

**ЛИРО-ЭПИЧЕСКАЯ ТРИЛОГИЯ АННЫ АХМАТОВОЙ**

*В статье высказывается мысль о том, что три поэмы А. Ахматовой («Реквием», «Путем всея земли», «Поэма без героя») правомерно рассматривать как трилогию. Рассматриваются общие для поэмы мотивы, пространственные (Петербург) и временные («Из года сорокового») координаты; демонстрируются результаты «наложения» друг на друга семантических полей трех произведений Ахматовой. Делается вывод о трех поэмах как лиро-эпической трилогии — «Трагической симфонии о судьбе поколения».*

Первым этапом в поисках Ахматовой «широкой и вместительной эпической формы нового типа»<sup>1</sup>, формы, «вмещающей в свои рамки и биографические воспоминания, и картину эпохи»<sup>2</sup>, можно считать поэму «У самого моря» (1914). Очевидно, что уже в этой «маленькой поэме», ставшей самым ранним лиро-эпическим опытом Ахматовой, присутствует все то, что позднее будет реализовано на основе отнюдь не сказочного сюжета и в контексте совсем иного — исторического — пространства. Жанрово-стилевые закономерности, заявившие о себе в первой ахматовской поэме, получили свое дальнейшее развитие в других лиро-эпических произведениях поэта: в «Реквиеме», «Путем всея земли» и «Поэме без героя». Думается, что три названных поэмы, несмотря на всю внешнюю непохожесть, правомерно рассматривать как *трилогию*.

Лучшим обоснованием подобного взгляда является тот факт, что и сама Ахматова воспринимала все три произведения в некоем единстве. Работая в 1964 году над составлением сборника «Бег времени», автор планировал включить в раздел «Поэмы» лишь эти три произведения. Вот как говорит об этом Л.К. Чуковская: «...в самом конце книги будет помещен отдел “Поэмы”; их будет три: “Путем всея земли”, “Реквием” и “Поэма без героя”. А куда же “У самого моря” или “Русский Трианон”? Найдем, сообразим, но здесь им не место»<sup>3</sup>. И далее: «“У самого моря” хоть и поэма, но к этим трем отношения не имеет»<sup>4</sup>.

Близость трех лиро-эпических произведений Ахматовой проявляется уже в том, что все они, оказавшись причастными к «особому» ахматовскому году — «*году сороковому*», пересекаются в пространст-

---

<sup>1</sup> Жирмунский В.М. Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973. С. 138.

<sup>2</sup> Жирмунский В.М. Указ. соч. С. 124.

<sup>3</sup> Чуковская Л.К. Записки об Анне Ахматовой: В 3 т. М., 1997. Т. 3. С. 152.

<sup>4</sup> Там же. С. 172.

ве ахматовского текста «хронологически» — в точке, которая является *не просто формальным показателем времени, но содержит и важнейший смысловой контекст.*

В марте (а именно 10-12 марта, как указывала сама Ахматова) была написана поэма «Путем вся земля», или «Китежанка», первоначально называвшаяся «Ночные видения». В том же марте («около 10 марта») были созданы «Эпилог» к «Реквиему» и «Распятие», в марте же сложилось и «Посвящение» к этой поэме. IX главка «Реквиема» «Уже безумие крылом» датируется поэтом 4 мая 1940 года. Таким образом, 1940-й год можно считать годом завершения «Реквиема», писавшегося в течение пяти лет (1935-1940)<sup>5</sup>. В 1940 году была начата «Поэма без героя». 1940 — дата, стоящая под «Посвящением» к «Поэме» и двумя ее фрагментами<sup>6</sup>.

