

«ПРИКЛЮЧЕНИЕ В НОЧЬ ПОД НОВЫЙ ГОД» Э.Т.А. ГОФМАНА КАК ПРЕТЕКСТ «ПОЭМЫ БЕЗ ГЕРОЯ» АННЫ АХМАТОВОЙ

Л.Г. Кихней

*Московский университет имени А.С. Грибоедова, Москва, Россия;
lgkihney@yandex.ru*

Аннотация: Выявляется один из прецедентных источников «Поэмы без Героя» — новелла Э.Т.А. Гофмана «Приключение в ночь под Новый год». Выявленные интертекстуальные переклички обусловлены сходными моделями мира, чья общность в первую очередь проявляется на спациональном уровне. Показывается, как романтическое двоемирие гофманианского толка (заданное в указанной новелле) генерирует в ахматовском тексте нарративные стратегии (игра с повествовательными модусами, осложненная любовным конфликтом) и ряд мотивно-образных парадигм, которые «встраиваются» в сюжет (парадигмы пограничности, зеркальности, двойничества). Доказано, что «Поэма без Героя» являет новый способ работы с традицией, когда сюжетно-нарративная схема, соотношенная с глубинно тождественными моделями мира, притягивает соответствующие топосы и авторские образы. В таком контексте интертекстуальность становится подлинным механизмом литературной традиции.

Ключевые слова: Ахматова; Гофман; «Поэма без Героя»; «Приключение в ночь под Новый год»; литературная традиция; интертекст; модель мира; хронотоп; двоемирие; зеркальное отражение, двойничество

doi: 10.55959/MSU0130-0075-9-2025-48-04-8

Для цитирования: Кихней Л.Г. «Приключение в ночь под Новый год» Э.Т.А. Гофмана как претекст «Поэмы без Героя» Анны Ахматовой // Вестн. Моск. ун-та. Серия 9. Филология. 2025. № 4. С. 93–109.

E.T.A. HOFFMAN'S ADVENTURE ON NEW YEAR'S EVE AS A PRETEXT OF ANNA AKHMATOVA'S POEM WITHOUT A HERO

Lyubov G. Kikhney

A.S. Griboedov Moscow University, Moscow, Russia; lgkihney@yandex.ru

Abstract: The article identifies one of the precedent sources of the *Poem Without a Hero* — the short story by E.T.A. Hoffman *Adventure on New Year's Eve*. The revealed intertextual overlap is due to similar models of the world, whose commonal-

ity is primarily manifested at the spatial level. It is shown how the romantic duality in the Hoffmannian sense (set in this novel) generates narrative strategies in Akhmatova's text (a game with narrative modes complicated by a love conflict) and a number of motivic-figurative paradigms that are "embedded" in the plot (paradigms of borderline, mirroring, duality). It is proved that the *Poem Without a Hero* is a new way of working with tradition, when the plot-narrative scheme, correlated with profoundly identical models of the world, attracts the corresponding topoi and author's images. In this context, intertextuality becomes a genuine mechanism of literary tradition.

Keywords: Akhmatova; Hoffman; literary tradition; intertext; world model; chronotope; two worlds; mirror image; duality

For citation: Kikhney L. (2025) E.T.A. Hoffman's *Adventure on New Year's Eve* as a Pretext of Anna Akhmatova's *Poem Without a Hero*. *Lomonosov Philology Journal. Series 9. Philology*, no. 4, pp. 93–109.

К постановке проблемы. Тема «Ахматова и Гофман» в литературоведении была заявлена и обстоятельно рассмотрена В.Н. Топоровым [Топоров 2003]. Ученый нашел в «Поэме без Героя» ряд убедительных семантических параллелей с «Щелкунчиком» и «Дон Жуаном» Гофмана, выявил отсылки к Гофману в других ахматовских произведениях, а также обозначил роль и значение Гофмана в литературе и культуре Серебряного века. Эксплицитные гофмановские рецепции в поэме «Путем вся земля» впоследствии обстоятельно прокомментировали С.В. Бурдина [Бурдина 2002] и О.Е. Рубинчик [Рубинчик 2014].

