

EDN: DDFHPI

УДК 821.161.1.09

Вертикаль смыслов: палимпсест в художественной системе «Поэмы без героя» А. Ахматовой

Осипова Нина Осиповна

доктор филологических наук, профессор, Вятский государственный университет.
Россия, г. Киров. ORCID: 0000-0002-9247-9279. E-mail: nina.osipova@list.ru

Аннотация. В статье на материале «Поэмы без героя» Анны Ахматовой исследуется палимпсест как структурообразующий принцип художественного текста. Опираясь на концепцию Ж. Женетта, автор разграничивает палимпсест и интертекстуальность: первый предполагает вертикальное наслоение смыслов, при котором более ранние тексты сохраняют видимость под более поздними. Показано, что поэма Ахматовой наиболее последовательный образец палимпсестной поэтики в русской литературе XX века благодаря множественности редакций (1940–1965), сосуществованию черновиков, автокомментария («Проза о поэме»), балетного либретто и фрагментов киносценария. Анализ охватывает несколько уровней: жанрово-текстологический (рукопись с наслоениями), образный палимпсест (мерцание прототипов, наслаивание масок), пространственно-временную структуру («сквозное пространство», эффект *futurum exatum*), звуковую полифонию и кинематографический монтаж. Особое внимание уделяется монтажной композиции – параллельному монтажу, наплывам, затемнениям и вытеснениям, которые сближают поэму с авангардным кино (от немецкого экспрессионизма до советской школы Эйзенштейна и Пудовкина). Эти приемы создают эффект «проявляющейся пластинки», где каждый новый слой не отменяет, а просвечивает сквозь предыдущий. Кроме того, в статье анализируется роль дыма, тумана, метели и тени как «микширующих» сред, обеспечивающих плавные переходы между временными пластами. Отдельно рассматривается звуковой палимпсест – просвечивание ритмов Пушкина, Блока, Кузмина и Гумилева сквозь ахматовский стих. Делается вывод, что палимпсест у Ахматовой выступает не просто литературным приемом, но способом мышления, связывающим модернистскую традицию с постмодернистскими стратегиями открытого, многослойного письма. Статья адресована филологам, культурологам и всем интересующимся поэтикой русской литературы XX века.

Ключевые слова: русская поэзия XX века, А. Ахматова, «Поэма без героя», поэтика, палимпсест.

Понятие *палимпсеста* (от греч. *πάλιν* «снова» и *ψάω* «соскабливаю») пришло в литературоведение из истории письменной культуры, где обозначало пергамен, с которого смыт или соскоблен старый текст, чтобы поверх него написать новый, причем остатки прежнего остаются видимыми.

В XX веке эта метафора была подхвачена теоретиками постмодернизма и вошла в орбиту научного дискурса с легкой руки Ж. Женетта, который рассмотрел ее в книге «Палимпсесты: литература во второй степени» (1982). При этом четкой идентификации понятия Женетт не предложил, встроив его в более широкую теорию интертекстуальных связей (транстекстуальность, гипертекстуальность, архитекстуальность и др.).

Между тем, как представляется, палимпсест и интертекст – понятия близкие, но не подменяющие друг друга. Они располагаются на разных уровнях и связаны со способом взаимодействия текстов. В палимпсесте собственное высказывание вступает во взаимодействие с чужим не по горизонтали (как при цитации и аллюзии), а по вертикали, когда каждый новый текст «наслаивается» на прежний, но прежние просвечивают сквозь него и, взаимодействуя с новыми, придают произведению смысловую сложность. В отличие от традиционного интертекста, где заимствование часто маркировано, палимпсест предполагает неустранимую множественность слоев, каждый из которых сохраняет относительную автономию и одновременно вступает в диалог с другими «по вертикали», создавая многослойный текст.

Это не просто цитирование, а принцип «многослойного письма», где под слоем нового текста всегда просвечивает старый, вступая с ним в спор, диалог и игру, создавая «иерархию просвечивающих друг через друга текстов» [15, с. 222]. В этом плане понятие палимпсеста более близко классическому пониманию (манускрипт, переписанный несколько раз). В контексте современной поэтики оно появилось гораздо раньше теоретических работ Женетта – еще в пространстве модернизма, западноевропейского и русского. Именно модернисты про-

возгласили палимпсест приемом письма, трактуя его как наложение образов и мыслей друг на друга, создание многослойного смысла. Известный пассаж Бодлера из «Оксфордских видений» звучит как программный манифест такого письма: *«Мой мозг – палимпсест, и ваш также, читатель. Бесчисленные наслоения мыслей, образов, чувств, тихо, как свет, последовательно проникали в ваш мозг. Казалось, что каждое из этих наслоений погребало под собою предыдущее. Но в действительности ни одно из них не погибло»* [4].

В русской поэзии рубежа XIX–XX веков этот прием находит прямое выражение у Вяч. Иванова, с которого начинается его «Младенчество»: *«Вот жизни длинная минея, / Воспоминаний палимпсест...»* [7, с. 5]. Как отмечает Б. Аверин, эта линия оказывается принципиальной для символистской практики в целом [1, с. 322–344]. Палимпсест становится принципом поэтики символистского романа: в частности, «Юлиан-Отступник» Мережковского, «Петербург» А. Белого строятся как многослойные повествования, где исторические, мифологические и бытовые пласты постоянно мерцают, просвечиваясь друг из-под друга. В качестве приема эффект палимпсеста мы видим, например, в «Соррентийских фотографиях» Ходасевича, где лирический сюжет строится как ряд линий, создающих многослойную реальность: воспоминания о Москве, празднование Пасхи итальянцами и, наконец, «рассматривание» фотографий, на которых проступают картины Петербурга. Эти эпизоды обрамлены общим лирическим сюжетом – сюжетом воспоминания, которое начинается и завершает текст, являясь поэтической канвой повествования.