Ахматовский образ «сорокового года», впервые появившийся в цикле «В сороковом году», возникает вновь в самом начале «Поэмы без героя», в ее «Вступлении» — но уже в контексте более глубоком и символическом, нежели тот, который может предложить чисто «хронологическое» название упомянутого цикла:

Из года сорокового,  
 Как с башни, на все гляжу.  
 Как будто прощаюсь снова  
 С тем, с чем давно простилась,  
 Как будто перекрестилась  
 И под темные своды схожу.<sup>7</sup>

Исследователи не раз обращали внимание на графическое оформление «Вступления». Каждый последующий стих сдвинут по сравнению с предыдущим несколько вправо, подобно ступенькам лестницы, ведущей вниз. Это взгляд в прошлое, из сорокового года — в десятилетие, к которым и обращена «Поэма». Это спуск в «подвал памяти», в мир мертвых. Мертвецы «Поэмы» — это не только тени 13-го года, но и первые ее слушатели, погибшие во время осады, памяти которых и

---

<sup>5</sup> Готовя «Реквием» к печати, Ахматова посчитала незаконченным текст, созданный в 1935-1940 годах (при всей очевидной завершенности сюжета), и предпослала ему еще два фрагмента: «Вместо предисловия» (1 апреля 1957 г., Ленинград) и «Нет, и не под чуждым небосводом» (1961 г.), который занял место эпиграфа.

<sup>6</sup> Как считают авторы главы об Ахматовой в учебном пособии «История русской литературы XX века», в 1940 году Ахматовой был создан «первый вариант ни на что прежнее не похожей «Поэмы без героя». См.: История русской литературы XX века (20–90-е годы). Основные имена: Учеб. пособие для филол. факультетов университетов. М., 1998. С. 330.

<sup>7</sup> Ахматова А.А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1998. Т. 3. С. 170. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы в скобках.

посвящена «Поэма». «Их голоса я слышу и вспоминаю их, когда читаю поэму вслух, и этот тайный хор стал для меня навсегда оправданием этой вещи» (3, 165), — пишет Ахматова в предпосланном «Поэме» прозаическом «Вместо предисловия».

«Реквием» — это тоже возвращение в прошлое, еще совсем недавнее, отсюда боль и пронзительность. Временная дистанция (взгляд из сорокового — в тридцатые) помогает здесь автору в создании обобщенно-философского образа страдания матери и сына, в художественном осмыслении массовой трагедии советской действительности 30-х годов XX века. Взгляд из года сорокового и здесь, в «Реквиеме», означал наступление «поминального часа»: «Хотелось бы всех поименно назвать...» (3, 29); «Там тюремный тополь качается, / И ни звука — а сколько там / Неповинных жизнью кончается...» (3, 24); «Где теперь невольные подруги / Двух моих осатанелых лет?... / Им я шлю прощальный свой привет» (3, 22). Этот взгляд — как спуск в «подвал памяти», «под темные своды», в мир ушедших. Так что строки из «Вступления» к «Поэме» могли бы стать и эпиграфом к «Реквиему», завершённому в 40-м году: «Из года сорокового, как с башни...»

Еще в большей степени закономерна проекция этих строк на поэму «Путем вся земли», обнаруживающую явное смысловое единство со «Вступлением» — с его мотивом схождения в «подвал памяти» и образом башни, которой уподоблен сороковой год. Меняется, может быть, угол зрения, диапазон обозреваемого, но планка задана — временная и пространственная: «Из года сорокового», и — «как с башни». И зрение становится более зорким, таким, какое возможно лишь в периоды глобальных исторических потрясений, когда благодаря пережитым (или переживаемым) событиям по-новому воспринимается все происходящее.

