

---

## СЕМАНТИКА ЗАГЛАВИЯ И СМЫСЛОВАЯ ЦЕЛОСТНОСТЬ ПОЭТИЧЕСКИХ КНИГ АННЫ АХМАТОВОЙ

Л.Г. Кихней

Кафедра истории журналистики и литературы  
Институт международного права и экономики им. А.С. Грибоедова  
ул. Новая Басманная, 35, Москва, Россия, 105066

В статье рассматривается семантическая функция заголовков поэтических сборников А. Ахматовой на фоне их циклической структуры, анализируются способы и средства создания смысловой целостности художественных поэтических текстов.

**Ключевые слова:** смысловая структура, смысловая целостность, семантическая метаморфоза, метафорическая компрессия, нарративные цепочки, метаописательная функция, интертекстуальная логика.

Общая концептуальная схема, которой мы следуем, описывая смысловую структуру поэтических книг Ахматовой, подсказана работой Я.Г. Дорфмана и В.М. Сергеева [5. С. 137—141], в которой исследуются общие феномены, свойственные как биологическому морфогенезу, так и морфогенезу текстов. Предмет нашего рассмотрения, в частности, — «Четки» (1914), «Подорожник» (1921), «Тростник»/«Ива» (1940) «Нечет» (1946) (1).

Приступая к рассмотрению семантики заглавий авторских сборников Ахматовой, выдвинем ряд предположений. Первое: ахматовские книги тяготеют к метациклической структуре, в которой заглавия играют роль смыслового интегратора. Второе: название сборника может претерпевать семантические метаморфозы под воздействием стихотворений, в него входящих, и под воздействием заглавий других сборников. Третье: название, являясь метафорической «сверткой» книги как целого, в зрелом творчестве Ахматовой тяготеет к воплощению в заглавном тексте, представляющем собой семантический «эмбрион» сборника.

На небезосновательность выдвинутых предположений указывает, во-первых, тот факт, что в каждом сборнике, начиная с «Подорожника», есть свой «смысловый зародыш» — лирический текст, выполняющий автометаописательную функцию. Имеются в виду стихотворения «Ива» (1940), «Надпись на книге» («Почти от залетейской тени») (1940), «Надпись на книге „Подорожник“» (1941), «Надпись на книге» («Из-под каких развалин говорю...») (1959), «Бег времени» («Что войны, что чума...») (1961). Два стихотворения — «Ива» и «Надпись на книге» — открывали еще при жизни А. Ахматовой семантически тождественные разделы: соответственно «Иву» и «Тростник», а четверостишие «Бег времени» — последний прижизненный сборник поэта.

Во-вторых, в контексте всей лирики Ахматовой появляются семантически взаимосвязанные имена сборников («Четки» — «Нечет»; «Подорожник» — «Тростник»/«Ива»), образующие в подобной соотнесенности новые смысловые единства, в структурировании которых не последнюю роль играет принцип бинарных оппозиций.

Так, Ахматова назвала свой сборник «Нечет», очевидно, с оглядкой на заглавие поэтической книги 1914-го г. «Четки» — второй сборник (четный), а «Нечет» — седьмой (нечетный) (ср. упомянутое выше название сборника в рукописи, отнесенной в издательство «Советский писатель»: «Нечет. Седьмой сборник стихотворений Анны Ахматовой 1936—1946»). «Четки» — вышли, а «Нечет» — нет (2): Рукопись пролежала в издательстве «Советский писатель» до 1952 г. (6 лет) и затем была возвращена автору.

Таким образом, заглавия «Четки» и «Нечет» проецируются на бинарную оппозицию *чет* — *нечет*, образуя в контексте творчества Ахматовой семиотическую парадигму. Все это наводит на мысль о том, что названия сборников выполняют функцию «скреп», которые — по замыслу автора — позволяют воспринимать весь корпус опубликованных стихотворений как некий метатекст, то есть осмысленное и самосогласованное структурное единство.

