**"Поэма без героя" Анны Ахматовой**

Т.В. Цивьян

**(некоторые итоги изучения в связи с проблемой "текст-читатель")**

Итак, не поэзия неподвижна, а читатель не поспевает за поэтом", - писала Ахматова в статье ""Каменный гость" Пушкина", и, как всегда, здесь следует усматривать указание на ее собственные взаимоотношения с читателем. Сама конструкция этого афористического пассажа содержит те, на первый взгляд, почти незаметные ахматовские "сдвиги" - в смыслах, логике, грамматике, - которые оборачиваются почти императивом к принципиально новому видению объекта. Но это обнаруживается лишь при внимательном чтении-толковании. Противопоставление в той форме, в какой оно преподносится Ахматовой, звучит почти оксюморонно: Не X неподвижен, а У не может его догнать, или не X неподвижен, а У движется недостаточно быстро. Самый простой способ приведения этой конструкций к уровню общепринятой логики - снятие двух отрицаний при поэзии ("поэзия не неподвижна"): поэзия подвижна, и именно благодаря этому ее свойству возникает та разница скоростей, при которой читатель оказывается позади.

Но это было бы слишком легким решением, поскольку оно снимает противопоставление поэзии / поэта и читателя по амбивалентному в отношении к поэзии признаку движение. В сущности, подвижность / неподвижность поэзии не может быть определена однозначно: она как точка на горизонте, к достижению которой устремляется читатель и которая по мере его приближения к ней удаляется, оставаясь в конце концов недостижимой. Можно привести и другую метафору этого иллюзорного "взаимного сближения", или движения: ситуация моста (ср. важность этого символа для Ахматовой, особенно в связи с "Поэмой без героя"): если стоять на мосту "против течения" и смотреть, как движется река, то очень скоро возникает ощущение того, что река неподвижна, а мост - движется (или весь город плывет по Неве, иль против теченья). Так и в этой мысли Ахматовой могут быть зашифрованы и сложность концепта движение в связи с его принципиальной относительностью, и проекция этого концепта на пространство поэтического текста, в котором сосуществуют во взаимном движении его автор и его адресат.

Задача "ахматовского читателя" - если не поспеть за поэтом, то по крайней мере идти по его следам, по оставляемым им путевым знакам. Этому движению уместно сейчас подвести некоторые итоги. Следует подчеркнуть, что в данном случае речь идет не об итогах в узком смысле слова, то есть о том, что было реализовано и что опубликовано в многочисленных (по окончании 1989-го, "ахматовского" года и бесчисленных) монографиях, статьях, публикациях, комментариях, мемуарах и т. п. Как это ни покажется странным, но здесь "итоги" обходятся не только без библиографии, но и без имен тех, кто вложил свою лепту в ахматовиану, - и эта анонимность вполне сознательна. Она объясняется не нежеланием устанавливать иерархию и тем самым вольно или невольно давать оценки (вернее, не только этим). Для нас более важным было показать, что формирование "ахматовского читателя-исследователя" происходило по "методике", заданной ахматовским текстом, что прокладывание пути шло по ее указаниям, по большей части прикровенным, в виде намеков, и даже сбивающим с толку.

Наши собственные занятия "Поэмой" датируются началом 1960-х годов; число единомышленников, с которыми обсуждались подступы к тому, что сейчас называется "дешифровкой", было тогда невелико. Но и раньше, и одновременно, и позже обращались к "Поэме" и другие: она, как в воронку, втягивала в свое изучение, толкование, сопричастие все больший и больший круг "адептов", которых объединяло одно: осознанно или инстинктивно, но они шли по пути, намеченному Ахматовой специально для "Поэмы", то есть выполняли поставленные ею (Автором / Героиней, самой "Поэмой") "задания". При всех девиациях, этот путь оказался в конце концов единым. Поэтому то, что мы теперь знаем о "Поэме" (или то, чему она нас обучила), то, что продолжаем узнавать, то, что еще узнаем в процессе бесконечного преследования "Поэмы", - все это есть как бы результат совместного творчества ее "учеников". Разумеется, среди них были и есть "первые ученики".