В поэме «Путем вся земли» взгляд лирической героини «из года сорокового» можно интерпретировать и как предложенный поэтом вариант материализации, облечения во плоть любимого Ахматовой образа-мотива «оглядки», а более точно — запрещенной «оглядки», за которой неминуемо должно последовать наказание — смерть («...Лишь сердце мое никогда не забудет / *Отдавшую жизнь за единственный взгляд*»). Поэма представляет собой своеобразную расшифровку, реализацию этого осмысленного Ахматовой в качестве библейского образа: взгляд в прошлое (в данном случае — «из года сорокового») оборачивается для лирической героини смертью, правда, смертью желанной, принимаемой как избавление, как возвращение «домой», как уход от ужасов жизни реальной. Отчетливо заявленный в поэме образ-мотив «оглядки» воспринимается в семантическом поле произведения не только как знак библейского текста (отсылая к легенде о

Лотовой жене). Этот образ читается здесь и как знак ахматовского текста: «Все ушли и никто не вернулся... / Мой последний, лишь ты *оглянулася*, / Чтоб увидеть все небо в крови» (1, 456); «*Оглянулася* — а дом в огне горит» (1, 468); «Лишь сердце мое никогда не забудет / Отдав-шую жизнь за *единственный взгляд*» (1, 402).

В поэме «Путем вся земли» время движется в обратной последовательности, ретроспективно. Перед мысленным взором лирической героини, китежанки, устремленной в прошлое, проходит вся история Европы конца XIX — начала XX века, череда потрясений. И не случайно, конечно, поэма о том, что времени может больше не быть (этот мотив в одной из редакций текста закреплен эпитафией: «И ангел ответил живущим, что *времени больше не будет*»), написана была в 1940 году: «Этот год совместил в себе крушение дорогой сердцу старой Европы, с которой когда-то связывались, может быть, последние надежды... и последний эфемерный и скорее мнимый перерыв перед трагедией следующего года и тех, что за ним, для России... В этой панихиде по ушедшим сороковой год — как сороковой день, день поминовения...»<sup>8</sup>. Такое смысловое наполнение *образа «года сорокового»* и предлагает поэма «Путем вся земли».

На возможность восприятия трех лиро-эпических произведений Ахматовой в единстве указывает и тот факт, также бесспорный, что во всех них (а не только в «Реквиеме») *темы и мотивы реквиема* как заупокойного католического богослужения, как музыкального произведения траурного характера проявляют себя достаточно отчетливо. Скорее всего, именно этим объясняется желание исследователей каким-то образом уточнить жанр всех трех поэм, предложить дополнительное, возможно, в какой-то степени образное определение для их жанрового обозначения: «поэма-реквием», «поэма-панихида». Сама Ахматова воспринимала «Реквием» и поэму «Путем вся земли» как «большую панихиду по самой себе». «Поэма-плач», «поэма-панихида» — такое жанровое определение дает поэме «Путем вся земли» А.И. Павловский. В отличие от И. Берлина, назвавшего «Поэму без героя» «реквиемом по всей Европе», Е.Г. Ковалевская связывает траурные мелодии Поэмы не с пространством, а со временем: «реквием по серебряному веку»<sup>9</sup>.

Чрезвычайно плодотворными — в свете стремления «прочитать» данные поэмы как лиро-эпическую трилогию — могут оказаться и *ре-*

<sup>8</sup> *Топоров В.Н.* Об ахматовской нумерологии и менологии // А. Ахматова и русская культура начала XX века: Тез. конф. ИМЛИ. М., 1989. С. 11.

<sup>9</sup> *Ковалевская Е.Г.* «Реквием» А. Ахматовой. Его сходство и отличие от других произведений поэта // Текст. Узоры ковра: Сб. статей науч.-метод. семинара «TEXTUS». СПб.; Ставрополь, 1980. Вып. 4. Ч. 2. С. 3.

зультаты «наложения» друг на друга семантических полей трех произведений Ахматовой.

Не требует специальных доказательств вопрос о родстве поэмы «Путем вся земли» и «Реквиема», объединенных, напомним, и самой Ахматовой: «большая панихида по самой себе». Примечательно, что внутренняя логика, скрепляющая эти поэмы, соответствует логике движения авторского переживания в материнской причете, являющейся жанровым прообразом «Реквиема». Если «Реквием» — это трагедия, в которой «смерть сына влечет за собою смерть матери»<sup>10</sup>, то поэму о смерти «Путем вся земли» можно рассматривать как вполне естественное логическое продолжение «сюжета» «Реквиема»: символика движения китежанки прочитывается в контексте поэмы однозначно: путь «домой» — это путь к смерти.