Интегрирующие функции заглавия рассмотрим на примере «Четок». С одной стороны, название книги имеет сакральные коннотации, восходя к словарному значению (четки — шнурок с нанизанными на нем бусинками (шариками, узелками), для отсчитывания прочитанных молитв или отданных поклонов). Эта узуальная семантика открыто реализована Ахматовой в стихотворении «Последнее письмо» (1913), в «Четки» не включенное (ср.: «Мне нестерпимо здесь томиться, / По четкам костяным *молиться...*» (здесь и далее курсив авт.) (3)) и опубликованное лишь в 1918 г.

С другой стороны, семантика названия проецируется на контекст другого весьма известного стихотворения — «На шее мелких четок ряд...», где под «четками» подразумеваются бусы. Сдвиг семантического значения обусловлен образной парадигмой, в которую попадают «четки»: это образы, объединенные семантической женских нарядов и украшений: «муфта», «лиловеющий шелк» «платья», «цветы», «на груди». Это стихотворение также датируется 1913-м г. Любопытно, что оно также не было Ахматовой включено в «Четки» (опубликовано в 1914 г. в журнале «Северные записки» и позже вошло в состав «Подорожника» (1921).

Этой двуплановостью «четок» — как атрибута молитвенного обряда и одновременно в их обмирщенном варианте как предмета женского украшения — на наш взгляд, задана и многослойность сознания лирической героини «Четок», преломление ее лирического «я» в «монашеском» и «мирском» обликах — едва ли не одновременно (4). В связи с двоящейся семантикой заглавия ряд стихотворений может быть подвергнут двойному истолкованию, прежде всего «Все мы бражники здесь, блудницы...». Это, казалось бы, вполне светское стихотворение было написано в Рождественский пост, в силу чего может восприниматься в покаянно-исповедальном ракурсе, тем более в корреспонденции со стихотворением «Дал Ты мне молодость трудную...», написанном в тот же день, что и предыдущее, — 19 декабря 1912 г. (1 января 1913 г. н.с.).

И все-таки если исходить из изначального, узуального толкования названия сборника «Четки», то его лирические миниатюры могут быть интерпретированы как покаянные, исповедальные обращения к Богу. Ю. Айхенвальд отметил это еще

при жизни Ахматовой: «„Четками“ назвала Анна Ахматова свой известный сборник; и это правильно, потому что в ее поэзии много молитвенности и стихи ее — четки» [1. С. 487].

В этом случае и светские, и молитвенные мотивы выстраиваются в некий потаенный сюжет. При этом интегрирующим началом, обеспечивающим жанрово-семантическую целостность «Четок», становится, на мой взгляд, мифо-ритуальный код (на который, собственно и указывает заглавие книги!), выявляющий авторские представления о «высших» закономерностях судьбы. Четырехчастное деление этой книги обнажает принцип конструкции и указывает на скрытую смысловую структуру, спроецированную на осмысляемый в религиозно-христианском ключе мотивно-тематический комплекс: 1) греха/искушения, 2) возмездия/покаяния, 3) страдания/искупления и 4) освобождения/прощения. Заметим, что каждому разделу соответствует свой тип лирической героини и своя нарративная модель. Причем означенный мифопоэтический код объясняет нестыковки различных ипостасей героини и, следовательно, мотивирует отмеченные выше разрывы нарративных цепочек.

В 1-м разделе главенствует тема любви как наваждения. Героиня выступает в модусе женщины, впавшей в грех страсти. «Гибельный» характер этого чувства раскрывается в стихотворениях «Все мы бражники здесь, блудницы...», «Горят твои ладони...» и особенно в двух заключительных стихотворениях раздела — «Сколько просьб у любимой всегда...» и «Здравствуй! Легкий шелест слышишь...», в которых отчетливо звучит мотив самоубийства на почве несчастной любви.