Однако новелла Гофмана «Приключение в ночь под Новый год» («Die Abenteuer der Sylvester-Nacht») упоминается комментаторами и исследователями «Поэмы без Героя» только мельком и косвенно, в основном в связи с генеалогией имени Дапертутто — одной из «теней из тринадцатого года»¹. Между тем, по нашей версии, именно эта новелла стала одним из первых и важных «гофмановских» источников топики Поэмы. Об этом свидетельствуют прямые отсылки к ней в Главе Первой «Триптиха».

В завязке Поэмы возникает образ «полночной Гофманианы» как обобщенной характеристики ситуации прихода к героине-автору «полночных гостей» под Новый год:

¹ «Я не такой тебя когда-то знала...». Ахматова А.А. 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.: Издательский дом «Мир», 2009. С. 875. Далее ссылки на данное издание приводятся в тексте в круглых скобках, с указанием номера страницы.

Откроем собрание
В новогодний торжественный день!
Ту полночную Гофманиану
Разглашать я по свету не стану...

(877; курсив, кроме специально оговоренных случаев, наш. — Л.К.)

А несколькими стихами ранее упоминается гофмановский персонаж — Дапертутто — одна из масок в шествии:

«...Вас я вздумала нынче прославить,
Новогодние сорванцы!»
Этот Фаустом, тот Дон Жуаном
Дапертутто, Иоканааном,
Самый скромный — северным Гланом
Иль убийцею Дорианом... (877)

Обе рецепции отсылают нас к «Приключению в ночь под Новый год».

Обратим внимание на некоторый парадокс: в «Прозе о Поэме» «петербургская Гофманиана» упоминается не менее восьми раз, в то время как в самой Поэме — только дважды. По нашей гипотезе, это объясняется тем, что в «Триптихе» гофмановский слой существует латентно, подтекстово, его смысловые поля интерферируют с иными источниками. В таком случае эксплицитные отсылки к нему в «Поэме без Героя» — индексы, указывающие на наличие этого глубинного смыслового слоя. А поскольку одна из задач Ахматовой в «Прозе о Поэме» — помочь читателям постичь содержание поэмы, то многочисленные прозаические упоминания «петербургской Гофманианы», по нашей версии, оказываются ключами к интертекстам Гофмана в «Триптихе», особенно в первой его части.

Декларируемая Ахматовой интертекстуальность ставит вопрос о литературной традиции². Интертекстуальность в общем смысле является одним из ее механизмов. Тем не менее, интертекстуальность — частный механизм, он связывается с более глобальными стратегиями.

С.Ю. Неклюдов справедливо полагает, что морфогенетическим механизмом передачи традиции являются «текстопорождающие модели», хранимые в «предшествующих текстовых манифестациях традиции» и задающие новым «сообщениям» гомогенные «сюжетные, композиционные, жанровые параметры», в соответствии с которыми в новых текстах «происходит “сборка” коннотативно нагруженных семантических элементов» [Неклюдов 2016: 19].

² В целом гофмановская традиция в русской литературе на материале прозы XIX века скрупулезно рассмотрена А.Б. Ботниковой [Ботникова 1977].

С.Ю. Неклюдов говорит о сюжетно-композиционных и жанровых моделях как об организующих параметрах традиции. Однако мы полагаем, что при интертекстуальной реализации традиции важно обратить внимание в первую очередь на хронотоп. Ибо традиция — не механическое заимствование, она предполагает «встречное течение» — отдающей и принимающей поэтик. Это «встречное течение» обусловлено *образом мира*. А образ мира реализуется в образе пространства, поэтому пространство (неизбежно включающее в себя хронологические параметры) становится «смысловой матрицей», и начинать надо с него³.

