

КНИГА «ВЕЧЕР» АННЫ АХМАТОВОЙ СКВОЗЬ ВРЕМЯ: АВТОРСКАЯ ИНТРОСПЕКЦИЯ И РЕТРОСПЕКЦИЯ

И столетие мы лелеем...
А.А.

Анна Ахматова в 1960-е годы писала о «Вечере»: «...Эти бедные стихи пустейшей девочки почему-то перепечатываются в тринадцатый раз. <...> Сама девочка, насколько я помню, не предрекала им такой судьбы...» [3, т. V, с. 176].

В чем же тайна долголетия первой книги Ахматовой, которая и через сто лет после ее выхода в свет не потеряла своей суггестивной силы и психологической остроты?

Конечно, причин здесь несколько. Дело здесь:

– и в тонком улавливании экзистенциальных границ бытия, давшем эффект восприятия мира как бы в «предсмертном обострении» чувств (о чем писали М. Кузмин и Н. Недоброво);

– и в смене субъекта лирической рефлексии («женщина из объекта становится лирическим героем»), и последовавшей за этим новой для лирики психологической глубине, заимствованной у русского романа (о чем писал О. Мандельштам);

– и наконец, в собственно поэтических открытиях, идущих от И. Анненского и заключающихся в феноменологическом сопряжении мира вещей и движений души; в контрастном соединении экстатического синтаксиса, воплощающего высокий накал страстей, и прозаических реалий, будничного словаря (о чем писали Ю. Тынянов и Б. Эйхенбаум, В. Жирмунский и В. Виноградов).

Но вместе с тем удивительно, что все эти открытия со временем не приелись, не поблекли и не были заслонены последующими очень высокими достижениями поэта: например, вышеупомянутые нововведения в «Вечере» были лишь намечены и гораздо ярче проявились в «Четках».

Думается, что есть еще одна причина, объясняющая феномен долголетия первого сборника, которая, возможно, еще не была отмечена ранее. Эта причина связана с метациклическими закономерностями бытования авторских книг поэта, многократно увеличивающими ее семантический удельный вес.

Первая книга стихов Ахматовой, как и другие ее авторские книги, представляет собой не *твердую структуру* с фиксированными значениями, а «непрерывные цепи *метаморфозов*» [5, с. 147] с текучим, постоянно меняющимся смыслом. Стихотворения же, взятые в извлечении, – при всем богатстве их содержания – предстают нередко как потенциальные «ролевые структуры»: их смысл подчас радикально меняется от погружения в иную текстовую среду.

Каждый раз, komponуя *книгу* или *раздел* (в случае невозможности публикации полноценной книги), Ахматова стремится к созданию целостной метациклической системы, располагая стихотворения таким образом, чтобы между ними возникали перекрестные связи, приводящие к эффекту метаморфоза.

Доказательством того, что ахматовская стратегия собирания стихотворений в книги, начиная с «Вечера», нацелена на создание свертхтекстовых единств, является авторская установка на внутреннее его членение.

В первом издании «Вечера» разбивка на разделы особенно бросается в глаза, поскольку усилена художественно-графическими средствами, в частности, заставками перед каждым разделом – рисунками А. Белобородова. Это заставляет предположить, что в каждом из разделов есть свои циклоидные скрепы.

В *I-м разделе* их функцию выполняет лейтмотив *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 ещё вернемся).

Во *II-м разделе* циклоидной доминантой становится мотив развенчания любовных иллюзий. Раздел открывается циклом «Обман», в который входят стихотворения пасторального звучания, причём «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!...». Отсюда следует, что всё семантическое пространство II-го раздела пронизано сквозным мотивом *обмана*. Пасторальная идиллия цикла, открывающего раздел, в свете последующих стихотворений оказывается мнимостью, миражем. Кардинальное изменение

смыслового звучания цикла «под давлением» контекста раздела представляет собой яркий пример семантического морфогенеза.

III-й раздел оказывается наиболее пестрым по содержанию и стилю. В нём 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 изощрёнными автометаописаниями («Надпись на неоконченном портрете», «Подражание И. Ф. Анненскому»).

И всё-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 «любобной пытке», то в финальном – о *пытке* совестью.

Но автору 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 «свёрнутом виде» авторскую концепцию любви. В самой природе любви, согласно Ахматовой, заложено некое начало «смятения», потому облик ее переменчив – то «змеинный», то «голубиный», а исход *неблагополучен*, ибо она «верно и тайно ведет / От радости и от покоя». Нетрудно заметить, что едва ли не во всех стихотворениях «Вечера» драматургически развиваются идеи, изложенные в первом стихотворении: каждая любовная встреча несёт в себе зародыш разрыва, а каждый разрыв чреват гибелью.

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* стихе¹ формирует метафорический мотив «ужаливания», который притягивает к себе ассоциативные образы, казалось бы, не имеющие прямого отношения к «змеиной» семантике. Ср.:

«То змейкой, свернувшись клубком...»;

Уколола палец безымянный
Мне звенящая оса.

<..>

Но конец отравленного жала
Был острее веретена.