2-й раздел находится в бинарной оппозиции к первому. Он продолжает тему любви-наваждения, но полюса любовного влечения поменялись. Здесь разыгрывается тема роковой харизмы героини (5), как бы берущей реванш за унижительное состояние страсти, едва не сгубившей ее. Но легкомысленная игра чужой любовью, которая оборачивается гибелью влюбленного «мальчика», воспринимается ею как смертный грех и страшная вина, которая может быть искуплена молитвой и покаянием. Не случайно в финальных стихотворениях раздела наряду с мотивом «смертного томления», идущего от чувства неискупленного греха (ср.: «Ты знаешь, я томлюсь в неволе / О смерти господя моля...» 1, 60 (здесь и далее том и стр. по изд.: [2]; «Углем наметил на левом боку / Место, куда стрелять...» 1, 60) начинают звучать религиозно-аскетические мотивы (ср.: «Я научилась просто, мудро жить, / Смотреть на небо и молиться богу...» 1, 58).

В 3-м разделе «Четок» главенствует мотив возмездия за совершенный грех. Тяжкий телесный недуг, от которого страдает героиня (ср.: «Вот уж сердце мое осторожней / Замирает, и больно вздохнуть...», 1, 61; «От подушки приподняться нету силы, / А на окнах частые решетки. / Мертвой, думал, ты меня застанешь, / И принес венок неискusstный...», 1, 63; «Умирая, томлюсь о бессмертии...», 1, 63), воспринимается ею как заслуженное наказание (6). Это новое состояние задает новый облик — нищей, убогой монашки. Ср. в финальном стихотворении раздела: «Много нас таких бездомных / Сила наша в том, / Что для нас, слепых и темных, / Светел Божий дом» (1, 66). Новая ипостась героини обуславливает и жан-

ровые трансформации стихотворений, подчас выполняющих функцию молитв (см. стихотворения: «Дал ты мне молодость трудную...», «Помолись о нищей, потерянной...», «Плотно сомкнуты губы сухие...» и др.).

Кульминационным звеном и одновременно завершением покаянно-искупительного сюжета 3-го раздела «Четок» является стихотворение «Исповедь» (1911), восходящее к евангельскому преданию о воскрешении умершей дочери начальника синагоги Иаира (Лук., 8: 49—55). Возможно, этот ритуально-мифологический сюжет отразил и автобиографическую ситуацию Ахматовой. (Вспомним, что обе ее сестры умерли от туберкулеза.) И тот факт, что Ахматова все-таки преодолела болезнь, воспринималась ею как чудо. Возможно, что она буквально уподобляет себя дочери Иаира: обреченная на смерть, она обретает жизнь. Искупительное страдание, согласно мифоритуальной логике автора, приводит не только к духовному очищению, но и буквально к физическому воскрешению.

И, наконец, 4-й, завершающий раздел воплощает новое мироощущение героини, прошедшей через страсть, грех, страдание и покаяние и получившей прощение (ср. семантику финального — то есть стоящего в сильной позиции — стихотворения «Простишь ли мне эти ноябрьские дни...»). Героиня, преодолев соблазны и стереотипы любви-наваждения и как бы получив «отпущение» (ср.: «Ты свободен, я свободна...»), обрела широту и свободу в общении с миром. Отсюда эпическое расширение проблематики и жанровых горизонтов — в цикле «Стихи о Петербурге», в послании «Я пришла к поэту в гости...» и т.п. Знаменательно, что после «Четок» карнавального изменения облика лирической героини уже не наблюдается. Ее героиня — после ритуальной гибели и воскрешения — обрела новую сущность и новый голос. Именно этот голос мы слышим в «Белой стае», «Подорожнике» и «Anno Domini».

Таким образом, стихи, входящие в «Четки», безусловно, образуют структурно-семантическую и жанровую целостность — лирическую книгу, название которой служит семантическим ключом к ее скрытой смысловой структуре.

