

Л. Кихней

Москва

Театрализация как внутренняя форма «Поэмы без Героя» Анны Ахматовой

Подходы к проблеме театрализации «Поэмы без Героя» в ахматоведении находим в трудах Н. Крайневой и О. Филатовой,¹ С. Коваленко,² В. Рецептера,³ Б. Каца и Р. Тименчика,⁴ А. Ю. Незнамовой⁵ и др. Указанные авторы (особенной скрупулезностью и полнотой отличаются комментарии в издании, подготовленном Наталией Крайневой и ее соавторами) выделяют ряд важнейших театральных и музыкально-сценических образов и мотивов «Поэмы» и в ряде случаев выявляют генетические истоки скрытых драматургических аллюзий.

Принципиально важными в аспекте обсуждаемой темы представляются суждения Адама Поморского о «театральном хронотопе» «Поэмы без Героя» как гротескном отражении, с одной стороны, коллективного («серебряновекового») сознания культурной элиты начала 1910-х годов; с другой стороны, как об «ироническом театре жизни» накануне Первой Мировой войны и реальном трагическом действе, развертываемом накануне Второй Мировой войны.⁶

Однако в исследовании феномена театрализации «Поэмы без Героя» остались некоторые лакуны, в частности, не прояснен вопрос о совокупной роли театральных отсылок в поэтике «Поэмы», об их видовой специфике, об особенностях их соотносительности между собой и механизме их семантической интерференции.

Одна из общепризнанных трактовок театрализации – приспособление произведения для постановки на сцене. Собственно этот вид театрализации в истории создания «Поэмы без Героя» также присутствует: Ахматова неоднократно предпринимала попытки создания на основе «Поэмы» балетного либретто. На этом аспекте театрализации мы остановимся отдельно в финале статьи.

Однако для «Поэмы без Героя» как таковой характерна не открытая, жанрово выраженная, а скрытая театральность, воплощаемая в

сценическо-драматургическом хронотопе, генетически восходящем к карнавальным обрядам.⁷

В чем эта имплицитная театрализация проявляется? Во-первых, во включении в текст мотивов театральной игры и образов «маски»; в отсылках к знаковым именам театральной жизни Петербурга первой половины 1910-х годов (Шаялину, Анне Павловой), а также к ролям, сыгранным Ольгой Судейкиной (*Козлоногой*, *Путаницы* и др.); в репрезентации перипетий драматургического действия, а также сценической атрибутики, имитирующей декорированное театральное пространство. Ср.:

Крик: «Героя на авансцену!»
А для них расступились стены,
Вспыхнул свет, завyli сирены
И, как купол, вспух потолок.
До смешного близка развязка:
Из-за ширм Петрушкина маска...

<...>

Пятым актом из Летнего Сада
Пахнет...
И летит, улыбаясь мнимо,
Над Маринскою сценой grima
Ты – наш лебедь непостижимый, –
И острит запоздавший сноб.
Звук оркестра, как с того света

<...>

По рядам пробежал озноб.⁸

Во-вторых, театрализация проявляется в отсылках к разным видам и формам театрализованных действ. Жанровые индексы конкретизируются в реминисценциях, отсылающих читателя к античным и ренессансным трагедиям, к комедии дель арте, к драмам, операм и балетам европейского и русского модерна. Конкретизация осуществляется через указания авторов пьес, режиссеров, композиторов; через открытые (цитатные) или латентные (декодируемые нередко в «Записных книжках» Ахматовой) отсылки к названиям пьес, к именам персонажей или к их ролевым функциям, к пространственным (интерьерным, пейзажным) деталям тех или иных театральных постановок.

Так, упоминания имен *Дон Жуана*, *Командора*, *донны Анны* в сочетании с эпиграфом из либретто Л. да Понте (ср. в переводе с итальянского Ахматовой: «Смеяться перестанешь / Раньше, чем наступит заря. / *Дон Жуан*») отсылают к опере «Дон Жуан» Моцарта, а также к «Дон Жуану» Мольера и, разумеется, к «Каменному гостю» А. С. Пушкина и к сценически аранжированным «Шагам командора» А. Блока.