Ты поверь, не змеиное острое жало,
А тоска мою выпила кровь...

Как соломинкой пьешь мою душу...

Выпивание 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, мотивная структура стихотворения «Как соломинкой <пьешь мою душу>...» включается в смысловое поле змеино-осино-жалающих ассоциаций. Очевидно, что интертекстуальным источником этой метафорической парадигмы является тютчевское стихотворение «Не верь, не верь поэту, дева...», в котором в одной семантической «связке» выступают всё те же образы – *змеи* и *пчелы*, всё те же мотивы – *ужаливания* и *выпивания/высасывания* сердца. Ср.: «Он не змиею сердце жалит, Но, как пчела, его сосет...» [13, с. 158].

Весьма примечательна роль финального стихотворения – «Три раза <пытать приходила>...» как эпилога лирического сюжета «Вечера». При его чтении возникает ощущение сюжетно-образного *дежавю*. Так, метонимический облик *гости 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.

Мотив любовного прощания, разрыва, сквозной для метасюжета первой книги, нашёл завершение в последнем стихотворении. Строки:

Клялась, что *погибнешь* в разлуке <...>,
Рыдая у черных ворот...

- аллюзия на сюжетную ситуацию «Сжала руки...». Ср.:

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

Одновременно те же строки – автореминисценция из стихотворения «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*...

Сравнение «Был голос, как крик ястребиный, / Но странно на чей-то похожий» – отсылка и к стихотворению «Белой ночью» (ср.: «Пьянея звуком голоса, / Похожего на твой») и к стихотворению «Ты поверь...» (ср.: «Птичьим голосом кличу любовь»).

Сдвоенный мотив гибели – избранника («Кого ты на смерть проводила, / Тот скоро, о скоро умрет») и лирической героини («Всё тело мое изгибалось, / Почувствовав смертную дрожь») 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-й – «Мне больше ног моих не надо...»;

II-й – «Ты поверь...»;

III-й – «Три раза...».

И, наконец, образ «непрощённой лжи», ставший причиной духовной пытки героини, ее предсмертного состояния, отсылает к мотиву *обмана*, на котором построен упомянутый одноимённый цикл, а также стихотворение «Любовь покоряет обманно...» и особенно «Ты поверь...» (ср.: «Обману ли его, обману ли? – Не знаю! / Только ложью живу на земле»). По сути дела, развязка завершающего стихотворения оказывается развязкой и всей книги. Более того, последнее стихотворение становится лирическим прологом будущей книги «Четки», в которой тема греха (любовного обмана, 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 в состав всех последующих авторских сборников. В составе одних только «Четок» стихи из «Вечера» переиздавались в течение 1914–1923 годов 9 раз [3, т. IV, с. 464–465].

Однако первое, что Ахматова делает в переизданиях «Вечера», – это убирает едва ли не треть стихотворений, не отвечающих её изменившемуся вкусу². 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...» «Ты поверь...», «Хочешь знать <как всё это было?>...», 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» («Я живу как кукушка в часах...»), «Над водой», «Три раза <пытать приходила>».

Одни из выброшенных стихов Ахматова находила художественно несовершенными³; другие казались ей ориентированными на «декадентскую» эстетику⁴; третьи раскрывали её «тайны ремесла»⁵ или личной жизни⁶.

В редуцированном виде книга теряла целостность сверхцикла, становилась *избранным*, что отразилось в смене названия раздела, озаглавленного «Из книги “Вечер”». Соответственно отменяется внутреннее членение книги и меняется порядок следования стихотворений. Избранные тексты, замыкающие «Четки», позиционируются в не слишком выгодном для них ретроспективном контексте: они, отодвинутые на смысловую и композиционную периферию, несколько теряются в тени второй книги.

Но в 1940-х годах, когда Ахматова находится на взлёте своего таланта, отношение к «Вечеру» меняется. Она – признанный мастер, автор 5-ти, (а затем 6-ти) сборников, а также ряда потаённых шедевров, в том числе «Реквиема», гениальной «Поэмы без героя»... А начиналось всё с «бедных стихов» «пустейшей девочки», журналы с которыми она в 1911–1912 годах прятала под диванные подушки, чтобы никто не нашёл...

Ретроспективно первая книга начинает восприниматься автором как некий формообразующий исток собственного творчества. На фоне ужасов Большого террора изображённое в «Вечере» «вещество существования» представляется в двойном ракурсе:

а) как едва ли не идиллическое бытие 20-летней девушки⁷, грусть и томление которой объясняются очень юным возрастом. Ценность книги обуславливается акмеистическими открытиями, благодаря которым жизнь души показана совершенно по-новому – через жизнь вещей;

б) как некие предзнаменования дальнейшей судьбы, исполненной страданий.

Это новое представление о своей первой книге Ахматова отразила и в сборнике «Из шести книг» (1940), и в готовившемся к печати сборнике «Стихотворения» (1946), попавшем под нож цензуры после Постановления 1946 года.