«Хронотоп» создания текстов. Знаменательно, что оба писателя создавали свои произведения в новогодний период. Гофман написал эту новеллу (включенную им впоследствии в цикл «Фантазий в манере Калло») между 1 и 6 января 1815 г. Ахматова отмечает, что «...первый раз она <Поэма — Л.К.> пришла ко мне в Фонтанный Дом в ночь на 27 декабря 1940 г.» (871). Это совпадение представляется важным, поскольку в сравниваемых произведениях ключевую роль играет «новогодний» хронотоп и его семантические вариации, в основном связанные с ночным временем суток («Новогодний вечер», «Новогодняя ночь», «канун Нового года», «Крещенский вечер», «сочельник», «дни Рождества» и т. д.).

Кроме того, оба произведения содержат ряд смысловых хронотопических схождений и пересечений. Рассмотрим их более подробно.

Реальное пространство и семиосфера двоемирия. И «Приключение в ночь под Новый год», и «Поэма без Героя» построены на принципе двоемирия. У Ахматовой, как и в сказочной новелле Гофмана, мы наблюдаем двоеение хронотопов: реального и потустороннего. И у Гофмана, и у Ахматовой присутствует реальный, узнаваемый городской топос, и это важно, ибо обычно романтики пренебрегали реальным миром.

Оба писателя весьма точно описывают место действия: у Ахматовой — Ленинград (предвоенный и блокадный) и Петербург 1913 года: Фонтанный Дом с Белым (зеркальным) залом, Исаакиевская площадь, Нева, Летний сад, мост через Неву, арка на Галерной улице, университет («Коридор Петровских Коллегий»), Мальтийская капелла, Эрмитаж, Волково кладбище и мн. др.

У Гофмана — Берлин 1810-х гг.: улица Унтер-ден-Линден, отель «Золотой Орел» (где Гофман жил в то время, когда писал «Приключение...»), Замок, Шпрее, Оперный мост, Шлюзовый (Дворцовый) мост, Монетный двор, Егерштрассе, ботанический сад, лавка братьев

³ См. об этом на другом материале: [Темиршина 2024: 24–37].

Буше, кондитерские магазины Фукса, Вайде Шоха, в которых в канун Рождества в витринах выставлялись кондитерские шедевры по мотивам религиозных и фольклорных историй.

Бросятся в глаза сходжения пейзажных деталей: и у Гофмана, и у Ахматовой упоминаются главные столичные реки — Шпрее и Нева, мосты через эти реки, Ботанический сад / Летний сад, замок/ дворец.

Оба автора упоминают реально существующий погребок: у Гофмана это пивной подвальчик рядом с Егерштрассе, где автор бывал. Там же титульный герой, путешествующий энтузиаст, знакомится с необычными посетителями, один из которых лишился своей тени, другой — отражения в зеркале.

У Ахматовой это знаменитое артистическое кабаре «Бродячая собака», где она также бывала и куда направляются персонажи интермедии «Через площадку»: «Уверяю, это не ново... / Вы дитя, сеньор Казанова...» / «На Исаكيةвской ровно в шесть...» / «Как-нибудь побредем по мраку, / Мы отсюда еще в «Собаку»...» / «Вы отсюда куда? — Бог весть!» (880).

Примечательно, что в ахматовской поэме, как и в гофмановской новелле, знаковую роль играет итальянский текст: у Гофмана это Флоренция (как место удивительных приключений Эразмуса Шпикера), а у Ахматовой — «Венеция дождей» и «римская полночь» (как карнавальные топосы).

В ахматовском тексте находятся и другие пейзажные детали, совпадающие с гофмановскими, в частности, образ *флюгера*, который в контексте обоих произведений становится индикатором движения большого времени, смены эпох. Ср. у Гофмана:

«Прорезные *флюгера* на железных флагштоках отчаянно скрежета-
тали, будто само время во всеуслышание двигало свою вечную
устрашающую зубчатую передачу, и казалось, что не пройдет и не-
скольких мгновений, как старый год сорвется, словно тяжелая гиря,
и с глухим ударом канет в темную бездну»⁴.

