

В ЛАБИРИНТАХ “ПЕТЕРБУРГСКОЙ” ПОЭМЫ АХМАТОВОЙ

© 2007 Л.Г. Кихней, Н.В. Шмидт

Институт международного права и экономики им. А.С. Грибоедова (г. Москва)

“Поэма без героя” Анны Ахматовой — одно из самых сложных, загадочных поэтических творений XX века. Ни одно другое произведение Ахматовой не вызывало столько академических и читательских откликов и интерпретаций, которые Ахматова, как известно, собирала. Совершенно очевидно, что такая множественность толкований не могла образоваться без специальной авторской установки, связанной с построением этого беспрецедентного произведения.

Уникальность “Поэмы без героя” обусловлена прежде всего формой ее бытования — как бы до-печатной, догуттенберговской, по выражению Ахматовой. Подобно фольклорному тексту, ахматовская поэма существует в разных списках, редакциях, вариантах, каждый из которых претендует на завершенность и окончательность. Это в свою очередь ставит перед текстологами и историками литературы ряд сложнейших текстологических и герменевтических проблем.

Инновационный и в то же время продуктивный подход к их решению предложен доктором филологических наук Светланой Алексеевной Коваленко в книге “Петербургские сны Анны Ахматовой”. “Поэма без героя” (Опыт реконструкции текста) (СПб.: ООО “Издательство “Росток”, 2004) [1], где она выступает как публикатор, текстолог-реконструктор, комментатор и автор вступительной статьи. Причем книга адресована широкому кругу читателей. Этим она выгодно отличается от узкоспециальных исследований, отягощенных малопонятной для обычных читателей терминологией.

В “Петербургских снах Анны Ахматовой” соединяются глубокие текстологические изыскания с драматическим сюжетом жизни и творчества великого поэта. Причем перипетии этого сюжета, развернутые тонко и увлекательно, выступают, согласно С. А. Коваленко, жизненной подоплекой разных редакций Поэмы.

Однако увлекательность изложения материала ничуть не умаляет его высокой научной цен-

ности. Так, С. А. Коваленко прежде всего ставит перед собой вполне конкретную научную задачу: реконструировать одну из последних — а стало быть, незавершенных — версий Поэмы. Таковой, по ее мнению, является “театральная версия”, над которой Ахматова работала “в последние годы жизни”. При этом автор четко определяет методологические принципы своей реконструкции. Ориентируясь на методологию Д. С. Лихачева и категорию “художественной целостности”, С. А. Коваленко критерием новой текстовой “редакции” (в отличие от “списка”) считает относительно новую архитектуру текста, которая возникает в результате сдвига, “отразившего определенный период в истории России и биографии поэта [1, 20].

В этом смысле знаменательно, что внутренняя история Поэмы (ее генезис) сопровождается во вступительной статье внешней историей текста — историей его публикаций. Здесь исследователь со скрупулезной текстологической точностью, перечисляет ряд публикаций Поэмы с учетом отличий публиковавшихся “списков”. Первая публикация Поэмы приходится на 1960 г. (список 1955 г.) в альманахе “Воздушные пути” (Нью-Йорк). Во втором выпуске альманаха (1961 г.) был опубликован более поздний список. Характерно, что Коваленко не просто перечисляет публикации Поэмы, но также и дает контекст ее “восприятия”. Так, С. А. Коваленко приводит мнение Р. Н. Гринберга о Поэме (издателя альманаха), который писал Г. Адамовичу о том, что “...поэма ААА — настоящее золото”. Подобный “холистический” подход, учитывающий не только специфику текста Поэмы, но также и культурный контекст его восприятия, позволяет исследовательнице максимально полно представить бытование Поэмы в “современной” ей эпохе.

Фактическим фундаментом предпринятой реконструкции послужил один из последних рабочих экземпляров поэмы (ОР РНБ. Ф.1073. Ед.

хр. 200), дополненный "бродячими" строфами, фрагментами прозы, драматургии, элементами балетного либретто, "хоровыми" и "сольными" номерами. Фактологическим основанием для подобной текстологической "правки" послужили рабочие тетради Ахматовой (РГАЛИ. Ф.13), включающие вышеперечисленные фрагменты, которые были "внесены в представленный текст согласно прямым или косвенным авторским указаниям" [1, 6].

