

Кіхней Л. Г.

Інститут міжнародного права й економіки імені О. С. Грибоєдова (м. Москва, Росія)

ТЕАТРАЛЬНО-КАРНАВАЛЬНЫЙ ХРОНОТОП В «ПОЭМЕ БЕЗ ГЕРОЯ» АННЫ АХМАТОВОЙ

В статье предлагается рассмотрение театрально-карнавального хронотопа как «внутренней формы» «Поэмы без Героя», реализуемой на уровне образно-семиотического кода, который герменевтически интерпретируется в разных интертекстуальных и смысловых регистрах. Показывается, что антураж и ключевые мизансцены Части Первой проецируются на традиционный святочный маскарад, ритуальная суть которого – вторжение прошлого – в будущее, мертвого – в мир живых. Доказывается, что именно этот сюжетный инвариант становится семиотическим ядром Поэмы и объединяет целый ряд разнородных театральных рецепций и карнавально-масочных образов в единую смысловую парадигму. Театрально-карнавальный патерн в итоге становится способом выражения авторских представлений о потаенной связи коллективного греха и исторического возмездия, блистательного лицедейства Серебряного века и трагического гротеска эпохи Большого террора и Второй мировой войны.

Ключевые слова: хронотоп, карнавал, театральность, трагедия, архетип, интертекст.

Постановка проблемы. Анна Ахматова в одном из комментариев к наброскам балетного либретто по «Поэме без Героя» указывает на драматургическое начало в своей Поэме. «Так возьмись то с балетом, то с киносценарием, – объясняет она, – я все не могла понять, что собственно я делаю. Следующая цитата разъяснила дело: „This book may be read as a poem or verse play“ – пишет Peter Veereck (1961, “The tree Witch”) <...>. То же и одновременно я делала с „Триптихом“» [1, с. 363].

Анализ последних публикаций. Проблема театризации «Поэмы без Героя» в ахматоведении как таковая не ставилась, хотя подходы к этой теме находим в трудах Н. Крайневой и О. Филатовой [7, с. 898-936]; С. Коваленко [8, с. 506-732]; В. Рецептера [11, с. 196–200]; Б. Каца и Р. Тименчика [6, с. 232-248] и др. Указанные авторы прокомментировали ряд важнейших театральных и музыкально-сценических образов и мотивов Поэмы и в ряде случаев выявили генетические истоки скрытых драматургических аллюзий.

Принципиально важными в аспекте исследуемой проблемы представляются суждения Адама Поморского о «театральном хронотопе» «Поэмы без Героя» как о гротескном отражении, с одной стороны, коллективного («серебряновекового») сознания культурной элиты начала 1910-х годов; с другой стороны, как об «ироническом театре жизни» накануне 1 Мировой войны и реальном трагическом действе, развертываемом накануне 2 Мировой войны [10, с. 197-207].

Однако для ахматовской Поэмы характерна не столько открытая, жанрово выраженная, сколько

скрытая драматургичность, воплощаемая в театральном хронотопе (по слову А. Поморского), а также в приемах карнавализации, уходящих корнями в миф и ритуал [13, с. 15-21]. Отсюда **цель** настоящей статьи – рассмотрение принципов театризации и карнавализации в «Поэме без Героя» и выявление их функциональной роли в смысловой структуре ахматовского текста.

Изложение основного материала. Итак, в чем проявляется театризация? Во-первых, в насыщении текста «Поэмы без Героя» всевозможными театральными рецепциями. Мы можем вычленивать театральные отсылки нескольких видов. Первый вид предполагает включение в текст театрально-сценической атрибутики, имитирующей декорированное театральное пространство, феномен маски, театральной игры, описание самого хода драматического действия и сценические эффекты. Например: «Крик: «Героя на авансцену!» [1, с. 326], «А для них расступились стены, / Вспыхнул свет, завывли сирены / И, как купол, вспух потолок» [1, с. 323], «До смешного близка развязка: Из-за ширм Петрушкина маска... <...> Пятым актом из Летнего Сада / Пахнет...» [1, с. 329]; «И летит, улыбаясь мнимо, / Над Маринскою сценой prima / Ты – наш лебедь непостижимый, – / И острит запоздавший сноб. / Звук оркестра, как с того света <...> По рядам пробежал озноб» [1, с. 329].