Сравнение многослойного художественного текста с проявляющейся фотографией (пластинкой) не раз появится и у Ахматовой. В частности, она сравнивала собственное восприятие «Улисса» Джойса с постепенно проявляющейся фотографией, а в «Прозе о Поэме» свою работу над ней уподобила «проявлению пластинки», где «уже все были» [2, т. 3, с. 217].

Палимпсест может состоять не только из слоев литературных текстов, но также из текстов кино, музыки, театра, балета, что также демонстрирует поэма. Его с успехом вводит в свою поэтику авангард – литературный, художественный, кинематографический, реализуя в коллажах, сдвигологии, особенностях монтажа. С этими приемами экспериментируют Дос Пассос, упомянутый Джойс, Э. Паунд, О. Хаксли, писатели-авангардисты.

Между тем «Поэма без героя» является наиболее концентрированным образцом «палимпсестной поэтики» в русской поэзии XX века, порождая эффект всепросвечивания, проступания различных слоев текста, дробное мерцание, многослойность – сплошные разрывы, наплывы, чересполосицу прерывно-текучего текстового потока, игру неисчислимых наслоений, осыпей, выцветаний, что делает ее близкой художественным экспериментам авангарда и даже, как полагают некоторые исследователи, предтечей постмодернистских экспериментов [см., например, 8].

Одним из самых заметных проявлений палимпсестной поэтики является отсутствие канонического текста Поэмы. Основные редакции (1940, 1945, 1956, 1962–1965) различаются не только в деталях, но и в ключевых смысловых акцентах. Например, финал в одних редакциях более трагичен, в других – более просветлен; посвящения меняют адресатов; эпитафии то появляются, то исчезают; заменяются и изменяются строки и строфы. Более того, и не вошедшие в поэму фрагменты, собранные Ахматовой воедино («Из невошедшего»), примыкают к этому целому, образуя своего рода «маргинальный» слой, который продолжает диалог с основным стихотворным корпусом.

На все эти варианты и вариации наслаиваются еще «Проза о Поэме», автокомментарий, создававшийся в 1950–1960-е годы, балетное либретто (не реализованный до конца заказ Большого театра), фрагменты киносценария, записные книжки и, конечно же, «Реквием». Каждый из этих текстов вскрывает (дополняет, расшифровывает, иногда зашифровывает заново) предыдущие, сплетая всё в сложную вязь: создается та самая «шкатулка с тройным дном», о которой пишет Ахматова в комментариях. Примечательно, что она не просто использует палимпсестный принцип, но и рефлексировала над ним в «Прозе о Поэме». Это превращает текст в метакомментарий о природе культурной памяти, где стирание и сохранение оказываются равноправными процессами.

Поэт сознательно сохраняет все редакции как равноправные, не предписывая ни одной из них статус окончательной. Это позволяет говорить о динамическом палимпсесте, когда текст существует во времени, и каждое новое прочтение может выбрать один из слоев в качестве верхнего слоя (*foreground*), но другие при этом не исчезают. В текстологии это представляет уникальную ситуацию: редактор, пытающийся опубликовать канонический текст,

вынужден сделать выбор, который всегда будет насильственным по отношению к палимпсестной природе произведения.

Н.И. Крайнева предлагает рассматривать все редакции как единое произведение, а читательский акт – как процесс наслоения прочтений [9].

Этот подход перекликается с современными теориями гипертекста и вариативного авторства.

Ахматова подчеркивает палимпсестный характер текста уже в посвящении:

*...а так как мне бумаги не хватило,
Я на твоём пишу черновике.
И вот чужое слово проступает* [т. 3, с. 167].

И далее в «Решке»:

*Но сознаюсь, что применила
Симпатические чернила...
Я зеркальным письмом пишу...* [т. 3, с. 195].

Или – в «Петербургской повести»:
*...как в прошедшем грядущее зреет,
Так в грядущем прошлое тлеет —
Страшный праздник мертвой листвы* [т. 3, с. 174].

В поэме есть слово-образ, отражающий сущность восприятия слоев – «мерещится», отсылающий к праславянскому корню *merk-sk-*, который имеет значение «мелькать», «мерцать», «просвечивать»: «В печной трубе воет ветер, и в этом вое можно угадать очень глубоко и очень умело спрятанные обрывки Реквиема. О том, что *мерещится* в зеркалах, лучше не думать» [т. 3, с. 190].

Эта конфигурация точно отражает палимпсест: сквозь «умело спрятанные обрывки Реквиема» просвечивает прошлое. Один Реквием (по ушедшей эпохе) просвечивает сквозь другой Реквием, одна вьюга – сквозь другую, обнаруживая глубину смыслов. В контекст этого «сквожения», «дурманиющей дремоты» включается семантика метели, пронизывающей всю толщу поэмы, выполняющей функцию «стирания» прошлых историй, оставляя лишь зыбкие следы, пробивающиеся сквозь снежный покров, стирая границу между праздничным и похоронным шествиями. Сквозняк и метель играют здесь роль стирания границ между мирами: переметнувшись из блоковских «Двенадцати» и «Снежной маски» (Ахматова написала несохранившееся балетное либретто к «Снежной маске», которое В. Ходасевич назвал «ослепительным») в «Поэму без героя», они пронизывают целое столетие, создавая сквозное пространство слоев: «Иногда я вижу ее всю сквозную, излучающую непонятный свет...» [т. 3, с. 223]. Не случайно в поэме в основном царствуют зима или поздняя осень – в ней почти нет лета. Даже сквозь ташкентские реалии мерцают сибирские сугробы и петербургские туманы.

