

**МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН**

**НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ УЗБЕКИСТАНА
имени МИРЗО УЛУГБЕКА
ФАКУЛЬТЕТ ЗАРУБЕЖНОЙ ФИЛОЛОГИИ**

БЕРДАКОВА ЗИЛОЛА УКТАМОВНА

**АВТОР И ГЕРОЙ В «ПОЭМЕ БЕЗ ГЕРОЯ»
АННЫ АХМАТОВОЙ**

**ВЫПУСКНАЯ
КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА**

Научный руководитель:
ст.преп. Кучинский А.Ю.

Ташкент – 2015

Оглавление

Введение	3
Глава 1. Поэма и ее осмысление в творчестве А. Ахматовой.....	7
1.1. Жанровое своеобразие поэмы	7
1.2. Поэма в творчестве А. Ахматовой.....	17
Глава II. Концепт «автор» и концепт «герой» в «Поэме без героя».....	28
2.1. Творческая история «Поэмы без героя» А. Ахматовой.....	28
2.2. Воплощение автора и героя в «Поэме без героя».....	38
Заключение	57
Список использованной литературы.....	60

Введение

«Наша общая цель – возродить былую славу науки, литературы и искусства, бережно сохранять и развивать древние и современные культурные традиции»¹ – это высказывание президента И.Каримова открыло перед молодым поколением независимого Узбекистана новые возможности на пути развития культурной традиции и истории нашего народа. А история немыслима без литературы. Именно литература во все времена была связующим звеном между человеком и обществом, откликаясь на волнующие его проблемы, доставляя эстетическое наслаждение, позволяя окунуться в мир прекрасного и прочувствовать окружающий мир. В этом плане наиболее близкой по духу является лирика. Поэзия, как и музыка, моментально находит отклик в сердцах людей, учащает ритм сердца, заставляя нас все глубже и глубже проникать в суть поэтического произведения. Возникает невидимая связь «читатель – автор – художественное произведение», когда стираются границы, разделяющие эту грань. Автор, создавая произведение, включает в него свои переживания, мысли, элементы биографии. Читатель же, изучая произведение, вникает в него настолько, что чувствует сопричастность с судьбой героя, испытывает те же чувства, а иногда и удивляется интуиции автора, угадавшего его сокровенные мечты, желания, которые возможно никто и никогда бы не угадал. Поэтические произведения в этом плане имеют более широкий масштаб. Интерпретация происходит на разных уровнях, открывая широкое поле для собственного осознания лирики, отличной от других. Наиболее интересной для нас является поэзия XX века, насыщенного многими событиями, затронувших судьбы большинства людей. Произведение, снискавшее уважение и славу во всем мире, характеризующую первую

¹ Каримов И. Узбекистан на пороге достижения независимости. – Т.: ИПТД «УЗБЕКИСТАН», 2011. – С. 360.

половину XX века с разных ракурсов – это бесспорно «Поэма без героя» А.Ахматовой. Поэма имеет долгую историю. Начатая в 1940 годах она претерпевала изменения вплоть до 1966 года. Как отмечает исследователь творчества Ахматовой Н.И.Крайнева, «в настоящее время более чем в двадцати основных, наиболее авторитетных художественных и претендующих на научно обоснованную публикацию «Поэмы без Героя» изданиях нет даже двух полностью идентичных научных текстов»¹.

В данной работе нами будет произведен анализ двух редакций «Поэмы без героя» А.Ахматовой.

Актуальность данной работы обусловлена недостаточной изученностью проблемы автора и лирического героя в «Поэме без героя» А.Ахматовой. «Поэма без героя» рассматривалась исследователями с различных аспектов: с точки зрения особенностей акмеистического стиля, ахматовского способа введения чужого слова, проблемы автора и героя и др. Нами также были рассмотрены данные аспекты, однако уже непосредственно в сравнении первой или «Ташкентской редакции» поэмы и ее окончательной редакции. Была прослежена эволюция не только самой поэмы, но также хронология исторических событий, повлиявших на создание и эволюцию произведения. Основной аспект нашего исследования проблема автора и героя в двух редакциях поэмы.

Цель данной работы состоит в выявлении взаимосвязи между автором и героем в «Поэме без героя» А.Ахматовой.

Задачи исследования:

- 1) определить жанровое своеобразие поэмы;
- 2) рассмотреть концепт автора и концепт героя;
- 3) сопоставить воплощение автора и героя в обеих редакциях «Поэмы без героя» А.Ахматовой.

¹ «Я не такой тебя когда-то знала...»: Анна Ахматова. Поэма без Героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто. Материалы к творческой истории. Изд-е подгот. Н. И. Крайнева; под ред. Н. И. Крайневой и О. Д. Филатовой. 2009. – С. 15.

Теоретическое значение данной работы в том, что она вносит определенный вклад в научную разработку проблемы художественного своеобразия произведений А.Ахматовой.

Практическая значимость работы связана с возможностью использования результатов исследования в практике преподавания русской литературы; результаты могут быть использованы в ходе занятий по русской литературе в колледжах и лицеях.

Работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованной литературы.

Апробация работы: по теме данной работы была защищена курсовая работа на тему: Ташкентская редакция «Поэмы без героя» Анны Ахматовой.

Опубликована статья к конференции «Молодая филология»: «Автор в эпилоге «Поэмы без героя» Анны Ахматовой»¹.

Материалом выпускной квалификационной работы послужили две редакции «Поэмы без героя» А. Ахматовой.

Методы, используемые в ходе написания выпускной квалификационной работы: описательный, сравнительно-сопоставительный.

Теоретической базой выпускной квалификационной работы послужили работы таких исследователей как: Лейдерман Н.Л.², Виленкин В.Я.³, Бахтин М.М.⁴, Найман А. Г.⁵, Цивьян Т. В.⁶, Эйхенбаум Б.⁷ и др.

Рабочая гипотеза исследования заключается в том, что в «Поэме без героя» А.Ахматовой образы автора и героя воплощаются по-разному.

¹ Бердакова З.У. Автор в эпилоге «Поэмы без героя» Анны Ахматовой / Молодая филология Узбекистана. – Т.: НУУз, 2015. – С. 23.

² Лейдерман Н.Л. Теория жанра: Научное издание / Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2010. – С. 144.

³ Виленкин В.Я. «В сто первом зеркале». – М.: 1990 г. С.36.

⁴ Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности / М.М.Бахтин // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: 1979. – С. 7.

⁵ Найман А. Г. Русская поэзия 1960-х годов как гипертекст. // <http://www.ruthenia.ru/60s/ahmatova/naiman.htm>

⁶ Цивьян Т.В. Семиотические путешествия. Об одном ахматовском способе введения чужого слова: эпиграф. – СПб., 2001.

⁷ Эйхенбаум Б. О поэзии. – Л: 1969 – С. 115.

На защиту выносятся следующие **положения**:

- 1) обе редакции «Поэмы без героя» А.Ахматовой имеют ряд специфических черт, отличающих их друг от друга;
- 2) «Поэма без героя» отражает состояние эпохи и отношение автора к происходящим событиям;
- 3) в двух редакциях «Поэмы без героя» образ автора и образ героя воплощаются по-разному.

Новизна работы заключается в том, что нами осуществлен анализ первой и последней редакций «Поэмы без героя», в ходе которого были выявлены черты, отличающие образ автора и образ героя.

Глава 1. Поэма и ее осмысление в творчестве А. Ахматовой

1.1. Жанровое своеобразие поэмы

Лирика – (от греч. *lyricos* – поющий под звуки лиры) – один из трех основных родов литературы, выдвигающий на первый план субъективное изображение действительности: отдельных состояний, мыслей, чувств, впечатлений автора, вызванных теми или иными обстоятельствами, впечатлениями. В ней жизнь отражена в переживаниях поэта (или лирического героя): о ней не повествуется, а создается образ-переживание¹.

«Поэма» – (от греч. *poïēta* – творение) – лиро-эпический жанр: крупное или среднее по объему стихотворное произведение (стихотворная повесть, роман в стихах), основными чертами которого являются наличие сюжета (как в эпосе) и образа лирического героя (как в лирике)². Поэмами называются поэтические рассказы о замечательных событиях из жизни выдающихся личностей. Эпическая поэзия получила свое название от греческого слова «эпос», что значит рассказ, так как всякое эпическое произведение есть рассказ о каком-либо событии или происшествии, совершившемся не в душе поэта, а в окружающем его мире. Поэма таит в себе древнее значение – «творение, создание» – и не потому только, что она повествует о делах, «творениях» людских, но и потому, что сама она есть «действие песенное», «обработка песен», их объединение.

Лиро-эпические произведения представляют собой, как видно из названия, синтез эпического и лирического начал. От эпоса лиро-эпика берет наличие повествования, сюжетность (хотя и ослабленную), систему персонажей (менее развитую, чем в эпосе), воспроизведение предметного мира. От лирики – выражение субъективного переживания, наличие лирического героя (объединенного с повествователем в одном лице),

¹ Белокурова С.П. Словарь литературоведческих терминов. – М.: Наука, 2005. – С. 153.

² Там же. – С. 306.

тяготение к относительно малому объему и стихотворной речи, часто психологизм.

Понятие жанра определяет род, вид, подвид и своеобразие структуры конкретного произведения, «неповторимую индивидуальную форму изложения конкретного мастера»¹. Поэма не только синтетический, но универсальный жанр. Жанровая система поэмы имеет неисчерпаемые возможности во всей его многогранности, вариативности моделей и концепций. О современном стихотворном лиро-эпосе можно сказать словами, относящимися к другой эпохе: «Поэма – аналог вселенной»².

Жанр конкретной поэмы лежит на пересечении ряда координат в плоскости как идейно-художественного содержания, так и содержательной формы. Важны соотношение эпического и лирического начал в произведении, определение идейно-тематической направленности, типа мировосприятия художника, что может проявляться в приверженности поэта к тому или иному творческому методу, в конкретно-реалистическом или романтическом стиле, вид пафоса, традиции, в рамках которых лежит поэма (фольклорная, классическая). Воплощение идейно-художественного содержания произведения в определенной структуре диктует его объем, необходимость малых, средних или больших форм стихотворного лиро-эпоса, тенденцию к циклизации поэм. Далее следует выявить тип организации художественного времени и пространства, позицию автора (точки зрения), тип сюжета и т.д. «Один и тот же композиционный принцип, участвующий в построении жанра, получает не одинаковое значение в разных, хотя бы и родственных стилях», – справедливо утверждал П.Н.Сакулин³.

Следует заметить, что ни один из жанров не привлекал такого внимания литературоведов, как поэма. Начиная с середины 20-х годов XX

¹ Кременцов Л.П. Художественная литература в современной школе. – М.: 1991 – С. 8.

² Гачев Г.Д. Национальные образы мира. – М., 1988. – С. 28.

³ Сакулин П.Н. Филология и культурология. – М., 1990. – С. 145.

столетия к ней обращались и продолжают обращаться представители разных национальных литератур. В бурном водовороте дискуссий и споров высказано множество точек зрения относительно жанрового своеобразия поэмы. В основном они сводились к противопоставлению лирики и эпоса. 50–70-е годы, пожалуй, время самых горячих дебатов о судьбе поэмы. В связи с процессом «лиризации» поэмы во второй половине 50-х годов, некоторые литературоведы (А.Михайлов, А.Карпов, Ю.Суровцев, В.Гусев) отнесли ее исключительно к лирическому роду. «Эпическая поэма с ее повествовательным сюжетом, по-моему, не имеет серьезной перспективы развития»¹. Еще решительнее говорит о доминирующем положении лирической формы В.Киканс: «...Будучи в первооснове (в структуре) эпической, поэма, в целом, как жанр, является лирической»².

Большинство же литературоведов придерживается иной точки зрения, связывая поэму с эпосом или лироэпосом. «Эпическая суть жанра поэмы предполагает не простое варьирование разных идей в пределах романной, лирической или драматической формы, но выход через любую форму к особому способу мышления, содержащему определенную историческую концепцию, определенный вариант центральных идей века», – пишет Е.Уманская³. Для С.Коваленко поэма также сохраняет верность своему эпическому роду: «При всех своих модификациях жанр поэмы таит в себе неизбывную устойчивость родового эпического начала»⁴.

Подвижность жанровой структуры порождает многообразие и разнообразие толкований самого термина «поэма». Приведем для примера только четыре из них:

¹ Михайлов А.В. Умчался век эпических поэм // Литературное обозрение. – 1973. – No 7. – С.8.

² Киканс В. Современная сов.поэма. – Рига, 1982. – С. 64.

³ Уманская Е. Зачем поэма? // Литературное обозрение. – 1973. – No 5.

⁴ Коваленко С. А. Художественный мир сов.поэмы. – М., 1989. – С. 5.

1) «Поэма представляет собой по существу стихотворную повесть, реже – стихотворный рассказ, и в ней в основе лежит сюжет, данный в то же время в единстве с лирическим раскрытием материала поэмы»¹.

2) «Поэмой называют или всякое повествовательное произведение в стихах, или определенный вид стихотворного повествования»².

3) «Поэма – большое многочастное стихотворное произведение эпического или лирического характера»³.

4) «Поэма – большое стихотворное произведение на историческую, героическую или возвышенную лирическую тему»⁴.

Ни одно из этих определений не лишено оснований, каждое можно проиллюстрировать многочисленными примерами, и в то же время ни одно из них не является точным. Легко почувствовать, что границы жанровых признаков поэмы раздвинуты очень широко и потому, руководствуясь этими определениями, трудно отличить поэму от романа, повести, рассказа в стихах, от лирического стихотворного цикла, от драмы в стихах.