Рассуждая о художественной специфике текста "Поэмы без героя", ее "догуттенберговской" природе, С. А. Коваленко, находит прецеденты в русской литературе. Так, по парадоксальному суждению исследователя, ахматовское определение "список" отсылает не только к русской классике ("Горю от ума" или "Демону"), но и к "самописным" книгам своих современников (главным образом к футуристической "рукописной" книге — А. Крученых, В. Маяковского и др.).

Исследователь отмечает сакральный смысл, который Ахматова вкладывала в это определение. Так, Ахматова, оказывается, никогда не называла "список" "рукописью" или "машинописью". И избирая для обозначения "текстов" Поэмы слово "список", она, видимо, приравнивала его к сакральному — "свиток", по которому "на Страшном Суде будут читаться деяния представшего перед лицом Божиим" [1, 19]. По сути дела, С. А. Коваленко показывает, как в творчестве Ахматовой возникает новое окказиональное жанровое образование, анализ специфики которого позволяет лучше понять природу ахматовского текста.

При этом исследователь реконструирует не только замысел Ахматовой и сам текст поэмы, но и длинную творческую историю этого текста — историю, которая отражала не только "контраверзы" авторского замысла, но и перипетии эпохи. Так, Коваленко, показывает, как в тексте Поэмы парадоксально переплетаются веления времени и собственно творческие интенции автора. Например, прием "выпущенных строф" в поэме Ахматовой (который, отметим, является труднейшей проблемой для текстологов), с одной стороны, восходит к роману "Евгений Онегин" А. С. Пушкина, а с другой стороны, был вызван цензурными соображениями. Именно поэтому, по справедливому мнению Коваленко, проблема "крамольных строф" является не только текстологической, но и "политической" [1, 8]. Эту сложную текстологическую проблему С. А. Коваленко удается разрешить. Она, ориентируясь на тайные шифры Поэмы, восстанавливает семантический инвариант текста, приводя, "крамольные" строфы в "сводном тексте" Поэмы.

Концептуальным основанием для подобной, заметим, достаточно смелой текстологической версии, по-видимому, стало новое представление о тексте ахматовской поэмы — не как о "готовой вещи", а как о смысловом "потоке", который не может быть втиснут в узкие рамки "законченного" текста. Фактически, С. А. Коваленко исходит из идеи принципиальной незавершенности Поэмы, каждый последующий авторский вариант которой воспринимается не столько как последняя редакция, сколько как еще одно приближение к воплощению линейно невоплотимой смысловой многомерности.

При этом "евклидова" логика традиционной текстологической реконструкции (как последовательного движения замысла через ряд черновиков к каноническому "чистовому" варианту) заменяется в поэме "эйнштейновской" логикой одновременного, равноправного присутствия множества (едва ли не в математическом смысле) "списков" и "редакций", встраиваемых в единую смысловую парадигму. В некотором смысле новаторский подход к реконструкции, предложенный С. А. Коваленко, противостоит текстологическим концепциям, в которых делается ставка на установление окончательной редакции, наиболее полно выражающей последнюю авторскую волю.

Опираясь на обширный свод рукописных редакций "Поэмы без героя", автор воссоздает некий "сводный текст", сюжетно-смысловое движение которого впервые развертывает перед читателем ее творческую историю. Таким образом, реконструируя Поэму, С. А. Коваленко учитывает не только фактический материал, но также и принципы позднеакмеистической эстетики, в соответствии с которыми этот материал мог группироваться.

В акмеистической системе, по сути дела, было выработано новое художественное мышление, которое иначе структурировало субъектно-объектные отношения, пространственно-временные и причинно-следственные. Естественно, что все это приводило к изменению облика произведений: форма становилась своего рода средоточием между стихотворением как "законченной вещью" — и читательским восприятием этого стихотворения. В результате возникает интересный эффект: позднеакмеистический текст постоянно менял свои очертания при попадании в новый контекст. В конечном итоге, текст в своем пределе приближается к мифопоэтической структуре, выполняющей смыслопорождающие функции, то есть "втягивания", притяжения в свою систему — по принципу подобия — фактов, лежащих вне этой структуры. Подобный текст потенциально имеет бесконеч-

ное количество и ролевых структур, и — соответственно — интерпретаций.