Палимпсест возникает даже на ритмико-звуковом уровне, включая отмеченные исследователями интертексты М. Кузмина («Форель разбивает лед»); добавим сюда еще «Гондлу» Н. Гумилева. Ритмически поэма отсылает к «Вакхической песне» и «Медному всаднику» А. С. Пушкина, к «Незнакомке» А. Блока, к романсам Серебряного века. Эти отсылки не цитируются прямо, но их ритмы и интонации «просвечивают» сквозь ахматовский стих, создавая музыкальную полифонию. Звуковой палимпсест пронизывает и саму ткань Поэмы – «просвечивание» прошлого сопровождается и «прозвучиванием»: «Они (вещи из прошлого. – Н. О.) ожили как бы на мгновенье, но оставшийся от этого звук продолжал вибрировать долгие годы; ритм, рожденный этим шоком, то затихая, то снова возникая, сопровождал меня в столь непохожие периоды моей жизни» [т. 3, с. 215].

Звук (голоса, музыка, шума) становится тем носителем памяти, который не поддается полному стиранию – как плохо смытые чернила на палимпсесте. На уровне фразовых конструкций обращает на себя внимание использование разделительного союза *или/иль/ли* (или синонимичного «*может быть*»), отражающего семантику просвечивания и колебания между двумя или несколькими слоями (в цитатах выделено нами. – Н. О.):

Это гость зазеркальный? Или
То, что вдруг мелькнуло в окне...
Шутки **ль** месяца молодого,
Или вправду там кто-то снова
Между печкой и шкафом стоит? [т. 3, с. 177]

И в то же время в глубине залы, сцены, ада **или** на вершине гетевского Брокена появляется Она же (а **может быть** – ее тень) [т. 3, с. 178].

Золотого **ль** века виденье
Или черное преступленье
В грозном хаосе давних дней? [т. 3, с. 183]

Здесь важен не только мотив «чужого слова», но и материальная метафора черновика – поверхности, на которой уже есть следы ранней письменной практики. В «Прозе о Поэме» Ахматова уточняет: работа над ней напоминала проявление пластинки. «Там уже все *были*... Характеристики развивались, менялись, жизнь приводила новые действующие лица...» (с. 216). Сюда же встраивается упомянутое впечатление Ахматовой от «Улисса», зафиксированное Л. Чуковской: «Великая книга... Сначала у меня тоже было такое чувство, будто я не понимаю, а потом все постепенно проступало, – знаете, как фотографию проявляют» [14, с. 156–157].

Палимпсест реализуется практически на всех уровнях поэмы (многослойной ее называла и сама Ахматова). Остановимся на главных его уровнях: **жанрово-видовом, образном, пространственно-временном и монтажном**.

Жанрово-видовой уровень. Сквозной семантической скрепой, которая пронизывает все слои, является сама Поэма как персонаж и как Героиня. Именно она играет роль той самой фотопластинки, сквозь которую проявляются все слои. Поэма – образ персонифицированный и, по сути, главная героиня произведения (не случайно у Ахматовой встречается написание слова *Поэма* с прописной буквы, как и *Герой*, *Героиня*). Невольно возникает ассоциация с *poiesis* («создание» или «творчество») – актом, который никогда не завершен. Очевидна здесь традиция рубежа веков придать названию жанра метафорический характер (ср. «Поэма Горы» и «Поэма Конца», «Поэма Лестницы» М. Цветаевой, «Поэма начала» Н. Гумилева, «Чужая поэма М. Кузмина», «Поэма о смерти» Л. Карсавина, «Поэма экстаза» А. Н. Скрябина в музыкальном изводе). Поэма у Ахматовой очень «женский» образ. Именно Поэма «гуляет» по историческим эпохам и «подбрасывает» автору разных персонажей. Она приходит, уходит, возвращается, когда ее не зовут, «томно жмурится из-за строчек», сквозь которые просвечивают «брюлловские плечи» Оленьки Судейкиной. Она – темпераментная Путаница, Психея, Чаровница Коломбина. На протяжении всего произведения к ней обращается автор, спорит, уговаривает, укрощает. У нее есть характер: «И куда только она от меня не уходила!» – «Я проваливалась в нее. Я забывала ее, я не любила ее, я внутренне боролась с ней». Иногда она устремлялась в балет, и тогда ее нельзя было ничем удержать» [т. 3, с. 216]. Она рвется в историю от Петра до осады 1941–1944 годов, в «петербургский миф», превращается в биографию: «Один раз я хитростью выманила ее на Шереметевский чердак... скрыв, что под этим еще кроется Ташкент, и еще раз само время увело ее почти к волнам Тихого океана» [т. 3, с. 224]. Таким образом, сама природа Поэмы становится палимпсестом биографического, мифологического и исторического времени.

Образный уровень. Вокруг образной системы поэмы сложилась обширная научная литература, в основном сосредоточенная на расшифровке прототипов – как современных автору, так и исторических (Л. Лосева, Р. Тименчика, М. Финкельберг и др.) [10; 12; 13]. Мы не станем повторять эти ставшие классикой разыскания; все они имеют право на существование – более того, ценность их как раз в множественности допустимых толкований. Нас, однако, интересует не столько **кто** именно скрывается за той или иной маской, сколько то, **как** эти образы взаимодействуют между собой. Этот способ взаимодействия мы и определяем как «вертикальный» – палимпсестный.

