

АВТОР КАК ЧИТАТЕЛЬ В ПОЭМЕ БЕЗ ГЕРОЯ АННЫ АХМАТОВОЙ

Блаж Подлесник

1. Заметки об авторе как читателе в *Поэме без героя* Анны Ахматовой задуманы как попытка, во-первых, указать на некоторые особенности известного произведения Анны Ахматовой, и, во-вторых, на основании наших наблюдений сделать некоторые выводы о природе отношения автора к собственному произведению с читательской точки зрения (см. теоретические источники в: Левин и др. 1974; Лотман 1981; Ти-менчик 1975; Juvan 2000).

В *Прозе о Поэме*, незаконченных комментариях к своему произведению, Ахматова по крайней мере дважды ясно указывает на проблему чтения собственного произведения.

Так, в первом комментарии (запись от 7-ого июня 1958 года) находим следующее высказывание Ахматовой о водевиле Ю.Д. Беляева *Путаница, или 1840 год*:

Вчера мне принесли пьесу, поразившую меня своим убожеством. В числе источников поэмы прошу ее не числить (Ахматова 1998-2000: III: 215).

Ахматова поднимает вопрос о влиянии этого водевиля на собственное произведение лишь через двадцать лет после написания *Второго посвящения О.С.* (Ольге Судейкиной) со стихом „Ты ли, Путаница-Психея...” и после того, как она уже изменила заглавие поэмы, которое в 1946 году явно напоминало заглавие пьесы Беляева (в редакциях сороковых годов *Поэма без героя* носила заглавие *1913 год, или Поэма без героя и Решка*).

Комментарий предупреждает читателя о том, что пьеса Беляева не принадлежит к произведениям, послужившим источником для поэмы, и, как любой комментарий, имел цель объяснить читателю неочевидные элементы в художественном тексте. Здесь автор выступает с читательской позиции.

Только после прочтения пьесы Беляева Ахматова увидела в собственном произведении отсылку к ней. До того стих „Ты

ли, Пуганица-Психея” автором, по-видимому, расценивался как отсылка к биографии адресата посвящения, Ольги Судейкиной, исполнявшей роли Пуганицы и Психи в постановках пьес Беляева в десятых годах 20-го века.

Второй комментарий, в котором поэма рассматривается с точки зрения не автора, а читателя, также относится к одному из текстов-источников – к *Бесам* Достоевского, точнее к сцене самоубийства Кириллова. Во фрагменте *Прозы о поэме* от 18 декабря 1962 года Ахматова перечисляет произведения отдельных авторов и образы, в которых они отразились в поэме. Рядом со стихом „Смерти нет – это всем известно...” в этой записи находится отсылка к *Бесам* Достоевского (*там же*, 249-250). В позднейших записях отсылка еще более уточняется – конец первой главы прямо связывается со сценой самоубийства Кириллова (*там же*, 257).

Значение этого комментария, подтверждающего связь *Поэмы* с произведением Достоевского, раскрывается при чтении записей в рабочих тетрадях автора. В записи от 22 сентября 1962 года Ахматова объясняет, что образы конца первой главы поэмы возникли независимо от романа Достоевского и что связь этой части ее произведения со сценой самоубийства Кириллова впервые заметил один из читателей поэмы, который своими наблюдениями поделился с автором (см. *там же*, 587). Этот факт не мешает Ахматовой стать на точку зрения читателя, и, как следствие, включить роман Достоевского в число произведений-источников – т.е. в каком-то смысле по-новому взглянуть на собственное произведение.

Эти два примера прочтения собственного произведения сами по себе интересны как факт, подтверждающий активную роль читателя в литературной коммуникации. Но принимая во внимание то, что эти комментарии писались во время очередной правки самого произведения, они приобретают значение и для изучения текста произведения как такового.

Таким образом, мы имеем дело с очень ценными для изучения психологии творчества материалами. Но, на наш взгляд, даже более интересным является вопрос о том, каким образом эти изменения позиции автора вписались в самую ткань словесного произведения – т.е. как они отразились в тексте последней из редакций *Поэмы без героя*.

2. Поднимая этот вопрос, нельзя забывать о том, что мы имеем дело с произведением, которое является результатом долгого и сложного творческого процесса. Ахматова периодически возвращалась к своей поэме; на протяжении более двадцати лет она добавляла в текст все новые стихи и прозаические комментарии, а также (правда, значительно реже) исправляла стихи более ранних редакций. По словам самой Ахматовой, *Поэма* к ней „приходила” (см. *там же*, 165) и заставляла автора записывать все более совершенные варианты.