Не менее очевидна связь между «Реквиемом» и итоговым произведением Ахматовой — «Поэмой без героя». «Реквием» — «второй шаг» Поэмы, ее «эхо», музыка, аккомпанемент. «Обрывки Реквиема» слышатся в завываниях ветра в печной трубе. Темы и мотивы «Реквиема» в семантическом пространстве Поэмы играют важнейшую роль, причем без привлечения «прошлого» контекста их адекватное прочтение невозможно. Из «Реквиема» пришли в «Поэму без героя» образы месяца, лестницы, огромной звезды, которая «скорой гибелью грозит», дороги, «по которой ушло так много, / По которой сына вели». Отраженные Поэмой, образы эти, столь важные в пространстве ахматовского текста, ретроспективно перестраивают и семантическое пространство «Реквиема», привнося в него новые акценты и смыслы.

Если взаимосвязь «Путем вся земли» и «Реквиема», как и единство «Реквиема» и «Поэмы без героя», лежит на поверхности и даже декларируется самим автором, то общность поэмы «Путем вся земли» и «Поэмы без героя» не выглядит столь несомненной. И тем не менее эти поэмы также тесно связаны между собой. В «Поэме без героя» есть прямое указание на родство двух произведений:

Вовсе нет у меня родословной,  
Кроме солнечной и баснословной,  
И привел меня сам июль. (3, 197)

По поводу этих поэтических строк высказывались различные предположения. Упоминание об июле, который «привел» Поэму, свя-

<sup>10</sup> Лейдерман Н.Л. Творческая индивидуальность и традиция: семантические ресурсы «памяти жанра» в поэме А. Ахматовой «Реквием» // XX век. Литература. Стиль: Стилевые закономерности русской литературы (1900-1930). Екатеринбург, 1996. Вып. 2. С. 122.

зывалось исследователями и с днем именин Ольги (О. Глебова-Судейкина), и с днем рождения самого автора<sup>11</sup>. Воспринимался июль и как знак присутствия в тексте Данте<sup>12</sup>. Виделось в этих строках исследователям и указание на литературный генезис автора<sup>13</sup>; в этом случае роль прецедентного текста отводилась «Египетской марке» О. Мандельштама: «Вот только одна беда — родословной у него нет»<sup>14</sup>. Поэтический образ из «Решки» побуждал исследователей обратить внимание как на один из возможных своих импульсов и на «Гондлу» Гумилева («Словно солнце июльских полдней / Засияет моя правота»)<sup>15</sup>. Бесспорно, все обозначенные семантические оттенки имплицитно присутствуют в ахматовском образе, и учитывать их важно. Вместе с тем совершенно очевидно, что в первую очередь «июль» является прямым указанием на поэму «Путем вся земли» как на источник «Поэмы без героя»: «По январям и июлям я проберусь туда...». Переключка образов обнажает более глубокую связь: актуализированный ею, этой переключкой, мотив пути — важнейший во всех поэмах трилогии, но особенно пронзительно звучит он в этих двух.

Общность двух поэм устанавливается и благодаря семантическому ряду образов, «опрокидывающих» ахматовский текст в поле смерти. Таковы все образы «зимнего» ряда (снег, стужа, метель), а также возникающие в проникновенном лирическом отступлении «Поэмы без героя» образы острова и сада. Появляющиеся как напоминание о сказочном несуществующем Китеже («Там за островом, там за садом...») образы острова и сада эксплицируют в семантическом пространстве Поэмы контекст «Путем вся земли». Как и в поэме сорокового года, Китеж осмысляется в «Поэме без героя» как мифологическое пространство, ассоциирующееся в поэтическом универсуме Ахматовой со смертью.