Именно поэтому реконструированный в результате ахматовский текст предстает не как “готовый продукт” творчества, а как “становящееся целое”, включающее разновременные слои воплощения творческого замысла, “менявшего свою художественную структуру в течение четверти века” [1, 50]. Что же читатель получает в итоге? Выскажу мнение, что результатом предпринятой С. А. Коваленко реконструкции становится *овеществление* становления и эволюции самого замысла поэмы в ее сценическом, театрализованном “изводе”.

Знаменательно, что текстологическая версия С. А. Коваленко провоцирует читателя на продолжение герменевтического поиска. В частности, предлагаемый читателям *метатекст* (соединяющий в себе разновременные версии) Поэмы может быть интерпретирован не только как драма, но еще как балет и киносценарий. Контрапунктное столкновение различных авторских намерений, сведенных в пространстве *театральной редакции* Поэмы, приводит к неожиданному эффекту жанровой интерференции.

Так, доминирующую роль предложенной реконструкции, несомненно, играет драматургическое начало. Оно проявляется в системе рамок, подборе эпиграфов из драматических произведений, в имитации сценических диалогов и в композиционном выстраивании текста как череды мизансцен с включением трех интермедий.

Однако драматургическая “призма” позволяет увидеть в поэме и жанровые черты киносценария. В координатах киносценария текст может быть прочитан благодаря интонационно-жестовой и пространственной конкретизации текста (которая, как правило, не характерна для пьес), изобразительно-пластическому характеру повествования, квази-кинематографической (мелодраматической) сюжетной интриге “Петербургской повести”. Причем жанровой доминантой киносценария в реконструируемом С. А. Коваленко сводном тексте выступает прежде всего сам *способ* композиционной компоновки материала. Мизансцены, диалоги, авторские монологи, портретные и интерьерные зарисовки монтируются подобно кадрам в кинематографе, последовательно сменяющим или наплывающим друг на друга. Таким образом, театрально-кинематографический принцип воплощения содержания как бы позволил Поэме органично принять в себя события и чувства “разных временных слоев”, свободно соединить прошлое и будущее, провиденциальные мотивы и бытовые реалии, фантастику “полюяви-полусна” и историческую летопись эпохи.

В обнажении механизма жанровой многозначности мне видится одно из главных текстологических результатов предпринятого исследования. Ведь предложенный сводный текст, в итоге, кристаллизует парадоксальный жанровый замысел Ахматовой, о котором она обмолвилась в следующем автокомментарии: “Так возясь то с балетом, то с киносценарием, я все не могла понять, что собственно я делаю. Следующая цитата разъяснила дело: „This book may be read as a poem or verse play“ (Эту книгу можно читать как поэму или пьесу в стихах. — Л. К., Н. Ш.) — пишет Peter Veereck <...> То же и одновременно я делала с „Триптихом“”.

Что же касается собственно “театральной” версии, то здесь возникают свои жанровые парадоксы. Дело в том, что предложенная реконструкция позволяет увидеть глубоко скрытый трагедийный подтекст. Я имею в виду не только пафос, но и трагедийно-жанровые реминисценции, сведенные к единому архетипическому ядру.

Разгадывая “тайнопись” Ахматовой, исследователь, опирается на целый свод других ахматовских текстов и реконструирует “метасюжет” “Поэмы без героя”. В этом смысле стихотворение “Через 23 года”, обращенное к Гумилеву, контекстуально оказывается связанным с началом первой главы Первой части Поэмы. Однако С. А. Коваленко этим не ограничивается и, указывая на связь заглавия Поэмы со стихотворением Н. Гумилева “Современность” (“Может быть, мне совсем и не надо героя...”), выстраивает уже не “метатекст” Ахматовой, но метатекст самой Поэмы, которая начинает жить отдельно от автора и притягивает к себе множество аллюзий и реминисценций их мировой литературы.

