первого «Вечера». Так, в девятом издании «Четок» (1923) в разделе «Стихотворения из книги “Вечер” 1909—1911» восстановлены стихи «Сердце к сердцу не приковано...» и «Сад» (под названием «Он весь сверкает и хрустит...»). Еще раньше было восстановлено стихотворение «Три раза попытать приходила...». Позже в сборник «Из шести книг» (1940) были включены: «Хочешь знать, как все это было?..», «Я живу, как кукушка в часах...», «Подражание И.Ф. Анненскому».

Выбор возвращаемых стихотворений отнюдь не спонтанен: большинство из них резонирует с трагическим восприятием настоящего, которое как бы предчувствовалось лирической героиней в начале 1910-х гг. Ср.: «Кого ты на смерть проводила, / Тот скоро, о, скоро умрет» [1. С. 85] или: «Здесь мой покой навеки взят / *Предчувствием беды...*» [1. С. 82]. Но если тогда предсмертные мотивы воспринимались все-таки как поэтическая гипербола (отражающая, скорее психологическую экзальтацию героини, нежели реальную угрозу), то после «оптовых смертей» Первой мировой, Октябрьской революции, Гражданской войны и Большого террора, ранние ахматовские стихи на тему смерти зазвучали по-новому: они обрели статус «невольного пророчества»... Обратим внимание, что именно на рубеже 1940-х гг. в творческом сознании поэтессы формируется новая концепция времени, согласно которой будущее зарождается и «вызревает» в прошлом, стало быть, прошлое хранит его зародыш (ср. в «Поэме без Героя»: «*Как в прошедшем грядущее зреет, / Так в грядущем прошлое тлеет...*» [4. Т. 1. С. 374]).

Именно с этой идеей — вести о будущем, которая содержится в прошлом, связаны **новые редакции** «старых» стихов. Самым существенным изменениям подверглась «Песенка». В изданиях до 1946 г. последняя строфа полностью повторяла первую, т.е. играла роль песенного рефрена. В сборнике 1946 г. стихотворение завершает новая строфа, выдержанная в модальности будущего времени и содержащая аллюзию на лермонтовского «Нищего» (ср.: «Куска лишь хлеба он про-

сил, / И взор являл живую муку, И кто-то *камень* положил / В его протянутую руку» [11. С. 270]) и Евангелие от Матфея (Матф, 7: 9):

Будет камень вместо хлеба
Мне наградой злой.
Надо мною только небо,
А со мною голос твой.

[4. Т. 2. С. 351]

Мотив *предсказания несчастья* в художественном сознании Ахматовой неразрывно связан с ее лирическим даром (ср. в стихотворении «Нет, царевич, я не та...»: «Громко кличу я беду: / Ремесло мое такое» [4. Т. 2. С. 243]).

Возвращенные и/или обновленные стихи в сборнике «Из шести книг» (1940) заставляют по-новому звучать «старые» стихи, образуя с последними кумулятивные цепочки. Так, «предчувствие беды» в «Песенке» и «Саде» интерферирует с темой трагической судьбы поэта, выраженной в «Музе»:

Муза! ты видишь, как счастливы все —
Девушки, женщины, вдовы...
Лучше погибну на колесе,
Только не эти оковы...

[4. Т. 2. С. 357]

В 1940 году смысловые акценты смещаются: если в 1911 г. речь шла о драме женщины-поэта, не могущей соединить счастливую любовь и творчество, то теперь образы «гибели на колесе» и «пытки» вызывают совсем иные ассоциации (ср. со строками мандельштамовского стихотворения «За гремучую доблесть грядущих веков...» (1935), хорошо известными Ахматовой: «... Чтоб не видеть ни труса, ни хлипкой грязцы, / Ни кровавых костей в колесе...»). Экстатические возгласы, казавшиеся в 1911 г. проявлением романтической экзальтации героини, через тридцать лет воспринимаются как сбывшееся *предсказание* своей судьбы и трагическими судьбами своих собратьев по перу. «Царскосельская веселая грешница» стала *Музой плача*, «канатная плясунья» — Кассандрой.