У Ахматовой:

В Летнем тонко пела *флюгарка*,
И серебряный месяц ярко
Над серебряным веком styl. <...>
А по набережной легендарной
Приближался не календарный —
Настоящий Двадцатый Век. (885)

⁴ Гофман Э.Т.А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. М.: Худ. лит., 1991. С. 264. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием страницы. Мы сочли возможным цитировать перевод Л. Лунгиной как более точный; Ахматова, возможно, была знакома с переводом М.А. Бекетовой.

Ирреальное пространство. Ирреальное пространство связывается с границей миров и ритуальным временем — кануном Нового года. В гофмановской новелле действие начинается в новогоднюю ночь, в гостях у советника юстиции. Мы видим большое скопление гостей, среди которых возлюбленная титульного Героя — Юлия.

Завязка Поэмы Ахматовой, казалось бы, иная, хотя хронотоп тот же: героиня — в канун Нового года — ждет у себя дома гостя (в Фонтанном Доме), вместо которого приходят «тени из тринадцатого года».

Несмотря на выраженность реального пространства, оно является вторичным, своего рода декорацией, сквозь которую проглядывает иной мир. И именно этот иной мир и задает целую мотивно-образную парадигму. Инфернальные акценты происходящего порождают гомологию повествовательных деталей. Так, титульная героиня (*alter ego* автора) пребывает в ожидании чего-то ужасного: «Нет меры моей *тревоге*» (875), и странствующий энтузиаст после слов советника юстиции об ожидающем его сюрпризе ощутил, что его «душа... преисполнилась *тревогой* и смятением!» (265).

ВИНО как аттрактор искушения и точка бифуркации топосов.

Надо сказать, что моментом переключения реального нарратива в инфернальный у Ахматовой, как и у Гофмана, является сюжетная ситуация искушения героев неким *магическим напитком (вином)* как знаком приобщения души к демонским силам. И удивительнее всего то, что в ахматовском тексте повторяются мельчайшие детали: вино, как и у Гофмана, подается в хрустале, и над ним также поднимается язычок пламени. Причем у обоих авторов эта нарративная ситуация становится лейтмотивом.

В завязке новеллы Юлия угощает этим магическим напитком влюбленного в нее героя: «Посреди стаканов с дымящимся пуншем стоял изящный хрустальный бокал <...>. Вот именно этот, тонко граненный и сверкающий бокал Юлия взяла с подноса и протянула мне. <...> Я отпивал из бокала глоток за глотком и мне казалось, что маленькие голубые огоньки, вспыхивая, лижут его граненый край и мои губы» (267). Второй раз та же ситуация повторяется во сне: «Юлия <...> протягивала мне хрустальный бокал, из-за краев которого вырывались голубые язычки пламени».

Именно во сне герой понимает, что этот напиток — некое отравное зелье, а сама Юлия — инфернальная героиня. Третий раз напиток появляется в рассказе в рассказе — в «Истории об утраченном зеркальном отражении». Им искушается уже Эразмус Шпикер, причем в роли искусительницы выступает двойник Юлии (что отражено также в гомологии имен) — Джульетта: «Джульетта взяла со стола бокал вина и приветливо протянула его Эразмусу, и он

принял его из ее рук, слегка прикоснувшись к ее нежным пальчикам. Он залпом выпил вино, и огонь разлился по его жилам. <...> Эразм, словно безумный, бросился перед ней на колени...» (280). Мы видим, что это любовный напиток, дающий Джульетте власть над влюбленным в нее юношей. Впоследствии она жестоко воспользуется этой властью и отымет его зеркальное отражение.