Когда говорится о том, что в поэме эпический масштаб, эпический способ изображения совмещается с лирическими отступлениями, лирической оценкой, то речь идет не о новых родовых свойствах, а о сочетании лирики и эпоса. Отсутствие специфических характеристик, отделяющих лиро-эпос от лирического и эпического родов, заставляет думать о таком межродовом взаимодействии, результаты которого реализуются конкретным жанром (поэмой) или разновидностями жанра (эпическая поэма, лирическая поэма).

Изменчивость, открытость и подвижность жанровой структуры поэмы проявляются и в том, как быстро этот жанр усваивает новые элементы, и в том, как легко он уступает дорогу близким эпическим жанрам.

¹ Ефремова Т.Ф. Новый словарь русского языка (толково-словообразовательный). М.: 2000. – С.123.

² Толковый словарь русского языка / Под ред. Д.Н. Ушакова. – М.: 1935-1940. (4 т.) – С. 73.

³ Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. А. – М. Прохоров. Изд. 2-е, перераб. и доп. – М., 2000. – С.68.

⁴ Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – 4-е изд., доп. – М.: 2000. – С. 129.

Сложность определения жанровых признаков поэмы, проблемы типологического изучения ее разновидностей целиком связаны с двойственным характером родовой принадлежности указанного жанра. Исконно преобладающие в поэме эпические свойства никогда не отменяли лирического начала, а в отдельные моменты своего развития поэма демонстрировала утрату эпической доминанты. По сути, основные изменения поэмного жанра представляют собой перекодирование эпических элементов структуры на лирические, и наоборот. Привнесение в поэму элементов драматургии, формирование такой разновидности, как поэма драматическая, также происходило в условиях сближения литературных родов, когда содержание драматических жанров (особенности сюжета, конфликта, характеров) пересекалось с содержанием лиро-эпических, в том числе и поэмы¹. Способность данного жанра к синтезу различных родовых свойств подчеркивает сходство поэмы с романом и в то же время демонстрирует главное ее отличие. Если роман, несмотря на тесную связь собственно эпического момента с лирическим и драматическим, все же с трудом выводится за границы эпического рода, то поэма без особого труда находит себе место и в одном, и в другом литературном роде.

Поэмы разных эпох имеют некоторые общие черты: предметом изображения в них является определённая эпоха, суждения о которой даны читателю в виде рассказа о значительных событиях в жизни отдельного человека (в эпике и лиро-эпике) или в виде описания мироощущения (в лирике).

Поэмы практически всегда сюжетны, и даже в лирических поэмах отдельные фрагменты стремятся превратиться в единое повествование; в отличие от стихотворений, для поэм характерен дидактический посыл, так как в них прямо (в героическом и сатирическом типах) или косвенно (в

¹ Квятковский А. П. Поэтический словарь / Науч. ред. И. Роднянская. – М., 1966. – С. 205.

лирическом типе) провозглашаются или оцениваются общественные идеалы¹.

Поэма и оттесняется прозой и испытывает ее влияние, идя на компромисс с прозаическими жанрами, усваивая публицистическую и сатирическую их направленность, социальную тематику и проблематику. Говоря о последнем, заметим, что под слоем всяческих новообразований поэма и сегодня сохраняет то эстетически значимое качество, которое можно назвать ее жанровым центром или ядром. Закономерен в этой связи тот факт, что активным развитием поэмы сопровождалась периоды, когда соответствие между литературным методом, направлением и жанровым ядром поэмы было наибольшим.

Учитывая межродовое существование поэмы и динамику ее жанровых изменений, можно сказать, что проблема определения признаков данного жанра разрешима лишь при условии его исторического изучения. Говоря другими словами, необходимо: фиксируя типологически устойчивые признаки, наполнить определение поэмы историко-литературной конкретикой. В конце концов, абстрагируясь от своеобразия данной литературной эпохи и стремясь к предельной терминологической обобщенности, мы лишь подтверждаем единство литературного процесса, тогда как более актуальной задачей, является установление литературных периодов, выяснение закономерностей и импульсов литературного движения. Один из способов решения этой задачи – выявление конкретных черт жанра на определенном этапе его развития, составление «портрета» поэмы классической, романтической, реалистической и др. При этом важно видеть, что даже в рамках единой жанровой системы поэма оказывается открытой для смешения жанровых признаков и родовой доминанты. По мнению Соколова А.Н., несмотря на строгую жанровую иерархию, в эпоху

¹ Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия / Под ред. проф. Горкина А.П. – М.: 2006. – С. 73.

классицизма существовала и развивалась поэма «наизнанку» – комическая, которую он предложил считать не разновидностью поэмы, а отдельным жанром, подчеркнув, что «соотношение между героической и комической поэмой во многом аналогично соотношению между трагедией и комедией».

Не менее очевидную проблему создает и смешение принципов типологического исследования при определении разновидностей поэмы отдельного периода. Смешение это приводит не к перекрестной классификации, как иной раз полагают сами авторы, а к описанию различных сторон жанровой специфики. Ясно, что в ряде таких разновидностей, как поэма-повесть, историческая поэма, героическая поэма, реалистическая народная поэма учитываются параллельно:

- 1) «тяготение» поэмы к прозаическому жанру;
- 2) характер содержания и темы;
- 3) пафос поэмы;
- 4) особенности направления.

Но если содержание характеризуется исследователем на уровне межродового и межджанрового взаимодействия (выделение повествовательного, лирического и контаминативного типов поэм), то своеобразие жанровой формы понимается очень широко: и на уровне стиля, и на уровне психологизма, и на уровне художественной обобщенности.

Таким образом, не всегда учитывалась следующая черта жанра поэмы – концептуальность, определяемая не столько предметом изображения, сколько активно-личностным характером этого изображения. В поэме получают место и национально-героические события, и семейные, и бытовые, – важна их связь с выражением общего отношения художника к действительности. Влияние же общественно-социальной психологии, исторических событий и переломов на развитие жанра поэмы (как и любого другого) опосредованно и играет далеко не главную роль в его расцвете или угасании. Видеть источник воздействия на жанр только в общественных и

исторических изменениях – значит, абсолютизировать его содержательно-тематическую основу.

Безусловно, что исторически конкретная жанровая ситуация объясняет тенденции внутрижанрового изменения поэмы, как бы «оправдывает» то, что одни ее признаки на данном отрезке времени становятся жанрообразующими, а другие оказываются на периферии и легко подвергаются воздействию, смещению, функциональному варьированию.

Выявление жанрообразующих признаков поэмы с одной стороны – «отталкивается» от особенностей конкретной, жанровой системы, степени ее подвижности; с другой – приводит к характеристике этой системы, а значит, и к характеристике литературного периода.

В древности и средние века поэмой называли монументальный героический эпос (эпопею) «Илиаду», «Одиссею», «Песнь о Роланде», что генетически указывает на эпическую природу жанра поэмы и объясняет ряд ее «наследственных» черт (историчность и героичность содержания, легендарность, патетичность). Со времени романтизма специфически «поэмное» событие само столкновение лирического и эпического начал как судьбы и позиции личности с внеличными (историческими, социальными или космическими) силами («Медный всадник» А.С.Пушкина). В современной поэме эпическое требование "зримой" событийности согласуется с открыто выраженным лирическим пафосом; автор участник или вдохновенный комментатор события (В.В.Маяковский, А.Т.Твардовский). В 20 в. утверждается также бессюжетно-лирическая поэма («Поэма без Героя» А.А.Ахматовой)¹.

Говоря о некоторых общих признаках поэмы, необходимо отметить следующее. В содержательном плане поэма представляет собой «свободное излияние чувства»² или же лирическую интерпретацию (с акцентом на

¹ Энциклопедия поэзии. // <http://www.stihi.ru/encyclopedia/>

² Брюсов В. Сочинения в 2-х томах. – М., 1987. – С. 40.

переживаниях) предания, легенды. Характер содержания и стиля поэмы в XX веке проявляется, по мысли Л.Долгополова, в зыбкости сюжетных линий, отсутствии исторической достоверности, аллегоричности, смене не картин, а настроений, взаимодействии не образов и типов, а лирических состояний, не повествовании, а едином сплошном лирическом монологе. Роль жанрообразующих признаков в лирической поэме начала выполняют не столько элементы сюжетно-композиционные, сколько элементы ритмической организации. Переход от одной части к другой в поэме фиксируется изменением метрического рисунка; напротив, лейтмотив произведения закрепляется в ритмических и синтаксических повторах. Таким образом, словесно-звуковое движение приводится в определенный порядок. По мнению Л.Долгополова, возникает двойственность осмысления термина «поэма», говоря о «гоголевском значении» поэмы (народная эпопея) и более или менее определенно-жанровом – в применении к конкретным произведениям лирического характера и к стихотворным новеллам. Но на рубеже веков возрождается и «аристотелевское» понимание поэмы как любого поэтического произведения.

Мир поэмы ограничивается частными, индивидуальными моментами в существовании человеческого «я», в то время как рамки этого существования значительно расширяются: оно проникается переживанием современных событий, в том числе и общественно-исторических. Нечеткость композиционных связей иногда приводит к повторению одних и тех же мотивов, образов в разных текстах. Однако, развиваясь, жанр поэмы в плане содержания совершил переход от личного к общему, развитию главной темы на фоне хроникального повествования; в структурном отношении многофункциональности музыкального начала, новому принципу конструирования художественных образов; в стилистическом – сочетание высокой патетики с элементами разговорной речи, созданию драматического пафоса не без помощи фольклорных языковых средств.

Фрагменты лирического сюжета нанизываются на конфликтную линию или обретают полифоническое начало, усваивая способы не только музыкального, но и театрального изображения. Две тенденции – театрализация (взаимодействие литературных жанров и форм театрального искусства) и драматизация (взаимодействие лирических, лиро-эпических, эпических и драматических жанров) проявляют себя в развитии жанра поэмы – иногда объединяясь, иногда обособленно друг от друга. Увеличивается число драматических поэм, возникают такие разновидности жанра, как поэма-драма, поэма-трагедия, поэма-либретто¹.

Ведущая традиция русской поэмы (в плане содержания) – это стремление сказать свое слово о судьбе Родины, выявить истоки её духовного могущества, сказать горькое слово о её бедах и неурядицах, заглянуть за грань веков, чтобы предугадать её будущее. Большие русские поэты страстно желали найти такие пути социального и нравственного развития родного народа, которые позволяли бы ему раскрыть лучшие стороны национального характера, внести свой оригинальный вклад в духовную сокровищницу человечества. Это эпическая традиция “Слова о полку Игореве”, А. Пушкина, Н. Некрасова, А. Блока, В. Маяковского, С. Есенина².

Фактически эпический мир современной поэмы – это комплекс представлений об историческом прошлом или историческом настоящем определенной национальной, социальной или государственной общности людей, выраженный на основе закона “эпической эстетики”, куда входит ориентация на национально-укорененный язык, который в себе самом способен нести национальный образ мира, на классические традиции в широком смысле слова. К этому надо добавить народное миропредставление

¹ Кузьмичев И. Литературные перекрестки: Типология жанров, их историческая судьба. – М., 1983. – С.36.

² Редькин В.А. Поэма Юрия Кузнецова как жанровая система// Материалы шестой научно-практической конференции, посвящ. творч. наследию Ю. Кузнецова. – М.: 2013. – С. 66.

и систему нравственных ценностей, использование элементов различных фольклорных жанров, обращение к мифу. Отсюда тенденция мифотворчества и притчеобразности. При этом эпический мир рисуется как единый, его части неразрывно взаимосвязаны. Свой мир противостоит чужому по традиции героического эпоса¹.

В рамках любой исторически сложившейся жанровой системы поэма, признаки которой реализуются в конкретном художественном произведении, проявляет себя как «форма видения и осмысления определенных сторон мира» (М. Бахтин)² и как «форма движения литературного процесса» (Ю. Стенник)³.

2.2. Поэма в творчестве А. Ахматовой

«Златоустой Анной Всея Руси» назвала Ахматову Марина Цветаева. Гениальное пророчество Цветаевой оправдалось: Анна Ахматова стала не только поэтическим, но и этическим, нравственным знаменем своего века.

Поэзия Ахматовой являет собой небывалый синтез нежной женственности и доходящей до героизма мужественности, тонкого чувства и глубокой мысли, эмоциональной выразительности и редкой для лирики изобразительности (наглядности, представимости образов), краткости и исключительной смысловой емкости, предельной словесной точности и недоговоренности, предполагающей широчайшие ассоциации, острого ощущения современности, «бега времени», постоянной памяти о прошлом (своем личном и общезначимом) и поистине пророческого предвидения, неповторимо индивидуального и социального, имеющего важнейшее

¹ Редькин В.А. Поэма Юрия Кузнецова как жанровая система// Материалы шестой научно-практической конференции, посвящ. творч. наследию Ю. Кузнецова. – М.: 2013. – С. 66.

² Бахтин М. – М. Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров, примеч. С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров. – М.: 1979. – С. 312.

³ Стенник Ю.В. Система жанров в историко-литературном процессе. – В кн.: Историко-литературный процесс: Проблемы и методы изучения. – Л.: 1974 – С. 168.

значение для народа и всего человечества, национального и приобщающего к мировой культуре, смелого новаторства и укорененности в традициях.

Классичность стихов Ахматовой по сравнению с тем, что писали ее выдающиеся современники, связана с ее ориентацией на другого человека, другую личность. «Есть поэты, которые общаются с культурой, с природой, с Богом – не обязательно через посредство другого. Ахматова же всегда через «ты». «Ты» ей необходимо для выделения гармонии, для осуществления связи с миром.