Исходный «материал» – реальные люди, персонажи, произведения, события – важен, но способ его преломления в поэме гораздо сложнее однозначной идентификации. Персонажи, мелькающие в арлекинаде бесовского маскарада, в каждой новой части обрастают дополнительными смысловыми слоями (поэма создавалась долго, и на каждый первоначальный образ накладывались черты новых, при этом маркеры исходного сохранялись). Они возникают как призраки зимнедворцового бала, затем проникают в предвоенный, военный и послевоенный Петербург – то сквозь метель, то сквозь анфиладу Петровских коллегий, то в «крамольный, опальный», «защитый» город.

Посвящение Ольге Судейкиной, несомненно, выдвигает в качестве «базового» образа-мифа поэмы именно О. Глебову-Судейкину – ту самую «козочку» из балета И. Саца «Козлоногие» (ее пляску Судейкина исполняла в «Бродячей собаке»). С нею связаны и другие контексты, в том числе гибель Драгуна-Пьеро – Всеволода Князева. Окружающие персонажи одеваются масками, которые автор отчасти проясняет в «Прозе о поэме», однако постепенно эта идентификация превращается в игру с читателем (позже Ахматова уточнит, что это не портрет Судейкиной, а портрет эпохи). По мере работы над поэмой личность Судейкиной теряет свою конкретную фактуру и превращается в образную *матрицу* Серебряного века – своего рода генератор новых форм и смыслов, подпитываемый как историей, так и свежими персонажами и событиями.

Когда автору являются призраки 1913 года, они проникают в разные временные пласты и вбирают в себя новых действующих лиц. «Коломбиной 10-х годов», «коломбинной Психеей» называли не только Оленьку Глебову, но и Т. Карсавину, которую боготворили Серов, Добужинский, Судейкин, Серебрякова (именно ее М. Кузмин величал «царицей Коломбин»). Карсавина была первой исполнительницей партии Коломбины в балете «Карнавал» на музыку Шумана (1910), еще до того как С. Дягилев включил его в «Русские сезоны». В свой день рождения в 1914 году Карсавина также танцевала импровизированный танец в «Бродячей собаке», что позже вспомнится Ахматовой, когда она будет воссоздавать в памяти этот танец «на зеркале». А еще раньше Коломбину танцевала М. Кшесинская в «Арлекинаде» 1900 года (Дриго – Петипа – Сомов), чуть позже – А. Павлова; упомянем также Веру Судейкину (в эмиграции – Стравинскую) и, конечно, Анну Павлову. Позднее в поле зрения Ахматовой попала еще одна Коломбина – Т. Вечеслова, которой она посвятила строки 1946 года: *«Дымное исчадье полнолуны, / Белый мрамор в сумраке аллей...»*.

Коломбина для Ахматовой не просто театральная роль, исполнявшаяся танцовщицами ее круга; она стала своеобразным символом эпохи (показательно, что даже в поздних записных книжках поэтесса вновь и вновь возвращается к этому образу). Каждая новая «Коломбина» не отменяет предыдущую, а добавляет к ней новые черты, создавая эффект мерцания – чисто палимпсестное свечение.

По такому же принципу выстроены и мужские персонажи арлекинады – отчасти узнаваемые современниками (Демон-Блок, Антиной-Кузмин, Пьеро-Князев и др.), но чаще сознательно запутанные Поэмой-«путаницей». Исследователи до сих пор спорят о степени присутствия реальных лиц в масках Полосатой версты, Известного и других «масок»: черты одного переплетаются с чертами другого. И хотя вслед за автором принято пытаться выстроить портретную галерею двойников, такая задача едва ли может быть решена однозначно. Двойничество обычно предполагает дихотомию, но здесь ситуация сложнее: каждый новый образ наслаивается на предыдущий, сохраняя его приметы. Некоторые персонажи имеют по несколько прототипов одновременно – это и есть палимпсестный принцип создания характера. Задача исследователя тогда не столько в расшифровке, сколько в описании самого механизма «наложения».

В связи с этим стоит обратить внимание еще на один текст, просвечивающий сквозь любовный треугольник Драгуна-Пьеро (Всеволод Князев), Коломбины (Ольга Судейкина) и Арлекина (он же Антиной, Калиостро, Сатана – Михаил Кузмин). Речь о пьесе М. Кузмина «Венецианские безумцы» (1912), написанной в манере *commedia dell'arte* и поставленной сначала в Москве (костюмы и декорации С. Судейкина), а затем с успехом прошедшей в петербургских театрах. На первый взгляд, это изящная любовная «драмеда» в венецианских декорациях XVIII века. Однако сквозь венецианские виллы и беседки явственно проступают шпили и дворцы Петербурга начала XX века, где разыгрывается реальная любовная драма. Публика и критика легко узнавали за масками времен Гольдони участников реального любовного тре-

угольника – самого Кузмина и молодого гусара Всеволода Князева. Этот интертекст важен потому, что он сам по себе палимпсестен: кузминская пьеса набрасывает венецианский XVIII век на Петербург 1910-х. Ахматова, отсылая к этой пьесе, наслаивает поверх нее третий слой – свой собственный травматический опыт 1940–1960-х годов с войной и блокадой.

Пространственно-временной уровень. Прежде всего, речь идет о так называемом «сквозном пространстве» поэмы – свойстве, которое неоднократно подчеркивала сама Ахматова: «Она незаметно приняла в себя события и чувства разных временных слоев...»; «Фонтанный грот... очевидно, не в первый раз возникает в бреду, откуда фавн приносит... козлоногую». Маскарад 1913 года просвечивает сквозь военные строфы и ташкентское «эхо»: «Работа над ней (поэмой. – Н. О.) напоминала проявление пластинки. Там уже все были... Характеры развивались, менялись, жизнь приводила новые действующие лица»; «Маскарад 13-го года проглядывал сквозь дым истории» [т. 3, с. 216].