На разных этапах этой работы Ахматова в каком-то смысле встречалась с собственным произведением с позиций читателя. Каждая из многочисленных редакций отразила определенный взгляд автора, который в каждом новом подступе к тексту подвергался прочтению с новой, измененной авторской позиции.

Уже вторая редакция *Поэмы* – редакция 1946-го года – отражает некое „расслоение” авторских взглядов. На эту композиционную особенность поэмы в своей работе, посвященной творчеству Анны Ахматовой, указывал в семидесятые годы В.М. Жирмунский. Так, по мнению исследователя, в изображении призраков, посетивших автора поэмы в новогоднем сне, обнаруживается двойной взгляд самого автора. В первой части поэмы-триптиха, в петербургской повести *Тысяча девятьсот тринадцатый год*, автор является одновременно участником изображаемых событий и „ведущим” – т.е. тем, кто ведет действие, представляет читателю остальных персонажей и дает свою оценку происходящему. В этом раздвоении авторской позиции Жирмунский различает разницу во взглядах поэта как автора и поэта как героя произведения (Жирмунский 1973: 177). Связь между этими двумя точками зрения в лирическом произведении, каким, в сущности, является *Поэма без героя*, не всегда поддается объяснению.

Поэма представляет собой лирический монолог автора, в который включены повествовательные отрывки, а также диалоги автора с остальными персонажами, ожившими в его памяти. Автор как бы постоянно меняет угол зрения – то изображает происходящее изнутри с позиции участника, то поднимается над происходящим и дает описываемым событиям внешнюю оценку. В отличие от повествовательных произведений, в которых рассказ ведется от первого лица, а

смена внутренней и внешней точек зрения обычно отмечается четким разграничением во времени, в *Поэме без героя* такого разграничения нет.

Кроме того, взгляд автора извне не является единым. Наряду с изначальной авторской позицией, взглядом из сорокового года, на который Ахматова указывает в стихах *Вступления*: „Из года сорокового, / Как с башни, на все гляжу.” (Ахматова 1998-2000: III: 130), в редакции 1946-го года автор включает в поэму отрывок о *Госте из Будущего* (*там же*, 99), в котором отразились события послевоенной ленинградской жизни Ахматовой.

Такие вкрапления более поздней авторской позиции мы наблюдаем и в третьей части *Поэмы без героя* в *Эпизоде*, где к мотивам начала второй мировой войны присоединяются темы ленинградской блокады и ташкентской эвакуации, указывающие на более позднюю точку зрения поэта.

В редакции 1946-го года, наряду с дифференциацией внутреннего и внешнего изображения событий (автор – герой), впервые возникает временная дифференциация внешних авторских взглядов. Ахматова, по-видимому, считала, что этот особый способ проявления автора в тексте нуждается в объяснении. В записи под заглавием *Вместо предисловия* она сообщает читателю, когда и где писались основные части поэмы, и указывает на то, что *Эпизод* был написан позднее, а именно во время ташкентской эвакуации.

Кроме того в варианте 1946-го года во второй части поэмы (*Решика*) появляются новые стихи, в которых комментируются отношения между внешней и внутренней позициями поэта. Как известно, *Решика* является литературным комментарием к первой части *Поэмы без героя*. Петербургская повесть *Тысяча девятьсот тринадцатый год* в *Решике* выступает как объект изображения, в результате чего *Решика* превращается в своеобразную „поэму о поэме”.

В начальных строфах Ахматова изображает реакцию „редактора” на ее петербургскую повесть. В варианте 1946-го года „редактор” помимо недоумения, которое у него вызывают темы петербургской повести, высказывает также возражение против размытости границ между автором и героем. Эта критика, которую поэт вкладывает в уста „редактора”, указывает на то, что сама Ахматова чувствовала зыбкость между внутрен-

ним и внешним изображением событий. В 1946-ом году недоумение по этому поводу ей еще кажется признаком взгляда читателя-редактора, т.е. читателя, которому смысл ее произведения в принципе недоступен из-за исконно разных взглядов на мир и литературу.

3. *Поэма без героя*, как не раз повторялось самой Ахматовой, произведение-криптограмма. Об этом упоминается также в *Решке*, где творческий метод определяется самим автором как применение „симпатических чернил” и „зазеркального письма” (*там же*, 195). Изначально поэма была задумана как изображение последней зимы перед первой мировой войной сквозь призму сороковых годов. Недомолвки и намеки в ней объясняются тем, что поэма писалась письмом для посвященных, т.е. для тех, кто был знаком с литературно-театральной жизнью Петербурга начала 20-го века. Эти современники автора и выступали в качестве первых ее читателей.