Новые стихи. Отдельного разговора заслуживают стихи, написанные специально для раздела «Вечер», входящего в поздние сборники. Так, в сборнике «Из шести книг» (1940) в означенном разделе появилось новое стихотворение «Я и плакала и каялась...» (которое в печати при жизни Ахматовой больше не появлялось). А в сборник «Стихотворения» (1946) были включены еще пять новых стихотворений, которые увидели свет в сборнике «Стихотворения. 1909—1960» (М., 1961). Первые два из них объединенные в миницикл «Два стихотворения» («1. Подушка уже горяча...», «2. Тот же голос, тот же взгляд...»), открывали раздел. Два последующих также составляли миницикл под общим заглавием «Читая “Гамлета”» («1. У кладбища направо пылил пустырь...», «2. И как будто по ошибке...»). Оба цикла датированы в сборнике 1909 г. И пятое стихотворение — «На землю саван тягостный возложен...» (в «Беге времени» оно напечатано под другим названием — «Первое возвращение»), датированное 1910 г.

А в последнем прижизненном сборнике «Бег времени» (1965) появляются еще два новых стихотворения: «Молюсь оконному лучу...» (1909) (это стихотворение открывало сборник) и «И когда друг друга проклинали...» (1909), следовавшее за циклом «Читая Гамлета».

Ахматова, по мере накопления этих якобы «восстановленных» стихотворений, намеревалась составить из них раздел, предваряющий «Вечер», — со знаковым названием — «Предвечерие» [6. С. 452]. Мы не задаемся целью установить реальное время их написания или степень их реконструкции, но не исключаем версии, что здесь имела место авторская мистификация. В пользу этого предположения свидетельствует тот факт, что все «вспомненные» стихи из «Первой Киевской тетради» [7. С. 452] отмечены печатью мастерства, подчас более высокого, чем стихи из «Вечера», вышедшего в 1912 г. В то же время вполне возможно, что в сознании Ахматовой сохранились какие-то блуждающие строки или тематические прототипы, зародившиеся и до «Вечера». Ср. свидетельство М.И. Будыко, в разговоре с которым Ахматова пояснила, что «первую строфу “У кладбища направо пылил пустырь...” она написала в 1909 г., “дальше шли очень слабые стихи”, и конец она сочинила перед публикацией стихотворения в журнале “Ленинград”, то есть в 1945 г.» [цит. по: 3. Т. I. С. 700—701].

В любом случае, эти свежие стихотворные «вливания» были Ахматовой необходимы. Ведь подобная авторская стратегия позволяла ввести в корпус сборника стихи, которые по тем или иным причинам (личным, политическим или же стилистическим) не могли быть опубликованы в более поздних разделах и с более поздними датами. «Состарение» даты и введение новых стихов в контекст ранней лирики отвечали ее психологическому или поэтическому замыслу или позволяли избежать цензурных препон.

Публикация некоторых из них стала для Ахматовой своего рода шифром, позволившим ей ввести в контекст поэзии 1910-х гг. новую тематику, например, шекспировскую. Примечательно, что пик ахматовского интереса к шекспировскому наследию приходится не на *серебряновековые* 1910-е гг., а на *сталинские* 1930—1940-е. Почему? Не потому ли, что именно тогда у Ахматовой возникает новая этико-философская интерпретация Шекспира? Эпоха Возрождения для нее — не только расцвет искусств и гармоническая соразмерность *золотого сечения*, но, *par excellence*, героическое проявление свободы духа в условиях тотальной несвободы. В сущности, именно об этой *высочайшей драме человеческого бытия* писал Шекспир, которого Ахматова, по собственному признанию, читала «всю жизнь» (в частности, в 1927 г. она начала изучать английский, чтобы читать Шекспира в оригинале). Шекспировский *текст* в поэзии 1940-х гг. играет уникальную роль, а именно роль *поэтического шифра* (прежде всего в стихотворении «Клеопатра» (1940) и в цикле «В сороковом году» (1940); подробнее см.: [8. Р. 125—140].

