

УДК 821.161.1-1

*Д.В. Баталов***«ГАСТРОНОМИЧЕСКАЯ» МЕТАФОРА СМЕРТИ В ГИНЬОЛЬНОМ СЮЖЕТЕ
«ПОЭМЫ БЕЗ ГЕРОЯ» АННЫ АХМАТОВОЙ**

В статье рассматривается семиотическая функция первоначального в творческой истории «Поэмы без Героя» эпиграфа из В. Хлебникова к третьей главе первой части.

При обращении к ахматовской поэтике введения эпиграфа как акмеистической цитаты выявляется комплекс интертекстуальных и семантических связей хлебниковского эпиграфа, который обозначает излишне натуралистический, «гастрономический» мотив смерти в поэзии начала XX века. Через эпиграф этот мотив ассоциативно переходит в гиньольный сюжет «Поэмы без Героя». Кроме того, он оказывается связан с бытовыми деталями – символами эпохи. Но творческая задача Ахматовой состоит в *освобождении* от груза личной и исторической памяти. В сочетании с принципом разделения искусства и жизни это обуславливает отказ от хлебниковского эпиграфа.

В последующих редакциях поэмы в качестве одной из частей вводится интермедия. Её образный ряд семантически преемственен исключённому ранее хлебниковскому эпиграфу и тоже формирует гиньольный сюжет поэмы. При анализе интертекстуальных связей поздних редакций выявляется, что «гастрономический» мотив смерти, введённый хлебниковским эпиграфом, органично переходит в предельно обобщающий и театрализованный сюжет, который и позволяет автору одновременно сохранить карнавальную поэтику поэмы и описать весь подлинный масштаб катастрофы эпохи.

Ключевые слова: история текста, паратекст, эпиграф, подтекст, интертекст, автор, творческая задача.

Известно, что на протяжении всей творческой истории «Поэма без Героя» непрерывно переписывалась и к настоящему времени существует принципиально неоконченной, во множестве вариантов. Тем не менее, основная сюжетная коллизия сформировалась уже в первой авторской редакции поэмы и впоследствии не претерпела существенных изменений, что видно из опубликованных Н.И. Крайневой ахматовских рукописей поэмы [14].

Наиболее значимые с точки зрения творческой истории текста трансформации содержатся в некоторых композиционных решениях Ахматовой и в соответствующем паратекстовом оформлении поэмы. Так, в первых четырёх авторских редакциях «Поэмы без Героя» (1942–1946) Часть первая имеет только три главы. При этом Глава Третья изначально содержала в себе фрагмент, в 5-й ред. (1956) ставший Главой Четвёртой и последней, содержащей сюжет самоубийства поэта. Соответственно этому композиционному решению, изменяется комплекс эпиграфов к указанным главам. Так, первоначальной Главе Третьей (ещё существовавшей в единстве с четвёртой главой) в 1-й и 2-й редакциях был предпослан эпиграф из В. Хлебникова: «Падают Брянские, растут у Манташева, / Нет уже юноши, нет уже нашего» (См. по 1-й и 2-й ред. поэмы: [14. С. 170, 203]). В 3-й ред. (1944) этот эпиграф вписан, но зачёркнут и заменён на эпиграф «То был последний год» – начало стихотворения М. Лозинского [14. С. 240-241]. В 4-й ред. (1946) хлебниковский эпиграф окончательно исключён [14. С. 275]. Наконец, в 5-й ред. Глава Четвёртая и последняя, выделившаяся из Главы Третьей, приобретает композиционную самостоятельность и отдельный эпиграф – строки из стихотворения В. Князева: «Любовь прошла и стали ясны / И близки смертные черты» [14. С. 316]. При этом этот эпиграф в пятой редакции первоначально входил в Главу Третью в контексте указанного выше эпиграфа из стихотворения М. Лозинского. Но в процессе работы автора над редакцией в Главе Третьей князевский эпиграф был заменён на другой – начало стихотворения О. Мандельштама: «В Петербурге мы сойдёмся снова, / Слово солнце мы похоронили в нём»; при этом строки Князева не были исключены из поэмы, а – перенесены в качестве эпиграфа в Главу Четвёртую и последнюю (См. текст Главы Третьей и коммент. к рукописи 5-й ред.: [14. С. 313, 316, 348, 350]). То есть князевский эпиграф в «Поэме без Героя» так или иначе для Ахматовой тоже был ассоциативно связан со строками Хлебникова, от которых она по каким-то причинам вынуждена была отказаться.

