

«КТО БЫЛ ПРЕДВЕЩЬЕМ, ПРЕДЗНАМЕНОВЕНЬЕМ...»: У ИСТОКОВ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА

Кихней Л. Г.
Москва, Россия
ORCID ID: 0000-0003-0342-7125
E-mail: lgkihney@yandex.ru

УДК 821.161.1-1(Ахматова А. А.)
DOI 10.26170/ФК19-03-03
ББК Ш33(2.Рос=Рус)6-8,445
ГСНТИ 17.07.29
Код ВАК 10.01.01

Темиршина О. Р.
Москва, Россия
ORCID ID: 0000-0003-0127-6044

ОТ ЗАМЫСЛА К ТЕКСТУ: ПАРАДОКСЫ НЕЗАВЕРШЕННОСТИ («ПОЭМА БЕЗ ГЕРОЯ», НАБРОСКИ БАЛЕТНОГО ЛИБРЕТТО И «ПРОЗА О ПОЭМЕ»)

Аннотация. Объектом исследования стали три незавершенных текста Ахматовой («Поэма без героя», наброски балетного либретто к «Поэме без героя» и «Проза о поэме»). По нашей гипотезе эти произведения восходят к единому первичному замыслу, следы которого обнаруживаются в их поэтической семантике. Отсюда и цель исследования – выявить «остаточные» следы этого замысла в текстах, проследить динамику его воплощения и определить способы его реализации в семантической структуре указанных произведений. Формируясь на стыке литературоведения и психологии, цель предопределила методологию исследования, связанную с работами психолингвистического спектра. Ключевым методологическим положением статьи стала идея Н. И. Жинкина о «языке внутренней речи» как о материальном субстрате замысла. В работе показано, что в замысле «Поэмы без героя», с которым генетически соотнесены тексты набросков к балетному либретто и «Прозы о Поэме», были непосредственно усилены авербальные чувственные компоненты, связанные с визуальным и аудиальным началом. Развертывание полимодального первичного замысла в разных модусах в линейное речевое произведение сопровождается неизбежной потерей смыслов. Для того чтобы компенсировать смысловые потери при переводе внутреннего образа в вербальный план Ахматова использует три стратегии: семантическую, коммуникативную и интертекстуальную. *Семантическая стратегия* включает в себя номинативный аспект, предполагающий использование образов, тяготеющих по степени насыщенности личностными смыслами к внутреннему слову, и сюжетный аспект, предполагающий связь полимодальных ключевых образов с разными вариантами развертывания сюжета. *Интертекстуальная стратегия* предстает как средство фиксации исходных невербальных смыслов. *Коммуникативная стратегия* обуславливает пристальное внимание Ахматовой к читательской рецепции, что вызвано сложной полимодальной спецификой создаваемого текста Поэмы, по отношению к которому Ахматова сама становится читателем. Таким образом, гетерогенность исходных единиц общего замысла, к которому восходят анализируемые произведения, диктует смешение жанрово-родовых модусов, детерминирует семантическую структуру их образов и обуславливает принципиальную незавершенность этих текстов.

Ключевые слова: внутренняя речь; полимодальный образ; либретто; незавершенные тексты; русская поэзия; русские поэты; поэтическое творчество; поэтическая семантика; поэтические тексты.

Kikhney L. G.
Temirshina O. R.
Moscow, Russia

FROM CONCEPTION TO TEXT: PARADOXES OF INCOMPLETENESS (“POEM WITHOUT A HERO”, SKETCHES OF A BALLET LIBRETTO AND “PROSE ABOUT A POEM”)

Abstract. Three unfinished texts by Akhmatova (“Poem without a Hero”, sketches of a ballet libretto for “A Poem without a Hero” and “Prose about a Poem”) became the object of the paper. According to our hypothesis, these works go back to a primary idea, the traces of which are found in their poetic semantics. Hence, the goal of the study is to identify the “residual” traces of this idea in the texts, to trace the dynamics of its implementation and to determine the ways of its implementation in the semantic structure of these works. Being formed at the junction of literary studies and psychology, the goal predetermined the methodology related to the psycholinguistic researches. The methodological base of the article was the idea of N. I. Zhinkin on the “language of inner speech” as a material substrate of primary conception of utterance. The paper shows that the non-verbal sensual components of the “Poems without a Hero” primary conception, associated with visual and auditory onset, were enhanced in texts. The deployment of a polymodal primary conception in different modes into a linear speech product is accompanied by the inevitable loss of meaning. In order to compensate for the loss of meaning when translating an internal image into a verbal plan, Akhmatova uses three strategies: semantic, communicative and intertextual. *Semantic strategy* includes the nominative aspect, involving the use of images, which, by the degree of saturation with personal meanings, are similar to the inner word, and the plot aspect, which implies the connection of polymodal images with different plot deployment options. *Intertextual strategy* appears as a means of fixing the original non-verbal meanings. *Communicative strategy*, connected primarily with the “Poem without a Hero”, causes Akhmatova’s close attention to the reader’s reception, which is caused by the complex polymodal specificity of the Poem’s text in relation to which Akhmatova herself becomes a reader. Thus, the heterogeneity of the original units of the common idea, to which the analyzed works go back, dictates a mixture of genre-generic modes, determines the semantic structure of their images, and determines the fundamental incompleteness of these texts.

Keywords: inner speech; polymodal image; libretto; incomplete texts; Russian poetry; Russian poets; poetry poetic semantics; poetic texts.

Для цитирования: Кихней, Л. Г. От замысла к тексту: парадоксы незавершенности («Поэма без героя», наброски балетного либретто и «Проза о поэме») / Л. Г. Кихней, О. Р. Темиршина // Филологический класс. – 2019. – № 3 (57). – С. 19–28. DOI 10.26170/FK19-03-03.

For citation: Kikhney, L. G. From Conception to Text: Paradoxes of Incompleteness ("Poem without a Hero", Sketches of a Ballet Libretto and "Prose about a Poem") / L. G. Kikhney, O. R. Temirshina // Philological Class. – 2019. – № 3 (57). – P. 19–28. DOI 10.26170/FK19-03-03.