Но если первое вкушение Шпикером «запретного» вина заставляет его забыть жену и пожертвовать своим отражением, то позже он устоит перед искушением и гневно отвергнет склянку со снадобьем, уже не любовным, а смертельным. Теперь в роли искушителя выступает доктор Дапертутто, мужская ипостась inferнальных сущностей: «Еще во Флоренции вам должно быть известно, что я умею весьма ловко готовить удивительные снадобья. Вот и сейчас у меня в руке есть пузырек с таким домашним средством, и люди, стоящие на пути вашей с Джульеттой любви, мгновенно и тихо уйдут в мир иной, причем без всяких мучений» (289).

В «Поэме без Героя» *вино / магический напиток* упоминается пять (!) раз и четырежды напрямую ассоциируется с губительной отравой. Первое упоминание о «новомодном вине» содержится в «Третьем и последнем» посвящении и связывается с мотивом «невстречи»: «Я его приняла случайно / за того, кто дарован тайной... / Он ко мне во Дворец Фонтанный / опоздает ночью туманной / *новомоднее пить вино*» (873).

В завязке самой Поэмы *новомодное вино* меняет свою природу, обретая токсические коннотации. Образ появляется в контексте ожидания автором-героиней гостя, причем стих со сравнением вина с отравой заключен в кавычки: «В хрустале утонуло пламя, / “И вино, как отравка, жжет”»* (875).

Тот же стих повторен в авторской сноске как автоцитата со ссылкой на стихотворение 1923 г.: «“Отчего мои пальцы словно в крови / И вино, как отравка, жжет?” (“Новогодняя баллада”, 1923)» (875).

Третье упоминание магического напитка выступает в функции характеристики имморальной и пряной атмосферы Серебряного века, когда чувственным соблазнам уступали даже лучшие представители эпохи, метафорически отображенные в архетипических образах мировой культуры: «Санчо Пансы и Дон Кихоты / И, увы, содомские Лоты / Смертоносный пробуют сок» (880).

Четвертое упоминание в «Решке»: «И над тем флаконом надбитым / *Языком кривым и сердитым / Яд неведомый пламенел*» (889). Этот ахматовский образ перекликается, едва ли не совпадает в опорных деталях с описанием, данным Гофманом. Ср. в Поэме: «*языком... яд... пламенел*» (889); и у Гофмана: «...голубые язычки пламени... яд» (276, 280).

И наконец, в пятый раз Ахматова упоминает «отравленное вино» в «Эпilogе», уподобляя ему «изгнания воздух горький» (896).

Таким образом, мотив отравленного напитка, заданный в новелле Гофмана (и впоследствии развернутый в романе «Эликсиры дьявола»), у Ахматовой собирает воедино семантику соблазна, искушения, греха и становится аттрактором в смысловом пространстве Поэмы.

ЗЕРКАЛО как граница миров. Другим образным аттрактором «Поэмы без Героя» становится паттерн зеркала. Его нарративные и семантико-тропеические функции совпадают с аналогичными функциями в гофмановской новелле, что дает основание предположить, что последняя стала одним из истоков «Поэмы без Героя».

Ведь именно в «Приключении в ночь под Новый год» тоpos *зеркального отражения* играет ключевую сюжетно-образную роль. Там мы находим те же семантические комплексы, что и в Части первой «Поэмы без Героя». Ахматова как бы «зазеркаливает» любовный сценарий гофмановской новеллы. В лирическом повествовании «Девятьсот тринадцатого года» страсть драгуна-Пьеро к Коломбине, осложненная, как и у гофмановских героев, ревностью и воспоминанием о былом любовном блаженстве, является центральным нарративом. Но ведь исходная сюжетная коллизия гофмановского «Приключения...» та же самая: героиня испытывает мучительную любовь к Юлии. И затем эта ситуация зеркально повторяется в «Истории об утраченном зеркальном отражении» — в неутолимом и губительном влечении Эразмуса Шпикера к Джульетте.