Таким образом, наиболее значимым композиционным решением в творческой истории «Поэмы без Героя» является разделение третьей главы первой части. Ранее, при обращении к этому разделению, мы рассмотрели его в контексте сюжета *замены* эпиграфа и установили, что на этом этапе работы над поэмой «ретуширующий» принцип работы ассоциативных механизмов памяти биографиче-

ского автора заключается в акмеистическом стремлении Ахматовой «свернуть» весь эмоциональный ужас и накал мировой катастрофы до предела лишь половины строки М. Лозинского и на минимальном пространстве текста, буквально в одном слове – «*последний* год» – развернуть подлинный масштаб всех страшных «канунов» XX века [5]. Тем не менее, отдельного разговора заслуживает собственно семиотическая функция *первого* по хронологии хлебниковского эпиграфа в поэме.

Внимание Ахматовой привлекают строки «Падают Брянские, растут у Манташева... / Нет уже юноши, нет уже нашего...». В качестве эпиграфа они действительно адекватны содержанию пока ещё единой третьей главы первой части поэмы: слова «нет уже юноши» буквально отражают ахматовский сюжет смерти молодого поэта. Казалось бы, в этом смысле эпиграф уже вполне исчерпывает себя в своей прямой функции – предваряющей характеристике основной идеи или содержания текста. Но ахматовской поэтике свойственна принципиально иная специфика «действия с эпиграфами»: каждый эпиграф – это «акмеистическая цитата», способ медиации между конкретным произведением и целостным мировым поэтическим и историческим текстом [13. С. 184-188]. Это обуславливает необходимость рассматривать эпиграф как «некую единицу авторского текста», когда «не только эпиграф “воздействует” на *чужое слово* в тексте, но... воздействие идёт и в обратном направлении, создаёт иные характеристики эпиграфа. <...> Эпиграф становится не столько формулировкой определённой идеи, сколько указанием на некий текст, на некие смыслы; он становится элементом диалога» (Курсив автора. – Д.Б.) [13. С. 189]. Попробуем раскрыть семантическое поле этого диалога в рассматриваемом эпиграфе.

Известно, что основным творческим методом непрерывной переработки поэмы Ахматова называла стремление «заземлить», «раззеркалить» текст, о чём она неоднократно упоминает в «Прозе о Поэме». С этой точки зрения обращает на себя внимание в первую очередь следующее её позднее замечание: «Попытка заземлить её... кончилась полной неудачей. Она категорически отказалась идти в предместья. Ни цыганки на заплёванной мостовой, ни паровика, идущего до Скорбящей, ни о Хлебн<икове?>, ни Горячего Поля – она не хочет ничего этого, она не пошла на смертный мост с Маяковским, ни в пропахшие берёзовым веником пятикопеечные бани, ни в волшебные блоковские портерные, где на стенах корабли, а вокруг – тайна и петербургский миф...» [4. С. 159]. Эти слова дополнительно акцентируют внимание на первоначальной авторской интенции широкой диалогичности хлебниковского эпиграфа. Восстановим его контекст. Это строки из стихотворения «Где волк воскликнул кровью...» 1915 года, вошедшего впоследствии в поэму Хлебникова «Война в мышеловке», посвящённую событиям Первой мировой войны:

Где волк воскликнул кровью:
«Эй! Я юноши тело ем», –
Там скажет мать: «Дала сынов я».
Мы, старцы, рассудим, что делаем.
Правда, что юноши стали дешевле?
Дешевле земли, бочки воды и телеги углей?
Ты, женщина в белом, косящая стебли,
Мышцами смуглая, в работе наглей!
«Мёртвые юноши! Мёртвые юноши!» –
По площадям плещется стон городов.
Не так ли разносчик сорок и дроздов?
– Их перья на шляпу свою нашей.
Кто книжечку издал «Песни последних оленей»,
Висит, продетый кольцом за колени,
Рядом с серебряной шкуркою зайца,
Там, где сметана, мясо и яйца.
Падают Брянские, растут у Манташева...
Нет уже юноши, нет уже нашего
Черноглазого короля беседы за ужином.
Поймите, он дорог, поймите, он нужен нам! [12. С. 180]