Второй вид театризации проявляется в отсылках к разным жанровым формам театризованных действ. Это трагедия, драма, опера,

комедия дель арте, балет и пр. Театральные жанры конкретизируются в реминисценциях, отсылающих читателя к мировой драматургии, прежде всего, к античной и ренессансной традициям. Ср. прямые отсылки к «лире» Софокла и Шекспира; «роковому хору», к героям античных и ренессансных трагедий – к Эсхиловой *Кассандре*; Софокловой *Гекубе*; к шекспировским *Гамлету* и *Банко*; к гетевским *Фаусту* и *Мефистофелю*.

Ахматова обращается также к более поздним драматургическим, оперным, балетным традициям (вплоть до европейского и русского модерна), индексируя их в именах авторов, персонажей, названиях спектаклей и других театральных действий.

Так, упоминания имен *Дон Жуана*, *Командора*, *донны Анны* в сочетании с эпитафией из либретто Л. да Понте (ср. в переводе с итальянского Ахматовой: «Смеяться перестанешь // Раньше, чем наступит заря. *Дон Жуан*» [1, с. 322]) отсылают к опере «Дон Жуан» Моцарта, а также к «Дон Жуану» Мольера и к «Каменному гостю» Пушкина. Имя «Клара Газюль» – аллюзия на театральную мистификацию П. Мериме (на сборник его пьес «*Théâtre de Clara Gazul*»); «Синяя птица», – на символистскую пьесу Метерлинка. Вопрос: «Что мне вихрь Саломеиной пляски?» (в сочетании с упоминанием имени *Иоканаан*) – отсылка к уальдовской «Саломее» и к одноименной опере Р. Штрауса, поставленной по этой драме.

Фраза «Из-за ширм Петрушкина маска», мотив ряжения, «кучерской пляски» – рецепции из балета И. Стравинского «Петрушка» [12, с. 223-224]; образы Коломбины, Пьеро отчасти восходят к балету «Карнавал» Р. Шумана, поставленному М. Фокиным в 1910 г. в Петербурге; отчасти – к лирической драме А. Блока «Балаганчик» в постановке Мейерхольда. «Мейерхольдовы арапчага» и имя Дапертутто отсылают к псевдониму и спектаклям того же Мейерхольда, в частности, к его «Маскараду» по драме Лермонтова.

Имплицитные отсылки к знаковым именам театральной жизни Петербурга первой половины 1910-х годов (Шаляпину, Анне Павловой, а также к ролям, сыгранным Ольгой Судейкиной (*Козлоной*, *Путаницы* и др.)), достаточно прозрачны и давно отмечены комментаторами Поэмы [7; 8]. Однако возникает вопрос: что же объединяет все эти драматургические и театральные аллюзии? Полагаем, что представленные в Поэме театральные аллюзии выполняют несколько смысловых функций.

Первая из них – вычленение архетипического сюжета, ядром которого оказывается мотив воз-

мездия, в том числе и мотив загробного мщения. К этому сюжету возводятся ситуации первой части Поэмы, героями которых выступают Дон Жуан и Командор. В ту же интертекстуальную типологию 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 авторские комментарии к Поэме: «Значит, хрупки могильные плиты, / Значит, мягче воска гранит...» [1, с. 323] с примечанием в «Записных книжках»: «Макбетовские стихи <...> (Явление тени Банко на пиру)» [3, с. 112].

Также, в свете этого нарративного архетипа получают объяснение и мотив оперного пения «героя на авансцене» (ср.: «*Споет* о священной *месте*»), восходящий как к моцартовской, так и штраусовской операм, а также мотив танца и пляски, тематически связанный с пьесой О. Уальда «Саломея», в которой, напомним, Саломея смертельно мстит Иоканаану, не ответившему на ее любовь.

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.

Другой комплекс театрализованных аллюзий и следовательно иная функция театрализации связана с феноменом карнавала, как основной феноменологической особенностью описываемой эпохи. Карнавал в «Поэме без Героя» также отражается в нескольких жанрово-видовых, регистрах: в Поэме присутствуют отсылки и к мировым карнавальным традициям – венецианскому карнавалу (ср.: «Вы ошиблись: Венеция дождей – / Это рядом... Но маски в прихожей / И плащи, и жезлы и венцы / Вам сегодня придется оставить...» [1, с. 323]); римскому карнавалу («Карнавальная полночь римской / И не пахнет...» [1, с. 337]), а также к версальским карнавальным традициям эпохи Людовика XIV (ср.: «*Que me veut mon Prince Carnaval?*»)).

