

Наброски к балетному либретто по *Поэме без героя* Ахматовой : закономерность незавершённости

Les brouillons du livret d'après le *Poème sans héros* d'Akhmatova : la légitimité de l'inachèvement

The drafts of Akhmatova's *Heroless Poem* : the legitimacy of incompleteness

Lioubov Kikhney

Professeur des universités en littérature russe au département de littérature et d'histoire du journalisme à l'institut de la politique internationale et de l'économie
A. Griboedov à Moscou

Olessia Temirchina

Professeur des universités en littérature russe au département de littérature et d'histoire du journalisme à l'institut de la politique internationale et de l'économie
A. Griboedov à Moscou

Аннотация

Между *Поэмой без героя* Анны Ахматовой и балетным либретто к этому произведению находится промежуточный текст или третий прототекст, который являет собой первичный замысел, зашифрованный в коде внутренней речи. Своей незавершёностью либретто обязано самой природе образности, связанной с данным кодом. Код внутренней речи обуславливает специфику полимодальных образов в набросках либретто, находящихся между полюсом визуально-музыкальным и полюсом вербальным, диктует особое построение сюжета и способствует рождению мотивов сновидения и трансформации, которые становятся структурообразующими для текста либретто.

Ключевые слова : Ахматова, либретто, прототекст, внутренняя речь, Выготский, поэма, герой

Résumé

Entre le *Poème sans héros* d'Anna Akhmatova et le livret de ballet d'après cette œuvre il existe un texte intermédiaire ou un troisième prototexte qui représente son idée originelle

cryptée dans le code du discours intérieur. L'inachèvement du livret vient de la nature même de ses images indissociables du code en question. Le code du discours intérieur détermine, par ailleurs, la spécificité des images « polymodales » du brouillon. Ce dernier est situé entre, d'une part, le pôle visuel et musical et, de l'autre, le pôle verbal ; ce code préside à la construction de l'intrigue et engendre les motifs oniriques et transitionnels qui structurent le texte du livret.

Mots-clés : Ahmatova, livret, prototexte, discours intérieur, Vygotskij, poème, héros

Abstract

Between Anna Ahmatova's *Heroless poem* and the ballet libretto which was derived from it, there is an intermediate text or a third prototext, which represents its original idea encrypted in the code of internal discourse. The unfinished state of the libretto comes from the nature of its images that cannot be separated from this code. The internal discourse code also determines the specificity of the polymodal images of the rough draft of the libretto which is located between the visual and musical pole on the one hand, and the verbal pole on the other hand; this code dictates plot construction and generates the dreamlike and transitional patterns that structure the text.

Keywords: Ahmatova, libretto, prototext, internal discourse, Vygotskij, poem, hero

С набросками балетного либретто к тексту *Поэмы без героя* в относительно полном виде читатель впервые смог ознакомиться в *Записных книжках* Анны Ахматовой (1958-1956), изданных в 1996 году. До этого публиковались отдельные фрагменты либретто, и публикаторы не ставили перед собой цели собрать полный и выверенный корпус текстов¹. Такой корпус появился в 2009 году в книге, подготовленной Н. И. Крайневой [Ахматова, 2009 : 1275-1298]. Публикаторы вычленили девять вариантов либретто, снабдили их предисловием и подробными комментариями.

В трудах о творчестве Анны Ахматовой не раз обсуждались вопросы о жанровой природе либретто, высказывались суждения о его « небалетности » [Виленкин, 1987 : 235], исследовались его связи с музыкой [Кац, Тименчик, 1989 : 190] и детально анализировались текстовые соотношения либретто с « материнским » текстом *Поэмы без героя* [Тамонцева, 2008 : 47-53]. Во всех случаях исследователи констатируют смысловую сложность и вариативность

¹ Например, В. М. Жирмунский, *Творчество Анны Ахматовой*. Ленинград, Наука, 1973, с. 168-173 ; В. Я. Виленкин, *В сто первом зеркале*. Москва, Советский писатель, 1987, с. 227-229, 234-240 ; А. Ахматова, *Собрание сочинений*. Т. 3, *Поэмы. Pro domo mea. Театр*. Сост., подготовка текста, комментарии С. А. Коваленко. Москва, Эллис Лак, 1998, с. 279-293.