Позиционируя «Вечер» как некий семиотический прототип своей дальнейшей поэзии, Ахматова вносит ряд структурно-семантических нововведений:

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 том числе, «Подражание И. Ф. Анненскому», «Я живу как кукушка на часах...», «Три раза пытаться приходила» и др.);

в-третьих, даёт стихи в новых редакциях (при сохранении старой даты);

в-четвертых, добавляет совершенно новые, как бы «вспомненные», стихотворения, датированные 1909-1911 годами.

Остановимся на всех этих коррективах по порядку.

Эпиграф. Эпиграф к разделу выполнял двойную функцию. Первая его функция, как мы уже упоминали, – циклообразующая. Заголовочная лексема «Вечер», включающая семантические коннотации *угасания*, контрастирует с общим смыслом эпиграфа: «*La fleur des vignes pousse / Et j'ai vingt ans ce soir. / Andre Theuriot*», означающего в переводе с французского: «Распускается цветок винограда, и мне двадцать лет сегодня вечером. / Андре Тёрье⁸».

Контрапункт этих эмоционально-смысловых мелодий развернут и в обновленной мотивной структуре раздела, где нестерпимое страдание и радость жизни предстают в едином смысловом аккорде. В итоге настроения «тоски», «муки жалящей», предчувствия близкой смерти никуда не ушли, но они уравниваются мотивом цветения жизни, заданным эпиграфом.

Вторая функция эпиграфа – метапоэтическая. Она заключается во введении в поэтику раздела акмеистической доминанты – через внутреннюю форму ключевых лексем процитированного в эпиграфе двустишия. Едва ли случайно этот эпиграф перекликается с этимологическим значением акмеизма, приведенным Гумилёвым в программной статье «Наследие символизма и акмеизм»: «...акме – высшая степень чего-либо, цвет, цветущая пора» [4, с. 16]. Теория

акмеизма, по мнению Ахматовой, разрабатывалась Гумилёвым не без влияния её первой книги. Поэтому ретроспективно «Вечер» позиционировался как акмеистический метатекст. Благодаря эпиграфу актуализировалась периферийная семантика *цветения* и *цветов*, составлявшая в книге (особенно в первом издании) значительное место.

Восстановление выброшенных стихов. Уже в сборнике «Из шести книг» (1940) Ахматова начинает восстанавливать изъятые при переизданиях стихи «Вечера» («Хочешь знать, как все это было...»). В сборнике 1946 года восстановлены стихи – «Я живу, как кукушка в часах...», «Три раза пытаться приходила...», «Сад», «Подражание И. Ф. Анненскому». Они, несомненно, принимают на себя дополнительную семиотическую нагрузку, углубляющую содержательную концепцию раздела.

Так, в смысловую структуру каждого из них оказывается встроенным философский мотив времени в разных его вариантах. Так, в восстановленном ранее стихотворении «Хочешь знать, как все это было...» – это экзистенциальные границы жизни, фиксирующие ключевые события внешнего и внутреннего бытия. В стихотворении «Я живу, как кукушка в часах...» отражена идея жизни как бессмысленного возвращения, отсылающая к поэтике Анненского⁹. Причем это возвращение лишено поступательного движения, это простое механическое повторение уже бывшего, движение по кругу. Подобная трактовка времени проецируется на хронотоп частного бытия в сталинскую эпоху.

А в трёх последних восстановленных стихотворениях воплощена концепция *зонического* времени, соединяющего в себе разные временные континуумы. Для более рельефной передачи ощущения единства *прошлого* и *настоящего* Ахматова даёт новую редакцию «Подражания И. Ф. Анненскому», внося в его третью строфу зонический мотив: «Всё как будто с последнего мига / Не прошли безвозвратно года».

В стихотворениях «Три раза пытаться приходила...» и «Сад» объединены *прошрое* и *будущее* время. Подобное объединение закономерно влечёт за собой вербализацию в этих стихотворениях пророческих мотивов. Ср.: «Кого ты на смерть проводила, / Тот скоро, о, скоро умрет»; «Здесь мой покой навеки взят / *Предчувствием беды...*». Таким образом, можно предположить, что восстановление этих стихов мотивировано тем, что в них как бы невзначай прозвучали некие сбывшиеся впоследствии предсказания.

Мотив поэтических предсказаний смерти неоднократно становился предметом лирической рефлексии поэта в 1920-е годы. Ср.:

Я гибель накликала милым,
И гибли один за другим.
О, горе мне! Эти могилы
Предсказаны словом моим.
(«Я гибель накликала милым...», 1921)

Но если в стихотворении 1921-го года речь идет о свершившемся пророчестве, то в стихотворениях «Три раза пытать приходила...» и «Сад» звучит мотив катастрофических предчувствий, которые в начале 1910-х годов воспринимались как поэтическая условность. Но к 1946-му году, когда, по её словам, «всё уже свершилось», эти стихи звучали совершенно по-новому – как заранее предсказанное и сбывшееся впоследствии пророчество. Восстановленные стихи образуют со «старыми» семантические цепочки, усиливающие мотив катастрофических предчувствий. Ср. в «Саде»: «Здесь мой покой навеки взят / *Предчувствием беды*» и в «Песенке» «Страшно мне от звонких воплей / *Голоса беды*».