«Поэма без героя», наброски балетного либретто к «Поэме без героя» и «Проза о Поэме» – произведения, генетически связанные. Первичным текстом является «Поэма без героя», от него практически одновременно отходят ответвления в виде набросков либретто и прозаических заметок о Поэме («Проза о Поэме»). Все эти произведения были не завершены, что объясняется как внешними культурно-историческими условиями, так и сущностными особенностями этих текстов.

Связь набросков балетного либретто к тексту «Поэмы без героя», самой «Поэмы без героя» и «Прозы о Поэме» с текстологической точки зрения абсолютно очевидна. Однако в аспекте семантической композиции этих текстов мысль об их соотношении требует уточнений. Так, нам кажется, что для выявления глубинных архитектурных особенностей каждого из этих произведений речь следует вести не столько об их множественных пересечениях друг с другом, сколько об их *одновременной связи с неким «первообразным» прототекстом*. По нашей гипотезе эти *принципиально незавершенные произведения восходят к невербализованному первичному замыслу, следы которого обнаруживаются в их поэтической семантике*. Отсюда и главная задача исследования – выявить «остаточные» следы этого замысла, проследить динамику его воплощения и определить способы его реализации в семантической структуре указанных произведений.

В литературоведении категория замысла определяется самым общим образом, что совершенно недостаточно для анализа способов и средств его реализации в художественном тексте. Поэтому основным методологическим ориентиром работы является 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 (см.: [Человеческий фактор 1991: 33–45]). Мы будем называть его *замыслом* – в указанном психолингвистическом смысле.

При выявлении следов замысла в художественном тексте перед нами встает важный вопрос методологического порядка: можно ли обнаружить вербальные следы этапов текстопорождения в «готовом» тексте, не прибегая к экспериментальным данным? Психологические исследования на этот вопрос дают утвердительный ответ: ранние этапы речепорождения могут выноситься вовне и быть доступными для анализа не только в экстремальных ситуациях, диалогах, но и в построении текста (см. об этом: [Психолингвистические проблемы семантики 1983: 208]).

Другой вопрос, который мы должны предварительно обозначить, связан с онтологией замысла и природой тех единиц, из которых он состоит. Эта проблема нашла свое решение в теории речевой деятельности, где было показано, что замысел имеет свой язык выражения, который, как доказал Н. И. Жинкин, является «языком внутренней речи» [Жинкин 1998а: 146–163]. Идея Н. И. Жинкина об этом скрытом языке, который соотносен с замыслом высказывания, является ключевым методологическим ориентиром нашей работы. Какова специфика единиц этого языка или, в терминах Н. И. Жинкина, «внутреннеречевого кода»?

Первая особенность этого кода заключается в его тесном соотношении с довербальной стадией порождения речи, где главенствующую роль играет мотив речепорождения. Лингвистика текста по понятным причинам не может изучать довербальную стадию как таковую, но может находить следы работы этого исходного мотива в тексте. Эти следы обнаруживаются в *модальности текста и его эмотивной составляющей*. Говоря иначе, внутренняя речь, будучи тесно соотносенной с побудительной эмоцией, задает эмоционально-чувственный тон будущего текста, что проявляется на уровне его прагматики, модусных и модальных сем [Человеческий фактор 1991: 46].

Вторая важная характеристика единиц внутренней речи связана с их гетерогенной природой. Внутреннеречевой смысловой код – это не только слова, но и «визуальные образы реальных предметов, схемы внешних действий, слуховые, артикуляционные образы» [Человеческий фактор 1991: 131]. В случае художественного творчества этот образно-предметный внутреннеречевой код, видимо, выражен особенно рельефно. И ниже мы попытаемся показать, что единицы внутреннеречевого кода, во-первых, диктуют смешение жанрово-родовых модусов анализируемых текстов, во-вторых, детерминируют семантическую структуру их образов, и, в-третьих, обуславливают принципиальную незавершенность этих произведений¹.

Визуально-музыкальный код «Поэмы без героя» и набросков балетного либретто

Вопрос о том, как рождается поэтический текст, не только не разрешен, но и даже должным образом не поставлен, что связано не только с его междисциплинарной природой, но и с трудностями практического порядка. Более того, до конца не ясны механизмы порождения речи в целом. В последнем случае очевидно только одно: от замысла к речи ведут разные пути, которые могут быть детерминированы как речевой ситуацией, так и типом мышления [Человеческий фактор

¹ В литературоведческом ракурсе незавершенность «Поэмы без героя» рассматривается А. М. Меньшиковой в разделе коллективной монографии [Поэтика незавершенного 2014: 435–460] и в диссертации «„Поэма без героя“ Анны Ахматовой: феномен незавершенности» (Екатеринбург, 2017). См. также [Меньшикова 2017: 92–101].

1991: 51]. Применительно к объекту нашего исследования, видимо, следует говорить о двух типах мышления: авербальном, уходящем в доречевые этапы, и вербальном, связанном непосредственно со словесным субстратом [Человеческий фактор 1991: 54].

Мы полагаем, что в замысле «Поэмы без героя», с которым генетически соотнесены тексты набросков балетного либретто и «Прозы о Поэме» – были *непосредственно усилены авербальные чувственные компоненты*¹. Об этом в первую очередь свидетельствуют авторские комментарии к возникновению замысла Поэмы, данные в «Прозе о Поэме»: «Я сразу услышала и увидела ее всю – какая она сейчас <...>» – так написала Ахматова о первом явлении Поэмы [«Я не такой тебя когда-то знала...» 2009: 1124]. Думается, что этот *зрительно-звучающий слепок Поэмы и представлял собой первичный образ Поэмы, данный в ее сенсорном визуально-аудиальном коде*.

Предметно-образное начало, о котором писал Н. И. Жинкин как о ключевой особенности внутренней речи, на уровне замысла Поэмы был *доминирующим*. И возможно, что внутренние «слова» замысла, из которых, как из зерен, росла и развивалась Поэма, были не просто *словами* в традиционном лингвистическом понимании, но сложными многомерными образами действительности, которые включали в себя разные модальности – в первую очередь слуховую и визуальную².