Тем самым, Ахматова, по мысли С. А. Коваленко, “приоткрывала “тайну” Поэмы, подводя внимательного читателя к “линии” не пришедшего или “отсутствующего героя”...” [1, 12]. Именно так в сводном тексте “Поэмы без героя” возникает ситуация появления “мертвого жениха”, которая “притягивает” аналогичные ситуации из великих трагедий мировой литературы — из “Каменного гостя” Пушкина, и в целом литературный миф о Дон Жуане — в его трагедийной ипостаси. Не случайно к “Петербургской повести” Ахматова ставит эпиграф из либретто Л. да Понте к опере Моцарта “Дон-Жуан” (ср. в переводе: “Смеяться перестанешь раньше, чем наступит заря. Дон Жуан”). А в сводном тексте этот эпиграф семиотически соотносится с другим эпиграфом — к 1-й главе все той же Части первой, заимствованным из байроновской поэмы “Дон Жуан”. Более того, в той же Части первой (во 2-й главе) Ахматова дает двойную реминисцентную отсылку — к пушкинскому “Каменному гостю”

и к блоковским “Шагам Командора”, впрочем также отсылающим к “маленькой трагедии” Пушкина: “С мертвым сердцем и мертвым взором / Он ли встретился с Командором, / В тот пробравшись проклятый дом?” [1, 117].

Апеллируя к сводному тексту, зададимся вопросом, почему Ахматова так явно стремится встроить в *Часть первую* донжуановский миф? Ответ очевиден: во всех литературных “отражениях” многократно воспроизводится одна и та же ситуация — приход мертвеца (а точнее, *мертвого мужа*) в мир живых. Но в отличие от балладного сюжета, донжуановская коллизия отягощена мотивом загробного мщения.

В свете этой коллизии оказывается объяснимым появление и шекспировского “слоя” в Поэме, а именно — рецепций из трагедий “Гамлет” и “Макбет”. Причем, если отсылки к “Гамлету” достаточно прозрачны (ср. упоминания о “гамлетовых подвязках” и парапете “эльсинорских террас”), то макбетовские реминисценции завуалированы. Так, по поводу строк “Значит, хрупки могильные плиты, / Значит, мягче воска гранит...” [1, 113] сама Ахматова в своих записях указала их источник: “Макбетовские стихи <...> (Явление тени Банко на пиру)” [2, 112]. Отраднее, что в комментариях к сводному тексту этот источник указан [1, 317].

Указанные реминисценции, отсылая к разным парам Дон Жуана и Командора, Гамлета и Тени его отца, Макбета и призрака Банко, восходят к одной из ключевых трагических коллизий — встрече мертвеца (призрака) с живым с целью посмертного мщения. Однако, этот реминисцентно-образный ряд одновременно выступает и как нарративный концепт жанра трагедии, образуя тем самым важнейший жанровый подтекст “Поэмы без героя”, выходящий на поверхность в “Решке” (ср.: “Скоро мне нужна будет лира, / но Софокла уже, не Шекспира...” [1, 135]). Реконструкция потаенного сюжета, объединяющего балладные и трагедийные смыслы, позволяет по-новому интерпретировать “Закливание” — еще и как приглашение на ужин Командора, то есть некоей инфернальной и фатальной силы (судьбы). В таком случае, “незванность” и “несуженность” получает неожиданное (демоническое) объяснение.

Из вышесказанного следует, что твердого смысла — как такового — в рассмотренных ахматовских текстах нет: их семантика как бы заново реализуется в процессе эстетической коммуникации. При этом та или иная трактовка отнюдь не зависит только от читательского “произвола” и богатства его ассоциаций, но задается самим текстом, вернее, скрытыми (“спящими”) в нем смысловыми валентностями. А их смысловая ак-

туализация зависит от спектра жанровых ассоциаций читателя и от контекста, в который попадает произведение (цикла, раздела, книги). Изъятие стихотворения из привычного контекста, перевод его в иную систему неизбежно приводит к изменению его смыслового статуса, то есть к эффекту жанровой изотопии.