Однако эти образные карнавально-маскарадные множества, пронизывающие словесную ткань первой части Поэмы, имеют свой генетический инвариант. По Ахматовой, таковым выступает святочный *обряд ряжения*. На это указывает неоднократное упоминание празднования Святков в тексте Поэмы и описания самого явления теней

из 1913 года «под видом ряженных» [1, с. 322], открывающего первую часть Поэмы. Празднование Святков на Руси представляло собой смешение христианской ритуальной символики с древними языческими обрядами, знаменующими зимний солнцеворот. Архаическим содержанием этих обрядов было общение с миром мертвых, от которых зависело благополучие живых.

По представлениям многих народов, на исходе старого года мир повергался в хаос, начинается разгул сатанинских сил и с того света возвращались души умерших [5; 13, с. 15-21]. С одной стороны, обычай ряженья в древности воспринимался как отвораживающее средство, способ отпугнуть демонов. Но со временем, как указывает Л. Ивлева, «ядром мифологического комплекса, порожденного самим обычаем рядиться, стала мысль о переряживании как «бесовщине» [5].

Антураж и ключевые мизансцены *Части первой*, включая театральные реминисценции и карнавальные аллюзии, включая дерзкое вторжение в дом *Автора* ряженных, а также уже упомянутую выше театрализованно-плясовую *интермедию*, проецируются на традиционный святочный маскарад, приуроченный к Святкам. Причем в народном календаре особыми, магически отмеченными датами, были *кануны* Святков: Сочельник (канун Рождества), Васильев Вечер (канун Нового года) и Крещенский Сочельник (канун Крещения). Именно эти даты (отмеченные в эпитафиях и преамбулах к первой и второй частям Поэмы) считались самыми благоприятными для ряженья.

Но если хронотоп *Части Первой* столь явно спроецирован на святочные кануны, то ее сюжет может быть развернут и интерпретирован как святочное «действие», и в силу этого должен иметь некий общий знаменатель, обусловленный ритуальной символикой Святков. Таковым, на наш взгляд, является архетипический мотив *прихода inferнальных сил в мир живых*.

Не случайно Ахматова прибегает к смысловой инверсии святочного обряда. В начале Поэмы не ряженные (согласно святочному обычаю) представляются чертями и покойниками, а наоборот – мертвецы, пришлецы с того света переодеваются ряженными, о чем прямо говорится в ремарке к 1-й главе: «К автору *под видом ряженных* приходят тени...» [1, с. 322]). Причем среди ряженных, пишет Ахматова, всегда может «затесаться» лишняя тень, которая непременно окажется некоей потусторонней сущностью. Ср.: «С детства ряженных я боялась, / Мне всегда почему-то казалось, / Что какая-то лишняя тень / Среди них

«б е з л и ц а и н а з в а н ь я» / Затесалась...» <разрядка Ахматовой – Л. К.> [1, с. 325].

Отсюда следует, что феномен ряженья, маски, согласно художественной логике Ахматовой, сам по себе родствен 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»?)). Ахматовская интерпретация феномена «маски» в «Поэме без Героя» вполне согласуется с народной традицией. В свете святочного обряда маска предстает как inferнальная сущность, «лишняя тень»; как знак потери человеком самого себя. (ср.: «Маска это, череп, лицо ли...» [1, с. 324].

Вместе с тем, мотив ряженья, святочного маскарада у Ахматовой – благодаря отсылкам к Венецианскому и Римскому карнавалам встраивает русский святочный обычай в общеевропейскую карнавальную традицию, восходящую к Средневековью и Возрождению, а также к древнеримским сатурналиям (ср.: «Ты, что козью пляшешь чечетку» [1, с. 328]). Ведь тени из 1913 года пребывают в перманентном состоянии не столько русского святочного маскарада, сколько «общеевропейского» карнавала.

Как следует из ахматовских замечаний о прототипах карнавального шествия (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, Ионна Крестителя, Гавриила, Мефистофеля и т.д.).