Многим критикам-современникам, анализирующим творчество А.А.Ахматовой, удалось услышать в голосе поэтессы яркую индивидуальность – свою собственную манеру. Некоторые из них (М.Кузмин) слышали в стихах Ахматовой «женский голос, отличный от других и слышимый, несмотря на очевидную, как бы желаемую обладателем его, слабость тона»¹. Другие (Н.Недоброво) подчёркивали «присутствие в её творчестве властной над душою силы», видели в ней душу «скорее жёсткую, чем слишком мягкую, скорее жестокую, чем слезливую, и уж явно господствующую, а не угнетённую»².

Рубеж веков – важный этап в развитии русской литературы, характеризующийся поиском обновления жанровой структуры произведений большой формы. Художественные открытия новых принципов организации хронотопа, приема «зазеркальности», мотивов двойничества и «внутриположности» (О.Седакова) характерны для творчества одного из самых знаковых поэтов «границ веков» Анны Ахматовой, первая поэма которой – яркое свидетельство поисков путей обновления поэтики. Есть безусловная связь самой ранней поэмы Ахматовой с той, что писалась спустя четверть века и снискала славу самого выдающегося и самого загадочного лиро-эпического произведения XX столетия. Многие из того, что по

¹ Коржавин Н. Анна Ахматова и «серебряный век» // Новый мир. 1989. № 7. – С. 240.

²

прошествии десятилетий исследователи «Поэмы без героя» назовут художественными открытиями А.Ахматовой, в той или иной форме присутствует уже и в ее ранней поэме¹.

Написанная в 1914 году и опубликованная в журнале «Аполлон» в 1915 г., поэма «У самого моря» была воспринята современниками как преддверие «перехода к более крупной форме»². А.Блок признавался Ахматовой: «Прочтя вашу поэму, я опять почувствовал, что стихи я все равно люблю, что они – не пустяк, и много такого – отрадного, свежего как сама поэма...»³. Известный русский поэт, философ, критик, теоретик символизма Г.И.Чулков, рассматривая поэму, сказал: «Очарование этой поэмы в том, что она исполнена превосходного реализма, то есть каждый образ, чудотворно претворенный поэтом в символ, не теряет своего земного веса»⁴.

Эйхенбаум в своей книге об Анне Ахматовой писал: «Ее поэма «У самого моря» (1915 года) – скорее свод ранней лирики, чем самостоятельный эпос. Недаром здесь повторяется целый ряд слов и стилистических деталей, знакомых нам по лирическим стихам «Вечера» и «Четок», но кажется, что ее ожидает переход к более крупной форме»⁵. Поэма написана белыми стихами, и Анна Ахматова часто утверждала: «Белые стихи писать труднее, чем в рифму».

По содержанию поэма «У самого моря» – своего рода сказка, хотя в ней нет прямых связей с традиционными сказками. Мир поэмы не перенаселен – авторское «я» является главным персонажем, доминирует во всей поэме.

Поэзия Ахматовой, особенно периода, описанного в поэме, характеризуется некоторыми ее критиками как «интимный дневник», по

¹ Редькин В.А. Русская поэма 1950 – 1980-х годов: Жанр. Поэтика. Традиции. – Тверь, 2000. – С. 52.

² Эйхенбаум Б. Анна Ахматова. Опыт анализа. / Б. Эйхенбаум // Эйхенбаум Б. О прозе. О поэзии: сб, ст. – Л., 1986. – С. 439.

³ Блок А. Собрание сочинений: в 6 т./ А.А.Блок. – М.,1971. – Т.3. – С. 59.

⁴ Чулков Г. Валтасарово царство. / Г.Чулков. – М.,1998. – С. 441.

⁵ Эйхенбаум Б. Анна Ахматова. Опыт анализа. – СПб., 1922. – С. 132.

которому можно узнать подробности личной жизни автора и где явственно ощущаются автобиографические черты. Стихи Ахматовой выглядят как записи о только что пережитых событиях и испытанных чувствах и создают впечатление, что перед нами автобиография. Однако, как известно, Эйхенбаум, Виноградов и другие исследователи в своих статьях предостерегают от таких поспешных выводов.

Поэма «У самого моря» явно демонстрирует, что «...автобиографические намеки, попадая в поэзию, перестают быть личными и тем дальше отстоят от реальной душевной жизни, чем ближе ее касаются. Придать стихотворениям конкретно-биографический и сюжетный характер – это художественный прием, контрастирующий с абстрактной лирикой символистов... Лицо поэта в поэзии – маска, чем меньше на нем грима, тем резче ощущение контраста. Получается особый, несколько жуткий, похожий на разрушение сценической иллюзии, прием»¹.

Судьба поэмы А. Ахматовой «Путем всея земли» двойственна. Она была напечатана на родине при жизни автора. Другое дело – как это было сделано – фрагментами, в составе случайных, эфемерных циклов начиная со сборника «Из шести книг» (1940) и до журнальных публикаций 1960-х годов; наиболее полно в 1963 г. в «Дне поэзии» (за вычетом III, IV и большей части VI главок); спустя четверть века после написания – в книге «Бег времени» (1965) с отдельными цензурными искажениями... Долгое время критика в беглых упоминаниях преподносила ее как цикл стихов, а не поэму с единой композицией, сюжетом и лирической героиней; к тому же ее рассматривали как стихи, посвященные Великой Отечественной войне². Только в 1990 году текст поэмы был впервые опубликован полностью, включая строфу, вычеркнутую рукой автора из рукописи при подготовке книги «Бег времени», в работе над которой Ахматовой помогала Л.К.Чуковская.

¹ Лонго А.П. «Я» лирическое и «я» биографическое в поэме Анны Ахматовой «У самого моря» / «Царственное слово». Ахматовские чтения. Выпуск 1. – М.: 1992 г. – С. 114.

² Павловский А.И. Анна Ахматова. Очерк творчества. – Л., 1982. – С. 15.

Подготовленный ими, но неосуществленный вариант книги предусматривал раздел, включавший в себя три поэмы: «Путем вся земля», «Реквием» и «Поэму без героя». Объединение этих трех вещей в особый раздел подтверждает мысль, высказанную Ахматовой весной 1940 года и тогда же записанную Л.К. Чуковской: "Там есть новая интонация. Совсем новая, какой еще никогда не было"¹.

Говоря в заметке «Из письма к *** (Вместо предисловия)» о ее создании, Ахматова замечает: "Осенью того же года я написала еще три не лирические вещи. Сначала хотела присоединить их к «Китежанке» и написать книгу «Маленькие поэмы»².

Раннее название поэмы «Китежанка» также связано с темой смерти. Легенда о чудесном граде Китеже, скрывшемся от врагов на дно озера, откуда на поверхность доносится только колокольный звон, издавна почиталась на Руси. Связываясь в народных представлениях с недостижимым Раем, он говорил о человеке, изгнанном из Рая и по нему тоскующем. Китеж стал символом «тайной свободы», о которой говорил Блок и которой жива русская поэзия XX века.

Поэма «Путем вся земля» включена в контекст поэтического творчества Ахматовой 1940 г. Стихи этого времени проникнуты стремлением осмыслить время и судьбу. Бесспорно внутреннее родство «Китежанки» с «Поэмой без героя». Она как бы в тени «Триптиха»; это первый приступ к теме, поэтический конспект «Поэмы без героя», вобравшей в себя многие затронутые в «маленькой поэме» темы.

Особую значимость приобретает в поэме мотив некоего преступления, о котором автор говорит полунамеками, но которое отчетливо прочитывается в III, центральной по своему положению, главке. Ее сюжет весьма напоминает трагическую историю, ставшую сюжетным ядром «Поэмы без

¹ Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой. – М., 1997. Т. I. – С. 117.

² Ахматова А. Собрание сочинений: В 2 т. – М.: Правда, 1990. – С. 232

героя» и ее либретто. Думается, что, наметив тему в «маленькой поэме», автор не смог внутренне расстаться с ней, исчерпать до конца, что привело к возникновению «Триптиха»¹.

Одним из выдающихся произведений А.Ахматовой является «Реквием». В кругу литературоведов, критиков до сих пор вызывает споры жанровый облик «Реквиема» А.Ахматовой и не прекращающиеся поиски различных дефиниций для наиболее точного его обозначения.

Одни исследователи склонны считать «Реквием» циклом. В.А.Черных² и И.А.Балашова³ называют произведение стихотворным циклом. Нет сомнения относительно жанровой принадлежности «Реквиема» и у В.В.Кудасова – это лирический цикл⁴.

В 1966 году в монографии «Анна Ахматова. Очерк творчества» А.И.Павловский, первым из исследователей обращаясь к не опубликованному еще в нашей стране «Реквиему»⁵, закрепляет за ним однозначное определение – поэма. Основанием для такого утверждения послужила неуклонно расширяющаяся эпическая основа произведения.

Трагическое время потребовало от Ахматовой обращения к прошлому, к мировым гуманистическим традициям, к величественной и страшной истории России. Судьба России становится центром ахматовской скорби. Печаль Музы порождается трагической участью поэта, вобравшего в себя и муки современности, и всю скорбь мира. В лирике Ахматовой властно набирает силу мотив осиротевшей матери, который достигнет вершины в «Реквиеме» как христианский мотив вечной материнской участи – из эпохи в эпоху отдавать сыновей в жертву миру.

¹ Гончарова Н.Г. «Путем вся земли» как «новая интонация» в поэзии Анны Ахматовой. / Русская словесность. – 1998. – № 2. – С.33.

² Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. – М., 2007. – С.16.

³ Балашова И.А. Пушкинские образы в стихотворном цикле А. Ахматовой «Реквием» //Ахматовские чтения. Тверь, 1991.

⁴ Истоки, традиции, контекст в литературе: Межвузовский сб. науч. тр.// Кудасова В.В. Сады и парки А.Ахматовой. – Владимир: ВГПИ, 1992. – С. 87

⁵ Павловский А.И. Анна Ахматова: Очерк творчества. 2-е изд. Л., 1982. – С.63.

В художественном образе мира, созданном Ахматовой, оказались искажены все пространственные и временные параметры, все традиционные представления о жизни и смерти. Поэма реконструирует образ мира алогичного, абсурдного и иррационального, мира, в котором господствует трагедия, мира, погруженного во власть смерти и безумия. Такой выглядела воплощенная Ахматовой в «Реквиеме» реальность. Через художественный образ мира, за которым угадывались современная поэту действительность, ее катастрофический и трагический облик, и была полностью реализована в поэме идея обреченного и гибельного города¹.

Один из ахматовских «друзей последнего призыва», будущий Нобелевский лауреат Иосиф Бродский дал замечательный анализ «Реквиема» – не только как литературовед или критик, но как поэт и мыслитель, во многом сформировавшийся именно под влиянием Ахматовой. Ему удаётся раскрыть внутреннюю «пружину», болевой «нерв» «Реквиема» – как никому другому: «Для меня самое главное в «Реквиеме» – это тема раздвоенности, тема неспособности автора к адекватной реакции. Понятно, что Ахматова описывает в «Реквиеме» все ужасы «большого террора». Но при этом она всё время говорит о том, что близка к безумию. Здесь самая большая, правда и сказана <...>².

Стихам «Реквиема» ахматовская поэзия обязана слишком многим. Арест сына, семнадцать месяцев тюремных очередей и приговор в буквальном смысле вывели Ахматову на границу жизни и смерти. Башня «года сорокового» стала возможна потому, что Ахматова вслед за Данте преступила черту³.

По мнению историка искусствоведа В.Я. Виленкина: «Ахматовский «Реквием» меньше всего нуждается в научных комментариях. Нужно ли

¹ Бурдина С.В. «Реквием» А. Ахматовой как «петербургский текст» русской литературы. / Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2003. № 5. – С. 148.

² Кормилов С.И. Поэтическое творчество Анны Ахматовой. – Самара, 2004 г. – С. 17.

³ Служевская И. Китежанка. Поэзия Ахматовой: тридцатые годы. – М.: 2008. – С. 57.

комментировать или анализировать «Уводили тебя на рассвете...», «Семнадцать месяцев кричу...», «К смерти», «Распятие», потрясающий, сколько бы раз его ни слушать или не перечитывать, «Эпилог», да и всё остальное, из чего как бы сам собою сложился этот цикл стихов?.. Его народные истоки и его народный поэтический масштаб сами по себе очевидны. Лично пережитое, автобиографическое в нём тонет, сохраняя только безмерность страдания. Или ещё – о «невольных подругах» по ленинградским тюремным очередям страшного периода «ежовщины»¹.

Поэма «Реквием» выростала четверть столетия, рождаясь из боли и страданий, из коротких заметок личного дневника, из долгих раздумий, из отчаянных рыданий и спокойных, твёрдых строк поэтического завещания. А жизнь её автора, перерастая, выходя за рамки конкретной биографии реальной Анны Ахматовой, стала строками истории страны, выходящими корнями из глубокой древности.

«Очевидно, вся хитрость конструкции романтической поэмы заключалась в самом параллелизме двух линий – «авторской» и «эпической», относящейся к центральному персонажу. Последняя, разумеется, была на первом плане, но сама ее возможность коррелировать с “судьбой автора” необычайно усиливала эффект поэмы. Это было усиление не вдвое, а в значительно большее число раз, так как оно создавало универсальность и всеобъемлемость романтического содержания. Говоря философским языком, дух, чувствующий и размышляющий как субъективное лицо, получал возможность созерцать самого себя как лицо объективированное»². Ахматова не только использует каноническую форму романтической поэмы, но и учитывает произошедшие в ней изменения. И, прежде всего, изменения, внесенные лирической поэмой первых десятилетий XX века, где субъект

¹ Виленкин В.Я. «В сто первом зеркале...». – М.: 1990. – С. 36.