этих незавершенных текстов. Тем не менее вопрос о причинах такой полисемантичности и вариативности поставлен не был. Мы считаем этот вопрос принципиально важным, ибо ответ на него позволяет понять, почему текст либретто оказался незавершенным и имеет множество редакций.

В указанной статье Ю. В. Тамонцевой было высказано предположение о том, что замысел либретто был мотивирован попыткой Ахматовой сделать *Поэму без героя* более понятной для читателя, однако Ахматова так и не смогла воплотить замысел, ибо у нее отсутствовали необходимые « технические средства » [Тамонцева, 2008 : 49, 52]. Такое объяснение, затрагивая лишь внешний аспект воплощения замысла, не берет во внимание внутренний фактор, который, на наш взгляд, является не менее значимым. Мы полагаем, что принципиальная невозможность завершения либретто была обусловлена самой природой текстов — как *Поэмы без героя*, так и набросков либретто.

Идея о связи либретто с *Поэмой без героя* с текстологической точки зрения — абсолютно очевидна, поэтому к ней относятся как к данности. Однако с точки зрения семантической архитектоники текстов мысль о соотношении двух произведений требует некоторых уточнений. Так, для выявления глубинных особенностей либретто речь следует вести не столько о соотношении либретто с *Поэмой*, сколько об их одновременной связи с неким *невербализованным* первичным замыслом, следы которого обнаруживаются в указанных текстах.

В литературоведении категория замысла определяется самым общим образом, что совершенно недостаточно для анализа способов и средств его воплощения в художественном тексте. Поэтому основным методологическим ориентиром работы становится теория речевой деятельности, предметом интереса которой являются реальные психические процессы порождения и восприятия речи.

При всем разнообразии моделей порождения речи каждая из них выделяет первичное прагматическое звено, которое является внутренне парадоксальным : оно стоит за текстом, но при этом полностью определяет его облик. Это звено в разных моделях получает разные именованья : мысль, замысел, смысл, внутреннее слово, внутреннее программирование [Кубрякова, 1991 : 33-45]. Это прагматическое звено — медиально, оно находится на территории между авторской установкой и вербализованным текстом. Мы будем называть его

замыслом — в указанном психолингвистическом смысле.

Замысел имеет свою структуру и свой язык выражения. Термин *язык* здесь следует понимать условно-метафорически, ибо язык замысла — это *язык* внутренней речи, связанный с диффузным смысловым « слепком » будущего текста, его эмоционально-чувственным тоном и разными типами знаков, из которых должен состоять текст (как вербально-акустических, так и визуально-иконических, предметно-схемных).

Этот первичный внутренне-речевой код, связанный с замыслом, и обнаруживается в либретто. Отсюда и гипотеза статьи, заключающаяся в том, что наброски к либретто находятся гораздо ближе к стихии первичной внутренней речи, чем поэма, из которой эти наброски выросли. Об этом свидетельствует сама лингвистическая структура набросков, максимально близкая языку внутренней речи авторского (под)сознания. Внутренне-речевой замысел по своей организации, видимо, может быть соотнесен с такими формами психической активности, как воспоминание и сновидение — все эти формы структурно изоморфны. Рассмотрим эти языковые особенности, явленные в либретто со всей очевидностью.

« Я сразу услышала и увидела ее всю ». Визуальный и музыкальный код либретто

Главная особенность этого языка заключается в том, что он оперирует *не только* знаками вербального характера (словами). Так, во внутренней речи, на ранних этапах ее порождения, задействован предметно-схемный визуальный код [Жинкин, 1998 : 146-163], который является универсальным вне зависимости от языка говорящего. В случае художественного творчества предметно-образный код выражен особенно рельефно. Мы можем предположить, что на уровне замысла поэмы — этот код был доминирующим. Это подтверждает *Проза о Поэме*, где сам генезис текста связывается с « бунтом вещей », которые захотели обрести « свое место под поэтическим солнцем » [Ахматова, 2009 : 1122], и пространственными образами, которые Ахматова последовательно перечисляет (Белый зал, Фонтанный грот и так далее). Именно эти вещно-предметные и пространственные образы, нагруженные авторскими аффективно-эмоциональными коннотациями, и стали тем первичным материалом сознания, « внутренними словами », из которых проросла поэма со всеми ее сложными смысловыми ходами и переплетениями.