Итак, мы видим, что мёртвый юноша – это поэт: «кто книжечку издал». Аналогичный образ содержится и в «Поэме без Героя»: «гусарский корнет со стихами / И с бессмысленной смертью в гру-

ди» (Цит. по 1-й ред.: [14. С. 171]). В то же время мёртвый поэт в стихотворении Хлебникова – «Висит, продетый кольцом за колени, / Рядом с серебряной шкуркою зайца, / Там, где сметана, мясо и яйца». Мы убеждены, что в рамках акмеистического диалога этот фантазмагорический образ мёртвого поэта в мясной лавке в поэтическом сознании Ахматовой содержит в себе прямую отсылку к строкам «Заблудившегося трамвая» Гумилёва:

Вывеска... Кровью налитые буквы
Гласят: «Зеленная», – знаю, тут
Вместо капусты и вместо брюквы
Мёртвые головы продают.

В красной рубашке, с лицом, как вымя,
Голову срезал палач и мне,
Она лежала вместе с другими
Здесь, в ящике скользком, на самом дне [8. С. 82].

Несомненно в этом отношении, прежде всего, сходство поэтики двух произведений: по словам О. Ронена, «переворачивание и смешение пластов времени служит сюжетом завершительных текстов Гумилёва и Ахматовой “Заблудившийся трамвай” и “Поэма без героя”» [11]. Важно заметить, что подобное сходство принимала и сама Ахматова: в «Прозе о Поэме» она отмечала слова М. Зенкевича: «Сегодня М. А. З. долго и подробно говорил о “Триптихе” <...> По фантастике близко к “Заблудившемуся трамваю”» [4. С. 179]. В пользу этой трактовки говорит и другая запись Ахматовой о словах Зенкевича: «Очень похоже (отзыв современника)» [4. С. 180].

Собственно же роль, которую Ахматова отводила «Заблудившемуся трамваю» в истории литературы, она сформулировала в своих заметках о Гумилёве: «Невнимание критиков (и читателей) безгранично. Что они вычитывают из молодого Гумилёва, кроме озера Чад, жирафа, капитанов и прочей *маскарадной рухляди*? Ни одна его тема не прослежена, не угадана, не названа. Чем он жил, к чему шёл? Как случилось, что из всего вышеназванного образовался большой замечательный поэт, творец “Памяти”, “Шестого чувства”, “Трамвая” и т. п. стихотворений?» (Курсив наш. – Д. Б.) [3. С. 106]. Здесь заслуживает особого внимания формулировка «маскарадная рухлядь», свойственная в корпусе ахматовских текстов исключительно «Поэме без Героя»: «Не отбиться от рухляди пёстрой...» – начинается одна из строф «Решки». В то же время за этой «рухлядью» Ахматова очень многое скрыла в «Поэме без Героя» – это все те переживания, которые в неожиданном контексте проявились в её во многом завершающей книге «Anno Domini MCMXXI». (Кроме того, именно эта книга, осмысляющая гибельные последствия русской революции и вообще начала «некалендарного, настоящего Двадцатого Века», содержит стихотворение «Новогодняя баллада», с цитаты из которого и начинается «Поэма без Героя»: «И вино, как отравы, жжёт...».) В этом аспекте небезынтересна переключка образа «срезанной палачом головы» в стихотворении Гумилёва со строками ахматовского стихотворения «Слух чудовищный бродит по городу...» из книги «Anno Domini», что замечает О. Ронен [1. С. 170] (и которого поддерживают комментаторы текстов Гумилёва: «с “ящиком скользким” переключается “скользящий топор” ст-ния А. Ахматовой 1922 г. “Слух чудовищный бродит по городу”» [8. С. 299]):

Слух чудовищный бродит по городу,
Забирается в дома, как тать.
Уж не сказку ль про Синюю Бороду
Перед тем, как засну, почитать?