Обратимся, например, ко второй главе «Петербургской повести» (фрагмент «Спальня героини»). Здесь зимний Петербург сменяется чередой пространств: коридор Петровских коллегий → туннель времени → балетно-театральный Петербург 1913 года – сквозь вьюжный морок неожиданно прорывается деталь середины XIX века: «над дворцом желто-черный флаг». Этот флаг (желто-черно-белый) был официальным символом Российской империи с 1833 по 1888 год, так что перед нами – «чужеродная» деталь из другой эпохи. В том же ряду – «Цусимский ад» (1905), ленинградский ветер... В «Pro domo sua» Ахматова вспоминает: «...я скажу несколько слов о П<етербурге> десятих годов, о военном П<етербурге>, о П<етрограде> революционном. О незабываемом 19-м г. (почему-то начисто забытом), и, наконец, о послеблокадном Ленинграде. Сколько слоев!!! Эти темы кое-как затронуты в моей «Поэме без героя»» [т. 5, с. 175].

Пространство поэмы охватывает несколько эпох: от петровской до пушкинской, гоголевской, блоковской и современной (сталинской, военной, послевоенной). Город предстает как Петербург → Петроград → Питер → Ленинград. Временные пласты – прошлое, настоящее (которое в каждой редакции обновляется), длящееся прошлое, будущее в прошедшем. Особо значим эффект *futurum exactum* (будущего совершенного). В ремарке читаем: «Угол Марсова поля. [Дом, построенный в начале XIX в. бр. Адамини, в кот. (было) будет прямое попадание авиабомбы в 1942 г.]». Для событий 1913 года это еще не наступившее будущее; для момента написания (1956) – уже прошлое; для читателя, знакомого с историей, – факт, совпадающий с его настоящим. Все эти пространственно-временные регистры звучат в поэме одновременно. Ж. Нива точно охарактеризовал это ощущение: «Ощущается как бы погоня за временем, за пунктом равновесия текущих форм, “дыма” прошлого, и этой погоне не было конца до самой смерти Ахматовой» [11, с. 100].

Перемещение лирической героини (как *alter ego* автора) в реверсной перспективе создает многовариантность и фрагментарность, однако эти варианты и фрагменты выстраиваются не по горизонтали, а по вертикали – по типу палимпсеста. Такова пространственно-временная панорама Эпилога: разрушенный город, вид Гавани, Смольного, Шереметевского сада, окно – и сразу семь тысяч километров на юг: тайга, лагерь – затем снова Петербург, Волково поле, Кама, Урал. В четвертой главе – угол Марсова поля, дом Адамини, костер, внутреннее пространство зимнедворцового бала. В третьей главе – петербургский коллаж: Святки, Галерная, Летний сад. География и хронология не просто смешаны, а наложены друг на друга так, что любая точка текста может быть прочитана одновременно в нескольких временных и пространственных регистрах.

Свободно komponуя фрагменты, добавляя или убирая их, Ахматова, говоря кинематографическим языком, предлагает читателю свободный монтаж времен и пространств. Этот монтаж и составляет суть пространственно-временного палимпсеста.

Монтажный принцип и кинематографическая поэтика. Здесь мы обращаемся к одному из ключевых механизмов, организующих структуру «Поэмы без героя», – к **монтажу**. Именно монтажная логика во многом обеспечивает палимпсестный эффект произведения. При этом имеется в виду прежде всего кинематографический монтаж в его авангардных версиях: от немецкого экспрессионизма до советской школы (Д. Вертов, С. Эйзенштейн, Вс. Пудовкин). Важно подчеркнуть, что речь идет не о прямом цитировании кинотехник, а о типологической близости мышления, свойственной эпохе. Как писал А. Бергсон в «Творческой эволюции» (1907), человеческое сознание рубежа веков работает подобно кинокамере: оно фиксирует реальность в режиме непрерывного монтажного потока [3].

На стыке литературы и кино в 1910–1920-е годы сформировался новый художественный язык, который активно осваивали Т. Элиот, Э. Паунд, русские футуристы. Понятие палимпсеста в приложении к авангардной поэтике приобретает особый смысл: это наложение новых смысловых пластов на уже существующие, в результате чего возникает «прозрачная» многослойность, переключки разных уровней формы и содержания. Н. Пунин, размышляя о русском авангарде, ввел понятие закона погружения/наращивания пространств, подчеркивая их взаимную проницаемость.

Хотя Ахматова в период жизни у Пуниных обрекла себя на поэтическое молчание, она находилась в тесном контакте с кругом Н. Пунина (Маяковский, Хлебников, Малевич, Альтман, Кандинский, Брики и др.). Благодаря этому она была в курсе новейших исканий – не только в живописи и поэзии, но и в кино. Исследователи часто отрицают интерес Ахматовой к кинематографу, ссылаясь на ее слова о «театре для бедных». Однако, как свидетельствуют воспоминания, она смотрела немало фильмов, в том числе зарубежных лент, вызывавших споры в советском прокате (например, «Кабинет доктора Каллигари» Р. Вине, 1919). Этот экспрессионистский фильм, который дважды пересматривал М. Кузмин в 1923 году, поразил его ассоциациями с Эль Греко и гротесками Гофмана. Мотивы раздвоения, навязчивых видений и иррациональной власти, характерные для «Каллигари», позднее отозвались в поэзии Кузмина (в том числе в «Фореи...») и, вероятно, не прошли мимо Ахматовой.