Маска Фауста в шествии ряженных, двоящийся образ Мефистофеля («Гавриил или Мефистофель / Твой, красавица, паладин?») двукратное упоминание «Брокена», причем в 1-м упоминании автор специально подчеркивает литературный источник образа: «И в то же время в глубине залы, сцены, ада или на вершине *гетевского* Брокена» <курсив наш. – Л. К.> появляется Она же (а может быть – ее тень). Таким образом, театрализованное пространство (*зала, сцена*) как место пляски Козлоногой отождествляется автором с гетевским хронотопом – местом сбора нечистой силы, посланцев ада в Вальпургиеву ночь.

Аллюзией на Гете предстает и стих «Шевельнулись в стекле Елены...», отсылающий к сцене «Кухня ведьмы» (в оригинале: «Hexenküche») «Фауста». Ведь именно у ведьмы на кухне Фауст впервые видит в магическом зеркале образ Елены Троянской. Там же Фауст пробует ведьмино зелье, которое для обычных людей является ядом.⁹ Причем у Гете, когда Фауст подносит питье к губам, «вылетает легкое пламя»¹⁰ (пер. Н. А. Холодковского, ср. в оригинале: «... *wie sie Faust an den Mund bringt, entsteht eine leichte Flamme*»¹¹). Те же образы реминисцентно проявляются у Ахматовой в IV строфе *Части Второй* («Решки»): «И над тем *флаконом* надбитым / Языком кривым и сердитым / *Яд неведомый пламенел*» <курсив наш. – Л. К.>, которые вне гетевского контекста представляются темными и загадочными.

Вопрос: «Что мне вихрь Саломеиной пляски?» (в сочетании с упоминанием имени *Иоканаан*) – отсылка к уайльдовской «Саломее» и к одноименной опере Р. Штрауса, поставленной по этой драме. Имя «Клара Газуль», упомянутое в «Решке» – аллюзия на театральную мистификацию Мериме (на сборник его пьес «Théâtre de Clara Gazul»); «Синяя птица» – на символистскую пьесу Мориса Метерлинка.

Из приведенных примеров, с одной стороны, отчетливо видно, что отсылки к одному и тому же театральному тексту часто рассеяны по художественному пространству «Поэмы без Героя». Эти микроцитаты, реминисценции, аллюзии, собранные воедино, в итоге составляют «пунктирный» подтекстово-интертекстуальный слой («гамлетовский», «фаустовский», «комедии дель арте» и пр.).

С другой стороны, интертекстуальные отсылки, репрезентирующие театральный текст, Ахматова выстраивает таким образом, что большинство из них соотносится друг с другом по принципу палимпсеста, когда более ранний сценический претекст как бы проступает сквозь другой, как правило, более поздний. Их смысловая интерференция, в свою очередь, может увести к еще более древнему тексту или ритуально-мифологическому прототексту, который индексируется в разных национальных и культурно-исторических вариантах.

Ахматова, начиная с первого «Посвящения», прием палимпсеста неоднократно манифестирует (ср. в «Посвящении» к «Поэме»: «...Я на твоём пишу черновике...»), называя его в «Решке» «зеркальным письмом», а в «Прозе о Поэме» описывая его в понятиях, близких к леви-стросссовской модели бриколажа (от фр. «bricoler» – *играть отскоком*): «Ничто не сказано в лоб...».¹²

И действительно в «Поэму» как бы встроена система зеркал, взаимно отражающих по крайней мере *два архетипических сюжета*.

Ядром первого оказывается *мотив возмездия*. К этому сюжету возводятся интертекстуальные ситуации «Девятьсот тринадцатого года», героями которых выступают Дон Жуан и Командор, отсылающие к целому комплексу художественных произведений и театральным постановкам (от указанных в ремарке «Шагов командора» Блока до оперы Моцарта, репрезентированной эпиграфом ко всей *Части первой*).

В ту же интертекстуальную ситуацию вписываются рецепции из трагедий «Гамлет» и «Макбет». Причем, если отсылки к «Гамлету» достаточно прозрачны (ср. «Что мне Гамлетовы подвязки, / Эльсинорских террас парапет?»), то макбетовские реминисценции завуалированы и выявляются через автокомментарии к «Поэме». Ср. примечание Ахматовой в «Записных книжках» к стихам «Значит, хрупки могильные плиты, / Значит, мягче воска гранит...»: «Макбетовские стихи <...> (Явление тени Банко на пиру)».¹³