Эту догадку подтверждает «Проза о Поэме», где сам генезис текста связывается с «бунтом вещей», которые захотели обрести «свое место под поэтическим солнцем» [«Я не такой тебя когда-то знала...» 2009: 1122], и пространственными образами, которые Ахматова последовательно перечисляет: Белый зал, Фонтанный грот, таинственные зеркала, Шереметевский сад, прозрачные ворота. Именно эти вещно-предметные – зрительные! – и пространственные образы, нагруженные авторскими аффективно-эмоциональными коннотациями, и стали тем первичным материалом сознания, «внутренними словами», из которых «выросла» поэма со всеми ее сложными смысловыми ходами и переплетениями. И недаром как в самой Поэме, так и в набросках балетного либретто настойчиво повторяются эти вещные образы, где они, с одной стороны, выступают в качестве фона, а с другой стороны, – инициируют ключевые сюжетные повороты текстов.

Ср. в либретто: «Гость из Будущего назвал Поэму – Реквиемом по всей Европе и исчез в мутном зеленом зеркале Шереметевского чердака» [«Я не такой тебя когда-то знала...» 2009: 1276]; «Козлоногую из давно не-

существующего грота приносит Фавн» [там же: 1277]; «Зеркало. В зеркале отражается Лишняя Тень» [там же: 1283]; «Звезды – ветки Михайловского сада» [там же: 1287]. Ср. в Поэме: «Он ко мне во дворец Фонтанный / опоздает ночью туманной» [там же: 873]; «Новогодний вечер. Фонтанный дом. <...> Белый зеркальный зал» [там же: 875] и др.

Визуальное начало в Поэме и набросках либретто соседствует со звуковым, которое в структуре замысла выходит на первый план, что может объясняться звучащей природой поэтического текста. Недаром Ахматова при первом явлении ей Поэмы подчеркивает именно аудиальный аспект: Поэма была сначала *услышана*, потом *увидена* (см. другую цитату, где также акцентируется доминанта звукового кода: «Сегодня ночью я увидела (или, вернее, услышала) во сне мою поэму как трагический балет» [«Я не такой тебя когда-то знала...» 2009: 1275]). Ср. также в самой Поэме: «Их голоса <голоса первых слушателей Поэмы – Л. К., О. Т.> я слышу и вспоминаю их, когда читаю Поэму вслух, и этот тайный хор стал для меня навсегда оправданием этой вещи» [«Я не такой тебя когда-то знала...» 2009: 871].

Любопытно, что бунт вещей, который стоял у истоков появления Поэмы, также сопровождается звучанием. Ср. в «Прозе о Поэме»: «Эта поэма – своеобразный бунт вещей <...> Они ожили как бы на мгновение, но оставшийся от этого звук продолжал вибрировать долгие годы, ритм, рожденный этим шоком, то затихая, то снова возникая, сопровождал меня в столь непохожие друг на друга периоды моей жизни, когда я делала совсем другое и думала о другом» [«Я не такой тебя когда-то знала...» 2009: 1123].

Звучание такого рода, иногда не связанное со словами, невербализованное, – по наблюдению Т. М. Николаевой, оказывается довольно распространенным в русской поэзии XIX–XX вв., где оно маркирует ситуацию поэтического вдохновения, связанную с определенным эмоциональным состоянием, и сам процесс порождения поэтического текста [Николаева 2000: 449–460].

Гул вещей, сопровождающий разворачивание поэтического замысла, в Поэме соотносится с выраженным музыкальным началом³. Думается, что музыка понимается Ахматовой не столько как тема, сколько как принцип организации модального пространства текста. Музыка связывается с аффективно-эмоциональной, самой общей стороной замысла, которая принципиально невыразима в вербальном ряде. С особенной ясностью это видно не столько в Поэме, сколько в набросках либретто, где музыка выступает на первый план либо «в подчеркнута драматические моменты: „в музыке гробовой звук“, „самоубийство драгуна – в музыке“ [...]» [«Я не такой тебя когда-то знала...» 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 [...]“» [«Я не такой тебя когда-то знала...» 2009: 1201].

Таким образом, музыка выражает тот эмоционально-чувственный тон и саму атмосферу события, которая

¹ Наша позиция в чем-то близка позиции Вяч. Вс. Иванова, который, рассуждая о реконструкции «Влюбленного беса» Пушкина и анализируя смысловые пересечения вербального (текст) и авербального (рисунки к тексту), определяет «общую основу столь различных воплощений одного замысла». При этом «само разнообразие проявлений, – указывает исследователь, – может помочь выявить некую общую идею, которая не зависит от особенностей ее языкового, словесного или графического воплощения» [Иванов 2004: 11–69].

² Ср. комментарий к использованию термина «слово» применительно к внутренней речи: «Употребляемое, хотя и с оговорками, в таких случаях термин „слово“ вводит в заблуждение – это уже не слово естественного языка, а новое тело нового знака (правда, своим происхождением, связанное со словом)» [Исследование речевого мышления 1985: 57].

³ О музыке в Поэме см.: [Кац 1989: 187–279].

на ранних стадиях генезиса текста сопрягается с первичными элементами внутреннеречевого кода.

Анализ набросков либретто и «Поэмы без героя» позволяет утверждать, что «звучащая» и театральновизуальная линии более ярко выражены именно в либретто. На наш взгляд, это обусловлено парадоксальным фактом: на «шкале воплощенности» либретто, несмотря на свое более позднее появление, находится гораздо ближе к исходному протосмыслу, чем «Поэма без героя».

Поэма предстала перед Ахматовой как некая вещь, видимая и слышимая. Любопытно, что, описывая процесс работы над Поэмой, Ахматова сравнивает ее с проявлением пластинки: «Работа над ней (когда она подпускала меня к себе) напоминала проявление пластинки. Там уже все было» [«Я не такой тебя когда-то знала...» 2009: 1124]. Однако проявление исходного замысла, который предстал перед Ахматовой в своей предметно-образной и звучащей ипостаси, требовало развертки этих визуальновозвучающих образов в вербальном пространстве текста. При этом речь шла не просто об описании музыки и зрительных образов, но о смене кода, с помощью которого нужно было воплотить этот замысел. Так, в пассаже из набросков либретто речь идет именно о смене кодирующего принципа со зрительно-образного на музыкальный. В этом фрагменте перечисляются образы, которые должны зазвучать, будучи переложены на музыку: «Дальше Суздаль – Покровский монастырь – Евдокия Федоровна Лопухина. Петербургские ужасы: могила царевича Алексея, смерть Петра, Павла, Параша Жемчугова, дуэль П., наводнение, тюремные очереди 1937 г., блокада. Все это должно звучать в еще несуществующей музыке» [«Я не такой тебя когда-то знала...» 2009: 1140].