Как седьмая всходила на лестницу,
Как сестру молодую звала,
Милых братьев иль страшную вестницу,
Затаивши дыханье, ждала...

Пыль взмывается тучею снежною,
Скачут братья на замковый двор,
И над шеей безвинной и нежною
Не подымется скользкий топор.

Этой сказкою ныне утешена,
Я, наверно, спокойно усну.
Что же сердце колотится бешено,
Что же вовсе не клонит ко сну? [2. С. 141–142]

На наш взгляд, здесь за очевидной отсылкой к сюжету сказки о Синей Бороде проступает ощущение глобальной катастрофы, всеобщего хаоса и анархии начала века: «Слух чудовищный бродит по городу», «забирается в дома, как тать», «над шеей безвинною, нежною... скользкий топор». Таким образом, в системе интертекстуальных связей ранних редакций «Поэмы без Героя» утверждается и расширяется гиньольный мотив, оказывающийся сквозным для поэзии начала XX века – во многом визионерский, связанный с семантикой глобального жертвоприношения.

Так, с рассмотренными выше строками Хлебникова и Гумилёва очевидно перекликается стихотворение Маяковского 1913 года «Вывескам»:

Читайте железные книги!
Под флейту золоченой буквы
полезут копчёные сиги
и золотокудрые брюквы.

А если весёлостью пёсьей
закружат созвездия «Магги» –
бюро похоронных процессий
свои проведут саркофаги... [10. С. 41]

Здесь первостепенную важность приобретает сюжет гастрономического изобилия, символизирующий в ранней лирике Маяковского буржуазный мир (а в сопоставлении с приведёнными выше строками Хлебникова и Гумилёва становится очевидно, что гастрономический мотив неизбежно связан с семантикой смерти). Этот мир находит удовольствие лишь в процессе поглощения, уничтожения материальных благ, что прослеживается и в других стихотворениях:

Через час отсюда в чистый переулок
вытечет по человеку ваш обрюзгший жир,
а я вам открыл столько стихов шкатулок,
я – бесценных слов мот и транжир.

Вот вы, мужчина, у вас в усах капуста
где-то недокушанных, недоеденных щей;
вот вы, женщина, на вас белила густо,
вы смотрите устрицей из раковин вещей.

Все вы на бабочку поэтиного сердца
взгромоздитесь, грязные, в калошах и без калош.
Толпа озверев, будет тереться,
ощетинит ножки стоглавая вошь... («Нате!») [10. С. 56]

Катастрофичность изображённой ситуации заключается в том, что «озверевшая толпа», полностью игнорирующая духовные запросы (над чем иронизирует и сам поэт, неизбежно к этому обществу принадлежащий: «я – бесценных слов мот и транжир»), деградирует до состояния, когда остаётся подвержена лишь первобытному инстинкту. Во многом этому способствует также и развитие техники к началу XX века, окончательно нивелирующее человека как такового, вплоть до исключения его даже из процесса творчества, что предполагает С. Кирсанов в фантастической «Поэме о роботе»:

...в Роботе скрепками тихими
всажены
в зажимы
комплексные рифмы.

Элемент
коснётся слова
«день» –

и высказывает
электроды
и высказывает рифма
А слова остальные
проходят
и на бумаге
автоматическая
лирика:
«Сегодня дурной
день,
кузнечиков хор
спит,
и сумрачных скал
сень
мрачней гробовых
плит» [9. С. 355].

Всё это обуславливает подлинную суть эпохальной катастрофы, закономерно достигающей кульминации в Первой мировой войне: из войны людей она превращается в войну техники против людей. С наибольшей полнотой это ощущение, на наш взгляд, отразила З. Гиппиус в стихотворении «Всё она» (1914):

Медный грохот, дымный порох,
Рыжелипкие струи,
Тел ползущих влажный шорох...
Где чужие? Где свои?

Нет напрасных ожиданий,
Недостигнутых побед,
Но и сбывшихся мечтаний,
Одолений – тоже нет.

Все едины, всё едино,
Мы ль, она ли... смерть – одна.
И работает машина,
И жуёт, жуёт война... [7. С. 207]

Как видим, человек, солдат на этой войне отсутствует. Он замещается лишь «медным грохотом, дымным порохом, рыжелипкими струями» (можно отметить, что последний эпитет – явно гомеровский по стилистике – словно создаёт новую мифологию для этой новой войны). Человек обесценивается лишь до «тела», которое *«жyёт, жyёт»* война-машина.