Важно подчеркнуть, что отсылки к указанным претекстам («донжуановскому», «гамлетовскому», «макбетовскому») реализуются в «Поэме без Героя» не просто в мотиве мести, но *загробного* возмездия. Отсюда выстраиваемая Ахматовой образная гомология: Призрак и «тени из тринадцатого года» в *Частии первой* отражаются в интертекстуальных зеркалах Командора, тени Отца Гамлета, призрак-ке Банко... Таким образом, носителями идеи возмездия в настоящем выступают так же, как и в названных классических трагедиях и операх, *призраки, мертвые, тени из прошлого...*

В свете указанного нарративного архетипа получает объяснение и мотив оперного пения «героя на авансцене» (ср.: «...споет о *священной* мести»), восходящий не только к моцартовскому «Дон Жуану», но и к упомянутой выше штраусовской опере «Саломея» и к ее литературному источнику – одноименной пьесе О. Уайльда. На оба эти текста, как мы писали выше, указывают имена героев, упомянутые в *Частии первой* Поэмы, и сам мотив «Саломеиной пляски». Мотивация подобного смыслового рикошета становится понятной, если вспомнить, что уайльдовско-штраусовская Саломея смертельно мстит Иоканаану, не ответившему на ее любовь, требуя его головы. Однако смерть Иоканаана приносит ей гибель: по сюжету Уайльда, повторенному и в опере Штрауса, Ирод, в ужасе от происшедшего, приказывает убить Саломею, и в финале солдаты раздавливают ее щитами.

В парадигму театральных претекстов, явно или скрытно присутствующих в «Поэме без Героя» (и в сопутствующих ей текстах), включаются и другие отсылки к персонажам или ситуациям трагедий, драм, балетов, в которых разыгрывается та же ситуация загробного мщения.

Это и призрак мертвой Гретхен, привидевшейся на Брокене Фаусту. В фаустовском слое «Поэмы» есть только косвенные аллюзии на этот образ (в сцене встречи Героини с Призраком), однако в «Записных книжках» Ахматовой есть запись, подтверждающая справедливость указанного подтекста: «Я начинаю замечать еще одно странное свойство Поэмы: ее все принимают на свой счет, узнают себя в ней. В этом есть что-то от “Фауста” (см. то место, где Ф<ауст> видит на Брокене издали Марг<ариту>, а Мефистоф<ель> говорит ему, что в этом призраке все узнают любимую девушку). Но Фауст именно тогда бросает все и мчится “спасать” Маргариту».¹⁴

Это и призрак графини из повести А. С. Пушкина «Пиковая дама» и одноименной оперы П. Чайковского. Ср. помету Ахматовой в «Прозе о Поэме»: «...Там же из «Пик<овой> дамы» (То, что вдруг мелькнуло в окне), а дальше “Макбет”». ¹⁵ В тот же ряд вписывается и реминисценция из балета «Петрушка»: «Из-за ширм Петрушкина маска». В финале балета Игоря Стравинского появляется призрак мертвого Петрушки, жаждущий отомстить за свою гибель. Ср.: «Неожиданно в тишине раздается пронзительный крик. Освещенный луной на крыше балагана появляется Петрушка; он грозит кулаками своим мучителям». ¹⁶

Вместе с тем указанный реминисцентно-образный ряд выступает и как нарративный концепт жанра трагедии, образуя тем самым важнейший жанровый подтекст «Поэмы без героя», выходящий на смысловую поверхность во второй части «Поэмы».

Ядром второго архетипического сюжета «Поэмы», сфокусированного в театральном-карнавальном аллюзиях, является мотив демонизма как косвенного следствия театрализации жизни. Театральные пьесы, упомянутые в «Поэме», почти все были поставлены на сценических площадках Петербурга в 1900–1910-е годы.

Образы Коломбины, Пьеро, «адской арлекинады», Арлекина (в том числе и в строфах, не вошедших в «Поэму») – восходят одновременно к балету «Карнавал» Р. Шумана, поставленному М. Фокиным в 1910 году в Петербурге; и к лирической драме А. Блока «Балаганчик» в постановке Всеволода Мейерхольда в 1906 году. «Мейерхольдовы арапчага», имя Дапертутто, атласная баута отсылают к псевдониму и спектаклям того же Вс. Мейерхольда, в частности, к его «Маскараду», поставленному по лермонтовской драме в канун Февральской революции 1917 года (на что специально обращала внимание Ахматова в «Прозе о Поэме»¹⁷). В спектакле Мейерхольда, заметим, Неизвестный был скрыт под венецианской маской – баутой. Не поэтому ли этот образ, ассоциативно связанный с семантикой памяти, появится в *Части второй «Поэмы»?*