² Манн Ю.В. Состав романтической поэмы. – М., 1995. – С. 161.

повествования персонифицируется в «образ Автора» и входит в поэмный сюжет, превращаясь в объект лирического самоанализа.

Ахматова нашла в «Реквиеме» совершенно уникальный путь уравнивания автора и героя. Она «скрестила» жанр поэмы, относительно новую литературную форму, с одним из самых древних жанров русского фольклора – с плачем (причетью). Название – «Реквием» – вполне в духе Ахматовой: дать название не в лоб, а «по касательной», с загадкой, требующей от читателя некоторого напряжения при отыскивании жанрового ключа. С одной стороны, это отсылка к европейской культурной традиции, «озвучивание» национальной трагедии России классической мелодией всемирной скорби. А с другой – это название того католического ритуала, аналогом которого в русской православной традиции выступает именно причеть¹.

Еще в 1923 году Мариэтта Шагинян проницательно заметила: «Ахматова (с годами – все больше) умеет быть потрясающе народной, без всяких «квази», без фальши, с суровой прямоотой и с бесценной скупостью речи <...>. Изысканная петербурженка, питомица когда-то модного акмеизма, такая модная и сама, – она таит под этой личиною чудеснейшую лирику, воистину простонародную и вечную именно в этом, неувядаемом, подпочвенном ее естестве»².

Однажды Ахматова обронила: «Мы вспоминаем не то, что было, а то, что однажды вспомнили». Она являла собой живой и в тогдашнем представлении безызыанный символ связи времен. Она была невысокого мнения об эстрадной поэзии конца 50-х – начала 60-х годов. При этом качество стихов, играло не главную роль, она могла простить ложную находку, если видела за ней честные поиски. Неприемлемым был в первую

¹ Эйхенбаум Б. О поэзии, – Л.: 1969. – С. 115

² Шагинян М. Анна Ахматова // Шагинян М Собр. соч.: В 9 т. Т. 1. – М.: 1971. – С. 757.

очередь душевный строи их авторов, моральные принципы, соотносимые лишь с сиюминутной реальностью, испорченный вкус¹.

Ахматова наследовала царственное слово, Дантову музу, царскосельских лебедей, Россию Достоевского, доброту матери. Из этого она «сделала, пожалуй, все, что можно», перестроив по-своему дом поэзии из камней дома, доставшегося ей, и оставив его в наследство будущему. Эти камни вечны и, как всегда, как испокон веку, годны для следующего строительства. Годны, но пока не нужны, неупотребительны: новый быт, новые функции архитектуры, новые материалы, в ходу пластмасса – «бессмертная фанера», как называла ее Ахматова².

Генезис творчества Ахматовой весь лежит в русской прозе, а не в поэзии. Свою поэтическую форму, острую и своеобразную, она развивала с оглядкой на психологическую прозу³.

Поэмы А.Ахматовой органично вобрали в себя культурные «пласты» различных эпох и достижения всех направлений искусства – библейскую символику, исторические и фольклорные мотивы и ассоциации, «вечные образы» скульптуры, архитектуры и живописи, неисчерпаемые ресурсы человеческой памяти, что, в свою очередь, обусловило множественность их «прочтений» и «прототекстов», которые, однако, не дают однозначной, окончательной интерпретации⁴.

Вбирая в себя все эти пласты, поэмы А.Ахматовой имея сходные черты, мотивы все же разноплановы. Путь, проделанный лирической героиней, начавшийся в ранней юности претерпевает изменения к итоговой поэме «Поэме без героя». С каждой поэмой автор становится все ближе к народу, преодолевает вместе с ним этот тернистый путь, и немаловажную

¹ Найман А.Г. Рассказы о Анне Ахматовой/ <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/vospominaniya/najman-rasskazy/stranica-7.htm>

² Найман А.Г. Там же.

³ Найман А.Г. Там же.

⁴ Слабских К.Э. Художественный мир лиро-эпоса А.Ахматовой в современной интерпретации и критике последнего десятилетия./ <http://www.philol.msu.ru/~ref/avtoreferat2010/>

роль при этом играет биография самой А.Ахматовой. История и судьба лирической героини, автора сливаются воедино. Чувство прекрасного, идеального счастья, неумолимой юности, воспетые лирической героиней в самой первой поэме «У самого моря» отходят на второй план с эволюцией поэм, в которых перед нашим взором предстает мрачная картина мира с бесконечными очередями перед тюрьмами, затронутой в поэме «Реквием»; темы войны и ее последствий, прослеженных автором в поэмах «Реквием» и «Поэма без героя».

Глава 2. Концепт «автор» и концепт «герой» в «Поэме без героя»

2.1. Творческая история «Поэмы без героя» А. Ахматовой

«Поэма без Героя» Анны Ахматовой, одно из откровеннейших и в то же время загадочных произведений XX века, имеет долгую историю, насчитывающую период с 1940 по 1966 годы. На протяжении всего этого периода автор вносил изменения в поэму, меняя ее композиционную структуру, дополняя новыми элементами и персонажами. В связи с этим к настоящему времени насчитывается несколько вариантов «Поэмы без Героя». В данной работе нами будет прослежена творческая история первой редакции и окончательной.

Одно из первых изменений это то, что автор вставила в окончательную редакцию поэмы подзаголовок «Триптих». Триптих – это 1) складная икона с тремя створками; 2) поэтическое произведение из трех стихотворений, отрывков и т.п., объединенных общим замыслом¹. Мы предполагаем, что Ахматова, следуя поэтическим канонам литературы «Серебряного века» создала произведение, в котором единой цепью проходит тема войны, утраты близких. В литературе этого периода религиозные мотивы преобладали у многих поэтов, это был своеобразный путь сочетания новых течений и религиозного сознания, призванного обратиться к совести человека. Ахматова – поэт, заставший революцию в России, две мировые войны, видела единственный способ достучаться до людей в духовном обновлении; осознание ошибок произойдет, только если люди станут милосерднее друг к другу.

Николай Бердяев так характеризует начало XX века: «...Кризис миросозерцания интеллигенции, духовные искания того времени, идеализм, движение к христианству, новое религиозное сознание и соединить это с

¹ Ефремова Т. Ф. Новый толково-словообразовательный словарь русского языка. / <http://www.efremova.info/>

новыми течениями в литературе <...> Это была эпоха пробуждения в России самостоятельной философской мысли, расцвета поэзии и обострения эстетической чувствительности, религиозного беспокойства и искания, интереса к мистике и оккультизму. Появились новые души, были открыты новые источники творческой жизни, видели новые зори, соединяли чувства заката и гибели с чувством восхода и с надеждой на преображение жизни»¹.

Первая редакция, начатая в Ленинграде, была окончена в Ташкенте. 19 августа 1942 года А.Ахматова поставила точку в первой редакции «Поэмы без героя». В этом же году происходит встреча А.Ахматовой и О.Лысогорского. Эти обстоятельства способствовали возникшему взаимопониманию, ведь ее интересует мнение окружающих относительно поэмы. Л.К.Чуковская тогда писала: «Она читает поэму явно не для того, чтобы проверить стихи, а только для того, чтобы проверить слушателя. Вопрос о том, почему одним очень нравится, а другим – очень нет, а третьи настаивают, что поэма непонятна, чрезвычайно ее занимает. Она все пытается расклассифицировать слушателей». 16 сентября слушателем стал О.Лысогорский².

По этой причине А.Ахматова уже в ноябре 1944 года в Ленинграде дополняет главу под названием «Вместо предисловия». Споры, возникшие в кругу читателей, критиков вынуждают автора обратиться непосредственно к ним с утверждением о подразумевавшемся единственном смысле поэмы. Знакомясь с произведением, каждый интерпретирует его по своему, это факт неподвластный автору. Ахматова, следуя голосу сердца, вырывает свои воспоминания из памяти и фиксирует их для будущего поколения.

Раскрывая тайны «Поэмы без героя», Ахматова так обозначала одно из её (поэмы) свойств: «...этот волшебный напиток, лиясь в сосуд, вдруг густеет

¹ Бердяев Н.А. Самопознание. Опыт философской автобиографии. – М.: Книга, 1991. – С. 139.

² Давшан А.Н. Азия в русской литературе XX века. – Т.: , 2011. – С. 95.

и превращается в мою биографию, как бы увиденную кем-то во сне или в ряде зеркал. ...распахиваются неожиданные галереи, ведущие в никуда...»¹.

Вместе с главой «Вместо предисловия» изменение претерпело и посвящение, написанное 26 декабря 1940 г. В последней окончательной редакции оно датируется следующим числом, автор точно указывает его адресат. Это посвящение отражает события первой главы под названием «Девятьсот тринадцатый год». Трагизм эпохи отражается первыми строками главы, которая начинается со смерти и траурного марша; траурный марш преследует читателя до последней строчки. Споры вызывает и первое посвящение. Например, считалось, что посвящение «Поэмы без героя» относится к Осипу Мандельштаму, поскольку в посвящение вынесена дата гибели Мандельштама. С другой стороны, в это же посвящение вынесено имя Князева, одной из ярчайших поэтов своего времени:

...а так как мне бумаги не хватило,
Я на твоём пишу черновике.
И вот чужое слово проступает
И, как тогда снежинка на руке,
Доверчиво и без упрека тает².

Третье посвящение, датированное 5 января 1956 года, имеет таинственную историю. Автор не уточняет адресат, однако мы предполагаем, что оно адресовано Исая Берлину. В конце 1945 года он приезжает в Питер и желая встретиться с А.Ахматовой, вместе с критиком направляется к ней. Во время встречи происходит казусная ситуация, которая, по нашему мнению, послужила причиной кампании, поднятой против поэтессы:

А за ней войдет человек...
Он не станет мне милым мужем,
Но мы с ним такое заслужим,

¹ Ахматова А. Собрание сочинений в 2-х томах. Т. 1. – М.: 1990. – С. 361.

² Ахматова А. Там же. – С. 320.

Что смутится Двадцатый век¹.

Критик сталкивается с сыном Уинстона Черчилля Рандольфом, сопровождавшим Берлина, что не на шутку пугает его. А в 1946 году вышло правительственное постановление о журналах «Звезда» и «Ленинград» и доклад Жданова о нем, где великая поэтесса Ахматова была названа «блудницей»². Берлин долгое время не знал об этом обстоятельстве. Ахматова не хотела обвинить его в сложившейся ситуации, наоборот, хотела привлечь читателей к одной из проблем, которая царила в этот период в обществе. Проблеме предвзятого отношения к людям, общающимся с иностранцами; пишушим, неугодные правительству, произведения и т.д. Это породило недоверие друг к другу; началась волна доноительства, упрятавшей, многих за решетку. Отчуждение, страх за свою жизнь, недоверие породили чувство отчаяния.

Одни только посвящения порождают массу вопросов, что порой усложняет целостное восприятие произведения. Здесь мы согласны с мнением Аллы Демидовой о том, что «Поэма без героя» – одно из самых зашифрованных произведений русской литературы. Когда я стала серьезно заниматься поэмой, искать прототипы, я поняла, что эта «Поэма» – тоже Ахматовское Зазеркалье. Возникает многоликость – за каждым отгаданным персонажем встает ряд других. Выясняется, что в «Поэме без героя» собраны все персонажи Серебряного века, начиная с 1910-х годов. И вся эта толпа Серебряного века зашифрована... это пласт русской культуры от 10-х годов до 60-х³.

По утверждению критика Е.Добина «Поэма без героя» начинается как дневник. Даже дата отмечена. И точно указано место: Фонтанный дом⁴.

Я зажгла заветные свечи,

¹ Ахматова А. Собрание сочинений в 2-х томах. Т. 1. – М.: 1990. – С. 321.

² Корнилов В. Это и не старо и не ново.../ Литературная газета. 1996. №33. – С. 5.

³ Щуплов А. Зазеркалье Ахматовой./ Российская газета., 2004. – С. 10.

⁴ Добин Е. «Поэма без героя» Анны Ахматовой.//Вопр.лит. 1966. – № 9. – С. 68.

Чтобы этот светился вечер,
И с тобой, ко мне не пришедшим,
Сорок первый встречаю год¹.

Мы согласны с утверждение критика. Лирические отступления автора, уточнение прозвищ некоторых знакомых, мест затрагивают непосредственно личность автора, выступающего уже в роли человека, пытающегося запомнить, а иногда и вспомнить запоминающиеся события из своей жизни.

Дневник стал рядом с эпохой, с Историей с большой буквы. В драме 1913 года поражал контраст между чистотой человеческих чувств и холодным, бесстыдным торжищем, мимоходом губящим молодую жизнь. Этот контраст затем приобрел планетарный масштаб. Половина Европы находилась под пятой «самых смрадных грешников», «струйки крови слились в океаны, залившие континенты. «Железные законы» обрекли на гибель миллионы безвинных жертв².

События как бы дублируют друг друга. Какой бы период своей жизни не вспоминал автор они, отражаясь как в зеркале, повторяются вновь и вновь:

Из года сорокового
Как с башни на все гляжу.
Как будто прощаюсь снова
С тем, с чем давно простилась³.

По нашему мнению именно по этой причине А.Ахматова не стала подвергать изменению «вступление» к первой части поэмы. Оно как бы предваряет события, описанные в трех частях произведения.