Именно с концепцией *эонического* времени, *будущего*, которое «вызревает» в *прошлом*, связаны **новые редакции «старых» стихов**. Самым существенным изменениям подверглись два стихотворения – «Подражание И. Ф. Анненскому» и «Песенка».

В «Песенке» Ахматова заменяет последнюю строфу (повторяющую – в соответствии с песенным канон – первое четверостишие) новой строфой, содержащим аллюзию на лермонтовского «Нищего»¹⁰ и Евангелие от Матфея (Матф, 7: 9):

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

Мотив *предсказания беды самой себе* (как и рассмотренный выше мотив *предсказания смерти близким*) в диахроническом развёртывании ахматовской лирики меняет свою модальность и трансформируется в мотив *свершившейся беды*. Ср:

К уху жарко приникает
Черный шепоток беды...
(«От тебя я сердце скрыла...», 1936)

А я иду - за мной беда...
(«Один идет прямым путем...», 1940)

Татарское, дремучее,
Пришло из никуда,
К любой беде липучее,
Само оно - беда.
(«Имя», 1960-е годы)

Этот мотив в художественном сознании Ахматовой неразрывно связан с ее лирическим даром, с ее ипостасью поэта (ср. в стихотворении «Нет, царевич, я не та...»: «Громко кличу я беду: / Ремесло мое такое»). И в свете новой редакции «Песенки» и позднейшего знания трагических перипетий судьбы Ахматовой по-новому воспринимается и «старое» стихотворение «Музе», заключающее догадку о том, что плата за лирический дар – личное счастье:

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

Эмфатические возгласы, казавшиеся в 1911 году проявлением романтической экзальтации героини, через 30 лет воспринимаются как сбывшееся предчувствие своей судьбы. «Царскосельская весёлая грешница» стала *Музой плача*, «канатная плясунья» – Кассандрой.

Новые стихи. Отдельного разговора заслуживают новые стихи, написанные специально для раздела «Вечер», входящего в разные сборники. В сборнике «Из шести книг» (1940) появилось стихотворение «Я и плакала и каялась...» (которое в печати при жизни Ахматовой больше не появлялось).

В сборнике «Стихотворения» (1946), так и не дошедшем до читателей, появились еще 5 новых стихотворений, которые увидели свет только в 1961 году в разделе «Вечер» «оттепельного», но очень неполного сборника Стихотворения» (1961).

Два из них, объединённые в миницикл, открывают раздел:

I. «Подушка уже горяча...»
II. «Тот же голос, тот же взгляд...».

Два других также объединены в миницикл под общим заглавием «Читая “Гамлета”»:

1. «У кладбища направо пылил пустырь...»

2. «И как будто по ошибке...»

И пятое стихотворение – «На землю саван тягостный возложен...» (в «Беге времени») оно опубликовано под названием «Первое возвращение»).

В сборнике «Бег времени» (1965) появляются ещё два новых стихотворения: «Молюсь оконному лучу...», «И когда друг друга проклинали...».

Ахматова, по мере накопления этих «восстановленных» стихов, намеревалась составить из них раздел, предваряющий «Вечер» – со знаковым названием «Предвечерие» [6, с. 452]. Мы не задаёмся целью установить реальное время их написания или степень их реконструкции, не исключая версии, что здесь имеет место авторская мистификация¹¹.

Но мы полагаем, что эти стихотворные вкрапления были Ахматовой необходимы – прежде всего, для обновления стихов из старого сборника, ведь и старые стихи, вступая в новые семантические связи, обретали новый смысл, да и сам раздел как метацикл звучал по-новому. Кроме того, подобная авторская стратегия позволяла ввести в корпус сборника стихи, которые по тем или иным причинам (сугубо личным, политическим или же стилистическим) не могли быть опубликованы в более поздних разделах и с более поздними датами. Состарение даты и введение их в контекст ранней лирики отвечали её психологическому или поэтическому замыслу или позволяли избежать цензурных препон.

Публикация некоторых из них стала для Ахматовой своего рода шифром, позволившем ей ввести в контекст поэзии 1910-х годов новую тематику, например, шекспировскую.

Примечательно, что пик ахматовского интереса к шекспировскому наследию приходится не на *серебряные* 1910-е годы, а на *сталинские* 1930–40-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 году она начала изучать английский, чтобы читать Шекспира в оригинале). И именно шекспировский *текст* в поэзии 1940-х годов играет уникальную роль,

а именно – роль *поэтического шифра* (прежде всего в стихотворении «Клеопатра» (1940) и в цикле «В сороковом году» (1940) [подробнее см.: 8, с. 125–140].

В стихотворении «Август 1940», открывающем последний цикл, явно слышится гамлетовский мотив погребения Офелии, которое отождествляется с погребением эпохи. Но тогда 1-е стихотворение цикла «Читая Гамлета» «У кладбища, направо пылил пустырь...» при всём своём любовно-идиллическом содержании уже содержит 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-го года¹². Сравнение стихотворений «У кладбища направо пылил пустырь...» и «Третий Зачатьевский» показывают, что оба они построены на одних и тех же образных реалиях:

«Читая "Гамлета". I» (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..."	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> ...