«Не напиши Ахматова “Реквиема”, не было бы в “Решке” и в “Эпilogue” лагерных строф»<sup>16</sup>, — уверена Л.К. Чуковская. Однако внутреннее движение образов в трилогии может осуществляться и в обратном направлении. Так, образы и мотивы, пришедшие в Поэму из

<sup>11</sup> А. Найман пишет: «Время рождения Поэмы, в которой “зеркало зеркалу снится”, зеркально отражает день рождения Автора — 23 июня, праздник Купалы, также солнечного божества, символизируемого тем же колесом, что и Иул». См.: *Найман А.* Русская поэма: четыре опыта // Октябрь. 1996. № 8. С. 150.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> См.: *Хазан В.И.* О. Мандельштам и А. Ахматова: Наброски к диалогу. Грозный, 1992. С. 185.

<sup>14</sup> *Мандельштам О.* Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 37.

<sup>15</sup> См.: *Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В.* Ахматова и Кузмин // *Russian Literature.* 1978. № 10/11. С. 270.

<sup>16</sup> *Чуковская Л.К.* Указ. соч. Т. 3. С. 152.

«Реквиема» или «Китежанки», воспринимаются в ней как своеобразные знаки, актуализирующие прежний контекст и заставляющие его работать в новом семантическом пространстве. Одновременно те же образы, преобразованные и «переработанные» контекстом «Поэмы без героя», ретроспективно перестраивают структуру семантического пространства поэм предыдущих. Эта закономерность применима, например, к образам Распятая, месяца, звезды, лестницы, пути.

Подчеркнем: во всех упомянутых случаях речь следует вести не о перекличке или совпадении отдельных образов. Общность трех произведений устанавливается благодаря единой в трилогии системе «вечных образов» культуры, специфически преломленной в семантическом поле каждой из поэм. Другими словами, осознать три лиро-эпических произведения Ахматовой, встретившихся в пространстве сорокового года, как своеобразную трилогию помогает *единая целостная система «вечных образов» культуры*.

С механизмом функционирования «вечных образов» культуры во всех трех поэмах связаны особая роль автора в структуре поэтического текста и принципы создания «двойников» автора. Показательно, что каждый из так называемых «двойников» — ликов автора вводится в поэму, обосновывается и закрепляется именно «вечными образами» культуры. Это могут быть «вечные образы» народнопоэтического творчества, истории и литературы, библейские «вечные» образы. Образы матери, плакальщицы, «стрелецкой женки», «царскосельской веселой грешницы», Богородицы, китежанки, Коломбины, «петербургской куклы, актрисы» — все эти лики автора, его культурные и исторические «зеркала» органично сосуществуют в пространстве трилогии, взаимодействуют друг с другом, друг в друга переходят. При этом автор, с одной стороны, обнаруживает способность к полному растворению себя в каждом из своих «двойников» (его судьба типична), с другой — открыто выражает себя во всех трех поэмах, рельефно «проступает» во всех своих поэтических «ликах». Каждый из ликов автора на наших глазах обретает конкретные черты жизни, судьбы, биографии самого автора.

Являясь важнейшим показателем «культурной» насыщенности текста, проявлением осознанной ориентации на культурную традицию, *особая роль автора* в структуре художественного произведения и — как следствие — особый тип организации отношений «автор — герой», *генезис образов-носителей авторского сознания* оказываются ценным свидетельством единства трех поэтических текстов. В формировании единого — в пространстве поэмого творчества Ахматовой — образа автора, в самом выявлении его специфики особенно велика,

повторим, роль «вечных образов» культуры: фольклора, исторических ассоциаций, библейской образности.

Важнейшим доказательством родственности, внутреннего единства трех поэм, еще одним аргументом в пользу предпринятой попытки прочесть произведения именно как трилогию является факт обращения Ахматовой в каждой из поэм к *библейской образности* — «вечным образам» Книги Бытия. Во всех произведениях библейский пласт оказывается одним из самых значительных. С ним связаны — через формирование художественного времени и пространства — жанровое своеобразие каждой из поэм, а также — особенности воплощения важнейшего образа трилогии — образа Петербурга.