В стихотворении «Август 1940», открывающем последний цикл, явно слышится гамлетовский мотив погребения Офелии, которое отождествляется с погребением эпохи. Но тогда первое стихотворение цикла «Читая Гамлета» «У кладбища, направо пылил пустырь...» при всем своем любовно-идиллическом содержании уже содержит в себе зародыш трагического будущего, семиотически выраженного — в пейзажных деталях. Это *кладбище*, где похоронят Офелию, *река*, в которой

она утонет, и *пустырь*, попавший в описание «псевдогамлетовского» пейзажа не из Шекспировской трагедии, а из ахматовского *потайного* стихотворения 1940 г. — «Третий Зачатьевский».

Сравнение этих стихотворений показывает, что оба они построены на одних и тех же образных реалиях:

«Читая “Гамлета”. 1» (1909)	«Третий Зачатьевский» (1940)
У кладбища направо пылил <i>пустырь</i> , А за ним голубела <i>река</i> . Ты сказал мне: «Ну что ж, иди в <i>монастырь</i> Или замуж за дурака...» [4. Т. 2. С. 327]	Тянет свежесть с Москва- <i>реки</i> , В окнах теплятся огоньки. <...> Как по левой руке — <i>пустырь</i> , А по правой руке — <i>монастырь</i> ... [4. Т. 2. С. 39—40]

При этом *пустырь* символизирует (как позже и «*пусто место*» в «Поэме без героя») «мерзость запустения» (еще один знак Большого террора), что подчеркнуто пространственной близостью *кладбища* в тексте 1909 г. и двойной оппозицией в тексте 1940 г. Если в «Читая “Гамлета”. 1» *пустырь* все-таки связан с семантикой *правой* стороны, то в «Третьем Зачатьевском» он находится уже «по левую руку» — и символически противопоставлен *монастырю*, расположенному «по правую руку».

Указанные переключки, в свою очередь, обнажают семантические связи между «У кладбища направо пылил *пустырь*...» и стихотворением, открывающим цикл «В сороковом году»:

Когда *погребают* эпоху,
Надгробный псалом не звучит,
Крапиве, чертополоху
Украстить ее предстоит.
И только *могильщики лихо*
Работают. <...>
А после она *выплывает*,
Как *труп* на весенней реке...

[4. Т. 1. С. 151]

Сопоставляемые тексты семиотически тождественны. Семантику *кладбища* из «гамлетовского» стихотворения в «Августе 1940» аккумулируют образы: *погребают*, *надгробный*, *могильщики*, *труп*. *Пустырь* коррелирует с *крапивой* и *чертополохом*, растущими на *пустырях*. *Монастырь* в антиномической оппозиции с *псалмом* (который здесь *не звучит*), а *река* из детали пейзажа превращается в зловещий атрибут места смерти. Подобные семантические переключки заставляют предположить, что датой написания (или «реконструкции») стихотворения «У кладбища направо пылил *пустырь*...», возможно, был 1940 г. (ср. с примечанием Н.И. Крайневой о том, что в собранном Ахматовой сборнике «Нечет» («Нечет I») под этим стихотворением стоят даты: 1909—1945 [4. Т. 2. С. 438]).

Совсем иную роль в контексте раздела «Вечер» в поздних ахматовских сборниках (1946, 1961 и 1965 годов) играет цикл «Два стихотворения» («1. Подушка у же горяча...», «2. Тот же голос, тот же взгляд...»). Помимо очевидной *утренней*

семантики (вступающей в контрапунктные отношения с заглавием «Вечер»), в этом цикле как бы берет начало мотив «голосовой идентичности» («того же голоса», «похожего голоса»), который изначально имел место в книге «Вечер» (1912): (ср.: «Был голос как крик ястребиный, / Но странно на чей-то похожий» [1. С. 86]; «Пьянея звуком голоса, / Похожего на твой» [1. С. 49]). На значимость этого мотива для творчества Ахматовой указывает его включение в новую редакцию «Песенки» (ср.: «Надо мною только небо, / А со мною голос твой» [4. Т. 2. С. 351]), а также его продолжение в «Четках» и «Поэме без Героя» (ср.: «Голос знакомый, а слов не пойму» [4. Т. 2. С. 298]; «И опять тот голос знакомый, / Будто эхо горного грома...» [4. Т. 1. С. 379])