В 50-х и особенно в 60-х годах эта ситуация существенно изменилась. Невозможность издания поэмы позволяла автору вновь и вновь возвращаться к ней. В каком-то смысле поэма все еще продолжала писаться, хотя круг читателей, владеющих ключом к ее прочтению, постоянно сужался.

В этих условиях Ахматова возвращается к поэме с новой, уже читательской точки зрения и предпринимает попытку переработать произведение таким образом, чтобы оно стало доступнее новому читателю. При этом автор старается по возможности полностью сохранять текст более ранних редакций. Такая попытка упрощения произведения, конечно, могла быть осуществлена только посредством усложнения общей структуры произведения.

В последних двух редакциях 1956-го и 1963-го годов Ахматова, по ее собственным словам, пыталась „заземлить” поэму (*там же*, 223). Эти попытки отразились в тексте поэмы как бы на полях основного текста. Они проявились, в основном, в прозаических фрагментах и в новых эпиграфах к отдельным частям поэмы.

Упомянутые прозаические вкрапления в начале каждой из глав *Тысяча девятьсот тринадцатого года* и в начале *Решки* впервые появились в редакции 1946-го года. В них указывалось время и место событий, изображаемых в отдельных час-

тях поэмы, а также перечислялись основные темы произведения. В отличие от стихотворного текста прозаические фрагменты в начале глав написаны якобы от третьего лица, отчего между ними и стихотворным текстом возникают особые отношения, напоминающие отношения между ремарками автора и репликами персонажей в пьесе.

В прозаических же вставках последней редакции (1963 г.) наряду с более точным перечислением тем отдельных частей и изложением событий, отраженных в стихах петербургской повести, появляются различные „голоса”. Отдельные стихотворные отрывки петербургской повести определяются здесь как „слова из мрака” (*там же*, 177), как чудящийся героине „голос, который читает” (*там же*, 180), как бормотание ветра (*там же*, 185) или как слова „Тишины” (*там же*, 187). Это деление текста на разные „голоса”, по-видимому, является результатом неосуществленного намерения Ахматовой переработать поэму в балет (см. З: 233). Кроме того, подобное деление указывает читателю на переход от внешнего изображения происходящего к внутреннему и помогает ему уловить различия между разными авторскими взглядами.

Прозаический фрагмент в начале *Решки* имеет подобную, но, в каком-то смысле, и противоположную функцию. В нем подчеркивается, что стихи *Решки* – это слова самого автора, который обсуждает свое произведение, а именно первую часть *Поэмы без героя* – петербургскую повесть *Тысяча девятьсот тринадцатый год*. Но и этот прозаический комментарий написан под другим углом зрения, нежели сам стихотворный текст.

В указанных выше прозаических фрагментах и примечаниях к поэме, которые в последней редакции носят заглавие *Примечания редактора* (*там же*, 203), Ахматова меняет свой угол зрения для того, чтобы помочь читателю понять суть отношений между разными авторскими позициями. Эта новая позиция – определим ее вслед за Ахматовой как „редакторскую” – отражает особый взгляд на произведение, при котором Ахматова пытается не только объяснить, расшифровать собственно текст поэмы, но и ввести в самую ткань произведения более позднее ее прочтение. При этом она старается не изменить своему первичному авторскому замыслу.

Другой пласт произведения, в котором можно обнаружить попытку Ахматовой привнести в поэму новый взгляд на собственное произведение уже с учетом современного читателя, составляют эпитафии к отдельным частям произведения. За неимением возможности подробнее остановиться на роли эпитафии как элемента чужого произведения, отсылающего читателя одновременно как к тексту основного произведения, так и к произведению, из которого взят эпитафия, отметим лишь следующее. Некоторые изменения эпитафий в последней редакции поэмы позволяют предполагать новое прочтение поэмы ее автором.

Основные изменения эпитафий в последней редакции затрагивают центральную тему петербургской повести – литературно-театральную жизнь в Петербурге накануне первой мировой войны. Большинство новых эпитафий – это эпитафии из произведений поэтов, активно участвовавших в литературной жизни изображаемой эпохи. Через них Ахматова как бы отсылает читателя 60-х годов к произведениям, в которых отразилась та же эпоха. Таким образом указания на произведения Всеволода Князева, Иннокентия Анненского, Осипа Мандельштама и на более ранние произведения самой Ахматовой вводятся в поэму через эпитафии как ключ к прочтению определенных образов.

Наиболее интересное изменение наблюдается в эпитафиях к первой главе петербургской повести *Тысяча девятьсот тринадцатый год*. В последней редакции поэмы Ахматова убирает один из двух эпитафий из *Дон Жуана* Байрона и на его место помещает эпитафию из *Евгения Онегина*.