Нам показалось более важным попытаться проникнуть в самодовлеющий механизм "Поэмы", который активизирует возможности ее исследователя. Мы пытаемся восстановить в самом общем плане историю того, как "Поэма" выбирала своего читателя и обучала его, преследуя при этом свои цели. Эти цели обнаружились сейчас, по результатам; результаты же, в свою очередь, зовут к дальнейшему изучению "Поэмы", и весь процесс оказывается perpetuum mobile.

Приближение к "Поэме" началось с того, что при множестве вопросов, недоумений и неопределенностей стало сразу ясно: "Поэма без героя" - радикальный опыт преобразования жанра поэмы, с которым в русской поэзии за последний век, пожалуй, трудно что-либо сопоставить. Очевидно было, что для такого принципиально нового текста следовало выработать и особый метод анализа, ключ к которому, как оказалось, содержится (в буквальном смысле, то есть выражается словесно, формулируется) в самой "Поэме".

Наверно, самое трудное, особенно для исследователей "со стажем", восстановить начала, - когда в их распоряжении были лишь разрозненные публикации отдельных фрагментов "Поэмы" и немногочисленные списки. Постепенно, в течение десятилетий всплывали (и это продолжается по сей день - таковы особенности "Поэмы") новые и новые списки, строфы и строки (и не только "неподцензурные"), записи слушателей и читателей и, наконец, - едва ли не самое важное - "Проза о Поэме", содержащая ее (и Автора) автометаописание. Собственно говоря, именно эта проза - "Письма", "Вместо предисловия", записанные Ахматовой читательские отзывы, история и хронология "Поэмы", наконец, ее полная прозаическая ипостась (балетное либретто) - сыграла роль арбитра, верифицировав многое из того, что было "добыто" раньше, и тем самым апробировав избранный путь.

Иными словами, эксплицитно подтвердилось то, что содержалось в "Поэме" (главным образом в ее стихотворной части) имплицитно, а это означало, что внимательный читатель верно уловил путевые вехи.

Самый общий и самый первый подход к "Поэме" состоял в том, чтобы рассматривать ее как текст особого рода, принципиально открытый, одновременно имеющий начало и конец и не имеющий их (с одной стороны, Ахматова точно указывает день, когда к ней пришла "Поэма", с другой - затрудняется определить время, когда она начала звучать в ней; несколько раз она объявляла "Поэму" законченной, каждый раз снова к ней возвращаясь), поскольку этот текст находился в процессе непрерывного творения. Здесь трудно сказать, текст ли интериоризирован в жизнь, жизнь ли интериоризирована в текст, и попытки установить это однозначно не имеют смысла. Естественно, что эти особенности характеризуют "Поэму" как текст с особенно сложной структурой, сопоставимой, в частности, со структурой архетипического мышления (бриколаж, в терминологии Леви-Стросса, то есть непрямой путь, маскировка), с музыкальными структурами и т.п. В этом смысле уход "Поэмы" в балетное либретто - иллюстрация заложенной в ней возможности перекодирования, явления в различных воплощениях (performances).

Одна из особенностей структуры такого рода - обращенность на текст, то есть обращенность Автора на текст и текста на текст, что проявляется по крайней мере в двух аспектах: интертекстуальность и уже названный бриколаж. Интертекстуальность бросалась в глаза, даже если бы не было специальных указаний Ахматовой на цитирование (прежде всего - на автоцитаты). В "Письме к N.N." Ахматова указывала на стихотворение "Современница" как на предвестницу, присланную "Поэмой". Стихотворения с таким названием не было, но по строкам "Всегда нарядней всех, всех розовей и выше", отраженным в "Поэме" ("Всех наряднее и всех выше"), легко опознавалась стихотворение "Тень", Эпиграф из стихотворения Вс. Князева "любовь прошла…" побудил обратиться к сборнику его стихов, где был найден "палевый локон". Хрестоматийные блоковские "знаки" ("та черная роза в бокале") определенно заставляли обратиться к цитатному слою "Поэмы", возраставшему лавинообразно. Это задание было сформулировано Ахматовой в самом начале, в "Первом посвящении"; поиски чужого слова оказались хронологически первыми в анализе "Поэмы" и, как и она сама, не имеющими конца. Введено было понятие "соборной", или "перетекающей", цитаты, восходящей не к одному, а одновременно к нескольким источникам или указывающей на некий цитатный архетип. Эта зыбкость, многослойность цитирования отводит упреки (и Автору, и особенно исследователям) в том, что "Поэму" хотят превратить в канонический центон, в том, что Ахматова писала, "обложившись книгами" (хотя ее обращение к первоисточникам впоследствии было подтверждено мемуарными данными). Смысл центонности заключался в том, чтобы обратить внимание читателя на некий фон, постоянно слышимый второй шаг.