«Вечные» сюжеты и мотивы Священного писания, «вечные образы» Книги Бытия образуют общий культурный фон творчества Ахматовой, реконструкция которого всегда была для поэта главной задачей творчества. Переоценить роль этого пласта «вечных образов» культуры в каждой из поэм лиро-эпической трилогии сложно, особенно велика она в «Реквиеме» и в «Поэме без героя». Так, обусловленной единым библейским контекстом трилогии оказалась основная пространственная оппозиция всех трех произведений — антитеза земли и неба. Будучи главной оппозицией мироздания, она, вспомним, выражает один из древнейших мифокультурных архетипов. Показательно, что и особенность хронотопа всех трех поэм в полной мере возможно осознать, обратившись к библейским образам и мотивам. Многослойный христианский подтекст произведений способствует, с одной стороны, предельной разомкнутости времени и пространства в них, с другой — усиливает эффект предельной уплотненности и насыщенности, максимальной смысловой емкости. Наконец, только с помощью библейского контекста можно понять и принцип совмещения в трилогии временных потоков. Временная ось — грань между настоящим и прошлым — оказывается во всех трех поэмах проницаемой, поскольку проницаемой, призрачной, иллюзорной оказывается и граница между жизнью и смертью в трагические времена, выпавшие на долю современников Ахматовой. Формируя в поэтическом универсуме Ахматовой один из самых значимых культурных контекстов, «вечные образы» Священного Писания призваны, таким образом, воссоздать в трилогии катастрофический, трагический облик мира — мира, оказавшегося у черты, живущего в преддверии своего Конца, мира, познавшего реальную угрозу Апокалипсиса.

Еще одним крайне важным доказательством внутреннего единства трех произведений, еще одним аргументом в защиту предпринятой нами попытки прочесть три поэмы Ахматовой как поэтическую трилогию является *специфика воплощения образа Петербурга* в каждой из

них, также связанная с библейским контекстом ахматовского творчества. Показательной в этой связи может быть и сама эволюция, которую претерпевает, развиваясь от поэмы к поэме, образ Петербурга.

Петербург, «гранитный город славы и беды», навсегда ставший метафорой жизни и творчества поэта, «вечным образом» культуры и «вечным образом» ахматовской поэзии, в каждой из поэм, составивших поэтическую трилогию, оказывается главным топосом, центром организуемого автором художественного пространства. При этом существенным показателем единства, и не только, конечно, тематического, всех трех лиро-эпических произведений является и то обстоятельство, что в каждом из них: и в поэме «Путем вся земли», и в «Реквиеме», и в «Поэме без героя» — образ Петербурга обнаруживает свою глубокую связь с важнейшим в христианстве образом-символом Распятия. Уже в ранней поэме Ахматовой «У самого моря» символ Голгофского креста, будучи одним из важнейших в произведении, полностью обуславливает оформление структуры художественного пространства. В поэмах же, отмеченных знаком «года сорокового», этот библейский образ углубляется, усложняются пути его взаимодействия с образом Петербурга.

Так, в поэме «Путем вся земли» проекция христианской символики на историческое пространство Петербурга осуществляется через образ «распятой столицы»: «Столицей распятой иду я домой» (3, 34). На совмещении двух планов — реального и мифологического строится образ Петербурга и в «Реквиеме». Центром организуемого автором пространства оказывается здесь та же, что и в «поэме-панихиде», «распятая столица» — место казней в период сталинской тирании, место, где совершается Распятие, «тот центр в пространстве, который чреват катастрофой, но вместе с тем тот единственный локус, где она может быть предельна»<sup>17</sup>. Однако характер взаимодействия этих образов здесь иной. Образ Петербурга-Ленинграда осмыслен в «Реквиеме», по существу, как своеобразный поэтический эквивалент основного символа христианства. На возможность подобной интерпретации образа Петербурга указывает в первую очередь его мифологическая природа, отчетливо проявившаяся в поэме. Будучи определяющей в семантике христианского символа, идея единства и противостояния смерти и памяти присутствует в качестве основной и в «петербургской картине» мира. Соединяя в своей природе оба начала: смерти, разрушения и культуры, памяти, — «город славы и беды» предстает в «Реквиеме» одновременно и как город-призрак, и как город-памятник.