Философия и аксиология карнавала в контексте народной культуры глубоко разработана М. М. Бахтиным [2]. Но у Ахматовой карнавальные мотивы обретают, если так можно выразиться, антибахтинскую направленность: для нее карнавал – не праздник жизни, отменяющий условности (ср. у Бахтина: «...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» [2, с. 12]), а праздник смерти, прельщения и соблазна. И связано это, несомненно, с ее *православной* оценкой святочного обычая, уходящего корнями в языческую

мифологию. Святочное ряженье, как известно, считалось в народной среде делом греховным и небезопасным. Так, роли чертей, покойников и прочей нечисти позволялось играть только взрослым мужчинам. После праздника все принимавшие участие в ряженье должны были исповедаться и причаститься [5].

Эта негативная оценка распространяется не только на демонический карнавал в целом, но и на итальянскую комедию дель арте (генетически связанную с карнавальными традициями), которые в тексте Поэмы – через семантику «маски» – оказываются морфологически и рецептивно соотнесенными со святочным обрядом. Ср.: «Карнавальная полночь римской / И не пахнет. Напев Херувимской / У закрытых церковей дрожит» [1, с. 337]. Для автора Поэмы карнавальными образами (равно как и персонажи комедии дель арте) – знаки потустороннего, «вывернутого», демонического мира. Не случайно образ Коломбины двоится (и двойником ее оказывается «*козлоногая*», [1, с. 330]), а приход в дом Автора теней из прошлого «под видом *ряженных*» в «Решке» именуется «*адской арлекинадой* тринадцатого года» <курсив мой – Л. К.>.

Отсюда стойкие культурные ассоциации карнавалов сцен, описанных в Поэме, со средневековой традицией «плясок мертвецов». Правильность подобного истолкования подтверждает видение Автора: «Вижу танец придворных костей» [1, с. 331]), 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?» [1, с. 324].

Но кроме всего прочего, образ карнавала отражает и современную Ахматовой кабарежную культуру Петербурга 1910-х годов, вобравшую в себя карнавалы прошлых эпох [4, с. 148]. Карнавальная атмосфера отражена в начале Поэмы – в шестивии «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 карнавалов театральной культуры [9, с. 78-91; 4, с. 147-149] и воспроизведена пляска героини, прототипом которой была Ольга Глебова-Судейкина, яркая представительница кабарежной культуры. Ср.: «Как копытца, топчут сапожки, / Как бубенчик, звенят

сережки, / В бледных локонах злые рожки, / Окаженной пляской пьяна...» [1, с. 328].

Однако святочный бал-маскарад превратившийся в разгул «петербургской чертовни», имеет в Поэме и несколько топических параллелей, наиболее важной из которых является топос трагедии «Фауст» И.В. Гете. Не случайно поэтесса в ремарке, описывающей «бесовской карнавал», прямо отсылает читателя к «гетевскому Брокену» (ср.: «...в глубине залы, сцены, ада или на вершине *гетевского Брокена* появляется Она же...» [1, с. 328]), где, напомним, разворачивалось действие *Вальпургиевой ночи* в трагедии «Фауст». Таким образом, «козья чететка» Коломбины – это не только фрагмент святочного ритуала, а еще и «цитата» из «Фауста» (отсылка к ведьмовским пляскам «Вальпургиевой ночи»), как бы разграниченная в святочной «интермедии».

Таким образом, карнавал становится семиотическим ядром Поэмы и объединяет целый ряд, казалось бы, разнородных театральных мотивов в единую смысловую парадигму. Так, упомянутый выше блуждающий сюжет мщения, воплощенный в трагедиях Шекспира и в моцартовской опере «Дон Жуан» в образах Командора, тени Отца Гамлета, призраке Банко, реализуется в «Поэме без Героя» в мотиве загробного возмездия: причем носителями идеи возмездия выступают также, как и в указанных классических трагедиях *призраки, мертвые, тени из прошлого...*

Вот почему в комплекс театральных интертекстов, присутствующих в «Поэме без Героя» (и в сопутствующих ей текстах), включаются и другие персонажи трагедий, драм, опер, балетов, в которых разыгрывается та же ситуация загробного мщения (это и призрак мертвой Гретхен, привидевшейся на Брокене Фаусту, и мстящий Саломее Иоканаан. Это и упоминание (в строфах, не вошедших в Поэму) о призраке графини из оперы «Пиковая дама» Чайковского; и о призраке Петрушки («Из-за ширм Петрушкина маска»), грозящем «своим мучителям» в финале балета И. Стравинского «Петрушка» [12, с. 224].