Насыщенность "Поэмы" чужим словом, казалось бы, служит указанием к поиску героев-прототипов, тем более что Ахматова настойчиво повторяет, что в основе сюжета лежит действительное событие, хорошо известное современникам. Однако более пристальное внимание позволяет обнаружить, что чужое слово выводит не столько к прототипам, сколько к метапоэтическому слою "Поэмы", едва ли не превалирующему над сюжетным. В определенном смысле в основу "Поэмы" положен меональный способ письма, в свое время сформулированный Мандельштамом: "Страшно подумать, что наша жизнь - это повесть без фабулы и героя, сделанная из пустоты и стекла, из горячего лепета одних отступлений, из петербургского инфлуэнцного бреда"1. В статье "Выпад" Мандельштам говорит о роли читателя (читателя, который эту свою роль понимает и берет на себя сознательно) в овладении такого рода текстом: "...поэтическое письмо в значительной степени представляет большой пробел, зияющее отсутствие множества знаков, значков, указателей, подразумеваемых, единственно делающих текст понятным и закономерным <...> все эти значки <...> поэтически грамотный читатель ставит <...> от себя, как бы извлекая их из самого текста" (курсив мой. - Т. Ц.)2.

В поэтике Ахматовой эти отступления, наросты, проколы и прогулы становятся важнейшими конструктивными приемами. Не является ли сама "Поэма" сплошным отступлением? Достаточно сложно вычленить в ней непосредственно сюжет (любовный треугольник), и оказывается, что ему отведено очень небольшое пространство текста. Вообще же в "Поэме" все как бы "вокруг да около": Вместо предисловия. Три посвящения, Вступление, Интермедия, Послесловие, Интермеццо, Эпилог, Примечания, многочисленные (и варьирующиеся) эпиграфы, пропущенные (бродящие вокруг) строфы, даты, сноски, прозаические ремарки, Проза о Поэме заполняют ее пространство, растворяя в себе то, что в других традициях является не только основой, но и необходимым условием данного жанра (и новаторство Ахматовой проявляется прежде всего в этом; вернее, этот прием - начало, на которое навивается и многое другое, выводящее "Поэму" из рамок жанра).

Подступы и отступы, частности, дигрессии оказываются тем меональным каркасом, на котором, как на воздухе, держится то, что определяется не по существу, не "материально", а лишь по изменению конфигураций во вспомогательных частях "Поэмы". Прямое описание заменяется нулевым, апофатическим, теневым, опрокинутым (зеркальным) и т. д. Лучше всего (как всегда) это сформулировано самой Ахматовой (о ее портрете работы Модильяни): "...сказал мне об этом портрете нечто такое, что я не могу "ни вспомнить, ни забыть", как сказал один известный поэт о чем-то совсем другом". Или (в "Прозе о Поэме"): "...того же, кто упомянут в ее заглавии и кого так жадно искала сталинская охранка, в "Поэме" действительно нет, но многое основано на его отсутствии".

Один из результатов такого рода меонального описания - создание семантической неопределенности, амбивалентности: элементы поэтического текста плавают в семантическом пространстве как бы взвешенно, не будучи прикреплены к одной точке, то есть не обладая однозначной семантической характеристикой. Между элементами текста оказывается разреженное семантическое пространство, в котором привычные, автоматические семантические связи ослабевают. Автор строит семантическое пространство текста с высшей степенью свободы. Отсюда возникает концепт двойников - не двойника, а именно двойников, множащихся бесконечных отражений - но чьих? или чего? Точкой отсчета оказывается Автор как создатель текста, как демиург в мифологическом смысле слова, - но не как образец, на который ориентированы (или "похожи") другие. В этом смысле снимается вопрос "схожести" двойников, и цель видится в другом: в трансцендентальном объединении всего многообразия мира. Двойником Автора оказывается не только Героиня ("Ты - один из моих двойников"), но и Город ("Разлучение наше мнимо, / Я с тобою - неразлучима"); "Где сама я и где только тень" - это, среди прочего, и "Тень моя на стенах твоих..."