Итак, новые стихи, введенные в раздел «Вечер» в поздних авторских изданиях, как правило, выполняют у Ахматовой функцию семантического вычленения, интегрирования, акцентуации того или иного мотива и поэтому ставятся в сильную позицию, например, в начало раздела или сборника. А введение целого блока новых текстов может совершенно изменить концепцию раздела, представляющего первую книгу поэтессы.

Именно так случилось с разделом «Из книги “Вечер”» в «Беге времени», где семь новых стихотворений (к упомянутым шести добавилось новое стихотворение — «Молюсь оконному лучу...»), открывающих раздел, в корне трансформируют его смысловую и эмоциональную доминанту. Этому способствовало и то, что старые стихи представлены в «Беге времени» выборочно: из стихов первого «Вечера» опубликовано только 24.

Благодаря новым стихам на первый план в разделе выходят мотивы:

- гармонии героини с природой и вещным миром («Молюсь оконному лучу...»);
- любовной гармонии («И как будто по ошибке...»);
- жестокой любовной борьбы, но это борьба незаурядных, сильных душ («И когда друг друга проклинали...»);
- прощания с исчерпавшим себя прошлым («Первое возвращение»).

Эти мотивы, достаточно отчетливо прозвучавшие в самом начале темы, вступающая в смысловые сцепления с похожими, но не тождественными мотивами (например, «любовная пытка» трансформировалась в «пытку сильных»), корректируют последующее содержание раздела, отодвигая на периферию эмоционально «негативные» мотивы, доминирующие в первом издании книги (в частности, мотивы нестерпимого любовного страдания, ожидания смерти, упадка душевных сил и т.д.).

Можно сказать, что в последней авторской редакции раздел «Вечер» стал своего рода иллюстрацией суждения Н.В. Недоброво о том, что ранняя поэзия Ахматовой «открывает лирическую душу, скорее жесткую, чем слишком мягкую, скорее жесткую, чем слезливую, и уж явно господствующую, а не угнетенную» [10. С. 132].

Но каким бы трансформациям Ахматова ни подвергала семантику раздела, она всегда соблюдала правила его структурной организации как метасемантической целостности. Большую роль при этом по-прежнему играл заголовочный комплекс и заглавный текст, выполняющий автометаописательную функцию.

Так, если в первом издании книга открывалась стихотворением «Любовь», как ее тематическим интегратором, то в «Беге времени» раздел «Из книги “Вечер”» открывает стихотворение «Молюсь оконному лучу...», которое оказывается не просто тематической увертюрой раздела, но его семантико-поэтическим «зародышем»:

Молюсь оконному лучу —
Он бледен, тонок, прям.
Сегодня я с утра молчу,
А сердце — пополам.
На ручке мойник моем
Позеленела медь.
Но так играет луч на нем,
Что весело глядеть.
Такой невинный и простой
В вечерней тишине,
Но в этой хранине пустой
Он словно праздник золотой
И утешенье мне.

1909 [2. С. 7]

Стихотворение построено на пересечении мотивов радости природного бытия («луч... словно праздник золотой») и любовного надрыва («сердце — пополам»), на котором держится большинство лирических коллизий первой книги. Кроме того, в поэтике заглавного текста уже заложены принципы опосредованного воплощения переживания через интерьерные и природные детали, составившие открытия ранней Ахматовой и впервые проявившиеся именно в «Вечере». И, наконец, в этом стихотворении присутствует лейтмотивная семантика *вечера*, связывающая его с заглавием и эпиграфом раздела. Дата под стихотворением также корреспондирует с эпиграфом («...мне исполняется *двадцать лет*.<...> 1909»), провоцируя читательское истолкование раздела как лирического дневника. Таким образом, заглавное стихотворение раздела оказывается биографическим и одновременно стилистическим кодом ранней Ахматовой.