Развертывание разномодальных, визуальных и звучащих, образов в вербальном тексте обязательно сопровождается существенными потерями. Комментируя вторжение музыки в Поэму, Ахматова пишет о том, что с первичной музыкальностью, не перелагаемой в вербальный ряд, связано все самое лучшее в Поэме. Ср.: «Похоже на то, что я пропустила все лучшее, уступив его, скажем, музыке, и написала все худшее, но лучшее продолжает тесниться и местами прорывается в печатный (?) текст, неся с собой тень, призрак музыки <...>» [«Я не такой тебя когда-то знала...» 2009: 1140].

Этот «призрак музыки» и продолжал звучать в печатном тексте. Таким образом, 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, который в жанровом отношении был весьма размытым, так как связывался не только с балетом, но и с киносценарием и даже гран-гиньолем¹. Ср.: «И куда только она от меня не ухо-

дила. Даже в гран-гиньоль <...>» [«Я не такой тебя когда-то знала...» 2009: 1143]; «Она не только с помощью, скрытой в ней музыки дважды уходила от меня в балет» [там же: 1136]. Такая жанровая размытость указывает на то, что для Ахматовой важно не столько балетное либретто как таковое, сколько жанры визуальновозвучающего характера в целом².

Таким образом, балетное либретто – это попытка реализовать визуальновпластический и музыкальный аспекты первичного архетипа, к которому восходит Поэма. И ответвление от Поэмы в виде либретто было продиктовано необходимостью воплотить «звучащий слепок» Поэмы в материале, который является более близким к первичному «внутреннему тексту», замыслу, данному во внутреннеречевом коде.

Способы перевода первичных полимодальных образов в вербальный ряд (семантическая, интертекстуальная и коммуникативная стратегии)

Итак, первичный замысел Поэмы, частично реализовавшийся в либретто, является не столько вербальной, сколько визуальновозвучающей сущностью, которую нужно было трансформировать в вербальный ряд. Этот путь – от внутреннеречевого предметно-образного кода к словам – 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. «Выведение мысли наружу, – указывает Е. С. Кубрякова – во внешнее высказывание, требует трансформации и перестройки многомерного образования, каким представляется зародыш мысли, в линейное речевое произведение» [Человеческий фактор 1991: 50].

Существуют разные поэтические способы избежать смысловых потерь при переводе внутреннего замысла из симультанного в сукцессивное состояние. Ахматова при этом переводе использует три стратегии: семантическую, коммуникативную и интертекстуальную.

Семантическая стратегия является главной. Она включает в себя два аспекта: номинативный, соотношенный с образами, и сюжетный, связанный с выстраиванием сюжетных эпизодов.

Специфика номинативного плана заключается в том, что ключевые образы либретто и «Поэмы без героя» подобны «словам» внутренней речи, они так же принципиально многозначны и насыщены³. Внутреннее слово, являясь знаком ситуации для себя, содержит в себе все зачатки замысла и возможные способы его развертывания, оно, как пишет Выготский, «как бы вбирает в себя смысл предыдущих и последующих

¹ См. идею В. Я. Виленкина о «небалетности» ахматовского либретто [Виленкин 1990: 235].

² Так, близость набросков либретто к территории первичных смыслов реанимирует не только балетно-театральные, но и кинематографические коннотации.

³ О специфике номинации в Поэме в связи с вопросами дейктической организации текста см.: [Цивьян 2001а: 169–184].

слов, расширяя почти безгранично рамки своего значения» [Выготский 1999: 327].

Установка на подобное семантическое сгущение проявляется в работе над «Поэмой без героя». В «Прозе о Поэме» Ахматова отмечает бездонность поэмы, которая выражается в концептуальной метафоре «поэма – вместилище». Ср.: «Поэма оказалась вместилищем, чем я думала вначале. Она незаметно приняла в себя события и чувства разных временных слоев <...>» [«Я не такой тебя когда-то знала...» 2009: 1122]. Ср. и другие высказывания Ахматовой о бездонности Поэмы: «Все в ней двоятся и троится» [там же: 1138]; «<...> Она так вместилища, чтобы не сказать бездонна. Никогда еще брошенный в нее факел не осветил ее дна» [там же: 1139]; «Что всякому ясно, что до дна объяснить ее я не могу <...>» [там же: 1142].

Воплощение этой авторской установки привело к поливалентности и принципиальной многозначности образной системы Поэмы. Образы Поэмы работают как смысловые матрицы, которые можно наполнить разным содержанием. Ахматова как бы задает новую читательскую установку, заведомо ориентированную не столько на конечный смысл, сколько на сам процесс поиска смысла. Подобный эффект синхронной множественности смыслов мы наблюдаем прежде всего в первом «Посвящении» к Поэме, которое становится – в силу своего «начального» местоположения – семиотическим ключом к ее художественному методу. Полисемантность «Посвящения» существует уже на уровне адресата, на роль которого претендовали Вс. Князев, М. Кузмин, Осип Мандельштам, М. Цветаева, В. Хлебников... Любопытно, что исследователи находят подтверждение тех или иных версий в самом тексте Поэмы. Думается, что дело здесь вовсе не в конкретных адресатах, а в том, что текст выстроен таким образом, что он потенциально содержит в себе принципиальную возможность разных адресаций.

Эта семантическая симультанность и сгущенность гораздо ярче прослеживается и в набросках либретто, что опять же объясняется более тесной связью либретто с исходным замыслом. Так, ярким примером такого семантического сгущенного строя является «Предисловие к балету „Триптих“», которое, по нашему мнению, представляет собой *первичную фиксацию найденных внутренних слов-образов*. О первичности этого запечатления свидетельствует слово «список»: «Но мне все же хочется отметить это событие хотя бы в одном списке...» [«Я не такой тебя когда-то знала...» 2009: 1275].

И действительно текст представляет собой запечатление ряда сцен и героев. При этом код внутренней речи в этом фрагменте инициирует ключевой для либретто *мотив трансформации*. Этот мотив в либретто связывается со сгущением смыслов во *внутреннем слове и включением в его область сновидческих коннотаций*.

