

УДК: 82.161.1(091)-1 "19"

«ТРАГИЧЕСКАЯ СИМФОНИЯ О СУДЬБЕ ПОКОЛЕНИЯ»: ЛИРО-ЭПИЧЕСКАЯ ТРИЛОГИЯ А. АХМАТОВОЙ

Светлана Викторовна Бурдина

д. филол. н., профессор кафедры русской литературы

Пермский государственный национальный исследовательский университет

614990, Пермь, ул. Букирева, 15. swburdina@rambler.ru

Впервые обосновывается возможность осмыслить три самых известных поэмы Ахматовой – «Реквием», «Путем всея земли» и «Поэму без героя» – как лиро-эпическую трилогию. Подробно рассматриваются главные факторы, позволяющие осознать эти произведения как уникальный, целостный в своих закономерностях художественный текст: единая система «вечных образов» культуры, единые принципы преломления памяти культуры в семантическом пространстве произведения, общие жанровые закономерности. Доказывается, что жанровая специфика входящих в поэтическую трилогию поэм связана с механизмом действия культурной памяти, с реконструкцией диалога автора с культурой.

Ключевые слова: поэма; трилогия; лирический эпос; хронотоп; авторское сознание; образы культуры; жанр.

«Поиски большой эпической формы, вмещающей в свои рамки и биографические воспоминания, и картину эпохи, проходят через все этапы творческого развития Ахматовой» [Жирмунский 1973: 24], – замечает В.М. Жирмунский. «Ахматова шла к своему эпосу от лирики и ранних фрагментарных эпических мотивов к поэме “У самого моря” и далее через “Реквием” и “Путем всея земли” к “Поэме без героя”» [Коваленко 1998: 465-466], – подчеркивает С.А. Коваленко. Действительно, каждая из четырех поэм, названных исследователем, представляет собой качественно новый шаг «в поисках... эпической формы нового типа» [Жирмунский 1973: 138], каждая является значительной вехой на пути обновления жанровой структуры лиро-эпических произведений Ахматовой, каждая может быть осмыслена как принципиально важная – в контексте ахматовского творчества – ступенька на путях становления нового художественного синтеза.

При этом следует помнить, что лиро-эпическое творчество Ахматовой не ограничивается названными поэмами. Далеко не все замыслы поэта оказались реализованными, немалая часть лиро-эпических произведений Ахматовой была уничтожена самим автором в наиболее сложные моменты жизни. Известно, например, что Ахматова уничтожила поэмы «Русский Трианон» (1917–1937) и «Мои молодые руки» (1940), написанные на царскосельские темы. Оба произведения сохранились лишь в отрывках. Не дошла до нас «Петербургская поэма», которую Ахматова начала писать незадолго до революции. Упоминание о ней,

как и о «Ташкентской поэме», также не сохранившейся, находим в Рабочих тетрадях поэта. Фрагментарно представленной в творческом наследии Ахматовой оказалась и «Поэма о начале века» («Гаагский голубь реял над Вселенной...»), написанная в Ленинграде в 1944 г. после возвращения из Ташкента. В конце жизни Ахматова обращается ко многим своим прежним замыслам. В ее Рабочих тетрадях дважды, в 1961 и 1966 гг., встречается строфа из «Прапоэмы» (в одной из записей – с эпиграфом из стихотворения «В городе райского ключаря, / В городе мертвого царя») [Записные книжки Анны Ахматовой 1996: 60; 706]. Рабочие тетради отражают и факт неоднократного обращения Ахматовой к незавершенной поэме «Русский Трианон» (последнее относится к 1965 г.); факт этот тем более примечателен, что работа над произведением к 1937 г. считалась законченной.

Первым этапом в поисках «более широкой и вместительной эпической формы нового типа» [Жирмунский 1973: 24] можно считать поэму «У самого моря» (1914). Удивительно, но уже в этой «маленькой поэме», ставшей самым ранним лиро-эпическим опытом Ахматовой, присутствует все то, что позднее, в других лиро-эпических произведениях поэта, будет реализовано на основе отнюдь не сказочного сюжета и в контексте совсем иного – исторического – пространства. Небольшая по объему поэма «У самого моря» представляет собой уникально спрессованное пространство культурной памяти – целостную систему «вечных образов» культуры. Роль культурного контекста поэмы в организации ее хронотопа, в формировании ее

жанрового своеобразия позволила нам уже на материале этого раннего произведения Ахматовой поставить вопрос о новаторстве поэта в жанре лиро-эпоса.