“Сводный текст” Поэмы сопровождается “Прозой о Поэме”, выступающей, по мысли Коваленко, в статусе автометаописания, где основные темы и герои поэмы (а точнее, их прототипы) разыгрываются с помощью других “орудийных” (жанрово-родовых) средств. При этом развернутость прозаических заметок Ахматовой одновременно корректирует и расширяет реконструкцию, как бы позволяет посмотреть на Поэму с совершенно другой стороны — с позиции истории создания и генезиса текста.

Отдельного разговора заслуживают “Комментарии” к сводному тексту поэмы, составленные С. А. Коваленко. Здесь исследователь, осознавая всю герменевтическую сложность ахматовской поэмы, дает к “темным местам” предельно точные фактические и концептуальные комментарии, что, безусловно, способствует более глубокому читательскому восприятию Поэмы. Поэтому комментарии выполняют не только служебную функцию, но оказываются гармоничным дополнением к Поэме, помогая постичь ее во всей полноте и смысловой многозначности.

Комментируя ахматовскую Поэму, исследователь учитывает принципиально “новую” коммуникативную структуру “Поэмы без героя”. Центонная структура поздних акмеистических текстов предполагает совершенно иной облик читателя по сравнению с классическим: читатель предстает как своего рода “дешифровщик”. И если ему удастся найти “потаянные ключи” (чаще всего — это скрытые цитаты), то он становится “посвященным” — но не по типу символистского эзотерика, а по типу члена филологического семинара или семьи (что для Мандельштама — почти одно и то же), для которого прозрачны все “домашние” намеки.

При этом текст и читатель обладают одними и теми же свойствами (“запечатанностью”, непредсказуемостью, вариативностью), в силу чего между текстом Поэмы и читателями возникают совершенно особые эзотерически-игровые отношения. Поэт учитывает, что у каждого читателя своя “упоминательная клавиатура”, и как бы “закладывает” фактор читательского восприятия в “концептуальную схему” произведения. Подобный текст рассчитан сразу на несколько уровней прочтения, своего рода — “партитур”. Именно поэтому

С. А. Коваленко в своих комментариях часто дает разные прочтения тех или иных “темных мест” Поэмы, существенно дополняя ее целостный смысл. Так, рассуждая о загадочной строке “Смертельный полет поэмы”, С. А. Коваленко дает два возможных ее прочтения, которые не противоречат, но, скорее, дополняют друг друга, соотносясь между собой как “тайное” и “явное”. Первое, “прямое” значение этой строки опирается на вполне реальные биографические события (эвакуация Ахматовой из осажденного Ленинграда). Вторая же интерпретация базируется на ахматовской “тайнописи” и, по мнению С. А. Коваленко, представляет собой “”смертельный полет” уже “Поэмы без героя” за “железный занавес”, где она была впервые опубликована” [1, 306].

Эта герменевтическая по своей сути установка реализуется за счет того, что в комментариях “прорабатываются” разные “семантические слои” Поэмы, т. е. даются исследовательские интерпретации тех или иных смысловых пластов художественного мира Поэмы.

Большое внимание в комментариях уделяется прежде всего генезису текста Поэмы. Так, например, комментируя подзаголовок “Трагическая симфония”, С. А. Коваленко проследивает его “историю” в разных текстовых вариантах и реконструирует замысел автора, предполагая, что Ахматова, в связи с изменением жанровой природы произведения, “собиралась ввести в текст названия Триптиха новое определение: “Трагическая симфония” в ходе изменений композиции Второй части поэмы “Решка”...” [1, 301]. К этому же типу “генетических” комментариев относится примечание к интермедии “Через площадку”, где исследователь анализирует функции “интермедии” в разных вариантах “ахматовского текста” Поэмы.

Заслугой комментатора является и скрупулезная реконструкция жизненно-прототипических реалий Поэмы, которые для современного читателя могут оказаться “темными” и неясными. Так, например, строфа из списка 1965 года (введенная в сводный текст):

*Не кружился в Европах бальных,
Рисовал оленей на скальных,
Гильгамеш ты, Геракл, Гессер —
Не поэт, а миф о поэте,
Взрослым был уже на рассвете
Отдаленнейших стран и вер... —*

по мнению автора, “восходит к памяти о Владимире Казимировиче Шилейке (1891—1930), втором муже Ахматовой”. И далее С. А. Коваленко приводит биографические сведения о В. К. Ши-

лейко как крупнейшем специалисте-ассириологе, что в свою очередь проливает свет на появление в тексте древневосточных мифологических аллюзий.