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*.

В набросках либретто мотив трансформации, имманентно присущий внутреннему слову, соотносится

с мотивом сновидения, которое, на наш взгляд, является не только темой набросков, но и их структурным принципом. 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 [«Я не такой тебя когда-то знала...» 2009: 1275]. В тексте этого предисловия к балету мотив сновидения акцентирован композиционно: лексема «сон» и однокоренные слова повторяются 4 раза, при этом они вынесены в сильные позиции: в эпиграф, начало и финал¹.

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. Психологически «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 речемышления.

Однако сновидческий код проявляется не только в визуальном плане, он также связывается с семантическими стратегиями Ахматовой. Уже давно замечено, что специфика работы сновидений заключается в ослаблении логических связей и возврате-регрессе к логике трансформации, родственной мифологическому мышлению. На образно-семантическом уровне эта логика трансформации реализуется в операциях семантического сгущения, которые являются общим маркером как внутреннеречевого кода, так и языка сновидений (см.: [Гонзалес 2007: 114–120]. С особенной ясностью это сновидческая механика проявляется применительно к персонажам либретто.

Персонаж в либретто – величина непостоянная: герои меняют имена и маски, все время трансформируются... Именно поэтому можно предположить существование некой синкретической персонажной протоцелотности, от которой как бы «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

¹ Ю. В. Тамонцева полагает, что мотив сна – это «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 модуле: «Приснится же?» – указывающий на большую вероятность подобного сновидения [«Я не такой тебя когда-то знала...» 2009: 1276].

практически классический психоаналитический вариант такого смешения, когда на основе диффузного общего признака в единый лик собирается несколько героев. В результате чего создается сновидческий коллективный образ, 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» [«Я не такой тебя когда-то знала...» 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 [«Я не такой тебя когда-то знала...» 2009: 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 лицами, ибо полностью в линейной развертке 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 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 мятежью на поле призрака зимнедворского бала. Полонез. Иоржанский подъезд сам, как бал. По улице совершенно реально возвращаются в свои казармы курносые павловцы» [«Я не такой тебя когда-то знала...» 2009: 1293].

Интересно, что в «Предисловии к балету „Триптих“» пространственные сцены даются кумулятивно-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 эту 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.

Как мы показали, семантическое сгущение всегда соседствует со смысловыми смещениями, трансформациями. Однако эти трансформации могут быть соотнесены не только со сновидческим пластом, но и с механизмами памяти, работа которых всегда интересовала Ахматову. Так в «Прозе о Поэме» появляются мотивы

сгущения разных воспоминаний на основе общих эмоционально-смысловых признаков. Любопытно, что такие «смещенные» образы большей частью связываются с прототипами героев Поэмы. Ср. комментарии о Вс. Князеве и о женском прототипе Поэмы: «Всеволод был не первым убитым и никогда моим любовником не был, но его самоубийство было так похоже на другую катастрофу что они навсегда слились для меня» [«Я не такой тебя когда-то знала...» 2009: 1124]; «Героиня Поэмы (Коломбина) вовсе не портрет О. А. Судейкиной. Это, скорее, портрет эпохи...» [там же: 1137]; «Биография героини (полу-Ольга – полу-Т. Вечеслова) записана в одной из моих записных книжек <...>» [там же: 1171].

Итак, *ключевые персонажные и пространственные образы набросков либретто и частично «Поэмы без героя» – как образы незавершенного текста – максимально близки к первичным элементам внутренней речи, которые, в свою очередь, через семантические механизмы соединены с модусами сновидения и воспоминания.* Эти образы, как и внутреннее слово, во-первых, являют собой свертки наиболее общих смыслов набросков либретто и Поэмы, которые затем по-разному реализуются в сюжетно-эпизодическом плане; во-вторых, будучи «концентрированными сгустками смысла» (Выготский), эти образы являются нестабильными, текучими и постоянно меняющимися. При этом сокращенность и фрагментарность этих первичных образов в либретто выражена *более отчетливо*, что связано, с одной стороны, близостью либретто к первичной смысловой стихии, а с другой стороны, самой незавершенностью текста. В этой связи концепция внутренней речи объясняет, почему текст не только не завершен, но и множественно вариативен.

Внутреннеречевой код влияет не только на образную составляющую, но и на специфику сюжетного развертывания набросков. С фактом этого влияния связывается второй – сюжетный – аспект семантической стратегии.

Смыслоорганизующая функция первичных единиц замысла заключается в том, что ключевые персонажи и локусы 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» [Человеческий фактор 1991: 65]. Как мы увидим ниже, сами «векторные» сюжетные линии будут разными, что объясняется исходной поливалентностью первичных элементов.

В «Предисловии к балету „Триптих“» сюжетная линия отсутствует как таковая: здесь нет последовательного сюжетно-предикативного развертывания темы и царит семантическое сгущение и смещение. Отдельные сцены-фрагменты даются по кумулятивному

принципу, и 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 внутреннеречевая 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. Однако окончательных сюжетных решений она так и не находит. В вариантах либретто исходные образы комбинируются по-разному (относительно устойчивой остается лишь сцена самоубийства драгуна). Так, некоторые сюжетные линии исчезли (в «последнем уходе Поэмы в балет» исчезает линия Лишней Тени), другие – эволюционировали и расширились (сюжетная ситуация любовного треугольника особенно подробно прописана во втором либретто).

Возможно, что такое «слоение» 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 «ждущей развертки».

Примечательно, что потенциальные сюжеты обычно вырастают из несюжетных деталей. Так, Н. И. Крайнева и ее соавторы проследили генезис двух таких сюжетных ситуаций из деталей во втором либретто. Они показали, что «палевый локон» в «Петербургской повести», как и «кубок» в либретто обретают сюжетогенный смысл [«Я не такой тебя когда-то знала...» 2009: 1213–1215].