---

<sup>17</sup> *Топоров В.Н.* «Поэма без героя» в ритуальном аспекте // Анна Ахматова и русская культура начала XX века. С. 18.

Следующим после «Реквиема» этапом художественного осмысления евангельской темы Распятия в связи с трагической судьбой поколения стала «Поэма без героя». Проецируясь на образ Петербурга, актуализируя в нем противостояние жизни и смерти как основную оппозицию, символика Распятия стягивала и здесь все ключевые линии поэмы в единую напряженную точку. Будучи поэтическим эквивалентом важнейшего библейского символа, образ Петербурга в «Поэме без героя» впитал в себя и главную идею Распятия — укладывающуюся в рамки библейского архетипа «от смерти к возрождению» идею искупительной жертвы. В соответствии с семантикой важнейшей в творчестве Ахматовой зеркальной пары «Петербург — Распятие» формируются и оси координат «Поэмы без героя». Это — «вечные» темы греха и расплаты, жертвы и искупления, смерти и возрождения.

Если образ ленинградской тюрьмы Кресты явился в «Реквиеме» своеобразным символом Распятия, то образ Ленинграда можно считать символом Иерусалима — города, где это Распятие совершается. Ахматова, по сути, воплощает в «Реквиеме» одну из важнейших граней созданной в ее творчестве поэтической версии судьбы Петербурга. Еще одну сюжетную линию ахматовского «петербургского мифа» реконструирует поэма «Путем всея земли», где образ Ленинграда уподобляется образу другого гибнущего города — града Китежа, уходящего под светлые воды озера Светлый Яр, так напоминающего Неву-Лету. Есть у Ахматовой и еще одна линия «петербургского мифа». И еще один образ города. Это Петербург «Поэмы без героя», поэмы, явившейся последней частью созданной Ахматовой — в рамках «петербургской картины» мира — трилогии. Петербург «Поэмы без героя» — это опять же Иерусалим, но если Иерусалим «Реквиема» — это город, где совершается Распятие, то Иерусалим «Поэмы без героя» — это город, в котором происходит расплата за былые грехи — «...за то, что ты не узнал времени посещения твоего» (Лк. 19, 44). Одновременно Петербург представлен Ахматовой в Поэме и как город, где — через искреннее покаяние, искупление и замаливание греха — возможно спасение: знаменательно, что в финале поэмы, словно по контрасту с ее началом, уводящим в «подвал памяти», в прошлое, возникают образы «вознесения». Каждая из поэм реконструирует, таким образом, свой «лик» города, а все они вместе, точнее, созданный в рамках трилогии единый образ Петербурга — Петрограда — Ленинграда, вписываются в ту концепцию греха и расплаты, вины и искупления, конца жизни и начала новой жизни, смерти и памяти, смерти и возрождения, которая и лежит в основе «петербургского мифа» русской литературы.

Являясь существенным фактором на пути осознания трех поэм как поэтической трилогии, специфика художественного воплощения

образа Петербурга позволяет не только в «Поэме без героя», но и в «Реквиеме», и в поэме «Путем вся земля» обнаружить присутствие следующей модели: Поэма и Петербург как отражающие друг друга зеркала. Действительно, в той или иной форме модель бесконечности «проступает» в каждой из поэм трилогии; предлагая различные варианты преломления пространства культуры в семантическом пространстве текста.