Однако «Четки» в корреспондировании с «Нечетом» обретают дополнительный смысл, а именно: семантику четности (четных чисел), счастья, удачи, а возможно, что и игры (в которую играет судьба) в чет-нечет, вне корреспонденции с названием позднего сборника эти смыслы нерелевантны. Ведь сборник «Нечет» (ядром которого были трагические циклы «Ветер войны» и «Трещотка прокаженного» и цикл о несостоявшейся любви «Cinq» (опять нумерологическая семантика нечетности!)) реализовывал несчастливый поворот судьбы. Таким образом, смысл выстраиваемой бинарной оппозиции — в конструировании универсальных знаковых комплексов, восходящих к мифопоэтическому противостоянию счастья — несчастья, удачи — неудачи, жизни — смерти, которые в наиболее абстрактном числовом выражении обозначаются, согласно В.Н. Топорову [10. С. 162], как *чет* — *нечет*. Оппозиция *чет*—*нечет*, скрытая в противопоставлении заглавий сборников, высвечивает ахматовское понимание закономерностей судьбы.

Иначе дело обстоит со сборником «Подорожник», стихи которого в своем большинстве посвящены переживанию разлуки с возлюбленным (прототипом которого был, как известно, Ю. Анреп, эмигрировавший в Англию). Узуальная семантика заглавия в семантическом поле книги никак не реализуется, но зато большую роль играет парадигматическая связь заглавия с названием более поздней книги — «Тростник».

Эта книга, собранная Ахматовой к 1940-му г., при ее жизни опубликована не была. Ряд стихотворений из нее был напечатан в разделе «Ива» в сборнике «Из шести книг» (1940). В последних прижизненных изданиях (например, в «Беге времени» (1965)) аналогичный раздел — в соответствии с авторской волей — именовался «Тростником». Знаменательно, что эти вариативные заглавия также образуют своего рода парадигму, поскольку имеют общую древесно-растительную семантику, мифопоэтически осмысляемую автором в проекции на культурную традицию.

Кроме того, по тому же — «растительному» — признаку поливариантное заглавие «Тростник»/«Ива» вступает в парадигматические отношения с «Подорожником», тем более что каждое из этих заглавий Ахматова «обыгрывает» в тематически связанных с именем сборника/раздела стихотворениях.

Имеются в виду стихотворение «Ива» (1940), открывающее одноименный раздел в сборнике «Из шести книг»; «Надпись на книге» (1940), открывающее сборник «Тростник» (1940), а в «Беге времени» одноименный раздел; стихотворение «Надпись на книге „Подорожник“» (1941), входящее в сборник «Тростник». Два последних к тому же носят метаописательный характер «надписей на книге».

Зададимся вопросом, почему Ахматова отдает предпочтение заглавию «Тростник» перед заглавием «Ива»? В ахматоведении бытует мнение, что название «Ива» — случайное. Так, Н.В. Королева пишет: «Название „Ива“ раздел получил по первому стихотворению, открывающему книгу. Ахматова считала его случайным, а состав раздела не отвечающим ее замыслу шестой книги» [7. С. 519—520]. Однако, думается, что у Ахматовой были свои резоны для подобного названия. Дело в том, что многозначный семантический ореол образ ивы обретает уже в «поминальном» стихотворении «Все души милых на высоких звездах...» (1921), посвященном памяти Гумилева. Это важно, поскольку следующий сборник, появившийся в печати буквально через 2 десятилетия после «Anno Domini» — «Из шести книг», открывался разделом «Ива», первым в котором стояло одноименное стихотворение, что наводит на мысль о неслучайности названия, знаменующего связь с реквиемными мотивами предшествующего творчества.

Семантика ивы в этом стихотворении, равно как и в стихотворении «Все души милых на высоких звездах...», репрезентирует мотив прошлого, неразрывно связанный с царскосельским топосом (эта «связка» будет проявляться в дальнейшем фактически во всех контекстах, в которых будет появляться образ ивы — через прямые топографические указания в тексте, либо через заголовки стихотворений, либо через пушкинские эпиграфы). В то же время образ ивы через

библейские реминисценции обретает у Ахматовой символические коннотации погребального плача. Ср.:

У Ахматовой

Как хорошо, что некого терять  
И можно плакать... / У берега серебря-  
ная ива... Здесь столько лир повешено  
на ветки...  
Но и моей как будто место есть...  
(1, 175).