Проращение сюжета из деталей также можно продемонстрировать на примере эпизода гадания, который отсутствует в «Предисловии к балету „Триптих“» и появляется в наброске I действия либретто 1959 г. Однако в либретто 1959 г. он возникает отнюдь не на пустом месте: основой развития сюжета становится общая семантика судьбы, рока, фатума, витавшая еще в «Предисловии...». Так, в «Предисловии...» эта семантика сопряжена с образами, входящими в «роковую парадигму»: Командор, Дон Жуан, Блок, Мефистофель, Фауст. А в либретто 1959 г. этот семантический ступок, первоначально соотнесенный с образами «Предисловия...», дифференцируется, предикативно оформляется и превращается в сюжетный эпизод предсказания будущего, участниками которого и становятся исходные образы, носители роковой семантики. Ср.: «Маг предлагает всем, чтобы узнать свое будущее стучать в страшную дверь. Первый стучит Фауст – дверь открывается входит Мефистофель и уводит Фауста по лестнице вниз [...] вторым стучит Дон Жуан, выходит Командор, и они вместе проваливаются» [«Я не такой тебя когда-то знала...» 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» [«Я не такой тебя когда-то знала...» 2009: 1294].

Таким образом, эпизод гадания является одним из воплощений смыслового комплекса, соотнесенного с замыслом. Этот семантический комплекс внутренне неоднороден, он состоит из двух компонентов: «судьба-рок» – «предсказание будущего». Возникает ощущение, что 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 как будто ищет эти формы, перебирает их, и... так окончательно и не останавливается ни на одном из возможных вариантов.

Семантическая стратегия – не единственное средство запечатления ускользающих внутренних слов-образов. Для фиксации этого комплексного синкретического смысла Ахматова также использует *интертекстуальную стратегию*, работа которой с очевидностью видна именно в Поэме, где Ахматова через интертекст воссоздает своеобразную смысловую систему русского модернизма, в котором смыслы являются текучими и нефиксированными. Что касается набросков либретто, то здесь интертекст также предстает как средство культурного «опредмечивания» исходных смыслов. Так, первый набросок «Предисловие к балету „Триптих“» – это первичная фиксация найденных ключевых образов, соотнесенная с наиболее важными культурными символами (Блок, Стравинский, Мейерхольд, Шостакович). В последующих редакциях количество культурных знаков, через которые осмысляются сюжетные эпизоды и герои либретто, – увеличивается, появляются Клюев, Есенин, Фауст, Достоевский, Антигона, Эдип, Городецкий и др.

Таким образом, исходные текучие смыслы как бы «останавливаются», фиксируются и обрастают культурной плотью, проецируясь на разнообразные культурно-литературные контексты. Думается, что эти культурные коды для Ахматовой были средством закрепления и проявления глубоко личной семантики, связанной с внутренними единицами замысла.

Не менее интересной является и третья, *коммуникативная стратегия*, позволяющая перевести симульный внутренний образ в вербальный план. Эта стра-

тегия связана с рецептивным аспектом порождения текста «Поэмы без героя», который отражен в «Прозе о Поэме». «В конце марта 1964 года Ахматовой, – пишут Н. И. Крайнева и соавторы – был создан набросок прозаического текста, в который вошли практически все наиболее значительные отзывы о „Поэме без героя“, включая выдержки из отзывов, специально перепечатанных на машинке, и писем читателей <...> Просмотр этих материалов мог стать новым поводом обращения к „Прозе о Поэме“» [«Я не такой тебя когда-то знала...» 2009: 1037].

Кажется, что пристальное внимание к читательской рецепции было вызвано не только обычным желанием автора обратной связи с читателем, но и самой спецификой создаваемого текста Поэмы. Семантика Поэмы, связанная с чувственно-аффективными «несказанными» образами, из которых вырастает произведение, – настолько сложна, что по отношению к этому тексту Ахматова сама становится читателем, и соответственно, учитывает читательский опыт других людей, которые, наоборот, оказываются соавторами¹.

В этом смысле диалог с читателем – это еще один способ вывести Поэму во внешний план и «остановить» текущие внутренние смыслы. В случае с интертекстуальной стратегией этот внешний план был связан с культурно-литературным пространством, коммуникативная же стратегия позволяет вывести этот сложный полимодальный и многомерный образ во внешнее коммуникативное поле, где он может развернуться. Это овнешвление замысла Поэмы и было осмыслено Ахматовой в «Прозе о Поэме», где она замечает, что исключительная семантическая концентрированность текста сопрягается с важностью для автора рецептивного опыта читателей Поэмы. Ср.: «Этот метод дает совершенно неожиданные результаты: я уже писала в другом месте, что все время чувствовала помощь (и почти подсказку) читателя <...> И вот это „развертывание цветка“ (в частн<ости> розы) дает и читателю в какой-то мере и, конечно, совершенно подсознательное ощущение – соавторства» [«Я не такой тебя когда-то знала...» 2009: 1148].

Установка на читательскую рецепцию в самом тексте Поэмы образно воплотилась в концепции зеркального письма. Ср. в «Решке»: «Я зеркальным письмом пишу, / И другой мне дороги нету – / Чудом я набрела на эту / И расстаться с ней не спешу» [«Я не такой тебя когда-то знала...» 2009: 892]. «Зеркальное письмо» здесь может истолковываться как оперирование сложными, тяготеющими к архетипам образами, в которые читатель как бы «вчитывает» свои смыслы. Ведь зеркало по своей природе «пустотно» – оно отражает все, что появляется перед ним.

Рефлексию над собственным произведением с позиции читателя Жинкин называет «критикой текста», полагая ее абсолютно необходимым этапом для создания любого текста. При построении текста, полагает Н. И. Жинкин, «пишущий вынужден смотреть на свой текст глазами читателя <...> Это и есть критика тек-

ста» [Жинкин 1998б: 217]. Именно такой рефлексивный взгляд позволяет понять, насколько адекватно выражен замысел с позиции его гипотетического восприятия.

Экспериментальные данные Н. И. Жинкина показали, что критика текста тем более выражена, чем более сам текст отдален от первичных зрительных образов, лежащих в основе его порождения. Текст, отделенный от этих образов, выстраивается более четко, последовательно и предстает как «иерархия предикатов», где разные пропозиции находятся в отношениях взаимозависимости и соподчинения.

Рискнем предположить, что Ахматовой так и не удалось оторваться от живых чувственных переживаний, лежащих у начала генезиса Поэмы, именно поэтому ее текст остался принципиально незавершенным, а сюжет так и не сложился в строгую иерархию предикатов. Это же касается и набросков либретто, которые еще более фрагментарны, ибо, как мы уже указали, находятся еще ближе к авторскому замыслу.