Работа над *Поэмой* требовала развертки этих визуальных образов в вербальном пространстве. Это развертывание обязательно сопровождается существенными потерями (см. многочисленные поэтические свидетельства, варьирующие тему « Мысль изречённая есть ложь »). Именно поэтому наряду с кодовым переходом образов в слова визуальный компонент замысла остается и настоятельно требует своего параллельного воплощения. Параллельное воплощение, видимо, связывалось с балетом, который и должен был этот ушедший из вербального пространства визуальный компонент реализовать на ином художественном материале, максимально близком к первичным чувственным образам, из которых вышла *Поэма без героя*. Так возникает замысел балетного либретто.

Визуальный компонент замысла связывается с онейрическими мотивами, которые сопровождают либретто. Так, в « Предисловии к балету “Триптих” » Ахматова пишет о том, что *Поэма* явилась ей во сне « как трагический балет », при этом указывается, что это было второе явление во сне — первый сон о *Поэме* она увидела в 1946 году [Ахматова, 2009 : 1275]. В тексте предисловия к балету мотив сновидения акцентирован композиционно : лексема *сон* и однокоренные слова повторяются четыре раза, при этом они вынесены в сильные позиции — в эпиграф, начало и финал.

Ю. В. Тамонцева полагает, что мотив сна — « художественный прием, с помощью которого Ахматова планировала ввести фрагмент “Сегодня ночью я увидела во сне свою Поэму как трагический балет...” в качестве предисловия в основной текст *Поэмы* » [Тамонцева, 2008 : 48]. Мы, не исключая этого намерения Ахматовой, тем не менее считаем, что мотив сна может иметь и биографическую подоплеку. Об этом косвенно свидетельствует комментарий к сновидению, данный в дневниково-личном модусе : « Приснится же ? », указывающий на большую вероятность подобного сновидения.

Явление во сне *Поэмы* как трагического балета, на наш взгляд, стало психологически возможным именно по причине ее внутренней визуально-образной природы, соответствующей самой природе сновидений. Таким образом « видение во сне » доказывает доминирование визуального компонента в замысле текста и указывает на чувственно-образную подоплеку текста *Поэмы*, ее близость к первичной территории рождения смыслов, которая является основой для первых этапов *рече-мышления*. Этот факт, в свою очередь, позволяет сделать предположение о том, что театральная сущность поэмы,

которую Ахматова выносит на первый план в либретто, является, вопреки устоявшемуся мнению, вторичной, первичным же фактором театрализации становится визуально-иконическая природа замысла.

Установка на выражение комплексных и семантически насыщенных первичных образов замысла приводит не только к актуализации пластического ряда, соотнесенного с модусами балета и сновидения, но и к музыкальному коду. Музыка звучит в самой *Поэме*, о музыке Ахматова постоянно упоминает в *Прозе о Поэме*, в либретто музыка также играет важнейшую роль в организации потенциального аффективного фона. Так, музыка выступает на первый план либо « в подчеркнуто драматические моменты : “в музыке гробовой звук”, “самоубийство драгуна — в музыке” [...] » [Крайнева, Тамонцева, Филатова, 2009 : 1201], либо же музыкальный код задействуется « в эпизодах собирательно-обобщающего характера (“петербургские ужасы”, “судьба поколения”) : “Всё это должно звучать в еще не существующей музыке [...]” » [там же].

Таким образом, авторские комментарии указывают на то, что музыка должна связываться с общей чувственной тональностью произведения, его смысловым абрисом и пафосом. Эти диффузные семантико-эмоциональные категории, взятые с точки зрения генезиса текста, соотносятся, как мы указали выше, с внутренне-речевой стадией замысла, где и возникает самый общий эмоциональный облик текста, связываемый с ключевым чувственным тоном. Этот тон, трудно выразимый вербально, и должна передать музыка. Реализация этой звучащей линии (как и линии театрально-визуальной) происходит именно в либретто, которое здесь в очередной раз оказывается ближе к исходному смыслу (протосмыслу).