Советские режиссеры – Эйзенштейн, Козинцев, Пудовкин, Вертов – создавали сложный язык культурного палимпсеста, где литература и кино взаимно обогащали друг друга. Не случайно фильм Г. Козинцева «Гамлет» (1964) открывается ахматовским четверостишием: *«Как в прошедшем грядущее зреет, / Так в грядущем прошлое тлеет...»*

Ахматова сама признавала кинематографичность своей поэмы. В комментариях она писала, что некоторые сцены «Поэмы» легче передать средствами кино, чем словами. Это признание подтверждает: автор с самого начала мыслил структуру произведения как близкую к визуальному, монтажному искусству. Кроме того, она обращалась к жанру киносценария (незавершенный опыт «О летчиках, или Слепая мать», попытки создать сценарий по самой «Поэме»).

В рамках киностилистики особое значение приобретает **монтажная композиция** поэмы. Монтаж в кино по определению палимпсестен: он соединяет разрозненные кадры, создавая новый смысл за счет их наложения или соположения. Нас будет интересовать не только поэтика «сдвига» или игры со временем (этому посвящено много работ), но то, как конкретные монтажные приемы: параллельный монтаж, наплыв, затемнение, вытеснение – формируют эффект «просвечивания» слоев.

Параллельный монтаж. В кинематографе параллельный монтаж означает одновременное развитие двух или более сюжетных линий, которые затем пересекаются или комментируют друг друга. В «Поэме без героя» этот прием работает на нескольких уровнях. Во-первых, это параллелизм между судьбой автора-героини и судьбами персонажей: их истории разворачиваются синхронно, отражая и дополняя одна другую. Читатель видит ситуацию одновременно с двух (или более) точек зрения, как в кино при перекрестном монтаже. Во-вторых, параллельно развиваются три временные линии: 1913 год (карнавал), 1940–1960-е годы (время создания поэмы) и пророческое будущее (например, блокада Ленинграда). В первой части («1913 год») события 1913-го и 1940-го даны не последовательно, а одновременно – как два кадра, наложенные друг на друга.

Переходы между параллельными сценами часто маркированы ремарками: «через площадку», «и в то же время...», «а вокруг старый город Питер...» В одном пространстве неожиданно совмещаются Летний сад, костры, Зимний дворец, Мариинская сцена. Так создается эффект, который в кино называют «мультиэкспонированием» (совмещение нескольких изображений в кадре). Палимпсест здесь проявляется как повторяющиеся мотивы, которые то исчезают, то возникают в измененном виде, заставляя прошлое просвечивать сквозь настоящее.

Монтаж-наплыв (англ. dissolve – растворение, микширование). Одним из самых выразительных приемов в палимпсестной структуре поэмы является **наплыв**. В кино это техника, при которой на фоне одного изображения постепенно проявляется другое; первое не исчезает резко, а «тает», уступая место второму, но остается различимым. По такому же принципу соединяются фрагменты-видения, сменяют друг друга сон и реальность, происходит вход или выход из зазеркалья.

Ахматова прямо проговаривает этот принцип:

«Это все **наплывает** не сразу... / ...Как одну музыкальную фразу, / Слышу шепот: “Прощай! Пора!”» [т. 3, с. 176]

Роль промежуточной, «микширующей» среды выполняют в поэме образы **дыма, хвои, тумана, метели** – именно через такую «затуманенность» кадра в кино часто осуществляется наплыв. Приведем характерные примеры (ключевые слова выделены): «И темные ресницы Антиноя / Вдруг поднялись – и там зеленый **дым**» [т. 3, с. 167]; Демон сам с улыбкой Тамары, / Но такие таятся чары / В этом страшном **дымном** лице» [т. 3, с. 182]; «Ветер рвал со стены афиши, / **Дым** плясал вприсядку на крыше» [т. 3, с. 185].

В ремарке из «Решки» читаем: «Место действия – Фонтанный Дом. Время – 5 января 1941 года. <...> Только что пронеслась адская арлекинада тринадцатого года, разбудив безмолвие великой молчальницы-эпохи и оставив за собою <...> беспорядок – дым факелов, цветы на полу, навсегда потерянные священные сувениры» (с. 190). А сама героиня признается: «Все надеялась я, что мимо / Белой залы, как **хлопья дыма**, / Пронесется сквозь **сумрак хвой**...» [т. 3, с. 192].

Туман и мрак выполняют ту же функцию перехода между слоями: «И царицей Авдотьей заклятый / Достоевский и бесноватый, / Город в свой уходил **туман**, / И выглядывал вновь из **мрака** / Старый питерщик и гуляка!» [т. 3, с. 185–186] (выделено нами. – Н. О.).

Нередко **наплыв** сочетается с такими монтажными приемами, как **затемнение** и **вытеснение**, – более сложными монтажными переходами, где одно изображение не просто «растворяется», а замещается другим через границу, движущуюся по экрану (шторка, диагональное вытеснение и т. п.). В поэме это маркируется ремарками типа «И в то же время в глубине залы (сцены, ада или на вершине гетевского Брокена) появляется Она же (а, может быть, – ее тень)» [т. 3, с. 172]. Здесь происходит плавное снижение яркости одного кадра до полной темноты и последующее нарастание яркости другого: от яркого образа – к его тени, от тени – к освещенному Белому залу или Мариинской сцене.