В 136 псалме

При реках Вавилона,  
там сидели мы и плакали,  
когда вспоминали о Сионе;  
на вербах, посреди его,  
повесили мы наши арфы...  
(Пс. 136: 1—2).

Но помимо библейских коннотаций в качестве претекста выступает еще и шекспировский «Гамлет». Ср. финальную сцену IV акта:

There is a willow grows aslant a brook,  
That shows his hoar leaves in the glassy stream;  
There with fantastic garlands did she come  
Of crow-flowers, nettles, daisies, and long purples  
That liberal shepherds give a grosser name,  
But our cold maids do dead men's fingers call them:  
There, on the pendent boughs her coronet weeds  
Clambering to hang... [13. Act IV, Scene 7].

В процитированном фрагменте мотив предчувствия смерти Офелии воплощается в символике ивы (7), на ветвях которой Офелия развешивала «венки» (образ, также несущий в себе погребальные коннотации).

Нетрудно заметить, что в стихотворениях «Все души милых на высоких звездах...» и «Ива» проступают инверсированные мотивы финала IV акта Гамлета. Ср.:

У Шекспира:

Есть ива над потоком, что склоняет  
Седые листья к зеркалу волны;  
Туда она пришла, сплетя в гирлянды  
Крапиву, лютик, ирис, орхидеи, —  
У вольных пастухов грубей их кличка,  
Для скромных дев они — персты умерших:  
Она старалась по ветвям развесить  
Свои венки; коварный сук сломался...  
[12. С. 143—240].

у Ахматовой:

...У берега серебряная ива  
Касается сентябрьских ярких вод.  
Из прошлого восставши, молчаливо  
Ко мне навстречу тень моя идет.  
Здесь столько лир повешено на ветки...  
Но и моей как будто место есть...  
(1, 175)

...Я лопухи любила и крапиву,  
Но больше всех серебряную иву.  
И, благодарная, она жила  
Со мной всю жизнь, плакучими ветвя-  
ми  
Бессонницу овеивала снами.  
И — странно! — я ее пережила.  
Там пень торчит...  
И я молчу... Как будто умер брат...  
(1, 188).

Эти смысловые коннотации поддержаны эпитафией из пастернаковского «Гамлета»: «И было темно. И это был пруд / И волны... открывающим зарубленную цензурой книгу «Тростник». Примечательно, что образы пруда и волн, содержащиеся в эпитафии, отсылают к рассказу Королевы о смерти Офелии в водной стихии.

Заглавие раздела, равно как и стихи, в него входящие, в подобной проекции насыщаются погребальными подтекстами, которые начинают блуждать по всему кругу ближних и дальних контекстов, вплоть до цикла «Венок мертвым», где семантика венка и смерти ассоциативно вызывает в памяти образ безумной Офелии, развешивающей перед смертью венки на иве. И тогда можно предположить, что одна из потаенных ипостасей лирической героини тех лет как плакальщицы и сумасшедшей связана с мифопоэтическим комплексом Офелии (ср. в поминальном стихотворении М. Булгакову в цикле «Венок мертвым»: «О, кто подумать мог, что полоумной мне, / Мне, плакальщице дней не бывших... / Придется поминать того, кто полный сил...»).

Однако во второй половине 1930-х гг. Ахматова свою задачу как поэта видит уже не только в скорбной памяти о погибших, в роли плакальщицы, которая продолжала достойно воплощаться автором в жанре причитаний и «заупокойных» отпеваний (ср. семантику заглавия «Реквием»), но и в энергии сопротивления террору. Поэтическая память и лирическое творчество воспринимаются ею как акт «воскрешения» из мертвых. Ср. с отказом от миссии плакальщицы в стихотворении «In memoriam» (1942): «...Над вашей памятью не стыть плакучей ивой, / А крикнуть на весь мир все ваши имена!». А этой новой миссии в большей мере соответствовала мифопоэтическая семантика тростника, нежели ивы.

«Тростниковая» парадигма, отсылающая к древним мифологическим нарративам и образам, обретает в позднем творчестве Ахматовой особую концептуальную значимость. Напомним эти мифологические сюжеты, скрепленные идеей «умирания — воскрешения», тем более что к первому из них отсылает сам поэт.