Итак, обобщая всё вышеизложенное, можем говорить, что хлебниковский эпиграф в «Поэме без Героя» в крайне натуралистических тонах разворачивает ужас катастрофы начала века. Но, говоря о «попытке заземления» поэмы, Ахматова ставит в один ряд с именем Хлебникова – «цыганку на заплёванной мостовой... паровик, идущий до Скорбящей... Горячее Поле...». Так, строфа:

За заставой воет шарманка,
Водят Мишку, пляшет цыганка
Матерится мастеровой,

Паровик идёт до Скорбящей
И гудочек его щемящий
Откликается над Невой

В чёрном ветре злоба и воля,
Тут уже до Горячего Поля,
Вероятно рукой подать...
Тут смолкает мой голос вещий,
Тут ещё чудеса похлеще,
Но уйдём – мне некогда ждать, –

действительно вписана в двух вариантах в 5-й ред. с первоначальным авторским примечанием «Может быть», но изъята с лаконичной пометкой: «Не надо» [14. С. 314-315]. Мы полагаем, что в этой попытке «заземления» поэмы даже такие бытовые детали содержат слишком явные указания на ситуацию катастрофы начала века и становятся её своеобразными символами. В то же время Ахматова отмечала, что «попытки писать воспоминания (а значит, и воспоминания вообще. – Д.Б.) взрывают неожиданно глубокие пласты прошлого, *память обостряется почти болезненно*: голоса, звуки, запахи, люди, медный крест на сосне в Павловском парке и т. п. без конца. *От всего этого надо беречь стихи*» (Курсив наш. – Д.Б.) [4. С. 152].

С другой стороны, не меньшее значение приобретает следующий творческий ход. В «Прозе о Поэме» говорится: «...и, кажется, я всё же заземлила её самым неожиданным образом – интермедией» [4. С. 161]. Интермедия в поэме начинает формироваться в 5-й ред. Так, к строкам «...Ночь бездонна и длится, длится – / Петербургская чертовня... / В чёрном небе звезды не видно, / Гибель где-то здесь очевидно, / Но беспечна, пряна, бесстыдна / Маскарадная болтовня...» первой главы появляется авторское примечание:

По совершенно непроверенным слухам в рукописи за этим стихом шла следующая строфа:

«Уверяю, это не ново...
Вы дитя, синьор Казанова...»
«На Исакиевской ровно в шесть...
Как-нибудь побредём по мраку,
Мы отсюда ещё в “Собаку”...»
«Вы отсюда куда?»
– «Бог весть!»
Ещё менее достоверно:
Всех наряднее и всех выше,
Хоть не видит она и не слышит –
Не клянёт, не молит, не дышит
Голова Madame de Lamballe... [14. С. 334]

Впоследствии именно эти строфы и будут выделены в отдельную часть – интермедию – и оформлены под заголовком «Через площадку» с авторской ремаркой: «Где-то вокруг этого места (“...но беспечна, пряна, бесстыдна маскарадная болтовня...”) бродили ещё такие строки, но я не пустила их в основной текст» (Цит. по 8-й ред.: [14. С. 566]). Тем не менее, интермедия представляет собой *полноценную* часть поэмы. Особенный интерес в ней представляют строки о голове мадам де Ламбаль, безусловно отсылающие к известному стихотворению М. Волошина «Голова madame de Lamballe» 1906 года, которым он откликнулся на первую русскую революцию:

Это гибкое, страстное тело
Растоптала ногами толпа мне,
И над ним надругалась, раздела...
И на тело
Не смела
Взглянуть я...
Но меня отрубили от тела,
Бросив лоскутья
Воспалённого мяса на камне...

И парижская голь
Унесла меня в уличной давке,
Кто-то пил в кабаке алкоголь,
Меня бросив на мокром прилавке...
Куафёр меня поднял с земли,
Расчесал мои светлые кудри,
Нарумянил он щёки мои,
И напудрил...