«Акмеистическая» простота и прозрачность стихотворения — результат высокого мастерства зрелого автора. На самом деле этот лирический текст, как и большинство поздних произведений Ахматовой, обладает смысловым полифонизмом, достигаемым за счет виртуозного включения в него нескольких интертекстов.

Читатель, знакомый с поэзией Ахматовой и русской классической традицией, довольно скоро обнаружит в тексте стихотворения тютчевские реминисценции и автоцитаты из позднего творчества поэтессы. При этом тютчевский претекст (ср. образ «храмины пустой» и мотив *последней молитвы* [11. С. 133—134] из стихотворения «Я лютеран люблю богослуженье...») высвечивает потаенную тему стихотворения — молитвенное любование миром накануне собственного ухода из жизни. И тогда смысловое поле *вечера* и образ *закатного луча*, которому «молится» героиня, обретают коннотации *прощания* с бытием, прекрасным в его по-

вседневных проявлениях (ср. те же прощальные мотивы и интонации в «Приморском сонете», 1958).

Автореминисценции же играют метаописательную роль: они как бы соединяют «начала и концы», «закольцовывают» творчество Ахматовой как некий мегацикл. Иначе трудно объяснить, почему в своем главном финальном произведении — «Поэме без Героя» (1940—1965). Автор, рефлектируя по поводу собственного раннего творчества, рецептивно обыгрывает ключевые лексемы стихотворения «Молюсь оконному лучу...», а именно: «невинный», «простой», «тишина». Ср.: «...во всем виновата я? / Я — тишайшая, я — простая, / — “Подорожник”, “Белая стая”» [4. Т. 1. С. 391]. Столь разительная образная гомология в системе контекстуальных переключек, характерных для поздней Ахматовой, опять-таки заставляет усомниться в том, что дата написания стихотворения, открывающего последний прижизненный сборник Ахматовой, — 1909 г. Таким образом, это как бы «вспомненное» (и впервые опубликованное в 1961 г.) стихотворение в итоговом сборнике Ахматовой выполняет функцию «абсолютного» начала фактически заверченного текста творчества.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] Ахматова А. Вечер. Стихи. СПб.: Цех поэтов, 1912. 90 с.
- [2] Ахматова А. Бег времени. Стихотворения. М.; Л.: Советский писатель, 1965. 468 с.
- [3] Ахматова А. Собр. соч.: В 6 т. М.: Эллис Лак, 1998—2002.
- [4] Ахматова А. Победа над судьбой. В 2 т. / Сост. Н. Крайневой. М.: Русский путь, 2005.
- [5] Гумилёв Н. Соч.: В 3 т. Т. 3. Письма о русской поэзии. М.: Художественная литература, 1991. 430 с.
- [6] Дорфман Я.Г., Сергеев В.М. Морфогенез и скрытая смысловая структура текстов // Вопросы кибернетики. № 95. Логика рассуждений и ее моделирование. М., 1983. С. 137—147.
- [7] Жирмунский В.М. Примечания // Ахматова А. Стихотворения и поэмы. Л.: Советский писатель, 1979. С. 443—523.
- [8] Kikhney L. Ренессансные коды в поэзии Анны Ахматовой 1930 — 1940 годов // Modernités russes 12. La Renaissance en Russie: concept, modèle, utopie, style. Lyon: Lyon III-CESAL, 2011. P. 123—147.
- [9] Лермонтов М. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. Стихотворения. М.: Художественная литература, 1964. 696 с.
- [10] Недоброво Н.В. Анна Ахматова // Анна Ахматова: pro et contra / Сост. Св. Коваленко. СПб.: РХГИ, 2001. С. 117—137.
- [11] Тютчев Ф.И. Полн. собрание стихотворений. Л.: Советский писатель, 1957. 422 с.