Жанрово-стилевые закономерности, проявившиеся в первой поэме Ахматовой, получили дальнейшее развитие в «Реквиеме», «Путем всея земли» и «Поэме без героя» – произведениях, которые можно осмыслить как *лиро-эпическую трилогию*.

Лучшим обоснованием подобного взгляда является тот факт, что и сама Ахматова воспринимала все три произведения в некоем единстве. Работая в 1964 г. 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» [Чуковская 1997: 152]. И далее: «“У самого моря” хоть и поэма, но к этим трем отношения не имеет» [там же: 172].

Близость трех лиро-эпических произведений Ахматовой проявляется уже в том, что все они, оказавшись причастными к «особому» ахматовскому году – «году сороковому», пересекаются в пространстве ахматовского текста «хронологически» – в точке, которая не просто является формальным показателем времени, но содержит и важнейший смысловой контекст.

На возможность восприятия этих произведений 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 проявляются 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 всея земли» как «большую панихиду по самой себе». «Поэма-плач», «поэма-панихида» – такое жанровое определение дает поэме «Путем всея 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.

Чрезвычайно плодотворными – в свете стремления «прочитать» данные поэмы как лиро-эпическую трилогию – могут оказаться результа-

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

Не требует специальных доказательств вопрос о родстве поэмы «Путем всея земли» и «Реквиема», объединенных, кстати, 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 собой смерть матери, то поэму о смерти «Путем всея 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 всея земли» и «Реквиема», как и единство «Реквиема» и «Поэмы без героя», лежит на поверхности и даже декларируется самим автором, то общность поэмы «Путем всея 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.
[Ахматова 1998: 197]

По поводу этих поэтических строк высказывались различные предположения. Упоминание об июле, который «привел» Поэму, связывалось исследователями и с днем именин Ольги (О. Глебова-Судейкина), и с днем рождения самого автора¹. Воспринимался июль и как знак присутствия в тексте Данте [Найман 1996: 150]. Виделось в этих строках исследователям и указание на литературный генезис автора; в этом случае роль прецедентного текста отводилась «Египетской марке»

О.Мандельштам: «Вот только одна беда – родословной у него нет» [Мандельштам 1990: 37]. Поэтический образ из «Решки» побуждал исследователей обратить внимание как на один из возможных своих импульсов и на «Гондолу» Гумилева («Словно солнце июльских полдней / Засияет моя правота») [Тименчик, Топоров, Цивьян 1978: 270]. 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 всея земли» как 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 всея земли». Как и в поэме 40-го 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» [Чуковская 1997: 152], – уверена Л.К.Чуковская. Однако внутреннее движение образов в трилогии может осуществляться и в обратном направлении. Так, образы и мотивы, пришедшие в Поэму из «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. Таковы, например, образы Распятая, месяца, звезды, лестницы, пути и др.

Подчеркнем: во всех упомянутых случаях речь следует вести не о переключке 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 40-го 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» народно-поэтического 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.

Будучи 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 плодотворности 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. По словам Р. Тименчика, «...с самого начала предназначенный возврат к простым именам культуры после напряженных семантических приключений был заложен в природе акмеистического текста и вписан в гороскопы творческих путей участников группы. Ветхозаветные цитаты в числе первых принадлежат к этим простейшим именам культурного языка» [Тименчик 1995: 201]. Поэзия же Ахматовой – тот самый случай, когда «пресный своей азбучной очевидностью культурный фон оказывается в слепом поле читательского зрения. Но именно он и является конечной инстанцией в предложенном акмеистами русским читателям диалоге» [Тименчик 1995: 201].

Переоценить роль этого пласта «вечных образов» культуры в каждой из поэм лиро-эпической трилогии сложно, особенно велика она в «Реквиеме» и «Поэме без героя». Так, обусловленной единым библейским контекстом трилогии оказалась основная пространственная оппозиция во всех трех произведениях – 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 можно осознать, обратившись к библейским образам и мотивам. Наличие многослойного христианского подтекста произведений способствует, с одной стороны, возникновению предельной разомкнутости времени и пространства в них, с другой – усилению эффекта 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 пользу продуктивности пред-

принятой попытки прочитать три поэмы Ахматовой как поэтическую трилогию является *специфика воплощения образа Петербурга* в каждой из них, также связанная с библейским контекстом ахматовского творчества. Показательной в этом отношении может быть и сама эволюция, которую претерпевает, развиваясь от поэмы к поэме, образ Петербурга².