А это, в свою очередь, обнажает семантические связи и переключки между первым стихотворением миницикла «Читая "Гамлета"» и первым стихотворением цикла «В сороковом году»:

«Читая "Гамлета". I» (1909)	«Август 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..."	Когда <i>погребают</i> эпоху, <i>Надгробный псалом</i> не звучит, <i>Крапиве, чертополоху</i> Украстить ее предстоит. И только <i>могильщики лихо</i> <i>Работают</i> . <...> А после она <i>выплывает</i> , Как <i>труп</i> на весенней <i>реке</i> ...

Семиотически сопоставляемые тексты тождественны. Семантику *кладбища* из «гамлетовского» стихотворения в «Августе 1940» сублимируют 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 символ смерти. Подобные семиотические и семантические переключки заставляют предположить, что датой написания («реконструкции») стихотворения «У кладбища направо пылил пустырь...» мог быть 1940-й год.

Совсем иную функцию выполняет в контексте сборника 1946 года второй миницикл, который в последующих изданиях озаглавлен «Два стихотворения». «Утренняя» семантика первого стихотворения «Подушка уже горяча...» как заглавного стихотворения раздела (в изданиях 1946 и 1961 годов) вступала в бинарную оппозицию с названием раздела «Вечер». А в издании 1961 года это первое стихотворение, равно как и второе, корреспондировало с последним, завершающим раздел стихотворением «Белой ночью», составляя вместе с ним семантическое кольцо:

Два стихотворения	Белой ночью
1. Вот и вторая <i>свеча</i> <i>Гаснет...</i> Я эту <i>ночь не спала</i> , Поздно <i>думать</i> о сне...	<Я> не <i>зажигала свеч</i> , Не знаешь, как, усталая, Я не <i>решалась лечь</i> .
Как нестерпимо <i>бела</i> Штора на <i>белом</i> окне.	<i>Белой ночью</i>
2. Тот же <i>голос</i> , тот же взгляд, Те же волосы <i>льняные</i> .	Пьянея звуком <i>голоса</i> , <i>Похожего</i> на твой.
Сквозь <i>стекло лучи дневные</i> <i>Известь белых стен пестрят...</i>	Смотреть, как <i>гаснут полосы</i> В <i>закатном мраке</i> хвой...

Вместе с тем в этом цикле берёт начало мотив «голосовой идентичности» («того же голоса», «похожего голоса»), который становится одним из лейтмотивных стержней раздела «Вечер»:

Тот же голос, тот же взгляд...

Был голос как крик ястребиный,
Но странно на чей-то похожий.
(«Три раза пытаться приходила...»)

Пьянея звуком голоса,
Похожего на твой.
(«Белой ночью»)

Надо мною только небо,
А со мною голос твой.
(«Песенка», поздняя редакция)

Более того, этот мотив звучит в «Четках»:

Чтоб тот, кто спокоен в своем доме,
Раскрывши окно, сказал:
«Голос знакомый, а слов не пойму», -
И опустил глаза.
(«Углем наметил на левом боку...»)

и в «Поэме без героя»:

И опять тот голос знакомый,
Будто эхо горного грома...

«Тот голос» образует семантические оппозиции с «другим голосом» («Другой голос»), с голосом соблазна («Мне голос был...»), с «голосом из темноты» («Дорожная, или Голос из темноты») и т. д.

Новые стихи, поставленные в сильную позицию в контексте раздела, (например, в его начало) всегда у Ахматовой выполняют функции семантического вычленения, интегрирования, акцентуации того или иного мотива. А введение целого блока новых текстов может совершенно изменить концепцию раздела, представляющего книгу.

Именно так случилось с разделом «Из книги “Вечер”» в «Беги времени», где 7 новых стихотворений, открывающих раздел, в корне трансформируют его смысловую и эмоциональную доминанту¹³.

Благодаря новым стихам, на первый план в разделе выходят мотивы:

а) гармонии героини с природой и вещным миром («Молюсь оконному лучу...»);

б) любовной гармонии («И как будто по ошибке...»);

в) жестокой любовной борьбы, но это борьба незаурядных, сильных душ («И когда друг друга проклинали...»);

г) прощания с исчерпавшим себя прошлым («Первое возвращение»).

Эти достаточно отчетливо прозвучавшие в самом начале темы, вступая 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 новой авторской концепции раздел «Вечер» стал своего рода иллюстрацией суждения Н. В. Недоброво о том, что ранняя поэзия Ахматовой «открывает лирическую душу, скорее жёсткую, чем слишком мягкую, скорее жестокую, чем слезливую, и уж явно господствующую, а не угнетенную» [12, 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...» (1909), которое оказывается не просто тематической увертюрой раздела как метацикла, но его семантико-поэтическим «зародышем»:

Молюсь оконному лучу –
Он бледен, тонок, прям.
Сегодня я с утра молчу,
А сердце - пополам.
На ручке - пополам
Позеленела медь.
Но так играет луч на нем,
Что весело глядеть.
Такой невинный и простой
В вечерней тишине,
Но в этой хранилище 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 «Вечера». 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, связывающая его с заглавием и эпиграфом книги. Во-первых, это лексема «вечер», которая в итоге, трижды повторяется в минитекстах, открывающих раздел – в заголовке, эпиграфе и заглавном стихотворении. Во-вторых, дата 1909 как элемент заголовочно-финального комплекса стихотворения перекликается с эпиграфом, что создает мнимую перспективу автобиографического истолкования книги как лирического дневника двадцатилетней девушки.