Атмосфера неопределенности в "Поэме" настолько обволакивает, что не может не возникнуть вопрос: нужно ли в таком случае искать прототипы? Как будто все сказанное выше свидетельствует о том, что это совершенно необязательно, что, напротив, это было бы нарушением приема. Более того, поиски прототипов или реалий в литературе, особенно в поэтическом произведении, обычно выводятся за пределы непосредственного анализа текста в литературно-исторический (биографический) комментарий; тем самым подчеркивается ["факультативность. Действительно, сила художественного произведения и залог его долгой жизни во времени и пространстве - в том, что оно остается значимым, равным самому себе и тогда, когда его реалии оказываются забытыми и невосстановимыми. Собственно, об этом же говорит и Ахматова, отказываясь объяснять "Поэму" и руководствуясь высоким примером: "Еже писах, писах".

Однако в сложной, "перевертывающейся" семантике "Поэмы" это утверждение опровергается самим Автором - и таким образом, что в нем можно видеть побуждение, указание, а не запрещение искать потаенные смыслы. Сомневаясь в догадливости читателя или понимая, что для этой "Поэмы" нужно читателя обучать и "создавать" (не отсюда ли подчеркивание постоянной борьбы-помощи читателя, то есть его сотрудничества с Автором?), Ахматова вводит особую часть "Поэмы" - "Решка", которая является своего рода руководством, "учебным пособием" для читателя: в ней содержатся и указания на то, как преодолеть непонимание, и настойчивые побуждения к поискам. И здесь снова следует сказать, что путевые знаки были определены правильно - и не только в основном, но и в деталях. Уже говорилось, что когда поиски начинались, то начинались они, по разным причинам, практически с нуля. Но когда стали известны (доступны) фрагменты "Прозы о Поэме", и прежде всего балетное либретто, оказалось, что сотрудничество Автора и читателя-исследователя было плодотворным.

Однако это был лишь первый слой "Поэмы". После того как была восстановлена (и установлена) ее реальная подоснова, выяснилось, что "на самом деле" все было не то или не так или, во всяком случае, не совсем то и не совсем так. "Запрещения", которые мы только что определили как скрытые указания, приобрели свое прямое значение, предостерегая от буквализма. Определенную роль в излишне буквальном восприятии "Поэмы" сыграла ее магия, увлекающая в свой водоворот читателя. Если задуматься, можно ли было требовать от сложнейшего поэтического произведения, чтобы оно в то же время было и точной летописью? Как могла возникнуть иллюзия, что реалии вошли в "Поэму" не преображенными волей Автора?

Итак, привели ли поиски шифра (по указанию Ахматовой) к дешифровке, в частности к однозначному установлению прототипов? В таком понимании дешифровки - нет. Более того, оказалось, что исследователи не смогли выйти за пределы, установленные Ахматовой: подтвержденными оказались те фигуры, которых она сочла возможным назвать; другие так и остались неузнанными - предположительными или "соборными". Настойчивость магических чисел - второй шаг, двойное или тройное дно шкатулки, третьи, седьмые и двадцать девятые смыслы и т. д. приводят к пониманию того, что с читателем-учеником, читателем-исследователем ведется очень сложная игра. В частности, опровержения - не надо искать такого-то или то-то - являются по сути введением новых имен, расширением границ текста. Это не просто "Поэма без героя", это Поэма без героев, и при этом указано слишком много таких не-героев! (прием далеко не тривиальный). Таким образом, умышленность "Поэмы" является абсолютной, все детали проработаны, все они нацелены на читателя. Это, естественно, никак не опровергает спонтанности "Поэмы", которая вела Автора и спасала его, то есть выполняла в отношении Автора ту же демиургическую роль.

Здесь нельзя не задуматься о целях, которые ставила Ахматова, достаточно определенно формулируя их в той же "Поэме". Это прежде всего цели "литературные", о которых уже говорилось: взломать застоявшийся жанр русской поэмы, создать нечто принципиально новое, подчеркнуть непохожесть на предыдущее и непохожесть на самое себя, но одновременно - "самопреемственность", то есть тождество самой себе. В этом смысле "Я тишайшая, я простая" является откровенным розыгрышем.