Интересно, что организация музыкальных структур может быть изоморфной организации первичных рече-мыслительных структур, которые мы связываем со стихией внутренней речи. Любопытно здесь замечание А. Ф. Лосева, который, анализируя музыкальную семантику, вторит Л. С. Выготскому, описывающему семантику внутреннего слова, из которого вырастает речь. Так, главное качество музыкального образа, по А. Лосеву, — это его « целостность и слитость ». Философ пишет :

Сумма звуков в музыке нечто неизмеримо большее, чем фактически присутствующие в этой сумме слагаемые. [...] Один звук как бы проникается другим и слитно с ним проникает в третий. [...] Это — подвижное единство в слитности, текучая цельность во множестве. Это всеобщая внутренняя

текучая слитность всех предметов, *всех возможных предметов*. [Лосев, 1995 : 421]

Эта метафора текучести-слитости буквально повторяется у Выготского, когда он пишет о механизмах прирастания значения во внутреннем слове, находящимся у истоков рече-мышления. « ...Огромное смысловое содержание может быть во внутренней речи влито в сосуд единого слова » [Выготский, 1999 : 327]. Смыслы, заданные во внутренней речи « как бы вливаются друг в друга и как бы влияют друг на друга, так что предшествующие как бы содержатся в последующем или его модифицируют [там же, 326].

Изложенные факты позволяют предположить, что активное использование музыкального кода связано с тем, что музыка по своей структуре близка исходному визуально-звучащему прототексту (ср. о *Поэме* : « я сразу услышала и увидела ее всю » [Ахматова, 2009 : 1124]. Музыка с семантико-эмоциональной точки зрения недифференцирована и диффузна, синкретична, как и исходный внутренний текст : « Все смутно, отдалённо — ещё <не> случилось, но в музыке уже все живет » [там же, 1293]. В этом ракурсе наброски либретто предстают как попытки воплотить этот протозамысел, где все ещё слито и нерасчлененно, где звучит первичная мелодия творчества. Музыка и текст рождаются из одного символа-переживания, который является по отношению к музыке и словам общим порождающим началом. В таком неоплатоническом смысле музыка по отношению к тексту не есть нечто в корне отличное от него, но есть всего лишь материя более тонко организованная. Это своего рода предуровень текста, который влияет на последний и обуславливает специфику его выстраивания.

О том, что целостный смысл находится по ту сторону его частных воплощений, говорят, например, рисунки Пушкина, сделанные им в процессе поэтического творчества : это рисунки не к стихотворениям, не о стихотворениях, эти рисунки существуют параллельно стихотворениям, как еще одно воплощение (вариант) творческого замысла (инварианта). Вяч. Вс. Иванов, рассуждая о реконструкции *Влюбленного беса* Пушкина и анализируя такого рода рисунки, отмечает « общую основу столь различных воплощений одного замысла », при этом « само разнообразие проявлений может помочь выявить некую общую идею, которая не зависит от частных ее языкового, словесного или графического воплощения » [Иванов, 2004 : 39].

Таким образом, балетное либретто — это попытка реализовать визуально-

пластический и музыкальный аспекты первичного архетипа, к которому восходит как *Поэма*, так и наброски к либретто. Ответвление от *Поэмы* в виде либретто было продиктовано необходимостью воплотить « звучащий слепок » *Поэмы* в материале, который является более близким к первичному « внутреннему тексту », к замыслу, данному во внутренне-речевом коде.

Вариативность, синкретизм и трансформация образов либретто

Итак, первичный замысел *Поэмы без героя*, частично реализовавшийся в либретто, является не столько вербальной, сколько визуально-звучащей сущностью, которую нужно было трансформировать в вербальный ряд. Этот путь проходит любая речь, не только художественно-поэтическая. Однако в последнем случае доминирует эстетическая установка на выражение, которая требует максимально точной и полной передачи внутреннего образа произведения. Этот факт делает прямой и быстрый перевод невозможным.