Таким образом, заглавное стихотворение раздела (и абсолютное начало ее творчества – в новом изводе) оказывается *ретроспективным кодом* акмеистической поэтики.

Но вместе с тем это стихотворение вписывается и в *перспективу* ахматовского творчества, поскольку содержит автометаописательные мотивы, наиболее отчетливо воплотившиеся во второй части «Поэмы без героя». В «Решке» Автор / Героиня, рефлектируя по поводу собственного раннего творчества, реминисцентно обыгрывает три финальных образа стихотворения «Молюсь оконному лучу...»: «невинный», «простой», «тишина»: «...во всем виновата я. / Я – тишайшая, я – простая, / – «Подорожник», «Белая Стая»...». Столь разительные совпадения текстов в системе контекстуальных переключек, характерной для поздней Ахматовой, опять-таки заставляют усомниться в том, что дата написания стихотворения, открывающего последний прижизненный сборник Ахматовой, – 1909 год.

Ретроспективно осмысливая свой творческий путь, поздняя Ахматова (эпохи 1940-х – 60-х годов) ставит перед собой задачу вписать свой первый сборник в мегасистему всей своей поэзии. Соединительными скрепами у нее становятся парадигматические переключки, возникающие между заглавиями её разделов, репрезентирующих изданные некогда (или никогда не изданные) книги. Так, ранние «Четки» (1914) образуют бинарную оппозицию с поздним «Нечетом» (1946). А книга «Подорожник» (1921) семиотически объединялась с потаённой книгой «Тростник» (1940) и его подцензурным вариантом – разделом «Ива» (1940).

Заглавие «Вечер» не вписывалось ни в первую, ни во вторую типологию книжных имен. Но в 1940-е годы возникает версия (ранее никогда не звучавшая) об альтернативном названии первой книги. Вот что пишет по этому поводу Л.К. Чуковская в письме к В.М. Жирмунскому (от 20 февраля 1967 г.):

«...знаете ли Вы, что книга “Вечер” сначала называлась “Лебеда”? Это мне рассказала А.А. летом 1940 г. Открывалась книга стихотворением “Я на солнечном восходе Про любовь пою, На коленях в огороде Лебеду пою”, а кончатся должна была стихотворением «Подушка уже горяча С обеих сторон», которое так и называлось “Послесловие”. Потом друзья уговорили назвать книжку не “Лебеда”, а “Вечер”; она стала называться иначе, и стихотворение о лебеде передвинулось, а “Подушка уже горяча” – выпало, потому что это ведь не вечер, а утро» [14].

Для нас в данном случае не имеет значения: намеревалась ли Ахматова действительно назвать свою первую книгу «Лебедой», или здесь имеет место ретроспективная мистификация. Важно другое: автор совершенно явственно стремится выстроить из заглавий книг некоторую символическую парадигму с общей «растительной» семантикой: *Лебеда – Подорожник – Ива / Тростник*.

При этом с каждым из заголовков коррелирует специальный автометаописательный текст, нередко озаглавливаемый как «надпись на книге». Он играет роль *смыслового эмбриона* книги; в условиях «запрета на публикацию» он, кроме того, брал на себя кодирующие функции.

Если «Ива» и «Тростник» изначально имели метаописательные тексты, к «Подорожнику» Ахматова напишет подобный текст позже и опубликует его в разделе «Тростник» (см.: «Надпись на книге “Подорожник”», 1941), то «Вечер» подобного метаописательного текста не имел.

Но в 1958 году Ахматова пишет стихотворение «В старом зеркале или Надпись на книге “Вечер”. 1912», которое, безусловно, выполняет по отношению к первому сборнику функцию метаописания. Приведём текст полностью – по «Записным книжкам» Ахматовой [7, с. 21-22]¹⁴:

Он не траурный - он не мрачный,
Он совсем, как сквозной дымок -
Полуброшенной новобрачной
Бело-черный легкий венок.

А под ним тот профиль горбатый,
И парижской челки атлас,
И зеленый, продолговатый,
Очень зорко видящий глаз. 1958, 23 мая

В этой ретроспективной «надписи на книге», с одной стороны, дан очень чёткий, узнаваемый облик Ахматовой, запечатленный, в частности, в 1911 году в графических (черно-белых!) рисунках Модильяни, на которых поэтесса изображалась со своей знаменитой «парижской челкой» и исключительно в профиль¹⁵.

С другой стороны, это автометаописание ее первого сборника, построенное на двойной метафоре, общая сема метафорических элементов, с которыми сравнивается «Вечер», – сквозистость, бесплотность.