Итак, театрально-карнаваловый хронотоп оказывается принципом, организующим сюжетно-смысловую и образную ткань Поэмы. Он стягивает воедино сюжеты мировых трагедий и современных театральных постановок, карнавалов-ритуальных традиций и кабарежную культуру Серебряного века.

Вот почему карнавальная культура предвоенной эпохи представляется Ахматовой бесовским маскарадом, несущим гибель. Ср.: «...и длится,

длится / Петербургская чертовня... / В черном небе звезды не видно, / Гибель где-то здесь, очевидно, / Но беспечна, прятна, бесстыдна / Маскарадная болтовня...» [1, с. 326].

Карнавальная культура Серебряного века (и связанные с ней мотивы двойничества, оборотничества) инверсируются во второй части Поэмы. Само название *Части второй* – «Решка» – несет в себе смысл, «обратный» семантике *Части первой*, озаглавленной «Девятьсот тринадцатый год» (решка – реверс, оборотная сторона монеты). Заметим, что святочный хронотоп обеих частей знаменует кануны 14-го и 41-го годов XX века, то есть кануны двух великих мировых войн, зеркально рифмующихся друг с другом.

Отсюда смысловые инверсии ряда мотивов, имевших место в первой части Триптиха. Так, например, *свадебный обряд* («Под фатой “поцелуйные плечи”, / Храм гремит: “Голубица, гряди!» [1, с. 331]), в «Решке» оборачивается *похоронным ритуалом*. Ср.: «Но была для меня та тема / Как раздавленная хризантема / На полу, когда гроб несут...» [1, с. 339]. На карнавальную травестию этих обрядов указывает упоминание во второй части (в той же строфе) «страны атласных баут». Обратим внимание, что образ «пармских фиалок» [1, с. 331] как антураж свадебного обряда в первой части, в «Решке» также меняет свою семантику, оборачиваясь жутковатым образом «раздавленной хризантемы» как знака похорон.

Еще пример. То, что в первой части представлялось трагедией, разыгранной на сцене, в «Решке» оборачивается трагедией жизни. Вот почему эсхиловские 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”» [1, с. 345].

«Решка» оказывается оборотной стороной карнавала Серебряного века: она тоже по-своему театральна и травестийна. Вторая часть «Поэмы без Героя» воспринимается как развязка личных драм, но в то же время завязка новой – общенавродной трагедии, озаглавленной действием inferнальных, роковых сил, лежащих вне личности. Именно поэтому в «Решке» актуализируются театральные

и драматические реминисценции, отсылающие к античной драме. Ахматова говорит об этом прямо: «Скоро мне нужна будет лира, / но Софокла уже, не Шекспира. На пороге стоит Судьба» [1, с. 338].

И наконец, если *маска* в первой части – это символ потери (то есть *не узнавания*) человеком самого себя: «Словно в зеркале страшной ночи / И беснуется и не хочет / Узнавать себя человек» [1, с. 324]), то в «Решке» маска, наоборот, связана с поиском собственной аутентичности. Если *Автор* в первой части ассоциирует себя с «Коломбиной десятых годов» («Ты – один из моих двойников»), то в «Решке» – эта маска сброшена. Однако в третьей части – «Эпilogue» – появляется новый двойник лирического «Я»: «А за проволокой колочей, <...> Ставшей горстью лагерной пыли, / Ставший сказкой из страшной были, / Мой двойник на допрос идет» [1, с. 342].

Выводы. Подведем некоторые итоги. Мотивы «священной мести», интертекстуально обыгранные в Поэме, восходят к карнавалному святочному архетипу, ритуальная суть которого – вторжение прошлого – в будущее, мертвого – в мир живых (отсюда метафора этого вторжения: «Страшный праздник мертвой листвы» [1, с. 324]).

Театральный же хронотоп в Поэме – это способ постижения авторской концепции действительности, моделей личностного поведения и закономерностей истории и Времени. Благодаря карнавалу-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 карнавализация жизни, стирающая грань между реальностью и вымыслом, между добром и злом, искусством и жизнью, приводит к трагическим последствиям... Как маска оборачивается лицом, а лицо – маской... Как опасно превращать реальную жизнь в маскарадное лицедейство...