Трудность состоит в первую очередь в том, что симультанный пространственный образ требует своей последовательной временной развертки, при которой происходит неизбежная потеря смыслов. Существуют разные поэтические способы избежать этой потери. Ахматова же использует преимущественно семантическую стратегию : работая с семантическим компонентом, она делает ключевые образы своей поэмы принципиально многозначными и поливалентными, пытаясь максимально увеличить их смысловой объем.

Это приводит к тому, что по степени семантической насыщенности эти образы оказываются близки *внутреннему слову*, которое, являясь знаком ситуации для себя, содержит в себе все зачатки замысла и возможные способы его развертывания. Эти *внутренние слова*, могущие появиться только в незавершенном тексте, имеют качественно иную семантику по сравнению с образами текста заверщенного. Их ключевая особенность — предельная семантическая насыщенность. *Внутреннее слово*, как пишет Выготский, « как бы вбирает в себя смысл предыдущих и последующих слов, расширяя почти безгранично рамки своего значения » [Выготский, 1999 : 327].

Ярким примером такого семантического сгущенного строя является « Предисловие к балету “Триптих” », которое, по нашему мнению, представляет

собой первичную фиксацию найденных *внутренних слов-образов*, возможно связанных, как мы указали выше, со сновидением, где также используются семантические механизмы внутренней речи, открытые Л. Выготским. О первичности этого запечатления свидетельствует слово *список* : « Но мне все же хочется отметить это событие хотя бы в одном списке... » [Ахматова, 2009 : 1275]. И действительно текст представляет собой фиксацию ряда сцен и героев. При этом код внутренней речи, соотнесенный с онейрическими мотивами, в этом фрагменте выполняет смыслоорганизующую функцию и способствует появлению ключевого для либретто и *Поэмы* мотива трансформации.

Смыслоорганизующая функция заключается в том, что ключевые персонажи и локусы, обозначенные в отрывке, обладают предельной смысловой насыщенностью. Они, как и слова внутренней речи, могут быть авторским кодом для себя и отсылать к протоситуации, которая свернута в этих словах и впоследствии должна развернуться. В этом смысле ключевые образы являются потенциально сюжетогенными, из них в последующих набросках либретто возникнут разные сюжетные линии и эпизоды.

Именно в этом пункте смыслоорганизующая функция внутреннего слова проявляется в чистом виде : « Внутреннее слово оказывается поэтому прокладывающим векторные линии от содержащихся в нем личностных смыслов к речевому высказыванию » [Кубрякова, 1991 : 65]. Как мы увидим ниже, сами векторные сюжетные линии будут разными, что объясняется исходной поливалентностью первичных элементов.

Мотив трансформации в либретто также связывается со сгущением смыслов во внутреннем слове. Каков путь от семантического сгущения до трансформации ? Попытка развернуть симультанный « сгущенный » образ приводит к мотиву трансформации, которая здесь понимается как последовательная смена разных семантических плоскостей этого образа, существующих в авторском сознании как единое и неделимое целое.

Семантическое сгущение является общим маркером как внутренне-речевого кода, так и языка сновидений. С особенной ясностью эта сновидческая механика проявляется применительно к персонажам либретто.

Персонаж в либретто величина непостоянная : герои меняют имена и маски,

трансформируются. Именно поэтому можно предположить существование некой синкретической персонажной протоцелостности, от которой « отщепляются » отдельные персонажи. Наиболее нестабильным образом является образ главной героини Ольги/Коломбины, о чем свидетельствуют целые парадигмы имен, которыми она сопровождается. В третьем абзаце « Предисловия к балету “Триптих” » фигура героини предстает как синкретический постоянно меняющийся образ, в котором в сжатом виде сплавляются ее театральные роли : Коломбина — козлоногая — Психея. При этом трансформация, как того требует логика наброска и сновидения, не объясняется, а лишь визуально фиксируется.