И тогда, вся избита, изранена
Грязной рукой,
Как на бал завита, нарумянена,
Я на пике взвилась над толпой
Хмельным тирсом...
Неслась вакханалия.
Пел в священном безумьи народ...
И, казалось, на бале в Версале я –
Плавный танец кружит и несёт...

Точно пламя гудели напевы.
И тюремною узкою лестницей
В башню Тампля к окну Королевы
Поднялась я народною вестницей [6. С. 244-245].

Обращает на себя внимание очевидная переключка образного ряда этого стихотворения с характеристиками, приписанными мёртвому поэту – ахматовскому драгуну – в стихотворении Хлебникова. Таким образом, Ахматова обращается к тексту Волошина, вводя «голову Madame de Lamballe» в 5-й редакции поэмы, возможно, ассоциативно заменяя этими строками изъятый в предыдущей редакции хлебниковский эпиграф. При этом в подтексте поэмы *буквально* сохраняется описанный нами выше «гастрономический» образ смерти (юноша «висит, продетый кольцом за колени... там, где сметана, мясо и яйца» – у Хлебникова и «лоскутья воспалённого мяса... на грязном прилавке» – у Волошина). Вместе с тем биографический автор в соответствии со своей творческой задачей *освобождается* от осязаемых в собственных воспоминаниях мотивов, а значит, и от груза не только личной, но и исторической памяти («От всего этого надо беречь стихи»). Это позволяет, с одной стороны, оправдать многочисленные «провалы» «попыток заземления» поэмы, связанные с «попыткой дать драгуну какую-то биографию, какую-то предысторию», с тем, что «Поэме обе девушки (возможные героини. – Д.Б.) оказались совершенно не нужны», с тем, что биографию героини, «записанную в одной из записных книжек» «Поэма не захотела», о чём чаще всего и упоминает Ахматова в «Прозе о Поэме» [4. С. 160-161].

С другой стороны, голова мадам де Ламбаль – «всех наряднее и всех выше» – как наиболее театрализованный образ (эту карнавальную, масочную символику подчёркивают в том числе слова: «Не видит она и не слышит – / Не клянёт, не молит, не дышит») венчает собой макабрическую «петербургскую гофманиану» и окончательно, словами Ахматовой, уводит поэму «даже в гран-гиньоль, потому что как иначе назвать мысль всех их (главным образом, отсутствующих – Маяк<овского> Цветаеву, Нижинск<ого>, Дапертутто, Хлебн<икова> – рисунок Митурича и т. д.), заставить видеть в волшебном зеркале колдовского шарманщика свой конец вместе с Фаустом, Дон Жуаном, Гамлетом... <...> видеть, как Блока уводят 12 молодых людей, а Мейерхольда – только двое. На фоне всех этих концов смерть драгуна просто блаженное усение» (Подчёркнуто автором. – Д.Б.) [4. С. 172]. Именно такой сюжетный ход и позволяет на обозримом пространстве текста описать *весь* подлинный масштаб катастрофы начала века (мировой войны и революции) и включить в пространство текста *всех* – и именитых, и безымянных – её жертв, ведь, по словам Ахматовой, «ужас в том, что на этом маскараде были “все”» (Подчёркнуто автором. – Д.Б.) [4. С. 173].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ronen O.A. A Beam upon the Axe. Some Antecedents of Mandel'stam's «Umyvalsja noc'ju na dvore» // Slavica Hierosolymitana. Jerusalem: The Magnes press; The Hebrew University, 1977. Vol. 1. P. 158-176.