Природа любого ахматовского текста зеркальна — в силу специфики действующего в нем механизма памяти культуры. Но зеркальна и природа Петербурга — города, вобравшего в себя и отразившего историю, мифологию и культуру. И Поэма, и Петербург, эти зеркальные по природе своей тексты культуры, будучи направленными друг на друга, неизбежно начинают «работать» по принципу отражающих друг друга зеркал. Представляя собой уникальное «культурное» пространство, центром которого оказывается Петербург, каждая поэма поэтической трилогии Ахматовой есть ни что иное, как *модель бесконечности*. Более того. Бесконечно порождая образы и знаки культуры, каждая — отнюдь не в метафорическом смысле — становится, следовательно, и *моделью самой культуры*.

*Эксплицируя механизм действия культурной памяти, реконструируя диалог автора с культурой, модель бесконечности (она же модель культуры) является и ключом к выявлению жанровой специфики входящих в поэтическую трилогию поэм.*

Сама возможность возникновения подобной модели в творчестве Ахматовой могла быть связана в первую очередь с актуализацией роли автора в структуре художественного произведения, с ростом его интертекстуального потенциала, с расширением его эпической значимости. Существенно проявленный в трилогии культурный контекст, свидетельствуя о выдвигании автора в центр произведения, обуславливает, с одной стороны, своеобразие художественного времени и художественного пространства в каждой из поэм (их бесконечность и одновременно многослойность), с другой — специфику архитектоники, организуя построение поэтического текста «как развертывание некоей “культурной” парадигмы»<sup>18</sup>. Другими словами, именно *лирическое* становится в каждой из поэм Ахматовой средством создания подлинного эпического обобщения. Сама сущность жанрового качества *эпического* при этом меняется. Являясь категорией не формы, а содержания, эпическое у Ахматовой оказывается связанным с воссозданием эпического обобщения, эпического мироощущения. Так формируется новое жанровое качество. Так рождается уникальный вариант сопряже-

---

<sup>18</sup> Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В. Указ. соч. С.219.

ния лирического и эпического, явившийся сущностью жанрового новаторства Ахматовой. Заметим, что воздействие «вечных образов» культуры на жанр, хотя и осуществляется в этом случае не прямым путем — опосредованно, носит более глубокий характер: задействованными здесь оказываются все уровни системы художественного произведения.

Итак, единая система «вечных образов» культуры, общие принципы преломления памяти культуры в семантическом пространстве произведения, а также обусловленные этими принципами единые жанровые закономерности — главные факторы, позволяющие осознать три поэмы Ахматовой как лиро-эпическую трилогию — «трагическую симфонию о судьбе поколения». Определение, данное «Поэме без героя» самой Ахматовой<sup>19</sup>, как нельзя лучше объединяет три произведения, выявляя суть грандиозного лиро-эпического «Триптиха».

А.В. ТАГИЛЬЦЕВ

Уральский государственный педагогический университет

**«ВОТ ЭТО Я ТЕБЕ, ВЗАМЕН МОГИЛЬНЫХ РОЗ...»:  
ЦИКЛ АННЫ АХМАТОВОЙ «ВЕНОК МЕРТВЫМ»  
КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЦЕЛОЕ**

*В статье, посвященной одному из наиболее значимых циклов позднего творчества А. Ахматовой, исследуются элементы, обеспечивающие художественную целостность цикла: композиция, лейтмотивы, метрический и ритмический рисунок. Выявляется метасюжет цикла и определяется место «Венка мертвым» в творчестве А. Ахматовой 1930-1960-х годов.*

Одной из определяющих черт лирики А. Ахматовой 1930-1960-х годов становится процесс интеграции, объединения, стягивания ее лирических отрывков и фрагментов в более крупные художественные формы. Главной среди них является лирический цикл, а так и не завершенные попытки собрать последнюю книгу стихов («Седьмая книга» или «Бег времени») свидетельствуют о стремлении создать своего

---

<sup>19</sup> В основе этого ахматовского определения лежит другое, данное «Поэме без героя» М.А. Зенкевичем — «Трагическая симфония».