В последних набросках либретто (1960-1961) семантика сгущения максимально усиливается. Мы видим практически классический психоаналитический вариант такого смешения, когда на основе диффузного общего признака в единый лик собирается несколько героев. В результате чего создается абсолютно сновидческий коллективный образ, регрессивный, как поликефалы в мифологиях, сочетающий в себе признаки разных персонажей, просвечивающих друг сквозь друга. Так, « в одном из самых последних набросков балета Коломбина, — пишут публикаторы набросков либретто, — одновременно совмещает в себе черты сценического образа автора (черное домино) и Лишней Тени [...], в итоге оборачиваясь Смертью » [Крайнева, Тамонцева, Филатова, 2009, 1221]. С точки зрения генезиса текстов эти герои являют собой не отдельные образы, а разные модусы существования-воплощения одного сверхсмысла.

В этом контексте совершенно иную интерпретацию получает образ маски, часто возникающий в набросках либретто. Н. И. Крайнева и соавторы трактуют образы маски как дань романтико-символистской традиции, где маска маркировала комплекс двойничества [там же, 1218]. Однако, кажется, что маска здесь является не знаком расщепления-распада героя, а напротив, знаком сгущения и принципиальной многозначности образа, когда единая сущность поворачивается к зрителю разными ликами, ибо полностью в линейном развертывании эту целостность выразить невозможно. Примечательно, что такой же смысловой концентрированностью обладают и пространственные образы либретто. Так, Петербург маркирует соединение разных временных пластов : сквозь Петербург 1913 года проглядывает Петроград 1917 и Ленинград 1941, и три этих образа проецируются на « новорожденный » Петербург Петра I :

Угол Марсова поля. Дом Адамини, в кот<орый> было прямое попадание авиабомбы в 1942 г. (Бюро Добычиной) [...] За метелью на поле призрак зимнедворского бала. Полонез. Иоржанский подъезд сам, как бал. По улице совершенно реально возвращаются в свои казармы курносые павловцы. [Ахматова, 2009 : 1293]

Интересно, что в « Предисловии к балету “Триптих” » пространственные сцены даются куммулятивно-последовательно, обозначая самые общие вехи своего дальнейшего развертывания. В последних же набросках либретто — они расчленяются, отделяются друг от друга сценически через « поворот сцены ». Так Ахматова пытается разрешить внутреннюю диффузность пространственных образов. Одним из способов обозначить эти переходы становится занавес, который применительно к пространству выполняет ту же роль, что и маска применительно к персонажу. Занавес как бы структурирует единое синкретическое пространство, разъединяя его на сценические части. Фактически маска и занавес — это механизмы перевода сложных синкретических смысловых образований в отдельные понятные зрителю образы.

Итак, ключевые персонажи и пространственные образы либретто, являющиеся своего рода образами незавершённого текста, максимально близки к первичным элементам внутренней речи. Краткость и фрагментарность первичных образов в либретто выражена отчётливо, что связано, с одной стороны, с близостью либретто к первичной смысловой стихии, а, с другой стороны, с незавершенностью текста. В этой связи концепция внутренней речи объясняет, почему текст не только не завершен, но и множественно вариативен.

« ...Не понять, где голос, где эхо ». Архитектоника сюжета в либретто

Внутренне-речевой код влияет не только на образную составляющую, но и на специфику сюжетного развёртывания набросков. В « Предисловии к балету “Триптих” » сюжетная линия отсутствует как таковая : здесь нет последовательного сюжетно-предикативного развёртывания темы и царит семантическое сгущение и смещение. Отдельные сцены-фрагменты даются по куммулятивному принципу, а сюжетная связь подменяется связью семантической.

Такое построение текста заставляет вспомнить о паратаксисе, базовом синтаксисе внутренней речи, для которой не характерны сложные

синтаксические структуры. В рамках этого типа синтаксиса элементы иерархически не соподчинены друг другу, они находятся в отношениях смысловой эквивалентности. Это первичная внутренне-речевая стадия зарождения высказывания в процессе воплощения замысла должна смениться стадией гипотаксической : ключевые образы и ситуации должны встроиться в смысловую сюжетную цепь, а сам текст должен предстать как иерархия предикатов. В последующих вариантах либретто Ахматова осуществляет такую попытку, но окончательных сюжетных решений она так и не находит. В вариантах либретто исходные образы комбинируются по-разному (относительно устойчивой остается лишь сцена самоубийства драгуна). Некоторые сюжетные линии исчезают (линия Лишней Тени), другие — эволюционируют и расширяются (сюжетная ситуация любовного треугольника особенно подробно прописана во втором либретто).