Особого внимания заслуживают примечания, выявляющие рецептивные слои Поэмы. Каждое из таких примечаний является герменевтическим микроисследованием, которое может быть развернуто в объемную статью. Так, например, образ “векового собеседника луны” [1, 110], на котором взгляд читателя обычно не останавливается, ассоциируется, по пронизательному суждению С. А. Коваленко, с Люцифером, “в систему знаков которого входят Луна и утренняя звезда Денница. В пользу этого мнения говорит присутствие в одном из вариантов текста поэмы Аримана, престолонаследника Люцифера” [1, 314].

Чрезвычайно любопытен обнаруженный подтекст к образу “ожившего портрета” (ср.: “И пустая рама до света / На стене тебя будет ждать...”). С. А. Коваленко усматривает здесь никем из комментаторов ранее не отмеченную реминисценцию из поэмы А. К. Толстого “Портрет”: “То молодой был женщины портрет, / В грациозной позе. Несколько поблек он, / Иль, может быть, показывал так свет / Сквозь кружевные занавесы окон. / Грудь украшал ей розовый букет... / Движеньем плавным платье расправляя, / Она сошла из рамы на паркет; / С террасы в сад, дышать цветами мая...”. Найденная рецепция представляет собой точное текстуальное “попадание в десятку” и обнажает толстовский цитатный пласт, подтверждаемый лейтмотивными деталями (“букет роз”, кружевной наряд Коломбины), заимствованный уже из другого произведения А. К. Толстого “Упырь”. Неслучайность подобного интертекстуального сближения подтверждается С. А. Коваленко привлечением ахматовского фрагмента, в котором она рассуждает о вампирах (ср.: “И вампиры — это просто дети, / Коль сравнить с тобой, / Кровь сосут, кого-то ловят в сети, / Ночью голубой”).

В свете интертекстуальных изысканий С. А. Коваленко речь автора-повествователя, обращенная к “ожившему портрету” (ср.: “На щеках твоих алые пятна, / Шла бы ты в полотно обратно” [1, 320]) представляется в новом свете — как заклинание потусторонних существ, наделенных демонической природой. Продолжая исследовательскую мысль, заметим, что толстовский “вампирический” мотив встраивается в прикровенный сюжет Поэмы (прихода “мертвеца” в мир живых с целью посмертного возмездия), определяющий ее скрытую смысловую структуру.

В целом подобный тип комментирования представляет собой своеобразное прослеживание истории текста с выявлением специфики художественного мышления Ахматовой (интерпретация на основе текстологической реконструкции). Другая функция комментариев связана с выявлением в произведении "мирового художественного интертекста". С. А. Коваленко, вычлняя интертекстуальную "подоплеку" Поэмы, обнаруживает огромное количество цитат, реминисценций и аллюзий, связанных с русской и мировой литературой. Концептуальность, новизна, творческая "креативность" комментариев, составленных С. А. Коваленко, делает их увлекательным, чуть ли не детективным интеллектуальным чтением, которое одновременно является необходимым подспорьем для понимания целостного смысла Поэмы.

Издание книги "Петербургские сны Анны Ахматовой" можно назвать событием поистине общекультурного масштаба, ибо одно из самых непрочитанных произведений Ахматовой, в художественном зеркале которого отразился "настоящий XX век", предстало перед нами как "целостный" текст, данный в его генезисе и эволюции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Петербургские сны Анны Ахматовой. "Поэма без героя" (Опыт реконструкции текста) / Сост., вступ. статья, реконструкция текста и коммент. С. А. Коваленко. — СПб.: ООО "Издательство "Росток", 2004. — 368 с.
2. Записные книжки Анны Ахматовой (1958-1966). — М.; Torino, 1996.

Рецензент — Т. А. Никонова.

Статья принята к печати 12.11.2006.