Использование палимпсестной технологии позволяет Ахматовой одновременно с отсылками к указанным выше постановкам включить в пространство «Поэмы» и аллюзию на персонажей (тех же Коломбину, Пьеро, Арлекина), и сюжетику (любовный треугольник с трагической или трагикомической развязкой) комедии дель

арте. Но поскольку итальянская комедия масок как вид народного площадного искусства генетически восходит к традиции *карнавала*, Ахматова в «Поэме» индексирует чуть ли не всю парадигму карнавально-маскарадных празднеств.

Это, во-первых, римский карнавал («Карнавальной полночью Римской / И не пахнет...»). Во-вторых, венецианский карнавал («Вы ошиблись: Венеция дождей – / Это рядом... Но маски в прихожей <...> Вам сегодня придется оставить...»). Оба варианта восходят к дохристианским празднествам – римским Сатурналиям (античные карнавальные реценции можно увидеть, например, в таких строках: «...И опять из Фонтанного Грота <...> И мохнатый и рыжий кто-то / Козлоногую приволок...»). В-третьих, в поэме есть отсылки к барочному карнавалу эпохи Людовика XIV (ср.: «Que me veut mon Prince Carnaval?»). В-четвертых, Ахматова воспроизводит в тексте «Триптиха» святочный маскарад, ритуал *ряжения*, сопровождающий празднование Святков в народно-православной традиции. На это указывает неоднократное упоминание празднования Святков в тексте «Поэмы» и описание прихода «теней из тринадцатого года под видом ряженных», открывающего *Часть первую*.

Однако этот ритуально-мифологический карнавальный прототекст неожиданно перекликается с театрализованным «текстом жизни»... Как следует из ахматовских замечаний о прототипах карнавального шествия (в «Записных книжках» и в «Прозе о Поэме»), люди искусства, составляющие элитный слой Серебряного века, всегда играют определенные культурные роли, проецируя свое социальное, бытовое, эстетическое поведение на литературно-игровой или мифологический архетип (Фауста, Калиостро, Дон Жуана, Глана, Дапертутто, Иоанна Крестителя, Гавриила, Мефистофеля и т. д.)¹⁸

Карнавальная атмосфера отражена в начале «Поэмы» – в шествии «теней из тринадцатого года» – и буквально смоделирована в *Интермедии*. Не случайно в *Интермедии* упоминается артистическое кабаре «Бродячая собака» («Мы отсюда еще в “Собаку”...») как эпицентр карнавальной театральности¹⁹ и воспроизведена пляска героини, прототипом которой была Ольга Глебова-Судейкина, яркая представительница кабаретной культуры. Ср.: «Как копытца, топочут сапожки, / Как бубенчик, звенят сережки, / В бледных локонах злые рожки, / Окаянной пляской пьяна...».

Философия и аксиология карнавала в контексте народной культуры глубоко разработана М. М. Бахтиным. Бахтин пишет: «В карнавале сама жизнь играет, разыгрывая – без сценической площадки, без рампы, без актеров, без зрителей, то есть без всякой художественно-театральной специфики – другую свободную (вольную) форму своего осуществления, свое возрождение и обновление на лучших началах».²⁰

Но у Ахматовой карнавальные мотивы обретают, если так можно выразиться, антибахтинскую направленность: для нее карнавал – не праздник жизни, отменяющий условности (см. выше – у Бахтина), а праздник смерти, прельщения и соблазна. И связано это, несомненно, с ее *православной* оценкой карнавала, уходящего корнями в языческую мифологию.

Эта негативная оценка распространяется не только на театральное-карнавальное действо в целом, но и на итальянскую комедию дель арте, генетически связанную с карнавальными традициями. Для автора «Поэмы» карнавальными образами (равно как и персонажами комедии дель арте) – знаки потустороннего, «вывернутого», демонического мира. Обратная сторона карнавала, ряжения как некоего «перевернутого мира», в концепции Ахматовой, чревата смешением игры и действительности, подменой человека – ролью, маскарадной маской.