Комментируя название книги «Тростник», Ахматова, по словам Л.К. Чуковской, «пересказала одну восточную легенду: старшие сестры убили меньшую на берегу реки. Убийство удалось скрыть, но на месте пролитой крови вырос тростник, весной пастух срезал дудочку, дунул в нее — и тростник запел песню о тайном злодействе» [11. С. 114].

Другой «тростниковый» сюжет является фрагментом греческого мифа о царе Мидасе: цирюльник, увидев ослиные уши царя, под страхом смерти должен был хранить этот секрет. Когда цирюльнику стало уж совсем невмоготу, он «открыл» его вырытой в земле ямке, тут же засыпав последнюю. На этом месте вырос тростник, который прошелестел всему миру о постыдной царской тайне [8. С. 150]. И наконец, третий мифологический источник тростниковой семантики у Ахматовой связан с греческим мифом о Панае и Сиринге. Нимфа Сиринга, убегая от преследовавшего ее Пана, превратилась в тростник, из которого Пан сделал свирель.

В стихотворении «Надпись на книге» помимо мифологических подтекстов обнаруживаются еще и литературные — дантовские и пушкинские.

Дантовские подтексты заданы в раме «Надписи на книге» уже самим посвящением «М. Лозинскому», другу Ахматовой и переводчику Данте. Кроме того, на наличие дантовского кода указывают образы «залетейской тени», «задумчивой Леты», «магических зеркал», которые при всей их полисемантической, собранные вместе, становятся узнаваемыми знаками дантовского пространства.

В то же время ахматовская «Надпись на книге» стилизована под посвящение к «Евгению Онегину» («Не мысля гордый свет забавить...»). Причем ахматовский текст играет ту же семиотическую роль, что и пушкинский претекст. А именно, оба произведения выполняют автометаописательную функцию, являясь надписями на собственных творениях. Ахматова, как и Пушкин, представляет свое новое творение (книгу «Тростник») как дар, преподносимый другу. Отсюда разительные ритмико-стилистические и образные переключки ахматовской «Надписи на книге» с текстом посвящения к «Евгению Онегину». Ср.:

в «Надписи на книге»:

*Примите этот дар весенний...*

И сада Летнего решетка,  
И оснеженный Ленинград  
*Возникли, словно в книге этой*  
*Из мглы магических зеркал...*

И над *задумчивою Летой*  
Тростник оживший *завучал*

в «Евгении Онегине»:

*Прими собранье пестрых глав...*

И даль свободного романа  
Я сквозь магический кристалл  
Еще не ясно различал...

*...в Лете не потонет*  
*Строфа, слагаемая мной...*  
*...И память юного поэта*  
Поглотит медленная Лета...

Отсылки к Пушкину здесь совершенно закономерны, ибо образ тростника в «Надписи на книге» спроецирован не только на указанные контексты, но на пушкинское стихотворение «Муза».

Пушкинский подтекст обнаруживается в последней строке «Надписи на книге»: «*Тростник оживший завучал*». Ср. в «Музе» Пушкина: «*Тростник был оживлен божественным дыханьем...*» [9 С. 32] (8). В подобном корреспондировании «тростник» воспринимается как атрибут ахматовской Музы. Не случайно Муза в одноименном стихотворении Ахматовой появляется «с дудочкой в руке» (1, 185).

Тростниковая семантика, насыщаясь всеми этими мифологическими и литературными значениями, становится в поэзии Ахматовой 1930-х гг. неким поэтическим символом умирания и последующего воскрешения. Не случайно авторскую рукопись «Тростника» открывает «Надпись на книге», в финале которого звучит мотив «ожившего тростника», связанный с именами Данте и Пушкина. В «матричном» стихотворении аккумулятивен метасюжет всего сборника. Он зиждется на бинарной оппозиции мертвого и живого, которая заключает в себе противопоставление реально-биографического бытия поэта («залетейской тени») и его идеальной творческой ипостаси («ожившего тростника»). Эта антиномия разрешается посредством мифопоэтической и интертекстуальной логики. Смерть и «летейское» забвение оказываются преодоленными поэтическим словом, мифопоэтические значения которого проясняют смысл названия сборника.