Проделанный анализ позволяет подойти к театрально-карнавалному хронотопу как «внутренней форме» «Поэмы без Героя», реализуемой не столько на уровне темы, сколько на уровне образно-семиотического кода, который может быть герменевтически интерпретирован в разных интертекстуальных и смысловых регистрах.

Список литературы:

1. Ахматова А. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М.: Правда, 1990. 448 с.
2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 543 с.

3. *Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966)*. М.: Torino – РГАЛИ, 1996. 849 с.
4. *Иванов Вяч. Вс.* К семиотической теории карнавала как инверсии двоичных противопоставлений // Он же. *Избранные труды по семиотике и истории культуры*. Т. 6.: История науки: Недавнее прошлое (XX век). М.: Знак, 2009. С. 139 – 156.
5. *Ивлева Л.* Рязеный антимир // Электронный ресурс: www.contextualism.ru/Art/Russian/MIF/anti-mir.htm. Дата обращения: 30.03.2017.
6. *Кац Б., Тименчик Р.* Ахматова и музыка. Исследовательские очерки. Л.: Советский композитор, 1989. 336 с.
7. *Крайнева Н. И., Филатова О. Д.* при участии *Тамонцевой Ю. В.* Комментарии // «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. СПб.: Мир, 2009. С. 898–936.
8. *Коваленко С. А.* Комментарии // Ахматова А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 3. Поэмы. Pro domo mea. Театр / сост., подг. текста, коммент. С.А. Коваленко. М.: Эллис Лак, 1998. С. 463-763.
9. *Коган Д. З.* Сергей Судейкин: 1884-1946. М.: Искусство, 1974. 206 с.
10. *Поморский А.* Анна всея земли // Звезда. 2018. № 11. С. 188 – 241.
11. *Рецептер В.* «Это для тебя на всю жизнь» (А. Ахматова и «шекспировский вопрос») // Вопросы литературы. 1987. № 3. С. 195–210.
12. *Сто балетных либретто*. М.; Л.: Музыка, 1966. С. 223-224.
13. *Топоров В. Н.* «Поэма без героя» в ритуальном аспекте // Анна Ахматова и русская культура начала XX века. Тезисы конференции. М.: ИМЛИ, 1989. С. 15-21.

Кіхней Л. Г. ТЕАТРАЛЬНО-КАРНАВАЛЬНИЙ ХРОНОТОП В «ПОЕМИ БЕЗ ГЕРОЯ» АННИ АХМАТОВОЇ

У статті пропонується розгляд театрально-карнавального хронотопа як «внутрішньої форми» «Поєми без героя», що реалізується на рівні образно-семіотичного коду, який герменевтично інтерпретується в різних інтертекстуальних і смислових реєстрах. Показується, що антураж і ключові мізансцени Частини Першої проєктуються на традиційний святочний маскарад, ритуальна суть якого – вторгнення минулого в майбутнє, мертвого – у світ живих. Доводиться, що саме цей сюжетний інваріант стає семантичним ядром Поєми і об'єднує цілий ряд різнорідних театральних і карнавальних рецепцій в єдину смислову парадигму. Театрально-карнавальний патерн у підсумку постає способом вираження авторських уявлень про потаємний зв'язок колективного гріха й історичної відплати, блискучого лицедійства Срібного віку й трагічного гротеску епохи Великого терору Другої світової війни.

Ключові слова: хронотоп, карнавал, театральність, трагедія, архетип, інтертекст.

Kichney L. G. THEATRE-CARNIVAL CHRONOTOPE IN „POEM WITHOUT A HERO” BY ANNA AKHMATOVA

The article proposes to consider the theatrical-carnival chronotope as an “inner form” of “Poema bez heroia” (“Poem without a hero”), implemented at the level of the figurative-semiotic code, which is hermeneutically interpreted in different intertextual and semantic registers. It is shown that the entourage and the key stage arrangements of Part One are projected on the traditional Christmastime masquerade, the ritual essence of which is the intrusion of the past into the future and of the dead into the world of the living. The article proves that this particular plot invariant becomes the semiotic core of the Poem and unites a number of heterogeneous theatrical receptions and carnival-masquerade images into a single semantic paradigm. As a result, the theatrical carnival pattern becomes a way of expressing the author's ideas about the hidden connection between collective sin and historical retribution, the brilliant theatrical performance of the Silver Age and the tragic grotesque of the Great Terror and World War II era.

Key words: chronotope, carnival, theatricality, tragedy, archetype, intertext.