Возможно, что такое расслоение сюжетов связывается с первичным доречевым смыслом, из которого они вырастают. Думается, что как за сюжетами, так и за образами, могут стоять более общие семантические структуры, инкарнациями которых они являются. Именно поэтому отсутствующие сюжеты могут находиться в этой первичной смысловой стихии как бы в дремлющем виде, в состоянии « ожидания развертки ».

Примечательно, что потенциальные сюжеты обычно вырастают из несюжетных деталей. Так, Н. И. Крайнева и ее соавторы проследили генезис двух таких сюжетных ситуаций : « палевый локон » в « Петербургской повести », как и « кубок » — в либретто обретают сюжетогенный смысл [Крайнева, Тамонцева, Филатова, 2009 : 1213-1215].

Прорастание сюжета из деталей также можно продемонстрировать на примере эпизода гадания, который отсутствует в « Предисловии к балету “Триптих” » и появляется в наброске первого действия либретто 1959 года. Возникает он отнюдь не на пустом месте : общая семантика судьбы, рока, фатума, витавшая в « Предисловии », во втором либретто сгущается в сюжетную сцену гадания. В « Предисловии » появляется ряд образов, входящих в роковую парадигму : Командор, Дон Жуан, Блок, Мефистофель, Фауст. В либретто 1959 года этот семантический сгусток, первоначально соотнесенный с образами первого текста, дифференцируется, предикативно оформляется и превращается в сюжетный эпизод предсказания будущего, участниками которого и становятся исходные образы, носители роковой семантики.

Маг предлагает всем, чтобы узнать свое будущее стучать в страшную дверь. Первый стучит Фауст — дверь отворяется входит Мефистофель и уводит Фауста по лестнице вниз [...] вторым стучит Дон Жуан, выходит Командор, и они вместе проваливаются [Ахматова, 2009 : 1230].

Таким образом, изначально роковая семантика была выражена номинативно — через отдельные образы, затем она получила свое предикативно-сюжетное развертывание, через встраивание этих образов в эпизод гадания.

В набросках либретто 1960-1961 ситуация гадания как сюжетный эпизод снова исчезает, однако это исчезновение можно трактовать как исчезновение поверхностной вторичной структуры при сохранности глубинных смысловых структур. « Роковая семантика », будучи такой глубинной структурой, находит свое выражение уже в ином образном ряде : тема судьбы развертывается в образе Шарманщика/Судьбы, который (как и в ситуации гадания) связывается с предсказанием будущего : « Судьба в виде шарманщика предсказывает » всем будущее » [там же, 1294]. Эпизод гадания является, таким образом, одним из воплощений смыслового комплекса, соотнесенного с замыслом. Этот семантический комплекс внутренне неоднороден, он состоит из двух компонентов : « судьба-рок » и « предсказание будущего ». Семантика рока и времени разлита по всем вариантам либретто, иногда она выходит на поверхность, сгущаясь в набросок сюжета, потом вновь уходит в подтекст, проявляясь только лишь в незначимых, на первый взгляд, деталях. Эта связка может реализовываться в разных мотивно-образных формах, и от наброска к наброску Ахматова, кажется, ищет эти формы, перебирает их, и окончательно не останавливается ни на одном из возможных вариантов.

Некоторые выводы

Либретто к *Поэме* — это текст, связанный в своем генезисе с первичными смысловыми структурами внутренней речи и находящийся максимально близко к сфере авторского сознания. В самой архитектонике либретто, как мы пытались показать, видна работа внутренне-речевых механизмов, соотнесенных с замыслом художественного текста.

Возможно, что недоволопшенность и незаконченность либретто связывается с невозможностью развертывания синкретичных внутренних слов в слова внешнего языка, ибо последний оказывается принципиально недостаточным для актуализации сложных полимодальных образов внутренней речи.