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 всея 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 главных в произведении, полностью обуславливает оформление структуры художественного пространства. В поэмах же, отмеченных знаком «года сорокового» («из года сорокового...»), этот библейский образ углубляется, усложняются пути его взаимодействия с образом Петербурга.

Так, в поэме «Путем всея земли» проекция христианской символики на историческое пространство Петербурга осуществляется через образ «распятой столицы»: «Столицей распятой иду я домой». 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» [Топоров 1989: 18]. Однако характер взаимодействия этих образов в данном произведении 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.

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 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 – Ленин-

града, 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 всея земли» обнаружить присутствие уже знакомой нам 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, каждая – в самых общих чертах – воспроизводит выявленную нами в связи с интерпретацией «Поэмы без героя» модель.

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 становится не чем иным, как *моделью 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 по-

строение поэтического текста «как развертывание некоей “культурной” парадигмы» [Тименчик, Топоров, Цивьян 1978: 209]. Другими словами, именно *лирическое* становится в каждой из поэм Ахматовой средством создания подлинно эпического обобщения. Сама природа 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 в поэме новое жанровое качество. Так рождается уникальный вариант сопряжения лирического и эпического, составившего сущность жанрового новаторства Ахматовой. Отметим, что воздействие «вечных образов» культуры на жанр, хотя и происходит в этом случае не прямым путем, однако 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*»³. Это определение, данное «Поэме без героя» самой Ахматовой, как нельзя лучше объединяет три произведения, выявляя суть грандиозного лиро-эпического «Триптиха».

Примечания

¹ 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» [Найман 1996: 150].

² О своеобразии образа Петербурга в поэмах Ахматовой см. также: [Бурдина 2009, 2010].

³ В основе этого ахматовского определения лежит другое, данное «Поэме без героя» М.А. Зенкевичем, – «Трагическая симфония».

Список литературы

Ахматова А.А. Собр. соч.: в 6 т. М.: Эллис Лаг, 1998. Т.3.

Бурдина С.В. Парадоксы хронотопа в «Реквиеме» А.Ахматовой // Вестн. Перм. ун-та. Российская и зарубежная филология. 2009. Вып. 6. С.60–66.

Бурдина С.В. Архитектурный пейзаж Петербурга в зеркалах «Поэмы без героя» // Там же. 2010. Вып. 2(8). С.136–140.

Жирмунский В.М. Творчество Анны Ахматовой. Л.: Наука, 1973.

Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966). Москва; Торино, 1996.

Коваленко С.А. Свершившееся и недовоплощенное. Поэмы и театр Анны Ахматовой // Ахматова А. Собр. соч.: в 6 т. Т.3. С.377–467.

Мандельштам О.Э. Сочинения: в 2 т. М.: Худ. лит., 1990. Т.2.

Найман А. Русская поэма: четыре опыта // Октябрь. 1996. № 8. С.128–152.

Тименчик Р.Д., Топоров В.М., Цивьян Т.В. Ахматова и Кузмин // Russian Literature. 1978. № 0/11. P.213–305.

Тименчик Р. О «библейской» тайнописи у Ахматовой // Звезда. 1995. № 10. С.201–207.

Топоров В.Н. «Поэма без героя» в ритуальном аспекте // Анна Ахматова и русская культура начала XX века: тез. конф. ИМЛИ. М., 1989. С.15–21.

Чуковская Л.К. Записки об Анне Ахматовой: в 3 т. М.: Согласие, 1997. Т.3. 1963–1966.

«TRAGIC SYMPHONY ABOUT THE DESTINY OF THE GENERATION»: AKHMATOVA'S LYRICAL-EPIC TRILOGY

Svetlana V. Burdina

Professor of Russian Literature Department
Perm State University

The article makes it possible for the first time to consider Akhmatova's best known poems («Requiem», «The way of all the Earth», «Poem without a Hero») as a lyrical-epic trilogy. It considers the main factors which allow perceiving these poems as a unique, cohesive literary text with common literary laws: a whole text of «eternal images» of culture, common principles of refraction of cultural memory in the semantic space of the poem and common genre laws. The article proves that the genre specificity of the poems making a trilogy is correlated with the cultural memory, the reconstruction of the author's dialogue with culture.

Key words: poem; trilogy; lyrical epos; chronotopos; author's consciousness; images of culture; genre.