Ассоциация с *дымом* отсылает к давно отброшенному и забытому стихотворению «Мне больше ног моих не надо...» (1911), оказывается метафорой души, отраженной в книге:

Не надо мне души покорной,
Пусть станет дымом, легок дым,
Взлетев над набережной черной,
Он будет нежно-голубым¹⁶.

Ассоциация с венком сложнее. «Бело-черный легкий венок» – это и буквальная метафора книги (стихи, напечатанные чёрным шрифтом на белой бумаге)¹⁷. Вместе с тем эта метафора содержит скрытое указание на способ связи входящих в книгу стихотворений – по принципу «плетения венка»¹⁸. И действительно, в структурном развертывании стихотворений в первом издании «Вечера» (в отличие от изменённого состава стихотворений всех последующих изданий) явно прослеживаются характерные для «веночной» композиции принципы (общности основной темы, соразмерности эмоциональных тональностей, образных сцеплений, ритмических повторов, соединения идентичных и контрастных мотивов).

Внутри же самой *Надписи на книге* принцип «венка» реализуется в смещениях и метаморфозах смысла ключевого образа при его погружении в разные микроконтексты. *Венок* сначала кажется свадебным (ср.: «Полуброшенной новобрачной... венок»), потом похоронным (ср.: «Он не траурный... венок»), а к финалу оказывается символом высокого искусства, венчающим голову Поэта (ср.: «...венк.

А под ним тот профиль горбатый...»). Этот последний сдвиг в значении вызывает ассоциации не только с портретом молодой Ахматовой: в «сквозном дымке» его линий угадывается «горбоносый профиль» Данте¹⁹. Понятно, что последняя ассоциация бросает ответ на будущую судьбу автора «Вечера».

Итак, круг замкнулся: книга, казавшаяся почти бесплотным венком погребённых лет и угасших страстей, оказывается неким *магическим зеркалом*, которое хранит прошлое, но это прошлое отбрасывает тени в будущее. Такова, по Ахматовой, сила поэтического (т.е. пророческого) слова.

Семантические же сдвиги образа «венка» призваны продемонстрировать смысловую текучесть любой текстовой целостности в зависимости от погружения в разные эпохальные контексты. Изменение социокультурной ситуации влечет за собой подключение нового ассоциативного фона, иных литературных, живописных культурно-исторических параллелей, в свете которых текст (или свертхтекст) прочитывается по-новому²⁰.

Примечания:

1. Стихи, входящие в первую книгу, цитируются по этому изданию [1]. Заметим, что стих «То змейкой, свернувшись клубком» – *абсолютное* начало ахматовского метатекста как организованной структуры: это *первая строка первого* стихотворения *первой* авторской книги.

2. Анна Ахматова вспоминала, что после выхода в печати «Вечера» она «от огорчения, что “Вечер” появился», даже уехала в Италию (1912 г., весна), а сидя в трамвае, думала, глядя на соседей: “Какие они счастливые – у них не выходит книжка”» [3, т. V, с. 176]. Из этой записи следует, что первым изданием своей книги она не была довольна.

3. Никогда не перепечатывались мирикуснические стилизации <Алиса> (1–2), «Маскарад в парке»; а также романтически-эпигонские «Мне больше ног моих не надо...», «Над водой» и др.

4. Известна помета А. А. Блока на его экземпляре ахматовского сборника – на полях стихотворения «Хорони меня, ветер...»: «Крайний модернизм, образцовый, можно сказать, “вся Москва” так писала» [цит. по: 3, т. IV, с. 700]. Но это стихотворение (несмотря на его «декадентские» формулы типа: «И вели голубому туману / Надо мною читать псалмы») Ахматова всё-таки включала в издания 1910-х – начала 1920-х годов, а вот загадочное «Три раза <пытать приходила>» исключила – очевидно, за символистскую стилистику.

5. Вероятно, опасаясь обвинений в подражательности, Ахматова исключает в переизданиях 1914–1923 годов стихотворение «Подражание И. Ф. Анненскому», содержащее слишком явные параллели с художественным методом Анненского.

6. Так, стихотворение «Он любил <три вещи на свете>...» прямо указывало на Гумилева, а «Надпись на неоконченном портрете» ассоциируется с (недавно найденными) рисунками Ахматовой, сделанными Модильяни [подробнее см.: 11]. Оба стихотворения, несмотря на их несомненные художественные достоинства, никогда не переиздавались автором.

7. Подобная трактовка своей жизни эпохи «Вечера» и «Четок» отразилась и в «Реквиеме»: «Показать бы тебе, насмешнице / И любимице всех друзей, / Царскосельской веселой грешнице, / Что случилось с жизнью твоей».

8. Эпиграф взят из стихотворения «Виноградник в цвету» французского поэта Андре Тёрье (1833–1907), близкого парнасцам. Другие редакции стихотворений «Вечера», а также стихотворения, написанные после «Вечера», кроме специально оговоренных случаев, цит. по: 3, I–IV. По этому же изданию [3, III] цитируются поэмы Ахматовой.

9. Ср.: «Тоска маятника», «Лира часов», «Человек» («Я завожусь на тридцать лет...»).