Не случайно образ Коломбины двойится (и двойником ее оказывается «козлоногая», а приход в дом Автора мертвецов «под видом *ряженных*» в «Решке» именуется «*адской* арлекинадой тринадцатого года» <курсив наш. – Л. К.>. Отсюда стойкие культурные ассоциации карнавальными сценами, описанными в «Поэме», со средневековой традицией «плясок мертвецов».* Правильность подобного истолкования подтверждает видение Автора («Вижу танец придворных костей...»), типологически восходящее к мотиву «плясок смерти» (разрабатываемому А. Блоком, а до него – в русской традиции – В. Ф. Одоевским, а в европейской – Ш. Бодлером и И. В. Гете). Не случайно героиня подчеркивает, что она – единственная живая среди гостей, пришлецов с того света: «Веселиться – так веселиться, / Только как же могло случиться, / Что одна я из них жива?»

* См. статью Татьяны Викторовой в настоящем сборнике, где обстоятельно рассмотрены рецепции этой средневековой традиции в «Поэме без Героя».

По Ахматовой, театральное лицедейство, перенесенное в жизнь, сокрытие своей подлинной сути под маской само по себе родственно демоническим превращениям. Маска пустотна, это некий, если угодно, симулякр, который может обернуться любой личиной, предстать в любом обличье, вплоть до дьявольского (ибо перед кем же еще, если не перед Сатаной, «самый смрадный грешник» может быть «воплощенной благодатью»?) Оборачивание «маски» inferнальной сущностью в *Частии первой* специально подчеркивается:

Хвост заправил под фалды фрака...

Как он хром и изящен...

Однако

Я надеюсь, Владыку Мрака

Вы не смели сюда ввести?

Маска это, череп, лицо ли...

В то же время маска, «лишняя тень <...> без лица и названья» оказывается inferнальным отражением, знаком потери человеком самого себя. Ср.: «Словно в зеркале страшной ночи / И беснуется и не хочет / Узнавать себя человек...». Не случайно персонажам-маскам противопоставлен герой, пришедший на маскарад без маски, то есть, – уточняет Ахматова в «Прозе о Поэме», – «со своим лицом».²¹

Выявленные нами архетипические сюжеты (сюжет *возмездия* и сюжет демонической подмены человека маской), построенные на театральном-карнавальном рецепциях, завершаются в *Частии второй* «Поэмы». Однако то, что в первой части представлялось трагедией, разыгранной на сцене, в «Решке» оборачивается трагедией жизни. Вот почему эхилловские и софокловские героини представляют уже не хор античной трагедии, а голос страдающего, измученного террором народа: «Посинелые стиснув губы, / Обезумевшие Гекубы / И Кассандры из Чухломы / Загремим мы безмолвным хором, Мы – увенчанные позором: / “По ту сторону ада мы”».

В некотором смысле «Решка» оказывается оборотной стороной театральности Серебряного века, хотя она тоже – по отношению к «Девятьсот тринадцатому году» – театральнотравестийна. «Решка» выполняет функцию развязки личных драм, разыгрываемых в *Частии первой*, но в то же время в ней мы видим завязку новой – об-

щенародной – трагедии, ознаменованной действием инфернальных, роковых сил, лежащих вне личности.

Именно поэтому в «Решке» актуализируются те театральные и драматические реминисценции, которые отсылают к античной драме. Ахматова говорит об этом прямо: «Скоро мне нужна будет лира, / но Софокла уже, не Шекспира. На пороге стоит Судьба...».

И наконец, если *маска* в первой части – это символ потери (то есть *не узнавания*) человеком самого себя, то в «Решке» маска, наоборот, связана с поиском собственной аутентичности. Если Автор в *Частии первой* ассоциирует себя с «Коломбиной десятых годов» («Ты – один из моих двойников...»), то в «Решке» – эта маска сброшена. Не случайно Ахматова заявляет от лица своей «Поэмы»: «Я... совсем не Клара Газуль...», как бы отрешиваясь от приема «масочности», мистификации, столь распространенной в литературно-художественной среде Серебряного века. Вспомним, к примеру, знаменитую мистификацию М. Волошина и Е. Дмитриевой, создавших образ поэтессы Черубины де Габриак (к этой мистификации, заметим, Ахматова и в 1910-е годы относилась резко отрицательно).