Возможно, что Ахматова интуитивно ощущала силу этих первичных внутренних образов, которые, с одной стороны, стоят у истоков порождения текста, а с другой стороны, – мешают его окончательному оформлению, ибо принципиально не передаваемы в вербальном коде. Ср. ее высказывание об антиномии между живыми биографическими образами и поэзией: «Попытки писать воспоминания взрывают неожиданно глубокие пласты прошлого, память обостряется почти болезненно: голоса, звуки, запахи, люди, медный крест на сосне в Павловском парке и т. п. без конца. От всего этого надо беречь стихи» [«Я не такой тебя когда-то знала...» 2009: 1125].

Внутреннеречевые образы, как следует из вышеприведенной цитаты, связываются с биографическими деталями и насыщаются глубоко личными значениями. Это насыщение роднит их со словами внутренней речи, которые также аккумулируют личностные смыслы. Эта корреляция объясняет сильную биографическую подоплеку в набросках либретто, где появляются реалии, которым был закрыт вход в Поэму. В частности, во втором либретто 1959 г. упоминается «хромой и учтивый», который «пытается утешить драгуна, соблазняя чем-то очень темным <...>» [«Я не такой тебя когда-то знала...» 2009: 1283]. Видимо, здесь речь идет о Кузмине, который пытался соблазнить Вс. Князева.

Выводы

Подведем итоги. Недоволенность и незаконченность «Поэмы без героя», набросков балетного либретто и «Прозы о Поэме» сопрягается 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 аффективно-эмоциональными смыслами, которые не может исчерпать привычный «фазический синтаксис».

При этом первичный внутреннеречевой код, связанный с эмоциональными коннотациями и гетерогенными по своему происхождению знаками (вербаль-

¹ См. идею Т. В. Цивьян о том, что процесс бесконечного постижения смыслов Поэмы есть «результат совместного творчества ее <Поэма – Л. К., О. Т.> учеников» [Цивьян 2001б: 161].

ными, визуальными и акустическими) обнаруживается в «Поэме без героя», набросках балетного либретто и «Прозы о Поэме» в разных соотношениях. Мы полагаем, что отношения между этими текстами и невербализованным первичным замыслом выстроены иерархически: эти тексты репрезентируют первичный замысел на разных уровнях его воплощения.

Так, «Поэма без героя» – матричное произведение, которое должно было полностью воплотить исходный замысел, однако попытка воплощения терпит неудачу, так как визуально-акустический компонент замысла не может быть без потерь перекодирован в вербальный пласт. Так появляются наброски либретто, которые должны реализовать эти визуально-акустические единицы в соответствующем аудиовизуальном коде (музыки и балета). Именно поэтому наброски либретто максимально приближены к стихии внутренней речи (о чем свидетельствует их семантика и синтактика), а в самой архитектонике либретто, как мы пытались показать, видна работа внутреннеречевых механизмов, соотнесенных с замыслом художественного текста. «Проза о Поэме» в этой триаде играет другую роль. Она, реализуя «контролирующую» метахудожественную функцию, оказывается неким рефлексивным «сверхтекстом» по отношению к тому, как этот замысел воплощается в «Поэме без героя» и набросках балетного либретто.

Использование внутреннеречевого кода в «Поэме без героя» и набросках либретто, обуславливая «за-

зор» между внутренним словом и внешними структурами, приводит к тому, что Ахматова постоянно комбинирует образы, расширяет или сужает сюжетные линии текста, как будто пытаясь приблизиться к этому глубочайшему исходному эмоционально-семантическому архетипу – однако 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 этого «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 замуравленным в зеркале. Замысел воплощенный – как будто бы говорит этот образ, – это замысел мертвый, остановленный в своем бесконечном смыслопорождающем движении...

ЛИТЕРАТУРА

- Виленкин В. Я. В сто первом зеркале. – М.: Советский писатель, 1990. – 336 с.
 Выготский Л. С. Мышление и речь. – М.: Лабиринт, 1999. – 352 с.
 Гонзалес А. Фрейд в Выготском. Бессознательное и язык // Культурно-историческая психология. – 2007. – № 1. – С. 114–120.
 Жинкин Н. И. О кодовых переходах во внутренней речи // Жинкин Н. И. Язык – речь – творчество (Избранные труды). – М.: Лабиринт, 1998а. – С. 146–163.
 Жинкин Н. И. Развитие письменной речи учащихся III–VII классов // Жинкин Н. И. Язык – речь – творчество (Избранные труды). – М.: Лабиринт, 1998б. – С. 183–320.
 Иванов Вяч. Вс. О принципах и методах реконструкции не дошедшего до нас произведения («Влюбленный бес» Пушкина) // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. – М.: Языки русской культуры, 2004. – Т. III: Сравнительное литературоведение. Всемирная литература. Стихovedение. – С. 11–69.
 Исследование речевого мышления в психолингвистике. – М.: Наука, 1985. – 241 с.
 Кац Б. «Скрытые музыки» в «Поэме без Героя» // Кац Б., Тименчик Р. Ахматова и музыка (исследовательские очерки). – Л.: Советский композитор, 1989. – С. 187–279.
 Меньщикова А. М. «Поэма без героя» в контексте записных книжек Анны Ахматовой // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2. Гуманитарные науки. – 2017. – Т. 19. – № 2 (163). – С. 92–101.
 Николаева Т. М. «Из пламя и света рожденное слово...» // Николаева Т. М. От звука к тексту. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 449–460.
 Психолингвистические проблемы семантики. – М.: Наука, 1983. – 288 с.
 Тамонцева Ю. В. Замысел балетного либретто и его место в архитектоническом единстве «Поэмы без героя» // Вестник Удмуртского университета. История и филология. – 2008. – № 1. – С. 47–53.
 Феномен незавершенного. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2014. – 528 с.
 Цивьян Т. В. «Поэма без Героя» Анны Ахматовой (некоторые итоги изучения в связи с проблемой «текст – читатель») // Цивьян Т. В. Семиотические путешествия. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001а. – С. 159–169.
 Цивьян Т. В. Наблюдения над категорией определенности – неопределенности в поэтическом тексте (поэтика Анны Ахматовой) // Цивьян Т. В. Семиотические путешествия. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001б. – С. 169–184.
 Человеческий фактор в языке: Язык и порождение речи. – М.: Наука, 1991. – 240 с.
 «Я не такой тебя когда-то знала...»: Анна Ахматова. Поэма без Героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто: материалы к творческой истории. – СПб.: Мир, 2009. – 1488 с.