В лирическом отступлении к первой части автор упоминает «Белый зал», где оказались неприглашенные ряженые. В нем автор делает первые намеки на появление лирического героя, которые были опущены в первой редакции.

¹ Ахматова А. Собрание сочинений в 2-х томах. Т 1. – М.: 1990. – С. 322.

² Добин Е. «Поэма без героя» Анны Ахматовой. // Вопр. лит. 1966.- №9.- С. 68.

³ Ахматова А. Там же. – С. 306.

Критик Алла Демидова, занимаясь творческой историей «Поэмы без героя» выяснила, что «Белый зал» на самом деле не является работой знаменитого архитектора Кваренги: «В записных книжках Ахматова упоминала «...знаменитый Белый зал работы Кваренги, где когда-то за зеркалами прятался Павел I и подслушивал, что о нем говорят бальные гости Шереметевых». Ахматова ошибалась. На самом деле Белый зал был построен архитектором Корсини на месте созданной Кваренги галереи»¹.

Музыка неотступно сопровождает поэму. В «прозе о поэме» Ахматова не раз упоминает, что музыка не отпускает ее: «Сегодня ночью я увидела или слышала во сне мою поэму как трагический балет (это уже второй раз, первый раз так было в 1946 г.)²»; «Но что мне делать с этой шаманкой, которая защищается «заклинаниями» и «Посвящениями» из музыки и огня»³. Этим и объясняется уход поэмы в балетное либретто.

Творческая история поэмы характеризуется включением интермедии в конце первой части второй редакции. Интермедия (интерлюдия, *entremeses* в старо-испанском театре, «между – выброшенные забавные игральщица» – в древнерусском) комические сцены, иногда одноактная комическая опера, балет, пантомима, или музыкальные номера, вставляемые между действиями основной пьесы спектакля⁴.

Казалось бы нет никакой связи между интермедией и первой частью поэмы. По нашему мнению, она стала завершающей нотой маскарада, вобрав в себя самые теплые воспоминания о «тенях из прошлого». Здесь упоминается популярное в то время кабаре «Бродячая собака», где собирались поэты:

«Как-нибудь побредем по мраку,
Мы отсюда еще в «Собаку»⁵.

¹ Демидова А. Ахматовские зеркала. – М., 2004. // <http://www.demidova.ru/books/>

² Ахматова А. Собрание сочинений в 2-х томах. Т. 1. – М.: 1990. – С.356.

³ Ахматова А. Там же. – С.353.

⁴ Музыкальный словарь. – 2008/ <http://feb-web.ru>

⁵ Ахматова А. Там же. – С.327.

Здесь А.Ахматова познакомилась с Маяковским. Именно здесь проходила богемная жизнь, наполненная весельем.

В «Бродячей собаке» устраивались «необычные среды и субботы» – «вечера веселого мракобесия» – маскарады, участники которых должны были являться в карнавальных костюмах. Но и без этого завсегдатаи кабаре выглядели необычно¹.

Это по нашему мнению и может стать ответом на вопрос, почему Ахматова создает в первой части атмосферу маскарада. Картина веселья не отвлекает нас от общего действия и темы «Поэмы без героя», наоборот, напоминают о том, что XX век ознаменовался не только чередой мрачных событий, но и положительными моментами, например – пик расцвета поэзии «Серебряного века».

Возможно, что во время работы над либретто по «Поэме без Героя» Ахматова в некоторой степени могла исходить из своего опыта в такого рода творческой деятельности. Мы имеем в виду либретто «Снежная маска» по одноименному циклу А. Блока, которое Ахматова писала в начале 1920-х гг. Симфонический балет «Снежная маска» в 1921 г. создал композитор Артур Лурье, причем, по замыслу композитора, действие сопровождалось хором, декламацией и пением². Постановка балета «Снежная маска» осталась неосуществленной, Лурье в 1922 г. эмигрировал из России, либретто Ахматовой до сих пор считается утраченным.

Обратим особое внимание, что во сне происходит действие «трагического балета» из первого наброска будущего либретто по «Поэме без Героя»: в июне 1958 г. Ахматова записала: «Сегодня ночью я увидела (или услышала) во сне мою поэму – как трагический балет <...>»³, в котором встречается первое по времени упоминание о балете в связи с «Поэмой без Героя». «Трагический балет» трансформируется в «трагический марш»,

¹ Демидова А. Ахматовские зеркала. – М., 2004. // <http://www.demidova.ru/books/>

² Кац Б.А., Тименчик Р.Д. Анна Ахматова и музыка. Л., 1989. – С.35

³ Записные книжки Анны Ахматовой. (1958-1966). – М.: 1996. – С.110.

звучащий над каждой могилой, оплакивая безвозвратно ушедшее прошлое; настоящее, не оставляющего ничего после себя, кроме груды пепла и пустых городов; и будущее, движущееся в неизвестном направлении.

В одном из самых первых фрагментов «Прозы о Поэме», записанном с датой 2 января 1961 г., Ахматова обращает внимание на «танцевальную сущность» поэмы (подмеченную Б. Пастернаком и Н. Берковским), что и определило, по мнению Ахматовой, «уход поэмы в балет». В этой же записи она отмечает: «В наше время кино так же вытеснило и трагедию, и комедию, как в Риме пантомима. Классические произведения греческой драматургии переделывались в либретто для пантомимов. (Период империи)»¹.

Ахматова, хоть и косвенно, но касалась вопроса «Поэмы» и «переделки» ее в либретто, чем она занималась в 1958 – 1959 гг. Действительно, столкнувшись с читательским непониманием своего произведения, Ахматова попыталась внести в текст изменения поясняющего характера, однако стремление сделать «Поэму» доступной привело к излишней тенденциозности. Замысел балета становился единственной возможностью донести – теперь уже до зрителя – тот смысл, который был вложен в художественный текст. Причем рассказать историю из далекой прошлой эпохи, непонятной преобладающему большинству зрительской и читательской аудитории, Ахматовой было необходимо на языке этой самой эпохи, «театральной и артистической», то есть на языке сценической постановки. И именно балет, «действие без слов», сообщало ту самую «свободу домысливания», о которой писал Мейерхольд: «У зрителя, приходящего в театр, есть способность добавлять воображением недосказанное. Многих влечет в театр именно эта Тайна и желание ее разгадать»².

¹ Записные книжки Анны Ахматовой. (1958-1966). – М.: 1996. – С.110

² Мейерхольд В. Э. О Театре. – СПб., 2003. – С.39.

Особой обработке подверглись эпиграфы. В первую редакцию автор включил эпиграф из Ларошфуко: «Все правы»¹. Существует мнение, что внимание Ахматовой привлек эпиграф к рассказу "Золотой жук" американского поэта-романтика Эдгара Аллана По, взятый из пьесы "Все не правы" ("All in the Wrong") английского драматурга Артура Мерфи. Возможно, память о сюжете рассказа "Золотой жук" – разгадывание сложной криптограммы и тайнописи для поиска клада – возникла в одной из поздних строф поэмы: "Это тайнопись, криптограмма, / Запрещенный это прием"².

В главе «вместо предисловия» автор эпиграф первой редакции из произведения Эдгара По «Ворон»: «А я отчетливо помню: это было в стылом декабре³» подвергся изменению во второй: «Иных уже нет, а те далече» Пушкин⁴. Эпиграф взят из 8-й главы «Евгения Онегина». Первый относится по нашему мнению к дате написания поэмы, а второй к давно потерянным друзьям и близким, которые покинули автора по разным причинам, но приходящие как «тени из прошлого».

Посвящение первой редакции предваряет автоцитата из стихотворения 1917 года: «Во мне еще как песня или горе / Последняя зима перед войной»:

Тот голос, с тишиной великой споря,
Победу одержал над тишиной.
Во мне еще, как песня или горе,
Последняя зима перед войной⁵.

Во второй редакции она меняет эпиграф на автоцитату из другого сборника «Четки» 1914 года: «Новогодний праздник длится пышно, / Влажны стебли новогодних роз⁶» и снова использует строки из «Евгения Онегина»: «С Татьяной нам не ворожить⁷». Автоцитаты из стихотворений

¹ Ахматова А. Собрание сочинений в 2-х томах. Т 1. – М.: 1990. – С.304.

² Примечания к «Поэме без героя» / <http://www.akhmatova.org>

³ Ахматова А. Собрание сочинений в 2-х томах. Т 1. – М.: 1990. – С. 304.

⁴ Ахматова А. Там же. – С. 319

⁵ Анна Ахматова. Белая стая. / <http://www.ahmatova.ru/>

⁶ Ахматова А. Собрание сочинений в 2-х томах. Т 1. – М.: 1990. – С. 322

⁷ Ахматова А. Там же. – С.322.

Ахматовой несут разную смысловую нагрузку, если в первом случае – это предчувствие приближения войны, I мировой, то во втором – это уже знакомая нам любовная лирика поэта. А второй эпиграф, связан со святками, знаменующий приход ряженных к автору.

В «Решку» Ахматова снова включает эпиграф из Пушкина. На этот раз это отрывок из произведения «Домик в Коломне»: «...я воды Леты пью, / Мне доктором запрещена унылость»¹. Во вторую редакцию также включается эпиграф из Т.-С.Элиота: «In my beginning is my end»².

Она взяла эту строчку из «Четырех квартетов» Элиота, где главная мысль: мудрость – это смирение. Один «Квартет» Элиота начинался словами: «In my beginning is my end» (в моем начале мой конец). А другой – наоборот: «In my end is my beginning» (в моем конце мое начало). Эта гамлетовская тема – спуск вниз и после смерти подъем вверх. Мысль Екклесиаста о том, что после смерти все умирает, у Элиота, как и у Шекспира, имеет продолжение в вере во «второе рождение» после конца³.

Смысл можно истолковать по-разному. Во-первых, Ахматова могла иметь ввиду, что начало XX века ознаменовал собой и конец целой эпохи. Во-вторых, в контекст можно положить само произведение, то есть «Поэма без героя» началась со смерти и закончится ею же.

В эпилоге первой редакции она использовала эпилог из Хемингуэя: «Я уверена, что с нами случится все самое ужасное»⁴, а во вторую редакцию автор уже вводит несколько эпиграфов: «Быть пусту месту сему»⁵ Евдокии Лопухиной; «Да пустыни немых площадей, / Где казнили людей до рассвета»⁶ из «Петербурга» Анненского, и «Люблю тебя, Петра творенье!»⁷ из «Медного всадника» Пушкина. Все они связаны общей темой – темой

¹ Ахматова А. Собрание сочинений в 2-х томах. Т 1. – М.: 1990. – С. 313, 335.

² «В моем начале мой конец» (англ).

³ Демидова А. Ахматовские зеркала. – М., 2004. // <http://www.demidova.ru/books/>

⁴ Ахматова А. Собрание сочинений в 2-х томах. Т 1. – М.: «Правда», 1990. – С. 322.

⁵ Ахматова А. Там же. – С. 341.

⁶ Анна Ахматова. Собрание сочинений в 2-х томах. Т 1. – М.: «Правда», 1990. – С. 341.

⁷ Там же. – С. 341.

Петербурга, который каждый раз предстает в произведениях писателей и поэтов окутан мистикой, мраком, надеждой и отчаянием. Ахматова не стала исключением, для нее это «город-друг», готовый всегда принять ее. Эпиграфы ко второй редакции подчеркивают существование мифа о городе: миф о проклятии, посланном Евдокией Лопухиной, первой женой Петра I; миф об обреченности людей, живущих в нем.

Творческая история поэмы насчитывает около четверти века. Изучая «Поэму без героя» мы открываем для себя энциклопедию целого поколения, эпохи, вобравшую лучшие и худшие стороны прошедшего столетия.

2.2. Воплощение автора и героя в «Поэме без героя»

Изучение лирического произведения всегда предполагает повышенное внимание к биографии творца. Это является естественным следствием самой сущности лирического рода литературы, отчётливо определённой в своё время Гегелем. Современное литературоведение определяет понятие «лирический герой» как «единство личности, стоящей за текстом, но и наделённой сюжетной характеристикой, которую, всё же не следует отождествлять с характером»¹.

Часто читатель думает, что лирический герой и автор – это одно и то же понятие, что образ лирического героя неотделим от образа автора. Однако это не так. Безусловно, лирический герой близок к автору, но он не тождественен ему. Через лирического героя автор может выражать свои личные переживания, но это вовсе не означает, что он сливается с ним. Образ так и остается образом, содержащим обобщения.

Многие исследователи полагают, что лирический герой – это тот, от лица которого написано произведение. В лирическом произведении обычно раскрывается духовный мир, все эмоции и переживания автора. Таким

¹ Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. – Вып. 3. – Симферополь: Крымский Архив, 2005. – С. 127-152.

образом, лирический герой создается автором отдельно от собственного образа. Он может совпадать с ним в чем-то, а может кардинально отличаться. Образ лирического героя выходит на первый план тогда, когда стихотворение написано от первого лица, когда говорящий в той или иной мере отличается от самого поэта.

По мнению Л. Я. Гинзбург: «Лирический герой не существует в отдельном стихотворении. Это непременно единство если не всего творчества, то периода, цикла, тематического комплекса»¹. Вообще категорией лирического героя Л. Я. Гинзбург призвала «не злоупотреблять» и использовала ее дифференцированно, применительно к творчеству конкретных авторов, в каждом отдельном случае обосновывая исторический характер и индивидуально-авторские особенности ее оформления. Глубоко анализируя сущность понятия «лирический герой» на примере отдельных авторов, Л. Я. Гинзбург акцентирует внимание на необязательности ее применения к лирике в целом: «лирический герой – только одна из возможностей» среди «многообразных форм выражения в лирике личности поэта»².