Итак, театрализация в «Поэме» – это способ авторского постижения разных слоев действительности, моделей личностного поведения и закономерностей Времени. Благодаря театральному паттерну, реализованному в магистральном сюжете «Девятьсот тринадцатого года» и в «капиллярной сети» интертекстуальных отсылок, Ахматова ставит острые этические и экзистенциальные вопросы: как грех связан с возмездием и искуплением, прошлое – с настоящим и будущим, частная судьба со всеобщей... Как театрализация жизни, стирающая грань между реальностью и вымыслом, между добром и злом, приводит к трагическим последствиям... Как маска оборачивается лицом, а лицо – маской... Как опасно превращать реальную жизнь в маскарадное лицедейство...

Проделанный анализ позволяет сделать вывод, что театральный хронотоп «Поэмы без Героя» реализуется не столько на уровне темы, сколько на уровне образно-семиотического кода, который может быть герменевтически интерпретирован в разных интертекстуальных и смысловых регистрах.

По сути дела, Ахматова создает новый тип текста, который является синкретичным не только с точки зрения жанровой структу-

ры, но и с точки зрения той внутренней психологической механики, которая там используется. Возникает вопрос типологического порядка: имеется ли какой-нибудь аналог такого рода в современной Ахматовой литературе? Сама Ахматова дает утвердительный ответ на этот вопрос. «Так, взясь то с балетом, то с киносценарием, – пишет она, – я все не могла понять, что, собственно, я делаю. Следующая цитата разъяснила мне дело: “This book may be read as a poem or verseplay”, – пишет Peter Viereck (1961, “The Three Witch”) и затем технически объясняет, каким образом поэма превращается в пьесу».²²

Каким образом происходят эти превращения и почему Ахматова узнает в поэме-пьесе П. Вирека свои приемы работы с вербальным материалом? Думается, что зона схождения двух поэтов лежит в области использования живых чувственных образов, тяготеющих к *сценическому* регистру, для создания *лирического* впечатления. Ахматова, указывая на генезис своей «Поэмы», акцентирует важность первичных образно-вещных впечатлений, из которых она произрастает.²³ Именно этот чувственный пласт, в сильной степени связанный со сценическим искусством, выделяет и Вирек в предисловии к своему тексту. «Порой чувственные коннотации лирической фантазии, – замечает Вирек, – могут быть ближе к реальности – даже к социальной реальности – чем упорядоченные детали социальной фотографии и социально ориентированной идеологии».²⁴

Сам Вирек абстрактно-вербальные и чувственные элементы в рамках своей поэмы-пьесы распределяет достаточно строго. Так, сценические компоненты пьесы в стихах выносятся в квадратные скобки, для того чтобы «минимизировать их вторжение» в поэму, при этом «пунктирные линии указывают на смену настроения в случае чтения текста в виде *стихотворения* и на изменения голоса в случае разыгрывания текста в качестве *пьесы*»²⁵ <курсив наш. – Л. К.>. Однако у Ахматовой такого строго разделения регистров в «Поэме» не было, в результате чего возникла боковая линия, идущая от «Поэмы», в виде либретто, которая концентрировала в себе сценическую, визуально-аудиальную часть замысла.

Итак, один из ответов на вопрос о причинах сходства «Поэмы» Ахматовой и поэмы-пьесы Вирека лежит в области генезиса этих текстов. Первичный замысел текста, явленный в живых звучащих

образах и диффузных эмоциях, предполагает у Ахматовой совмещение сценического и собственно вербального регистров. Именно об этом пишет и Вирек, указывающий на то, что причина смещения жанрово-родовых канонов (пьесы и поэмы) в его произведении связана с необходимостью выражения неартикулируемой эмоции: «Этот конкретный конфликт <речь идет о главном конфликте пьесы в стихах. – Л. К.> лучше выражается в стихотворной драме, чем в прозе-драме, потому что его универсальные диффузные и невыразимые эмоции могут ощущаться чувственно, через противоречивые ритмы или образы...».²⁶

Любопытно, что схождения между Ахматовой и Виреком обнаруживаются не только на уровне смешения жанрово-родовых регистров, но и на уровне воссоздания самой атмосферы сценической магии. Так, Вирек, выявляя сценические механизмы своей поэмы, указывает на амбивалентность ключевых материальных образов, которые должны находиться «между материальными и магическими объяснениями», которые не могут быть однозначно разрешены. И именно такое зависание между магическим и реальным регистрами мы и обнаруживаем в «Поэме» Ахматовой. Сама Ахматова не раз указывала на «вызывающую головокружение» магию, которая присутствует в «Поэме»²⁷ и связывается с мистическим проникновением в природу реальности.