REFERENCES

- «Ya ne takoi tebya kogda-to znala...»: Anna Akhmatova. Poema bez Geroya. Proza o Poeme. Nabroski baletnogo libretto: materialy k tvorcheskoi istorii [“I did not know you once...”: Anna Akhmatova. A poem without a Hero. Prose about the Poem. Sketches of Ballet Libretto. Materials for Creative History]. (2009). St. Petersburg, Izdatel'skii dom “Mir”. 1488 p.
 Chelovecheskii faktor v yazyke: Yazyk i porozhdenie rechi [The Human Factor in Language: Language and Speech Production]. (1991). Moscow, Nauka. 240 p.
 Fenomen nezavershennogo [The Phenomenon of the Unfinished]. (2014). Ekaterinburg, Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta. 528 p.

- Gonzales, A. (2007). Freid v Vygotskom. Bessoznatel'noe i yazyk [Unconscious and language]. In *Kul'turno-istoricheskaya psikhologiya*. No. 1, pp. 114–120.
- Issledovanie rechevogo myshleniya v psikholingvistike* [The Study of Speech Thinking in Psycholinguistics]. (1985). Moscow, Nauka. 241 p.
- Ivanov, Vyach. Vs. (2004). O printsipakh i metodakh rekonstruktsii ne doshedshogo do nas proizvedeniya («Vlyublenniy bes» Pushkina) [On the Principles and Methods of Reconstruction of the Work that has not Come Down to Us (“The Demon in Love” by Pushkin)]. In *Izbrannye trudy po semiotike i istorii kul'tury*. Moscow, Yazyki russkoi kul'tury. Vol. III: Sravnitel'noe literaturovedenie. Vsemirnaya literatura. Stikhovedenie, pp. 11–69.
- Kats, B. (1989). «Skrytye muzyki» v «Poeme bez Geroya» [Hidden Music in “A Poem without a Hero”]. In Kats B., Timenchik R. *Akhmatova i muzyka (issledovatel'skie ocherki)*. Leningrad, Sovetskii kompozitor, pp. 187–279.
- Men'shchikova, A. M. (2017). «Poema bez geroya» v kontekste zapisnykh knizhek Anny Akhmatovoi [“A Poem Without a Hero” in the Context of Anna Akhmatova's Notebooks]. In *Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Seriya 2. Gumanitarnye nauki*. Vol. 19. No. 2 (163), pp. 92–101.
- Nikolaeva, T. M. (2000). «Iz plamy i sveta rozhdennoe slovo...» [“From the Flame and Light Born Word ...”]. In *Ot zvuka k tekstu*. Moscow, Yazyki russkoi kul'tury, pp. 449–460.
- Psikholingvisticheskie problemy semantiki* [Psycholinguistic Problems of Semantics]. (1983). Moscow, Nauka. 288 p.
- Tamontseva, Yu. V. (2008). Zamyсел baletnogo libretto i ego mesto v arkhitektonicheskom edinstve «Poemy bez geroya» [The Idea of the Ballet Libretto and its Place in the Architectonic Unity of “A Poems without a Hero”]. In *Vestnik Udmurtskogo universiteta. Istoriya i filologiya*. No. 1, pp. 47–53.
- Tsiv'yan, T. V. (2001). «Poema bez Geroya» Anny Akhmatovoi (nekotorye itogi izucheniya v svyazi s problemoi «tekst – chitatel'») [“A Poem without a Hero” by Anna Akhmatova (Some Results of Studying in Connection with the Problem “Text is a Reader”)]. In *Semioticheskie putesthestviya*. St. Petersburg, Izd-vo Ivana Limbakha, pp. 159–169.
- Tsiv'yan, T. V. (2001). Nablyudeniya nad kategoriei opredelennosti – neopredelennosti v poeticheskom tekste (poetika Anny Akhmatovoi) [Observations on the Category of Certainty – Uncertainty in the Poetic Text (Anna Akhmatova's Poetics)]. In *Semioticheskie putesthestviya*. St. Petersburg, Izd-vo Ivana Limbakha, pp. 169–184.
- Vilenkin, V. Ya. (1990). *V sto pervom zerkale* [In the Hundred and First Mirror]. Moscow, Sovetskii pisatel'. 336 p.
- Vygotskii, L. S. (1999). *Myshlenie i rech'* [Thinking and Speech]. Moscow, Labirint. 352 p.
- Zhinkin, N. I. (1998). O kodovykh perekhodakh vo vnutrennei rechi [On Code Transitions in the Inner Speech]. In *Yazyk – rech' – tvorchestvo (Izbrannye trudy)*. Moscow, Labirint, pp. 146–163.
- Zhinkin, N. I. (1998). Razvitie pis'mennoi rechi uchashchikhsya III-VII klassov [The Development of Written Language Pupils of the Third- Seventh Grade]. In *Yazyk – rech' – tvorchestvo (Izbrannye trudy)*. Moscow, Labirint, pp. 183–320.

Данные об авторах

Кихней Любовь Геннадьевна – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры истории журналистики и литературы, Институт международного права и экономики им. А. С. Грибоедова (Москва).

Адрес: 11024, Россия, Москва, ш. Энтузиастов, 21.
E-mail: lgikhey@yandex.ru.

Темиршина Олеся Равильевна – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры истории журналистики и литературы, Институт международного права и экономики им. А. С. Грибоедова (Москва).

Адрес: 11024, Россия, Москва, ш. Энтузиастов, 21.
E-mail: olesja@temirshina.ru

Author's information

Kikhney Lyubov Gennadievna – Doctor of Philology, Professor, Professor of the Department of History of Journalism and Literature, Institute of International Law and Economics named after A.S. Griboedov (Moscow).

Temirshina Olesya Ravilyevna – Doctor of Philology, Associate Professor, Professor of the Department of History of Journalism and Literature, Institute of International Law and Economics named after A.S. Griboedov (Moscow).