Подробную проблему сопоставления лирического героя и автора рассмотрел в своем исследовании «Автор и герой в эстетической деятельности» М. Бахтин. Он подчеркивал, что слияние лирического героя и автора – это лишь кажущееся явление. На самом деле лирический герой никогда полностью не совпадает с автором³.

С. Н. Бройтман, развивая идеи ученого, исследовал поэтические тексты и в работе «Историческая поэтика» доказал, что в лирике автор и герой синкретичны и находятся в субъект – субъектных отношениях, что подчеркивает их изначальное внутреннее единство⁴.

¹ Гинзбург Л. Я. О лирике. – Л.: 1974. – С. 155.

² Гинзбург Л. Я. Там же. – С. 155.

³ Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: 1979. – С. 7.

⁴ Бройтман С.Н. Историческая поэтика: Хрестоматия-практикум. – М.: 2004. – С. 52.

В данной работе мы попытаемся определить связь между автором и героем в «Поэме без героя» Анны Ахматовой, сравнив две редакции произведения.

Созданию «Поэмы без героя» способствовал случайно найденный автором архив со старыми письмами и стихами ("Бес попутал в укладке рыться"). Они относились к трагическому событию 1913 года, о котором повествуется в "Поэме без героя". Это послужило началом создания первой редакции «Поэмы без героя» или как ее называют «Ташкентская редакция». С самого начала поэма заставляет нас взглянуть на нее иначе. Так перед нами возникает глава под названием «вместо предисловия», хотя, по сути, достаточно было бы озаглавить ее как «предисловие». Однако на наш взгляд, это лишь подчеркивает яркую индивидуальность поэта. В ней отчетливо проявляется автор: «Я не звала ее. Я даже не ждала ее в этот холодный и темный день моей последней ленинградской зимы». В этой части автор раскрывает причины и историю ее создания. Вновь и вновь возвращаясь к произведению, автор все время дополняет и изменяет ее. По этой причине вторая редакция поэмы дополнена замечаниями автора по поводу множественности ее толкований, которые не подлежат дальнейшему рассмотрению, и подчеркивается, что существует лишь одно ее понимание.

Непосредственно приступая к анализу первой части под названием: «Тысяча девятьсот тринадцатый год», мы считаем необходимым, подчеркнуть, что в ней автор общается с читателями через свои воспоминания.

Проводя параллель между первой и второй редакцией произведения можно сказать, что здесь авторская роль проявилась еще больше. Эпиграфы к первой редакции предвещают о приближающейся войне: «*Di rider finirai, Pria dell'aurora. Don Giovanni*»¹, «Во мне еще как песня или горе, / Последняя зима

¹ «Смеяться перестанешь / Раньше, чем наступит заря, Дон Жуан» (итал.).

перед войной¹». Посвящение, оставшееся без адресата в первой редакции, во второй редакции адресовано Всеволоду Князеву. Автор вспоминает давно потерянного друга, и лишь могильный запах хвои создает его видимое присутствие:

Не море ли? – нет, это только хвоя
 Могильная, и в накипах пены
 Все ближе, ближе... «Marche fun è bre»...²
 Шопен...³

Гибель эпохи для автора начинается со смерти близкого друга, и продолжает преследовать на протяжении всего произведения. Второе посвящено близкой подруге Ахматовой Ольге Глебовой-Судейкиной, ставшей одной из причин гибели Вс.Князева. В «Петербургской повести» воссоздана жизненная драма, действительно приключившаяся в Петербурге в 1913 году. В этом вопросе мы придерживаемся точки зрения Е.Добина: «Поэта вдохновил не сенсационный случай из газетной хроники. Сквозь частную трагедию проглянуло нечто неизмеримо большее. Нашумевшая драма ревности и самоубийства оказалась как бы срезом смертельной язвы, разъедавшей верхушку общества, обрекшей ее на гибель»⁴.

Третье и последнее посвящение адресовано Исaе Берлину, который в канун католического крещения посетил Ахматову в 1946 году. В тот вечер Ахматова читала своему гостю «Поэму без героя», а позже выслала готовый экземпляр:

Я его приняла случайно
 За того, кто дарован тайной⁵.

Третьим посвящением автор слегка приоткрывает занавес и намекает на появление лирического героя:

¹ Ахматова А. Собрание сочинений в 2-х томах. Т. 1. – М.: 1990. – С. 305.

² Траурный марш (франц)

³ Ахматова А. Там же. – С. 305.

⁴ Добин Е. «Поэма без героя» Анны Ахматовой. // Вопр. лит. №9. – Л., 1968. – С. 67.

⁵ Ахматова А. Собрание сочинений в 2-х томах. Т. 1. – М.: 1990. – С. 322.

Он ко мне во дворец Фонтанный
Опоздает ночью туманной
Новогоднее пить вино¹.

Стоит отметить, что посвящения, вставленные автором во вторую редакцию, не имеют отношения к событиям и творчеству автора в 10-х годах. Это уже взгляд человека с 40-вого года заново переживающего те же самые события. Здесь мы впервые сталкиваемся с «двойным дном» поэмы, то есть возникает «параллелизм описания».

С замиранием души автор ждет «непришедшего» для того, чтобы вместе встретить сорок первый год. Вместо него к автору приходят тени из прошлого:

Этот Фаустом, тот Дон Жуаном,
А какой-то еще с тимпаном
Козлоногую приволок².

Автор не рад появлению ряженных, ведь среди них есть «какая-то лишняя тень без лица и названья» – виновник всех бед и несчастий. Пытается снять с них маски, обещая прославить их. В этом плане вторая редакция поэмы, срывая маски с незваных гостей, раскрывает личности некоторых из них. Например, Дапертутто – это псевдоним Всеволода Мейерхольда, а Иоканаан – святой Иоанн Креститель.

Этот Фаустом, тот Дон-Жуаном,
Дапертутто, Иоканааном,
Самый скромный – северным
Гланом,
Иль убийцею Дорианом,
И все шепчут своим дианам
Твердо выученный урок³.

¹ Ахматова А. Собрание сочинений в 2-х томах. Т. 1. – М.: 1990. – С. 322.

² Ахматова А. Там же. – С. 307.

³ Ахматова А. Там же. – С. 323.

По нашему мнению, множественность персонажей, созданная автором из воспоминаний о безвозвратно утерянных дорогих ему людях, является своеобразным поиском того самого лирического героя, имя которого она в силу каких-либо обстоятельств не может раскрыть перед читателем.

По мнению исследователей «Поэмы без Героя», импульсом к воскрешению «мира теней» 1913 года в поэме могли послужить театральные спектакли – опера Чайковского «Пиковая дама» в постановке Мейерхольда и возобновленный балет Стравинского «Петрушка»¹. Ахматова сама отмечала последнюю постановку одного из источников образа «Поэмы»: «Стравинский Петрушкина маска [...] барабан...»².

Особого внимания заслуживает персонаж, о котором крайне отрицательно отзывается автор:

Я надеюсь, нечистого духа

Вы не смели сюда ввести.

(1 редакция)

Я надеюсь. Владыку Мрака

Вы не смели сюда ввести?

(2 редакция)

В «прозе о поэме» автор лишь намекает на личность этого человека, и нежелание больше рассказать о нем вызывает лишь негативные эмоции у поэта. Однако можно предположить, что речь идет о М.Кузьмине, ответственного в значительной мере за смерть Вс.Князева.

И снова лирический герой мелькает перед автором, мрачное предчувствие предвещает его появление:

Молодого ль месяца шутки?!

Или вправду там кто-то жуткий

Между печкой и шкафом стоит?!-

¹ Кац Б. «Скрытые музыки» в «Поэме без героя» // Кац Б. А., Тименчик Р.Д. Ахматова и музыка: Исслед. Очерки. Л.: 1989. // <http://www.akhmatova.org/articles.php?id=254>

² Записные книжки Анны Ахматовой. (1958-1966). Москва; Torino, 1996. – С. 110, 276.

Бледен лоб и глаза закрыты...¹

«Не пришедший» обречен на гибель, однако в его голосе не слышно голоса отчаяния, он готов принять свою судьбу, какой бы трагичной она не была:

Чистый голос:

«Я к смерти готов».²

Воспоминания автора, переданные через шепот лирического героя, позволяют нам предположить, что «не пришедшим» может быть Н.Гумилев:

Слышу шепот: «Прощай! Пора!

Я оставляю тебя живою.

Но ты будешь моей вдовою.

Ты – Голубка, солнце, сестра!»³

«Гость зазеркальный» зовет автора, не давая ему покоя. Тут не совсем ясно отношение к лирическому герою, то ли автор хочет уйти с ним, то ли отпустить его и обрести долгожданный покой.

Отслеживая линию автора и героя, мы сталкиваемся со многими трудностями. Раздвоение поэмы, то есть две разные редакции, появление некоторых героев, позволяя шире рассматривать этот вопрос, усложняет нашу задачу. У Ахматовой при создании этого произведения всегда присутствовало чувство двойственности, незаконченности: «Поэма опять двоится. Все время звучит второй шаг. Что-то идущее рядом – другой текст, и не понять, где голос, где эхо и которая тень другой, поэтому она так вместительна, чтобы не сказать бездонна. Никогда еще брошенный в нее факел не осветил ее дна. Я, как дождь, [влетаю] проникаю в самые узкие щелочки, расширяю их – так появляются новые строфы»⁴.

¹ Ахматова А. Собрание сочинений в 2-х томах. Т. 1. – М.: 1990. – С. 308.

² Ахматова А. Там же. – С. 326.

³ Ахматова А. Там же. – С.326.

⁴ Ахматова А. Там же. – С.352.

Во второй главе первой части перед нами предстает образ героини: Путаница, Коломбина, Козлоногая. По свидетельству многих современников, это портрет О.Судейкиной. «Героиня Поэмы (Коломбина) вовсе не портрет О. А. Судейкиной. Это скорее портрет эпохи – это 10-ые годы, петербургские и артистические, а так как О.А. была до конца женщиной своего времени, то, вероятно, она все же ближе к Коломбине. Такова же Ольга на портретах С.Судейкина. Говоря языком поэмы, это – тень, получившая отдельное бытие, и за которую уже никто (даже автор) не несет ответственности. Внешне она предельно похожа на Ольгу¹».

Однако в отличие от второй редакции в «Ташкентской» у автора складывается двоякое мнение о лирическом герое, Гавриил ли он, или Мефистофель. Автору удастся лишь разглядеть его среди множества теней и прочувствовать его одиночество:

Мимо, тени! Он там один.

На стене его тонкий профиль.²

В конце первой главы «не пришедший» становится невольным свидетелем гибели мирной жизни, и наступает пора, знаменующая трагическую судьбу человечества:

Он увидел. – Рухнули зданья...³

Вторая часть «Поэмы без героя» называется «Решка». По замечанию А.Наймана: «Решка не зеркальное отражение «орла», а обратная сторона: проставленной на ней ценой она лишь соответствует неопределенной ценности символического знака на обороте»⁴. Это обратная сторона той эпохи, что пронеслась перед нами в первой части поэмы, что оставила нам «очень умело спрятанные обрывки Реквиема»⁵.

¹ Ахматова А. Собрание сочинений в 2-х томах. Т 1. – М.: 1990. – С. 356.

² Ахматова А. Там же. – С. 309.

³ Ахматова А. Там же. – С. 334.

⁴ Русская поэзия 1960-х годов как гипертекст / Найман А. Поэма без героя // <http://www.ruthenia.ru/60s/ahmatova/naiman.htm>

⁵ Ахматова А. Там же. – С. 335.

Первая часть вызывает недовольство редактора. Поэма, множеством тем и персонажей, вызвала недопонимание:

«Там три темы сразу!
Дочитав последнюю фразу,
Не поймешь, кто в кого влюблен,
Кто, когда и зачем встречался,
Кто погиб, и кто жив остался,
И кто автор, и кто герой.¹

У Ахматовой в «Поэме без героя» первая тема: «Автор – Прошлое – Настоящее» и вторая: «Героиня – Корнет – Соперник». Внимательный читатель усмотрит уже «тройное дно шкатулки». Вторая редакция в этом плане расширяет повествование, позволяя отделить не только главную, но и побочную тему.

И как в бредовом сне первая редакция поэмы все время подгоняет вторую, заставляя включать в нее недостающие элементы. Так во второй редакции появляется отсылка к трем посвящениям в первой части:

«Там их трое —
Главный был наряжен верстою,
А Другой как демон одет, —
Чтоб они столетьям достались,
Их стихи за них постарались,
Третий прожил лишь двадцать лет,
И мне жалко его»².

Авторская позиция здесь четко определена, будущему поколению не удастся предать их забвению, и велика в этом роль поэзии, оставившей неизгладимый след в их творчестве. Побуждаемая этими мыслями, автор вновь акцентирует наше внимание на этих личностях.

¹ Ахматова А. Собрание сочинений в 2-х томах. Т. 1. – М.: 1990. – С.336.

² Ахматова А. Там же. – С.336.

По свидетельству Ахматовой: «поэма неожиданно, как припадки какой-то неизлечимой болезни, вновь и вновь настигала меня (случалось это всюду – в концерте при музыке, на улице, даже во сне)»¹. Эти причины побуждали автора думать над жанром произведения, должно ли стать оно поэмой или же балетным либретто, ведь музыка все время сопровождает это произведение:

И отбоя от музыки нет².

Адресат либретто вызвал у нас много вопросов, неясно, почему автор, оставив его неизвестным в первой редакции, во второй называет конкретное имя. В ташкентской редакции это просто «кто-то», а во второй автор поясняет, что балетное либретто пишется «для Артура»:

А во сне все казалось, что это

Я пишу для Артура либретто³.