Дополнительная сложность заключается и в том, что слово внутренней речи — это слово, наполненное личностными эмоциональными смыслами, которые не может исчерпать привычный « фазический синтаксис ».

Зазор между внутренним словом и внешними структурами приводит к тому, что Ахматова постоянно комбинирует образы, расширяет или сужает сюжетные линии текста, пытаясь, казалось бы, приблизиться к этому глубочайшему исходному эмоционально-семантическому архетипу. Вместе с тем это приближение не имеет конечной точки, оно оказывается бесконечным путешествием по « зеркальному коридору ». Именно поиск адекватной языковой формы для реализации глубинного замысла и объясняет мотив множественных отражений героев и пространства. Символом подобного слоения становится зеркало, которое можно трактовать не только как принцип построения сюжета, но и как попытку запечатлеть неуловимый замысел в той или иной культурной форме. При этом культурные паттерны оказываются своеобразными зеркалами, которые отражают замысел, но не могут дать его окончательного воплощения. Эта асимметрия между замыслом и художественными средствами его актуализации, с одной стороны, осознается Ахматовой в ее метапоэтических штудиях о *Поэме*, а, с другой стороны, воплощается в некоторых сюрреалистических образах либретто. Так, образным концентратом этой смысловой асимметрии становится образ *Гостя из будущего*, который в последних набросках оказывается замурованным в зеркале. Замысел воплощенный, будто бы говорит этот образ, — это замысел мертвый, остановленный в своем бесконечном смыслопорождающем движении.

Внутренняя драма либретто заключается в смысловом несоответствии между авторскими смыслами и системой общезыковых значений. И ввиду специфических особенностей внутренних слов (их аудиовизуальной природы и смысловой насыщенности), эта асимметрия оказывается неразрешимой, а текст закономерно остается незаконченным.

Bibliographie

Ахматова Анна, 1998, *Собрание сочинений*. Т. 3, *Поэмы. Pro dome mea. Teatr*. Сост., подготовка текста, комментарии и вступ. статья С. А. Коваленко. Москва, Эллис Лак.

Ахматова А., 2009, « Я не такой тебя когда-то знала... », А. Ахматова, *Поэма без Героя*.

Проза о Поэме. Наброски балетного либретто : материалы к творческой истории. Издание подготовила Н. И. Крайнева. Санкт-Петербург, Мирь.

Виленкин В. Я., 1987, *В сто первом зеркале.* Москва, Советский писатель.

Выготский Л. С., 1999, *Мышление и речь.* Москва, Лабиринт.

Жинкин, Н. И., 1998, « О кодовых переходах во внутренней речи », *Избранные труды. Язык — речь — творчество.* Москва, Лабиринт, с. 146-163.

Жирмунский В. М., 1973, *Творчество Анны Ахматовой.* Ленинград, Наука.

Записные книжки Анны Ахматовой (1958-1956), 1996, Москва-Torino, Giulio Einaudi editore.

Иванов Вяч. Вс., 2004, « О принципах и методах реконструкции не дошедшего до нас произведения (“Влюбленный бес” Пушкина) », *Избранные труды по семиотике и истории культуры.* Т. III. Москва, Языки русской культуры.

Кац Б., Тименчик Р., 1989, *Ахматова и музыка (исследовательские очерки).* Ленинград, Советский композитор.

Крайнева Н. И., Тамонцева Ю. В., Филатова О. Д., 2009, « К истории создания набросков балетного либретто по “Поэме без Героя” », Ахматова Анна, 2009, « Я не такой тебя когда-то знала... » : материалы к творческой истории. Издание подгот. Н. И. Крайнева. Санкт-Петербург, Мирь.

Кубрякова Е. С., 1991, « Краткая характеристика существующих моделей порождения речи —уровневые и циклические модели », *Человеческий фактор в языке : Язык и порождение речи.* Москва, Наука, 1991, с. 33-45.

Лосев А. Ф., 1995, *Форма. Стил. Выражение.* Москва, Мысль.

Тамонцева Ю. В., 2008, «Замысел балетного либретто и его место в архитектурном единстве “Поэмы без героя” », *Вестник Удмуртского университета. История и филология*, № 1, с. 47-53.