AKHMATOVA'S BOOK OF VERSES «VECHER» THROUGHOUT OF TIME: CYCLIC CONSISTENCY AND TEXTOLOGICAL PARADOXES

L.G. Kikhney

The Institute of International Law and Economics n. after A. S. Griboedov
Entuziastov str., 21, Moscow Russia, 111024

First Akhmatova's book of verses "Vecher" (1912) is studied as a structural and semantic unit, the poet's methods that determine the unity are analyzed. We track techniques by which semantic perception of "Vecher" as metacycle was consequentially renewed during the period of its "lethic" existence in the form of separate section in Akhmatova's lifetime poetry collections.

We state that some verses, which appeared within "Vecher" section in late collections in fact were created by Akhmatova in 1940s — 1950s. For one reason or another these verses couldn't be put into later sections with later dates, so this strategy enabled them to get their place in a collection at all. "Aging" dates and mixing 1940s -verses with former ones took place due to Akhmatova's frame of mind of those days; it allowed to overcome censorship as well. We prove that these verses along with new editions of "old" verses function as semantic anchors, mark out and link some key motives, that is why Akhmatova often set them to a "strong position" (for example, let them open a section or a collection).

Key words: book of verses, collection of verses, semantic structure, cycle, part of a book, semantics

REFERENCES

- [1] Akhmatova A. *Vecher. Stihi* [Evening. Poetry]. SPb.: Ceh pojetov [Poets' working shop], 1912, 90 p.
- [2] Akhmatova A. *Beg vremeni. Stihotvorenija* [Flight of time. Poetry]. M.; L.: Sovetskij pisatel' [Soviet writer], 1965, 468 p.
- [3] Akhmatova A. *Sobraniye sochinenii* [The Complete Poems]: In 6 v. M.: Ellis Lak, 1998—2002.
- [4] Akhmatova A. *Pobeda nad sud'boj* [Victory over the fate]. In 2 v. / Compiled by N. Kraineva. M.: Russkij put [Russian path], 2005.
- [5] Gumilev N. *Sochineniya* [Works]: In 3 v. V.3. *Pis'ma o russkoj poezii*. [Letters about Russian Poetry]. M.: Hudozhestvennaja literature. [Artistic Literature] 1991, 430 p.
- [6] Dorfman Ja.G., Sergeev V.M. *Morfogenez i skrytaja smyslovaja struktura tekstov* [Morphogenesis and hidden semantic structure of texts] // *Voprosy kibernetiki* [Cybernetics Issues]. № 95. *Logika rassuzhdenij i ee modelirovanie* [Logic of reasoning and its modeling]. M., 1983, pp. 137—147.
- [7] Zhirmunsky V.M. *Primechanija* [Footnotes] // Akhmatova A. *Stihotvorenija i pojemy* [Poems and pieces of poetry]. L.: Sovetskij pisatel' [Soviet Writer]. 1979 (Biblioteka pojeta. Bol'shaja serija. 2-e izd.) [Library of a Poet. Big series. Second Edition], pp. 443—523.
- [8] Kikhney L. *Renessansnye kody v poezii Anny Ahmatovoj 1930 — 1940 godov* [Renaissance Codes in Poetry of Anna Akhmatova in the 30—40th] // *Modernités russes 12. La Renaissance en Russie: concept, modèle, utopie, style*. Lyon: Lyon III-CESAL, 2011, pp. 123—147.
- [9] Lermontov M. *Sobraniye sochineniy* [Collected edition]: In 4 vol. V. 1. *Stihotvorenija* [Pieces of verses]. M.: Hudozhestvennaja literature [Art Literature], 1964, 696 p.
- [10] Nedobrovo N.V. *Anna Akhmatova* [Anna Akhmatova] // *Anna Akhmatova: pro et contra* / Sost. Sv. Kovalenko [Compiled by Sv. Kovalenko]. SPb.: RHGI, 2001, pp. 117—137.
- [11] Tjutchev F.I. *Polnoye sobranie stihotvorenij* [The Complete Poems]. L.: Sovetskij pisatel' [Soviet Writer], 1957 (Biblioteka pojeta. Bol'shaja serija. 2-e izd.) [Library of a Poet. Big Series. Second edition], 422 p.