Наряду с прозаическим фрагментом в начале *Решки* эта замена свидетельствует о новом подходе к собственному произведению. Так, в прозаическом фрагменте из начала *Решки* обсуждается связь петербургской повести с традицией романтической поэмы. При этом ясно указано на то, что предположение „автора” об этой связи, т.е. о том, что в его произведении ожил дух романтической поэмы, является ошибочным. С поздней, уже редакторской точки зрения, жанровые корни поэмы как бы заново переосмысливаются: выражается сомнение в том, что поэма следует романтической традиции. При этом в „редакторском” уточнении нет указания на то, какая именно традиция на самом деле отразилась в поэме.

Это ахматовское указание читается в поэме в новом соотношении двух эпиграфов к первой главе петербургской повести. Сохраняя один из эпиграфов из *Дон Жуана*, который помимо тематических параллелей между двумя произведениями указывает также на связь с традицией романтического стихотворного повествования, второй эпиграф Ахматова выписывает из пятой главы пушкинского романа в стихах, тем самым отсылая читателя и к совсем другой традиции.

4. Эту отсылку к пушкинскому роману нельзя расценивать лишь как указание на одну из традиций, отразившихся в поэме. Связь *Поэмы без героя* с *Евгением Онегиным* является более глубокой и своими корнями уходит в особенности творческого процесса, породившего оба произведения.

Поэма Ахматовой и роман Пушкина создавались по частям, которые лишь впоследствии сложились в цельные произведения. Это означает, что авторы неоднократно пересматривали ранее созданные части произведений, каждый раз возвращаясь к ним с уже новой авторской позиции. С учетом некоторых особенностей существования текстов вообще, такой ретроспективный подход автора к тексту может быть двояким.

Как отмечает Поль Рикёр в своей статье *Что такое текст?*, текст является не просто графическим отражением речи, а письмом, которое в сравнении с непосредственным диалогом по-другому соотносится с действительностью. В речи смысл слова напрямую проходит от идеального смысла к остенсивной десигнации некоей реалии, т.е. слова сразу же непосредственно связываются с конкретным субъектом речи и с окружающей его действительностью. В случае текста этот процесс приобретения конкретного референциального значения откладывается до момента его прочтения. Это преобразует первичные отношения между субъектом и его речью в отношения между автором и текстом. Для этих отношений (автор – текст) характерно то, что автор, с точки зрения читателя, присутствует в тексте лишь как позиция высказывания (Ricoeur 1998: 284-286).

Таким образом, автор, который прочитал собственное произведение с новой позиции и который старается эту новую позицию „вписать” в текст, оказывается перед выбором, за-

ключающим в себе две возможности. Первая возможность предполагает такое изменение текста, при котором авторская позиция, первично отразившаяся в тексте, полностью заменяется на новую. Второй возможностью является дифференцирование авторских позиций в процессе „дописывания” произведения.

Именно эту вторую возможность, требующую четко обозначенного перехода от позиции автора к позиции читателя, выбрали и Пушкин, и Ахматова, хотя осуществили они ее по-разному. Пушкин, писавший разные главы своего романа в стихах в разные периоды творчества и с разных авторских позиций, в более поздние части текста включал указания на эту дифференциацию, создавая тем самым, как в своих лекциях о *Евгении Онегине* указывал Ю.М. Лотман, произведение, моделирующее комплексность жизни (Лотман 1995: 444-445). Ахматова же пошла другим путем – новый взгляд она вписала в „редакторские” пометы, тем самым давая читателю ключ к пониманию основной, стихотворной части произведения.

ЛИТЕРАТУРА

- Ахматова, А.А.
1998-2000 *Собрание сочинений в шести томах*, Москва 1998-2000.
- Жирмунский, В.М.
1973 *Творчество Анны Ахматовой*, Ленинград 1973.
- Левин, Ю.И.; Сегал, Д.М. *et al.*
1974 *Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма*, “Russian Literature”, 1974: 7/8: 47-82.
- Лотман, Ю.М.
1981 *Текст в тексте*, „Труды по знаковым системам”, 1981: XIV: 3-18.
1995 *Пушкин*, Санкт-Петербург 1995 [см. *Роман в стихах Пушкина Евгений Онегин, Спецкурс. Вводные лекции и изучение текста*, 391-462].

- Тименчик, Р.Д.
1975 *Автометаописание у Ахматовой*, "Russian Literature", 1975: 10/11: 213-226.
- Juvan, M.
2000 *Intertekstualnost*, (Literarni leksikon 45), Ljubljana 2000.
- Ricoeur, P.
1998 *Kaj je tekst? Pojasniti in razumeti*, "Phainomena", Glasilo fenomenološkega društva v Ljubljani, 1998: VIII/25-26: 281-301.