«Этот ключ – зашифрованное в одних и названное в других вариантах текста для Артура Сергеевича Лурье, композитора, друга молодости Ахматовой, эмигрировавшего в 1922 году и воплотившего одну из граней образа Утраченного Возлюбленного в ее поэтике»⁴.

Религиозная тема раскрывает мысль автора, сводящуюся к тому, что зло не подлежит прощению, трагические события, обрушившиеся на людей и унесшие жизни, не будут прощены. Если в первой редакции символом ограды между прощением и грехом является «высокое окно», за которым дрожит «напев Херувимский», то во второй редакции это уже «закрытые церкви».

Автор с эпилога первой редакции переносит «Седьмую» Шостаковича в «Решку» второй редакции. Перед нами предстает уже иная симфония:

Полумертвая и немая,

¹ Ахматова А. Собрание сочинений в 2-х томах. Т. 1. – М.: 1990. – С. 364.

² Ахматова А. Там же. – С. 313.

³ Ахматова А. Там же. – С.336.

⁴ Гончарова Н.Г. ...Я пишу для Артура либретто. // Вопр.лит. – М., 1999 – № 5. – С. 330-343.

Рот ее сведен и открыт,
Словно рот трагической маски.¹

Если она немая, то почему же рот ее открыт? По нашему наблюдению, автор хотел показать то, что она не могла выразить свое возмущение, свою боль и отчаяние по поводу происходящих вокруг нее событий. Стерты все грани дозволенного человеку природой, голос ушел в небытие и замолк еще на очень долгое время:

Но он черной замазан краской
И сухою землей набит.²

Снова возникает мотив двойничества, двоится уже не только поэма и персонажи, символы, но и сам автор. Автор, желавший вылить свою боль, вдруг замолкает. То ли страх, то ли гордость заставляют его замолчать:

Но ни слова, ни стопа, ни крика
Не услышать ее врагу.³

Во сне автора появляется мотив Ташкента «в цвету подвенечном», противопоставленный «городу в огне» Петербургу, предваряющий тему эвакуации поэта. Возникает резкий контраст между невинностью и смертью, факт неизбежности смерти в одном городе и, верность, и вечность азийских просторов.

Лирические отступления напоминают нам о постоянном присутствии автора. Лирическое отступление – это отклонение от описаний событий, характеров в эпическом или лиро-эпическом произведении, где автор (или лирический герой, от имени которого ведется повествование) выражает свои мысли и чувства по поводу описываемого, свое отношение к нему, обращаясь непосредственно к читателю⁴.

Во второй редакции именно они воссоздают мотив «Реквиема».

¹ Ахматова А. Собрание сочинений в 2-х томах. Т. 1. – М.: 1990. – С. 337.

² Ахматова А. Там же. – С. 337.

³ Ахматова А. Там же. – С. 337.

⁴ Ефремова Т.Ф. Новый словарь русского языка (толково-словообразовательный). 2000. – С. 812.

В некоторых случаях автор непосредственно указывает на них, а некоторые способен уловить лишь внимательный читатель. В первой части второй редакции автор уточняет, что «лирическое отступление – «Гость из будущего»». Оно обращено к «непришедшему»:

Б Звук шагов, тех, которых нету,
 Е По сияющему паркету
 Л И сигары синий дымок.
 Ы И во всех зеркалах отразился
 Й Человек, что не появился
 И проникнуть в тот зал не мог.
 З Он не лучше других и не хуже,
 Но не веет летейской стужей,
 А И в руке его теплота.
 Гость из Будущего! – Неужели
 Он придет ко мне в самом деле,
 Л Повернув налево с моста?¹

Автор выражает надежду на появление лирического героя. Хотя название «Поэма без героя» и утверждает отсутствие героя, лирическое отступление наталкивает нас на мысль, что он вот-вот появиться, если не в первой части, то обязательно во второй или в третьей. Автор рисует в голове его профиль, нечеткий, однако же она чувствует тепло его рук, то каким путем он придет к ней.

Одно из лирических отступлений обращено к Всеволоду Князеву. Автор обижается на поэта за нелепый поступок; попрекая других, за его гибель, она горюет о нем, как мать о своем ребенке:

Сколько гибелей шло к поэту,
 Глупый мальчик: он выбрал эту,
 – Первых он не стерпел обид,

¹ Ахматова А. Собрание сочинений в 2-х томах. Т. 1. – М.: 1990. – С. 324-325.

Он не знал, на каком пороге
 Он стоит и какой дороги
 Перед ним откроется вид.¹

В период, описанный автором в первой части, произошло много событий, повлекших смерть писателей, поэтов. Даже при этом они находили в себе силы, чтобы бороться, в отличие от Князева, проявившего слабую волю и сдавшегося под натиском обрушившихся на него несчастий.

Часто лирические отступления обращены к читателям, и тогда они приобретают совсем иную интонационную характеристику. Речь становится обыденной, простой, доступной любому читателю:

Я по горло сыта.²

Поток негодования, высказываемый автором, устанавливает прочную связь с читателями, разделившими судьбу автора, выступающего здесь уже в образе несчастной женщины, на долю которой выпало много несчастий. Обращаясь к читателю, автор подчеркивает, что надо про эти печальные события спрашивать именно женщин, ведь наибольшая тяжесть ложилась на их плечи:

Ты спроси у моих современниц,
 Каторжанок, «стопятниц», пленниц,
 И тебе порасскажем мы.³

Для матери наибольшей утратой был страх потери детей, а он как безумное наваждение преследовал их повсюду. Античные образы: обезумевшая Гекуба, Кассандра и безмолвный хор встают в один ряд с автором:

Загремим мы безмолвным хором,
 Мы, увенчанные позором:
 «По ту сторону ада мы...»¹

¹ Ахматова А. Собрание сочинений в 2-х томах. Т. 1. – М.: 1990. – С. 334.

² Ахматова А. Там же. – С. 338.

³ Ахматова А. Там же. – С. 338.

Гекуба, обезумевшая от потери детей; Кассандра, предсказавшая падение Трои; автор и его современницы винят себя за случившееся, неся клеймо позора.

Неизбежность преследуемой судьбы не оставляет автора в покое ни на минуту. Судьба, обостряя ситуацию до безвыходности, вкладывает в руки автора лиру, дабы воспеть фатальность надвигающихся бед. Лира, которая могла бы воспеть прекрасную шекспировскую любовь готова издать лишь трагические ноты софокловской трагедии:

Скоро мне нужна будет лира,
Но Софокла уже, не Шекспира.
На пороге стоит – Судьба.²

Воспоминания, заставляющие автора вновь и вновь возвращаться к поэме, каждый раз вытаскивают оттуда самые болезненные. И, пожалуй, одной из самой трагичной нотой является смерть любимого поэта Блока. «Всего сильнее она терзала меня в декабре 1959 года в Ленинграде – снова превращаясь в трагический балет, что явствует из дневниковых записей (13 декабря) и строфы о Блоке»³:

Но была для меня та тема
Как раздавленная хризантема
На полу, когда гроб несут.⁴

Тема двойничества отражается в двух редакциях поэмы. Двойником автора является «зеркальное письмо», являющееся голосом прошлого, совестью, запечатлевающей неоспоримые факты. Взглянув в зеркало, мы можем видеть не только внешнего себя, но и внутреннего, такого себя какого может уловить лишь пристальный и оценивающий себя взгляд. Видеть себя

¹ Ахматова А. Собрание сочинений в 2-х томах. Т. 1. – М.: 1990. – С. 338.

² Ахматова А. Там же. – С.338.

³ Ахматова А. Там же. – С.364.

⁴ Ахматова А. Там же. – С.339.

может каждый, но увидеть дано лишь избранным. По нашему мнению, автор придерживался именно этой точки зрения.

Во второй редакции автор вновь обращается к «непришедшему». Лирический Герой обращен в будущее, из которого он принесет символ мира и спокойствия, «охапку мокрой сирени». Гроза, как символ нависших над человечеством бед, исчезнет невидимой тенью, оставив за собой море слез, омывающих сирень. По нашему мнению, лирический герой не просто так принесет именно эти цветы, сирень — это один из вестников пришедшей весны, поры обновления природы, человеческой души после долгой холодной зимней спячки:

И тогда из грядущего века
Незнакомого человека
Пусть посмотрят дерзко глаза,
Чтобы он отлетающей тени
Дал охапку мокрой сирени
В час, как эта минет гроза.¹

Эпилог представляет взору автора одну из самых мрачных картин, которую может представить себе человек о родном городе. Мрачное предзнаменование начинается с эпитафии, причем эпитафии в двух редакциях, совсем разные. Эпитафия первой редакции: «Я уверена, что с нами случится все самое ужасное. Хемингуэй»². Посвящается оно не просто городу, но и другу, оберегавшему и лелеявшему автора и его мечты. Предчувствие не обмануло автора «город в развалинах», остатки прекрасного города, некогда воздвигнутого Петром, догорают в пожарах. Эпитафии ко второй редакции представляют нашему взору не фатальность надвигающихся событий, а реальные факты из жизни погибшего под горами орудий города: «Быть пусту месту сему. Евдокия Лопухина», «Да пустыни немых площадей,

¹ Ахматова А. Собрание сочинений в 2-х томах. Т. 1. — М.: 1990. — С. 340.

² Ахматова А. Там же. — С. 316.

Где казнили людей до рассвета. Анненский»¹. По замечанию Цивьяна: «возвращаясь к ахматовскому эпиграфу: может быть, стоит рассматривать его как некую единицу авторского текста, то есть не делать принципиальной разницы между ним и «внутренней» цитацией, реминисценцией, парафразами и т. п., всем тем, что отличает акмеистическую поэтику»².

Голос автора, в мыслях вернувшего под кровлю Фонтанного дома, за тысячи километров произносит свою исповедь. Город пуст, лишь дальнее эхо и старый клен, единственный свидетель произошедших событий могут посочувствовать автору. Исповедь обращена в будущее, к «непришедшему», последней надежде автора. Однако в двух редакциях автор наделяет лирического героя разными эпитетами. Так, в ташкентской это:

Ты мой грозный и мой последний,
Светлый слушатель темных бредней³.

А во второй редакции это уже:

Ты не первый и не последний
Темный слушатель светлых бредней.⁴

По нашему мнению, автор сначала надеялся, что «непришедший» останется единственным и последним судьей откровений автора. Как показала дальнейшая судьба человечества, будущее поколение не раз будет подвергать критике и осуждению ошибки предыдущего поколения. Автор ведет своеобразную языковую игру, поменяв местами слова «темный» и «светлый» полностью меняет смысл сказанных слов. Клеймо позора, наложенного автором на самого себя за пассивную бездеятельность, превращают «темные бредни», терзающие душу автора в «светлые бредни», терзающие уже не только душу автора, но и все человечество. То есть правда открыта и ее уже не скрыть глубоко в душе.

¹ Ахматова А. Собрание сочинений в 2-х томах. Т. 1. – М.: 1990. – С. 341.

² Цивьян Т.В. Семиотические путешествия. Об одном ахматовском способе введения чужого слова: эпиграф. – СПб., 2001. – С. 184.

³ Ахматова А. Там же. – С. 317.

⁴ Ахматова А. Там же. – С. 342.

Снова, во второй редакции, возникает мотив двойничества. Именно он, двойник, расплачивается за побег автора из осажденного города и сводит счеты с совестью:

И я слышу даже отсюда —
 Неужели это не чудо! —
 Звуки голоса своего:
 За тебя я заплатила
 Чистоганом.¹

Слезы автора, оплакивающие еще не появившиеся могилы: «Где могу я плакать на воле, В чаще новых твоих крестов²»; во второй редакции оплакивают уже безмолвные могилы неизвестных людей: «Где могу я рыдать на воле, Над безмолвием братских могил³». Возникает мотив безмолвного города, не способного уснуть под тяжестью надгробных плит.

Эпилог первой «Ташкентской редакции» вызвал споры в определенных кругах и был встречен насмешками. По свидетельству Ахматовой, в Америке очень смеялись над тем, что автор описывает свой полет «в брюхе летучей рыбы»:

Все вы мной любоваться могли бы,
 Когда в брюхе летучей рыбы
 Я от злой погони спаслась.⁴

Автор описывает свой первый полет, и видимо внешние сходства салона самолета с рыбой, позволили провести аналогию с этим животным.

Последние строки эпилога посвящены знаменитому композитору Д.Шостаковичу и его симфонии. Это произошло не случайно, так же как и автор «симфония бежала» из осажденного города:

А за мною, тайной сверкая

¹ Ахматова А. Собрание сочинений в 2-х томах. Т 1. — М.: 1990. — С. 342.

² Ахматова А. Там же. — С. 317.

³ Ахматова А. Там же. — С. 343.

⁴ Ахматова А. Там же. — С. 318.

И назвавши себя «Седьмая»,
На неслыханный мчалась пир...¹

Она практически разделила судьбу «Ташкентской редакции» поэмы. Если работа над поэмой была завершена в эвакуационном Ташкенте, то симфония, вывезенная на самолете из осажденного Ленинграда, также была завершена в одном из эвакуационных городов. Автор, чувствуя духовную близость этих произведений, не мог не включить напоминание о нем в поэму.