10. Ср.: «Куска лишь хлеба он просил, / И взор являл живую муку, И кто-то камень положил / В его протянутую руку» [10, с. 270].

11. В пользу этой версии свидетельствует тот факт, что все «вспомненные» стихи из «Первой Киевской тетради» отмечены печатью мастерства, подчас более высокого, чем «старые» стихи из первого сборника. В то же время на уровне протомотива или «наброска» эти стихи вполне могли существовать 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].

12. *Пустырь* символизирует в этом стихотворении, (как позже и «пусто место» в «Поэме без героя») «мерзость запустения» (еще один контекстуальный знак Большого террора), что подчеркнуто оппозицией пустыря, находящегося «по левую руку» – *монастырю* (как оплоту христианских ценностей), расположенному «по правую руку».

13. Этому способствовало и то, что старые стихи представлены в «Беге времени» очень выборочно: из стихов первого «Вечера» опубликовано только 24. В тот же раздел Ахматова перенесла два стихотворения из поздних книг: «Меня покинул в новолуние...» (из «Четок», 1914) и «Мурка, не ходи, там сыч...» (из «Подорожника», 1921). Оба датированы 1911 годом. [2, с. 41, 42].

14. На 61-62 страницах «Записных книжек» [7, с. 61-62] то же стихотворение приведено с другим вариантом заглавия: «Портрет автора в молодости, или Надпись на книге “Вечер”. 1912».

15. Кроме того, здесь возможна отсылка к фронтиспису книги «Вечер» (автор Е. Лансере), изображавшему Музу (имеющую портретное сходство с Ахматовой) с книгой на берегу озера [см.: 1, оборот обложки].

16. Метафорический лейтмотив *дыма, отождествляемый ранней Ахматовой с душой и судьбой поэта*, возможно, восходит к Тютчеву. Ср.:

Как дымный столп светлеет в вышине! –
Как тень внизу скользит неуловима!..
«Вот наша жизнь, – промолвила ты мне, –
Не светлый дым, блестящий при луне,
А эта тень, бегущая от дыма...» [13, с. 164].

17. Кроме того, обнаруживаются еще и биографические реалии, связывающие выход «Вечера» с семантикой венка. Ср. воспоминания Ахматовой: «В Цехе», когда одновременно вышла “Дикая Порфира” и “Вечер”, их авторы сидели в лавровых венках» [Цит. по: 9, с. 437].

18. Не случайно мотив «плетения венка» присутствует и на мотивно-образном уровне текста (ср.: «И девочка, что свой плетет венок...»).

19. Имеется в виду известный портрет Данте кисти Боттичелли, на котором великий флорентинец увенчан лавровым венком.

20. Интерпретационными контекстами этого метаописательного стихотворения может служить, во-первых, стихотворение «Первое предупреждение» (1963), поскольку оно построено на тех же семиотически значимых образах («зеркало», «венки», «глаз»), что и «...Надписи на книге “Вечер”. 1912»; во-вторых, «Предсказание» (1922), построенное на семантических деривациях *венца*; и, наконец, цикл «Венок мертвым», где семантика *венка* вынесена в заглавие цикла.

Список литературы:

1. Ахматова А. Вечер. Стихи. – СПб.: Цех поэтов, 1912.
2. Ахматова А. Бег времени. Стихотворения. – М.; Л.: Советский писатель, 1965.
3. Ахматова А. Собр. соч.: В 6 т. – М.: Эллис Лак, 1998–2002..
4. Гумилев Н. Соч.: В 3 т. – М.: Художественная литература, 1991. Т.3.
5. 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.
6. Жирмунский В. М. Примечания // Ахматова А.. Стихотворения и поэмы. – Л.: Советский писатель, 1979 (Библиотека поэта. Большая серия. 2-е изд.). С. 443–523.
7. Записные книжки Анны Ахматовой (1958-1966). – Москва–Torino, 1996.
8. Kikhney L. Ренессансные коды в поэзии Анны Ахматовой 1930–1940 годов // Modernites russes 12. La Renaissance en Russie : concept, modele, utopie, style. – Lyon: Lyon III-CESAL, 2011. S.123–147.
9. Крайнева Н. Примечания // Ахматова А. Победа над судьбой II: Стихотворения / Сост. Н. Крайневой. – М.: Русский путь, 2005. С. 399–440.
10. Лермонтов М. Собр. соч.: В 4 т. – М.: Художественная литература, 1964. Т. 1.
11. Лянда Н. Ангел с печальным лицом. Образ Ахматовой в творчестве Модильяни. – СПб.: «Айрис», 1996.
12. Недоброво Н. В. Анна Ахматова // Анна Ахматова: pro et contra / Сост. Св. Коваленко. – СПб.: РХГИ, 2001. С.117–137.
13. Тютчев Ф. И. Полн. собрание стихотворений. – Л.: Советский писатель, 1957 (Библиотека поэта. Большая серия. 2-е изд.).
14. Л. К. Чуковская – В. М. Жирмунский. Из переписки (1966–1970) // [Эл. ресурс]: режим доступа: http://imwerden.de/pdf/chukovskaya_zhirmunsky_perepiska.pdf.