С Ахматовой надо постоянно быть настороже. И отзывы читателей, которые она приводит, и раздражение на их непонятливость (ср. "Второе письмо", где читателя упрекают в излишней доверчивости, в том, что он дал себя сбить ложными указаниями) - все приводит к одному и тому же: поиски сюжета, прототипов надежнее вести средствами самого текста (в рамках интертекстуальности), чем на основе мемуаров, - и не только потому, что в отношении мемуаров всегда актуален критерий достоверности / недостоверности. Целью Ахматовой было не описание некоего события, случившегося нее кругу, а воссоздание литературно художественной стороны определенного исторического периода с его сугубо знаковыми, символичными реалиями.

Ахматова "заставила" провести историко-культурные, литературоведческие, театроведческие, музыковедческие и другие изыскания, чтобы восстановить петербургскую гофманиану и ее роль в контексте трагического периода русской истории. Детали, разбросанные в "Поэме", оказывались теми ниточками, которые вытягивали целые пласты. Кто знает, открылась бы та часть петербургской гофманианы, которая была связана с "Бродячей собакой", если бы о ней не напомнила Ахматова ("Мы в "Собаку""), позаботившись дать к этому упоминанию разъяснительный комментарий, поскольку трезво представляла, что новым поколениям читателей такой комментарий необходим. Таким образом, можно определить две задачи "Поэмы", более чем значительные: 1) реформировать жанр поэмы; 2) восстановить "Петербург 10-х годов".

Однако при всей важности этих задач Ахматова не могла ими ограничиться. Оставляя в стороне жанровый эксперимент, можно было бы сказать, что за его пределами осталось сентиментальное или романтическое путешествие, выдержанное в пассеистических тонах. Нельзя забывать о времени, когда это писалось, о биографических обстоятельствах самой Ахматовой, о жизни, в которой основными категориями бытия оказывались память и совесть, единственное, что могло противостоять хаосу и царству Хама. У Ахматовой есть прямые поэтические высказывания о том времени, и прежде всего "Реквием". "Поэма" же является связующим звеном, гарантией сохранения Человека равным самому себе и запретом на забвение. "Это я, твоя старая совесть, / Разыскала сожженную повесть" - строки представляют собой как бы motto "Поэмы". Поэтому ее моралистичность и, в частности, полемика с тем, кто по косвенным и цитатным признакам опознается как Кузмин (но не отождествляется с ним однозначно), не относится к жанру литературной полемики. Персонаж, ставший олицетворением "беспамятности", тот, для кого "не было ничего святого", несет в себе разрушение. Задача же "Поэмы", и при этом самая главная, - этому разрушению не только противостоять, но самой стать средостением, связующим звеном, надеждой на восстановление.

И попутно с этими высокими целями Ахматова (или "Поэма") создала своего читателя-исследователя, оказавшись образцовым руководством по структуре текста (или образцовым полем для разработки и применения понятия интертекстуальности). В чем же состоял способ обучения, дидактический уровень "Поэмы"?

Как представляется, ключ надо искать в сочетании двух полюсов "Поэмы" - спонтанности ("Поэма", написанная под диктовку, Автор - аппарат, улавливающий нечто) и умышленности. В этом последнем случае мы вновь возвращаемся к бриколажу, то есть непрямому пути. Так же как в архетипической модели мира, бриколаж является основным и наиболее действенным способом обучения ориентировке в мире, освоения человека в пространстве и освоения человеком пространства, так же и в "Поэме" бриколаж оказывается не только основным конструктивным приемом (и естественно, художественным средством), но и наиболее действенным способом обучения.

"Поэма без героя" Анны Ахматовой - пример того, как текст обучает читателя, предполагает в читателе исследователя, заставляет его работать и при этом ставит ему пределы, но так, чтобы он стремился их перейти. Вновь и вновь обращаясь к "Поэме", мы одновременно и остаемся на одном и том же месте, и идем по пути, которому нет конца, пытаясь "поспеть за автором".

**Список литературы**

1. Мандельштам О. Египетская марка // Мандельштам О. Собр. соч.: В 4 т. М., 1991. Т. 2: Проза. С. 40.

2. Там же. С. 230-231.