2. Ахматова А.А. Малое собрание сочинений / сост., подгот. текстов, предисловие, примеч. Н.И. Крайневой. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2012. 624 с.
3. Ахматова А.А. Н. С. Гумилёв – самый непрочитанный поэт XX века // Ахматова А.А. Собр. соч.: в 6 т. Т. 5. Биографическая проза. Pro domo sua. Рецензии. Интервью / сост., подгот. текста, коммент., статья С.А. Коваленко. М.: Эллис Лак 2000, 2001. С. 85-146.
4. Ахматова А.А. Проза о Поэме // Ахматова А.А. Тайна и соблазн. Проза / Текстология, сост., предисл. и примеч. Н.И. Крайневой. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. С. 145-184.
5. Баталов Д.В., Серова М.В. Механизмы трансформации паратекста в «Поэме без Героя» на примере структурно-семантической связи трёх эпиграфов // Язык и литература в научном диалоге. Спец. вып.: Интегративные процессы в филологии: сб. науч. ст. / отв. ред. Л.Ф. Килина. Ижевск: Издат. центр «Удмуртский университет», 2016. С. 141-154.
6. Волошин М. Собр. соч. Т. 1. Стихотворения и поэмы 1899–1926 / сост. и подгот. текста В.П. Купченко, А.В. Лаврова; коммент. В.П. Купченко. М.: Эллис Лак 2000, 2003. 608 с.
7. Гиппиус З. Н. Стихотворения / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. А.В. Лаврова. СПб.: Академический проект, 1999. 592 с.
8. Гумилёв Н.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 4. Стихотворения. Поэмы (1918–1921). М.: Воскресенье, 2001. 394 с.
9. Кирсанов С. Стихотворения и поэмы / Вступ. статья М. Л. Гаспарова. Сост., подгот. текста и примеч. Э.М. Шнейдермана. СПб.: Академический проект, Гуманитарная Академия, 2006. 800 с.
10. Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 1. 1912–1917 / Подгот. текста и примеч. В.А. Катаняна. М.: ГИХЛ, 1955. 463 с.
11. Ронен О. Акмеизм // Звезда. 2008. № 7. URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2008/7/ro16.html> (дата обращения: 10.08.2016).
12. Хлебников В. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 3. Поэмы 1905–1922 / под общ. ред. Р.В. Дуганова. Сост., подгот. текста и примеч. Е.Р. Арензона и Р.В. Дуганова. М.: ИМЛИ РАН, 2002. 504 с.
13. Цивьян Т.В. Об одном ахматовском способе введения чужого слова: эпиграф // Цивьян Т.В. Семиотические путешествия. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. С. 184-195.
14. «Я не такой тебя когда-то знала...»: Анна Ахматова. Поэма без Героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто: материалы к творческой истории / Изд. подгот. Н.И. Крайнева; под ред. Н.И. Крайневой, О.Д. Филатовой. СПб.: Издат. дом «Миръ», 2009. 1488 с.

Поступила в редакцию 14.10.16

D.V. Batalov

**«GASTRONOMIC» METAPHOR FOR DEATH IN A GUIGNOL PLOT OF ANNA AKHMATOVA'S
«THE POEM WITHOUT A HERO»**

The article considers the semiotic function of the epigraph from V. Khlebnikov, which was the first in the creative history of “The Poem without a Hero” in the third chapter of the first part.

Analysis of Akhmatova's principles of using epigraphs as an acmeistic quote reveals a whole complex of intertextual and semantic relations of Khlebnikov's epigraph, which represents an excessively naturalistic, “gastronomic” motive of death in the poetry of the early XXth century. Through this epigraph the “gastronomic” motive of death associatively enters into the guignol plot of “The Poem without a Hero”. Moreover, this motive is also associated with domestic details, which are also represented as symbols of the epoch. But Akhmatova's creative goal is to *get free* from the weight of personal and historical memory. In conjunction with the principle of separation of art and life, it determines the rejection of Khlebnikov's epigraph.

In the later editions of the poem the intermezzo was inserted as one of the parts. Its system of images semantically corresponds to the previously excluded Khlebnikov's epigraph, and it also helps to form the guignol plot of the poem. The analysis of intertextual connections in later editions reveals that the “gastronomic” motive of death, which was introduced into the poem by Khlebnikov's epigraph, organically transforms into the most general and dramatic plot, which allows the author to retain the carnival poetics of the poem and at the same time to describe the true measure of the disaster of the early XXth century.

Keywords: history of the text, paratext, epigraph, subtext, intertext, author, creative goal.

Баталов Димитрий Владимирович, соискатель
ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет»
426034, Россия, г. Ижевск, Университетская, 1 (корп. 2)
E-mail: bat-demon@yandex.ru

Batalov D.V., applicant
Udmurt State University
Universitetskaya st., 1/2, Izhevsk, Russia, 426034
E-mail: bat-demon@yandex.ru