Работа над ней была завершена Шостоковичем уже в эвакуации, и ноты были перенаправлены в блокированный город. Знаменитое исполнение симфонии состоялось 9 августа 1942 года – она прозвучала в эфире из Большого зала ленинградской Филармонии:

Притворившись нотной тетрадкой,
Знаменитая ленинградка
Возвращалась в родной эфир...²

В эпилоге второй редакции снова возникает мотив "Реквиема", трагедии, обрушившейся на долю многих людей, вступивших в войну:

И уже предо мною прямо
Леденела и стыла Кама,
И "Quo vadis?" – кто-то сказал,
Но не дал шевельнуть устами,
Как тоннелями и мостами
Загремел сумасшедший Урал...³

Послевоенная судьба России с бесчисленным количеством репрессий, гонений, арестами продолжает ужас военной жизни. Казалось бы, вот он «мир», так долго ожидаемый людьми, прервет цепь смертей и несчастий. Череду мрачных событий, ведущая чуть ли не каждого человека на Урал, убивает проблески надежды. Судьба автора не стала исключением:

¹ Ахматова А. Там же. – С. 318.

² Ахматова А. Собрание сочинений в 2-х томах. Т 1. – М.: 1990. – С. 318.

³ Ахматова А. Там же. – С. 344.

И открылась мне та дорога,
 По которой ушло так много,
 По которой сына везли.¹

Финал вызывает двоякое мнение, с одной стороны это Россия, обуянная страхом, чующая отмщение за умерщвление надежд и чаяний народа, с другой стороны она движется на восток. По нашему мнению, она движется к Ташкенту «в цвету подвенечном», где азийский ветер поет о прекрасном и вечном. Ведь не случайно его называют «Константинополем для бедных», для автора это город, где Россия обретет духовное и нравственное обновление и вступит в новую эру:

Обуянная смертным страхом
 И отмщения зная срок,
 Опустивши глаза сухие
 И ломая руки, Россия
 Предо мною шла на восток.²

¹ Ахматова А. Там же. – С. 344.

² Ахматова А. Собрание сочинений в 2-х томах. Т 1. – М.: 1990. – С. 344.

Заключение

Анна Ахматова один из величайших поэтов своего времени. Ее творчество внесло неоценимый вклад не только в русскую литературу, но и в литературу Узбекистана. В годы II мировой войны наша страна стала домом для многих представителей русской интеллигенции, в числе которых была и Анна Ахматова. Именно в Ташкенте автор смогла поставить точку в первой редакции «Поэмы без героя». Здесь первые слушатели смогли по достоинству оценить поэму, в числе которых были и О. Лысогорский, и Л. Чуковская и др. Возможно мы так и не смогли увидеть первую редакцию «Поэмы без героя» в таком виде, в каком она сейчас представлена взору читателей. Контраст Запада и Востока создает две совершенно разные картины мира, с одной стороны это руины и смерть, а с другой город «в цвету подвенечном». Автор умело создает образы городов, которые стали для нее родным домом. По этой причине для анализа мы выбрали первую и последнюю редакции поэмы, где образ автора и образ героя воплощается по-разному.

Мы попытались внести ясность касательно вопроса разграничения автора и героя, на примере «Поэмы без героя» Анны Ахматовой, сравнив две редакции произведения.

При анализе мы пришли к выводу, что автор преобладает на протяжении всего произведения, лирический герой же лишь изредка напоминает нам о своем присутствии, но на него возложена функция свидетеля и судьбы.

Проводя параллель между первой и второй редакцией произведения можно сказать, что здесь авторская роль проявилась больше. В первую очередь это прослеживается при анализе эпиграфов. Например, эпиграф ко второй части первой редакции: «Я уверена, что с нами случится все самое ужасное. Хемингуэй»¹. Посвящается оно не просто городу, но и другу,

¹ Ахматова А. Собрание сочинений в 2-х томах. Т 1. – М.: 1990. – С. 316.

оберегавшему и лелеявшему автора и его мечты. Предчувствие не обмануло автора «город в развалинах», остатки прекрасного города, некогда воздвигнутого Петром, догорают в пожарах. Эпиграфы ко второй редакции представляют нашему взору не фатальность надвигающихся событий, а реальные факты из жизни погибшего под грудами орудий города: «Быть пусту месту сему. Евдокия Лопухина», «Да пустыни немых площадей, Где казнили людей до рассвета. Анненский»¹.

Во-вторых, неотъемлемый элемент авторского присутствия в поэме – это лирические отступления. В этом плане вторая редакция создает более широкое поле для исследования этого аспекта. Именно они отражают отношение автора к происходящим событиям, это уже не сторонний наблюдатель, а непосредственный участник и жертва хаоса, царящего повсюду. Речевая ткань произведения контрастно меняется, а именно, становится обыденной, простой, доступной любому читателю.

В-третьих, наиболее реальным доказательством являются воспоминания автора. Здесь нам удалось провести четкое разграничение с лирическим героем и автором. Постоянно возвращаясь к ним, мы можем наблюдать процесс всплывания ранее известных нам фактов, таких как смерть В.С. Князева : «Не море ли? – нет, это только хвоя/Могильная, и в накипаьи пен/Все ближе, ближе... «*Marche fun è bre²*»³...Шопен...», со смертью которого начинается гибель эпохи; встреча с Исайей Берлином: «Я его приняла случайно/ За того, кто дарован тайной»⁴, которому А.Ахматова читала свою поэму в канун Рождества. Тени из прошлого, посетившие автора в канун рождества в образе ряженных, вносят чувство беспокойства и сожаления за потерю давно ушедших друзей и близких.

¹ Ахматова А. Там же. – С. 341.

² Траурный марш (франц.).

³ Ахматова А. Там же. – С. 305.

⁴ Ахматова А. Там же. – С. 322.

Проведя анализ двух редакций поэмы, мы пришли к выводу, что на протяжении всего произведения наблюдается несостоявшийся диалог автора и лирического героя. Конечно, монологи автора могут опровергнуть нашу теорию, однако взгляд на эпоху, происходящие вокруг события, создают две параллельные линии: линию авторского восприятия и линию восприятия лирического героя.

Поэма настолько многопланова, что изучая ее создается впечатление того, что у нее не только «двойное» или «тройное» дно, а бесконечное множество. В этом вопросе мы придерживаемся мнения одного из исследователей творчества ахматовской поэзии Б.Филлипова о «демонической» сущности поэмы: «Демонические токи поэмы настолько сильны, пишет Борис Филиппов, – что разделаться с ней – не только автору, но и внимательному, пристальному читателю – невероятно трудно. Для неё, Ахматовой, демонизм не стилевой прием, а реальность»¹.

¹ Филиппов Б. Вступительная статья. Анна Ахматова // Анна Ахматова. Сочинения в 2-х томах. Международное Литературное содружество. Т.1. – INTER-LANGUAGE LITERARY ASSOCIATES, 1965. – С. 35.

Список использованной литературы

1. Каримов И. Узбекистан на пороге достижения независимости. Т.: ИПТД «УЗБЕКИСТАН» – 2011.
2. Анна Ахматова Собрание сочинений в 2-х томах. – Т 1. – М.: 1990.
3. Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. – Вып. 3. – Симферополь: Крымский Архив, 2005.
4. Балашова И.А. Пушкинские образы в стихотворном цикле А. Ахматовой «Реквием» //Ахматовские чтения. – Тверь, 1991.
5. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: 1979.
6. Белокурова С.П. Словарь литературоведческих терминов. – М., 2005.
7. Бердяев Н.А. Самопознание. Опыт философской автобиографии. – М.: 1991.
8. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. А. М. Прохоров. Изд. 2-е, перераб. и доп. – М.; СПб., 2000.
9. Блок А. Собрание сочинений: в 6 т./ А.А.Блок. – М.,1971. – Т.3.
10. Бройтман С.Н. Историческая поэтика: Хрестоматия-практикум. – М.: 2004.
11. Брюсов В.Сочинение в 2-х томах. – М., 1987.
12. Бурдина С.В. «Реквием» А. Ахматовой как «петербургский текст» русской литературы. / Вестник Моск.университета. Сер. 9. Филология. 2003. № 5.
13. Виленкин В.Я. «В сто первом зеркале». – М.: 1990.
14. Гачев Г.Д. Национальные образы мира. – М., 1988.
15. Гончарова Н.Г. «Путем вся земля» как «новая интонация» в поэзии Анны Ахматовой./ Русская словесность. – 1998. – № 2.
16. Гончарова Н.Г....Я пишу для Артура либретто// Вопр. лит. – М., 1999 – № 5. – С. 330
17. Гинзбург Л. Я. О лирике. – М., 1997.

18. Давшан А.Н Азия в русской литературе XX века / А.Н. Давшан. – Т.: 2011.
19. Демидова А. Ахматовские зеркала. – М., 2004. // <http://www.demidova.ru/books/>
20. Добин Е. «Поэма без героя» Анны Ахматовой. // //Вопр. лит. 1966. – № 9.
21. Ефремова Т.Ф. Новый словарь русского языка (толково-словообразовательный). – М., 2000.
22. Записные книжки Анны Ахматовой. (1958-1966). – М.: 1996.
23. Истоки, традиции, контекст в литературе: Межвузовский сб. науч. тр. // Кудасова В.В. Сады и парки А. Ахматовой. – Владимир: ВГПИ, 1992
24. Кац Б. «Скрытые музыки» в «Поэме без героя» // Кац Б. А., Тименчик Р.Д. Ахматова и музыка: Исслед. Очерки. Л.: 1989. / <http://www.akhmatova.org/articles.php?id=254>
25. Квятковский А. П. Поэтический словарь / Науч. ред. И. Роднянская. – М.: Сов. энцикл., 1966.
26. Киканс В. Современная поэма. – Рига, 1982.
27. Коваленко С. А. Художественный мир современной поэмы. – М., 1989.
28. Коржавин Н. А. Ахматова и «серебряный век» // Новый мир. 1989. № 7.
29. Кормилов С.И. Поэтическое творчество Анны Ахматовой. – Самара, 2004.
30. Корнилов В. Это и не старо и не ново... // М., Литературная газета. 1996. № 33.
31. Кузьмичев И. Литературные перекрестки: Типология жанров, их историческая судьба. – М., 1983.
32. Кременцов Л.П. Художественная литература в современной школе. – М., 1991.
33. Лейдерман Н.Л. Теория жанра: Научное издание / Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2010.

34. Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия. Под редакцией проф. Горкина А.П. – М.: Росмэн, 2006.
35. Лонго А.П. «Я» лирическое и «я» биографическое в поэме Анны Ахматовой «У самого моря» / «Царственное слово». Ахматовские чтения. Выпуск 1. – М.: 1992.
36. Манн Ю.В. Состав романтической поэмы. – М., 1995.
37. Мейерхольд В. Э. О Театре. – СПб., 2003.
38. Михайлов А.В. Умчался век эпических поэм // Литературное обозрение. – 1973. – No 7.
39. Музыкальный словарь. – 2008/ <http://feb-web.ru>
40. Найман А. Г. Рассказы о Анне Ахматовой. – М.: Вагриус, 1999.
41. Найман А. Г. Русская поэзия 1960-х годов как гипертекст. // <http://www.ruthenia.ru/60s/ahmatova/naiman.htm>
42. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – 4-е изд., доп. – М.: 2000.
43. Павловский А.И. Анна Ахматова. Очерк творчества. Л., 1982. – С.15.
44. Примечания к «Поэме без героя». / <http://www.akhmatova.org>
45. Редькин В.А. Поэма Юрия Кузнецова как жанровая система. // Материалы шестой научно-практической конференции, посвящ. творч. наследию Ю.Кузнецова. – М., 2013.
46. Редькин В.А. Русская поэма 1950 – 1980-х годов: Жанр. Поэтика. Традиции. – Тверь, 2000.
47. Сакулин П.Н. Филология и культурология. – М., 1990.
48. Служевская И. Китежанка. Поэзия Ахматовой: тридцатые годы. – М.: 2008.
49. Слабских К.Э.Художественный мир лиро-эпоса А.Ахматовой в современной интерпретации и критике последнего десятилетия./ <http://www.philol.msu.ru/~ref/avtoreferat2010/>

50. Стенник Ю.В. Система жанров в историко-литературном процессе. – В кн.: Историко-литературный процесс: Проблемы и методы изучения. – Л.: 1974
51. Толковый словарь русского языка / Под ред. Д.Н. Ушакова. – М.: 1935-1940. (4 т.)
52. Уманская Е. Зачем поэма? // Литературное обозрение. – 1973. – № 5.
53. Филиппов Б. Вступительная статья. Анна Ахматова // Анна Ахматова. Сочинения в 2-х томах. Международное Литературное содружество. – Т. 1. INTER-LANGUAGE LITERARY ASSOCIATES, 1965.
54. Цивьян Т.В. Семиотические путешествия. Об одном ахматовском способе введения чужого слова: эпиграф. – СПб., 2001.
55. Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой. Т. I. – М., 1997.
56. Шагинян М. Анна Ахматова // Шагинян М Собр. соч.: В 9 т. Т. 1. – М.: 1971.
57. Щуплов А. Зазеркалье Ахматовой. // Российская газета., 2004.
58. Эйхенбаум Б. Анна Ахматова. Опыт анализа. / Б. Эйхенбаум // Эйхенбаум Б. О прозе. О поэзии: сб, ст. – Л., 1986.
59. Эйхенбаум Б. О поэзии,- Л.: 1969.
60. Энциклопедия поэзии. // <http://www.stihi.ru/encyclopedia/>
61. «Я не такой тебя когда-то знала...»: Анна Ахматова. Поэма без Героя. Проза о Поэме. наброски балетного либретто. Материалы к творческой истории. Изд-е подгот. Н. И. Крайнева; под ред. Н. И. Крайневой и О. Д. Филатовой. – 2009.