В Записных книжках поэта есть рабочая запись: «Толпа ряженых. Все танцуют... “Гость из будущего” выходит из одного зеркала... пересекает сцену... и входит в другое...» [6, с. 85]. При этом свечение рам на стенах то проявляется, то уходит в тень. По такому же кинематографическому принципу строится метафора **тени** во многих фрагментах поэмы. Контрастные переходы от света к тени и обратно создают визуальный эффект «мерцающей» реальности, где грань между жизнью и кошмаром, настоящим и прошлым становится зыбкой. Светлая, живая реальность уходит, уступая место мраку, в котором бродят тени ушедших и предчувствие грядущей катастрофы. В результате возникает галлюцинаторная светотеневая среда, где образ теряет свою причину и превращается в след – в тень или зеркальное отражение, которое отсылает не к первоисточнику, а к другому следу. Сама лирическая героиня ощущает себя пограничным существом: «Нет меры моей тревоге, / Я сама, как **тень на пороге**, / Стережу последний уют» [с. 172]; «Оттого, что по всем дорогам, / Оттого, что ко всем порогам / Приближалась медленно **тень**...» [т. 3, с. 185].

Эти светотеневые эксперименты перекликаются с достижениями советских кинооператоров: А. Москвина, Э. Тиссэ, А. Головни, Ф. Проворова, для которых работа со светом и тенью была не только техническим приемом, но и смыслообразующим элементом монтажа, повлиявшим на мировой кинематограф [см. 5].

Таким образом, монтажная поэтика «Поэмы без героя» – от параллельного ведения сюжетных линий до наплывов, затемнений и вытеснений – работает как важнейший механизм создания палимпсестного эффекта. Кинематографические приемы позволяют Ахматовой удерживать в одновременности разные эпохи, голоса и смыслы, а читателю – воспринимать текст как непрерывно «проявляющуюся» пленку, где каждый новый кадр не отменяет, а просвечивает сквозь предыдущий.

Проведенный анализ позволяет утверждать, что «Поэма без героя» А. Ахматовой представляет собой не фиксированное литературное произведение в традиционном смысле, а текстовую систему, организованную по принципу палимпсеста. Отсутствие единой канонической редакции, а также сопутствующие жанры (проза, балетное либретто, киносценарий) образуют вертикальное поле наслоений, в котором ни один из слоев не обладает статусом окончательного. Этот текстовый полилог предвосхищает принципы гипертекста и открытого произведения, актуализируя архаическую практику палимпсеста как способа сосуществования множественных письменных слоев.

Список литературы

1. Аверин Б. Палимпсест воспоминаний. «Младенчество» Вячеслава Иванова // Вяч. Иванов: pro et contra. Личность и творчество Вячеслава Иванова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей : антология : в 2 т. Т. 2. СПб. : ЦСО, 2016. С. 322–344.
2. Ахматова А. Собрание сочинений : в 6 т. М. : Эллис Лак, 1998–2001¹.
3. Бергсон А. Творческая эволюция. М. : Аст, 1998. 294 с.
4. Бодлер Ш. Оксфордские видения. URL: <https://bodlers.ru/185.html> (дата обращения: 06.04.2026).
5. Бутковский Я. Андрей Москвин, кинооператор. Изд. 2-е. М. : Эйзенштейн-центр ; Музей кино «Киноведческие записки», 2012. 319 с.
6. Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966) / сост. К. Н. Суворова. М. ; Torino, 1996. 800 с.
7. Иванов Вяч. Младенчество. Пг. : Алконост, 1918.
8. Кихней Л. Г., Темиршина О. Р. «Поэма без героя» Анны Ахматовой и поэтика постмодернизма // Вестник Московского Университета. Сер. 9. Филология. 2002. № 3. С. 53–62.
9. Крайнева Н. И. К проблеме текстологии произведений Анны Ахматовой: о принципах установления критического текста «Поэмы без Героя» // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2009. № 114. С. 155–164.
10. Лосев Л. Герой «Поэмы без героя» // Ахматовский сборник. 1. Paris : Inst. d'Études slaves, 1989. Pp. 109–123.
11. Нива Ж. Барочная поэма // Ахматовский сборник. 1. Paris : Inst. d'Études slaves, 1989. Pp. 99–109.
12. Тименчик Р. Д. Заметки о «Поэме без героя». М. : Изд-во МПИ, 1989. С. 3–25.
13. Финкельберг М. О герое «Поэмы без героя» // Русская литература. 1992. № 3. С. 207–224.
14. Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой : в 2 т. Т. 1: 1938–1942. СПб. : Журнал «Нева» ; Харьков : Фолио, 1996. С. 156–157.
15. Шатин Ю. В. Миня и палимпсест // Ars interpretandi : сб. ст. к 75-летию Ю. Н. Чумакова. Новосибирск, 1997. С. 221–233.

The Vertical Stratum of Meaning: Palimpsest in the Poetic System of Anna Akhmatova's Poem Without a Hero

Osipova Nina Osipovna

Doctor of Philology, professor, Vyatka State University. Russia, Kirov. ORCID: 0000-0002-9247-9279.