Театрализация, таким образом, оказывается внутренней формой «Поэмы без Героя», принципом, организующим ее сюжетно-смысловую и образную ткань. Он стягивает воедино сюжеты мировых трагедий и современных театральных постановок, карнавально-ритуальные традиции и кабарежную культуру Серебряного века.

Палимсестное наложение театральных рецепций обуславливает синергетический эффект жанрового восприятия ахматовского *Триптиха* либо как поэмы, либо как пьесы. В первом случае «Поэма без Героя», воссоздавая объемную картину театральной культуры Серебряного века, играет роль «объяснения, отчего произошла революция»,²⁸ заостряя внимание на опасности смешения «текста искусства» и «текста жизни». Во втором случае «Поэма» выступает как мистическая трагедия, магическая драма, открывающая тайны прошлого, настоящего и будущего с помощью театрального кода.

¹ «Я не такой тебя когда-то знала...»: Анна Ахматова. Поэма без Героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто: материалы к творческой истории / Изд. подг. Н. И. Крайнева; под ред. Н. И. Крайневой, О. Д. Филатовой. СПб., 2009. С. 898–936.

² Ахматова А. Собр. соч. В 6 т. Т. 3. Поэмы. Pro domo mea. Театр / Сост., подг. текста, коммент. С. А. Коваленко. М., 1998. С. 506–732.

³ Рецентов В. «Это для тебя на всю жизнь» (А. Ахматова и «шекспировский вопрос») // Вопросы литературы. 1987. № 3. С. 195–210.

⁴ Кац Б., Тименчик Р. Ахматова и музыка. Исследовательские очерки. Л., 1989. С. 232–248.

⁵ Незнамова А. Ю. Элементы поэтики Комедии дель арте в «Поэме без героя» А. Ахматовой // Вестник Томского государственного университета. 2016. № 403. С. 10–14.

⁶ Поморский А. Анна вся земля // Звезда. 2018. № 11. С. 188–241.

⁷ Топоров В. Н. «Поэма без героя» в ритуальном аспекте // Анна Ахматова и русская культура начала XX века. Тезисы конференции. М., 1989. С. 15–21.

⁸ Текст «Поэмы без Героя» здесь и далее, кроме специально оговоренных случаев, цитируется по изданию: «Я не такой тебя когда-то знала...»: Анна Ахматова. Поэма без Героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто: материалы к творческой истории. С. 871–897. (Критически установленный текст).

⁹ Гёте И. В. Фауст: трагедия / Пер. с нем. Н. А. Холодковского. СПб., 2016. С. 108.

¹⁰ Там же. С. 108–109.

¹¹ Goethe J. W. Faust: eine Tragödie. [Электронный ресурс]. URL: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/faust-eine-tragodie-3664/1>

¹² «Я не такой тебя когда-то знала...»: Анна Ахматова. Поэма без Героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто: материалы к творческой истории. С. 1142.

¹³ Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966). М.; Torino, 1996. С. 112.

¹⁴ Там же. С. 154.

¹⁵ «Я не такой тебя когда-то знала...»: Анна Ахматова. Поэма без Героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто: материалы к творческой истории. С. 1124.

¹⁶ Сто балетных либретто. М.; Л., 1966. С. 224.

¹⁷ «Я не такой тебя когда-то знала...»: Анна Ахматова. Поэма без Героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто: материалы к творческой истории. С. 1133.

¹⁸ Ср.: Там же. С. 1129–1133.

¹⁹ См.: Коган Д. З. Сергей Судейкин: 1884–1946. М., 1974. С. 78–91; Иванов Вяч. Вс. К семиотической теории карнавала как инверсии двоичных противопоставлений // Иванов Вяч. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 6.: История науки: Недавнее прошлое (XX век). М., 2009. С. 147–149.

²⁰ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 12.

²¹ «Я не такой тебя когда-то знала...»: Анна Ахматова. Поэма без Героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто: материалы к творческой истории. С. 1142.

²² Там же. С. 1135–1136.

²³ Там же. С. 1122–1123.

²⁴ Viereck P. The Three Witch. N.-Y., 1961. P. 12.

²⁵ Там же P. 11.

²⁶ Там же. P. 13.

²⁷ «Я не такой тебя когда-то знала...»: Анна Ахматова. Поэма без Героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто: материалы к творческой истории. С. 1139.

²⁸ Там же. С. 1127.