Образ тростника, вынесенный в заглавие книги, в итоге обретает статус семантического ключа к стихам, вошедшим в нее.

Более того, с помощью мифологических подтекстов Ахматова зашифровывает в тростниковых образах информацию о существовании иных, не вошедших в книгу потаенных стихов, как бы буквально спрятанных, сокрытых до поры до времени (именно таковыми являлись стихи, составившие ключевые циклы 1930—40-х гг. — «Реквием», «Черепки», «Трещотка прокаженного», «Из стихотворений 30-х годов»). В таком случае мифологические проекции, во-первых, высвечивают крамольный (запретный) характер ахматовской поэзии, открывающей правду миру о злодеяниях тоталитарной эпохи; во-вторых, отражает «провальность» любых попыток насильственного *погребения* живого слова. И наконец, в-третьих, мифологические и литературные аллюзии указывают на то, что поэт, по Ахматовой, и есть тот самый «звучащий тростник» («тростниковая дудочка»), который, несмотря на свою физическую смерть, продолжает жить в Слове.

В таком случае ахматовская интерпретация образа тростника коррелирует с аналогичной семантикой образа подорожника — в «Надписи на книге „Подорожник“» — как растения, тоже преодолевающего сопротивление враждебной среды и в своей непритязательности и смирении пробивающегося сквозь каменистую городскую почву (ср.: «Он всюду рос, им город зеленел, / Он украшал широкие ступени», 1, 186). Более того, его буйный и свободный рост каким-то образом был связан с возвращением вдохновения (ср.: «И с факелом свободных песнопений / Психея возвращалась в мой придел») к Ахматовой в 1921 г. — в год выхода «Подорожника».

Но в финале этого стихотворения, включенного в «Тростник» и, как мы показали, связанного с тростниковой семантикой, появляется образ *дороги* («А бешеная кровь меня к тебе вела / сужденной всем, единственной дорогой»), высвечивающий внутреннюю форму слова *подорожник* и — через ее посредство — актуализирующий внутреннюю форму заглавия «Подорожник», становясь как бы кодовым ключом к его прочтению. Таким образом, метасюжет книги «Подорожник» может быть реинтерпретирован в свете позднейшего метапоэтического комментария ее заглавия. Однако особенность подобной реинтерпретации заключается в ее семантической двунаправленности: для понимания «Надписи на книге „Подорожник“» контекстом служит весь корпус текстов, входящих в сборник, а для понимания целостной смысловой структуры книги контекстом служит означенная «надпись на книге».

Таким образом, можно сделать вывод, что у Ахматовой смысловая целостность отдельного сборника и его имя находятся в отношениях тождества: совокупность текстов, входящих в книгу, выступает как развернутое имя, смысловая структура которого впитывает в себя всю массу значений и контекстуальных связей между отдельными стихотворениями. В то же время — при попадании в широкий контекст всего творчества — меняется «ролевая структура» заглавия сборника, при этом возникает эффект, который Я.Г. Дорфман и В.М. Сергеев называют метаморфозом [5. С. 143—144].