E-mail: nina.osipova@list.ru

Abstract. The article examines the palimpsest as a structure-forming principle of a literary text based on Anna Akhmatova's Poem Without a Hero. Drawing on Gérard Genette's concept, the author distinguishes the palimpsest from intertextuality: the former implies a vertical layering of meanings in which earlier texts remain visible beneath later ones. The study demonstrates that Akhmatova's poem is the most consistent example of palimpsestic poetics in 20th-century Russian literature due to its multiple versions (1940–1965) and the coexistence of drafts, authorial commentary (Prose about the Poem), a ballet libretto, and fragments of a film script. The analysis covers several levels: the genre and textological level (the manuscript as a layered surface), the figurative palimpsest (the shimmering of prototypes, the layering of masks), the spatiotemporal structure ("through space," the effect of futurum exactum), sound polyphony, and cinematic montage. Special attention is paid to montage composition – parallel montage, dissolves, fade-outs, and displacements – which brings the poem close to avant-garde cinema (from German Expressionism to the Soviet school of Eisenstein and Pudovkin). These techniques create the effect of a "developing photographic plate," where each new layer does not cancel the previous one but shines through it. In addition, the article analyzes the role of smoke, fog, blizzard, and shadow as "mixing" media that ensure smooth transitions between temporal strata. The sound palimpsest is also considered – the shining through of the rhythms of Pushkin, Blok, Kuzmin, and Gumilyov in Akhmatova's verse. The author concludes that in Akhmatova's work the palimpsest functions not merely as a literary device but as a mode of thinking, connecting the modernist tradition with postmodern strategies of open, multilayered writing. The article is addressed to philologists, cultural scholars, and anyone interested in the poetics of 20th-century Russian literature.

Keywords: Russian poetry of the 20th century, A. Akhmatova, Poem Without a Hero, poetics, palimpsest.

¹ Далее ссылки даны в тексте по этому изданию с указанием тома и страницы. В связи с условностью определения канонического издания Поэмы мы ориентируемся на редакцию текста 1940–1965 гг.; все цитаты приводятся по этой редакции.

References

1. Averin B. *Palimpsest vospominanij. "Mladenchestvo" Vyacheslava Ivanova* [The Palimpsest of Memories. Vyacheslav Ivanov's "Infancy"] // *Vyach. Ivanov: pro et contra. Lichnost' i tvorchestvo Vyacheslava Ivanova v ocenke russkih i zarubezhnyh myslitelej i issledovatelej : antologiya : v 2 t.* – Vyach. Ivanov: Pro et Contra. The Personality and Works of Vyacheslav Ivanov as Assessed by Russian and Foreign Thinkers and Researchers : An Anthology : in 2 vols. Vol. 2. SPb., CSO, 2016. Pp. 322–344.
2. Ahmatova A. *Sobranie sochinenij : v 6 t.* [Collected Works : in 6 vols.]. M., Ellis Lak, 1998–2001.
3. Bergson A. *Tvorcheskaya evolyuciya* [Creative Evolution]. M., Ast, 1998. 294 p.
4. Bodler Sh. *Oksfordskie videniya* [Oxford Visions]. Available at: <https://bodlers.ru/185.html> (date accessed: 06.04.2026).
5. Butovskij Ya. *Andrej Moskvina, kinooperator* [Andrei Moskvina, Cinematographer]. 2nd ed. M., Ejzenshtejn-centr (Eisenstein Center) ; Muzej kino "Kinovedcheskie zapiski" (Film Museum "Film Studies Notes"), 2012. 319 p.
6. *Zapisnye knizhki Anny Ahmatovoj (1958–1966)* [The Notebooks of Anna Akhmatova (1958–1966)] / comp. by K. N. Suvorova. M. ; Torino, 1996. 800 p.
7. Ivanov Vyach. *Mladenchestvo* [Infancy]. Pg., Alkonost, 1918.
8. Kihnej L. G., Temirshina O. R. "Poema bez geroya" Anny Ahmatovoj i poetika postmodernizma [Anna Akhmatova's Poem Without a Hero and the Poetics of Postmodernism] // *Vestnik Moskovskogo universiteta. Ser. 9. Filologiya* – Moscow University Bulletin. Series 9. Philology. 2002. No. 3. Pp. 53–62.
9. Krajneva N. I. *K probleme tekstologii proizvedenij Anny Ahmatovoj: o principah ustanovleniya kriticheskogo teksta "Poemy bez Geroya"* [On the Problem of the Textology of Anna Akhmatova's Works: On the Principles of Establishing the Critical Text of Poem Without a Hero] // *Izvestiya Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gercena* – Izvestia: Herzen University Journal of Humanities and Sciences. 2009. No. 114. Pp. 155–164.
10. Losev L. *Geroj "Poemy bez geroya"* [The Hero of Poem Without a Hero] // *Ahmatovskij sbornik. 1* [The Akhmatova Collection. 1]. Paris, Inst. d'Études slaves, 1989. Pp. 109–123.
11. Niva Zh. *Barochnaya poema* [A Baroque Poem] // *Ahmatovskij sbornik. 1* [The Akhmatova Collection. 1]. Paris, Inst. d'Études slaves, 1989. Pp. 99–109.
12. Timenchik R. D. *Zametki o "Poeme bez geroya"* [Notes on Poem Without a Hero]. M., Izd-vo MPI (MPI Publishing House), 1989. Pp. 3–25.
13. Finkel'berg M. *O geroe "Poemy bez geroya"* [On the Hero of Poem Without a Hero] // *Russkaya literatura* – Russian Literature. 1992. No. 3. Pp. 207–224.
14. Chukovskaya L. *Zapiski ob Anne Ahmatovoj : v 2 t.* [Notes on Anna Akhmatova : in 2 vols.]. Vol. 1: 1938–1942. SPb., Zhurnal "Neva" (Neva Journal) ; Har'kov, Folio, 1996. Pp. 156–157.
15. Shatin Yu. V. *Mineya i palimpsest* [The Menaion and the Palimpsest] // *Ars interpretandi : sb. st. k 75-letiyu Yu. N. Chumakova* [Ars Interpretandi : A Collection of Articles for the 75th Anniversary of Yu. N. Chumakov]. Novosibirsk, 1997. Pp. 221–233.

Поступила в редакцию: 14.04.2025

Принята к публикации: 29.04.2026