ПРИМЕЧАНИЯ

- (1) Сделаем важную оговорку: предмет нашего рассмотрения — не только книги, увидевшие свет при жизни автора, но и лирические сборники, автором скомпонованные, но не вышедшие по цензурным условиям того времени. В прижизненных изданиях Ахматовой они существовали в виде разделов, названных так же, как и подготовленные к печати книги. Некоторые сборники, например, «Вечер» (1912) или «Бег времени» (1963), мы оставляем за рамками нашего рассмотрения. В первом еще слабы циклообразующие связи. Последний же — в силу своего «итогового» статуса — включает в себя все ранее изданные книги, и в то же время из-за цензурных чисток в его состав не вошли многие значительные произведения Ахматовой.
- (2) Напомним, что «Нечет» (1946), как и «Тростник» (1940), при жизни автора публиковались только в виде разделов в сборниках «избранного» и в весьма усеченном виде. В статусе самостоятельных поэтических книг (с учетом авторской воли) они были напечатаны только в посмертных сочинениях поэта.
- (3) *Ахматова А.* Сочинения: В 2 т. — М., 1990. — Т. 2. — С. 22. — В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием тома и страницы.
- (4) Ср., например, такие стихи, как «Горят твои ладони...», «У меня есть улыбка одна...», «Высокие своды костела...», «Я научилась просто, мудро жить...», «Ты знаешь, я томлюсь в неволе...», «Помолись о нищей, потерянной...», «Со дня Купальницы-Аграфены...», «Я с тобой не стану пить вино...», «Будешь жить, не зная лиха...», «Протертый коврик под иконой...»).
- (5) Замечу, что роковая харизма лирической героини, впервые проявляясь именно в «Четках», впоследствии трансформируется в пифийский, пророческий дар (ср.: «Я гибель наклкала милым, / И гибли один за другим. / О, горе мне! Эти могилы / Предсказаны словом моим...», 1, 168).
- (6) Мотив возмездия, заданный в первом стихотворении раздела, предполагает двойное истолкование: и как наказание за грехи, и как испытание, посланное Господом (ср.: «Для чего же Бог меня наказывал / Каждый день и каждый час? / Или это ангел мне указывал / Свет невидимый для нас?», 1, 61).
- (7) Заметим, что ива уже во времена Шекспира считалась кладбищенским растением. См.: *Бидерманн Г.* Энциклопедия символов. — М.: Республика, 1996. — С. 101.
- (8) *Пушкин А.* Сочинения. — М.: Олма-Пресс, 2002. — С. 32.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Айхенвальд Ю.* Силуэты русских писателей. — М., 1994.
- [2] *Ахматова А.* Сочинения: В 2 т. — М., 1990. — Т. 1, 2.
- [3] *Ахматова А.* Собрание сочинений: В 6 т. — М., 1998—2000. — Т. 4.
- [4] *Бидерманн Г.* Энциклопедия символов. — М.: «Республика», 1996.
- [5] *Дорфман Я.Г., Сергеев В.М.* Морфогенез и скрытая смысловая структура текстов // Вопросы кибернетики. — № 95. Логика рассуждений и ее моделирование. — М., 1983.
- [6] *Королева Н.В.* Комментарии // Ахматова А. Собрание сочинений: В 6 т. — М., 1998—2000. — Т. 4.
- [7] Мифы народов мира. — М.: Энциклопедия: В 2 т. — М., 1998. — Т. 2.
- [8] *Пушкин А.С.* Сочинения: В 6 т. — М.: Олма-Пресс, 2002.
- [9] *Топоров В.Н.* Модель мира // Мифы народов мира. — М., 1988. — Т. 2.
- [10] *Чуковская Л.К.* Записки об Анне Ахматовой. — СПб.; Харьков, 1996. — Т. 2: 1952—1962.
- [11] *Шекспир У.* Трагедии / Пер. М. Лозинского. — М.: Правда, 1983. — С. 240.
- [12] *Shakespeare W.* Hamlet. — Hertfordshire: The Wordsworth Editiones Ltd, 1996.

## **SEMANTICS OF TITLES AND MEANINGFUL ENTITY OF POETIC BOOKS BY ANNA AKHMATOVA**

**L.G. Kikhney**

The Chair of History of Journalism and Literature  
The Institute of International Law and Economy n.a. A.S. Griboyedov  
*Novaya Basmannaya str., 35, Moscow, Russia, 105066*

The article studies semantic functions of titles of poetic books by Anna A. Akhmatova on the background of their cyclic structure and analyses methods and means of creating meaningful entities of literary poetic texts.

**Key words:** meaningful structure, meaningful entity, semantic metamorphosis, metaphoric compression, narrative chains, metadescriptive function, intertextual logics.