Причем гофмановский персонаж, уступая роковой страсти, отдает свое зеркальное отражение возлюбленной и вместе с отражением теряет часть себя, становится причастным инфернальной сфере, открытым для дьявольских манипуляций: «Глядите, он не отражается в зеркале», — загудели все разом. <...> “Этот тип продал свое отражение дьяволу!..” — неслось ему вслед» (287). И действительно, Эразмус, лишенный отражения, поддается демоническому внушению и едва не губит своих близких.

И у Гофмана, и у Ахматовой отражение отличается от оригинала, выявляя в последнем скрытую суть или, напротив, искажающие его подлинную природу напластования. Ср. у Гофмана: «Поглядывая в зеркало, я едва узнал себя, таким я был бледным и осунувшимся, на мне, как говорится, лица не было» (274), у Ахматовой:

Словно в зеркале страшной ночи

И беснуется, и не хочет

Узнавать себя человек... (885)

Конечной стадией процесса несовпадения реального бытия и его зеркальной копии становится обретение отражением отдельного, самостоятельного существования. Ср. у Гофмана: «Она сняла с зеркала занавеску, и Эразмус с восторгом увидел в нем себя, однако ни одного из его движений отражение не повторяло. И снова ужас охватил Эразмуса» (290), у Ахматовой:

Звук шагов, тех, которых нету <...>
И во всех зеркалах отразился
Человек, что не появился
И проникнуть в тот зал не мог. (877)

Зазеркаленным в итоге оказывается и художественное пространство, и время обоих произведений. У Гофмана этот прием реализуется на уровне нарратива, приема рассказа в рассказе, построенном, как мы упоминали выше, на одной и той же фабульной схеме.

У Ахматовой повторы образуют нечто вроде зеркального лабиринта («Только зеркало зеркалу снится» (890)), где пространственно-временные реалии начинают двоиться и взаимоотражаться. Прошлое оказывается слепком будущего, а будущее — воспоминанием о прошедшем.

Отсюда «гость из будущего», отраженный «во всех зеркалах»; отсюда и зеркальность дат: канун 1941-го оборачивается кануном 1914-го. Это зазеркаливание Ахматова отразила в формуле: «Как в прошедшем грядущее зреет, / Так в грядущем прошлое тлеет» (877).

Корреляция зеркальной образности и провиденциальных видений особенно рельефно проступает в «Прозе о Поэме»: «Но в глубине “мертвых” зеркал, которые оживают и начинают светиться каким-то подозрительно мутным блеском, и в их глубине одноногий старик-шарманщик (так наряжена Судьба) показывает всем собравшимся их будущее — их конец» (1145).

ДВОЙНИЧЕСТВО как отражение двоemiрия. И, наконец, семантика отражения порождает феномен двойничества, которое затрагивает как персонажей, так и все смысловое пространство произведения.

«Зеркальный» генезис двойничества наглядно показан Гофманом. Инфернальный двойник Юлии является во сне титульному герою прямо из зеркала: «Мне вдруг почудилось, что в самой глубине зеркала стала проявляться какая-то темная фигура; по мере того, как я все более сосредоточенно вглядывался в нее, отчетливее стали вырисовываться сквозь магическую мглу черты прелестного женского лица — это была Юлия...» (274).

Тут же герой-рассказчик слышит, как его сосед по комнате во сне повторяет имя: «Джульетта, Джульетта» (274). Далее наши герои,

равно как и читатели, начинают понимать, что Юлия и Джульетта — двойники.

Нарративными двойниками выступают герой-рассказчик и Эразмус, ключевой персонаж «Истории об утраченном зеркальном отражении». Кроме того, семиотическим двойником Эразмуса Шпикера выступает Петер Шлемель (с прозрачной отсылкой к герою Шамиссо), из-за демонических козней утративший свою тень.

Герои-двойники присутствуют и в «Поэме без героя». Прежде всего, это героиня-рассказчица и Коломбина:

Ты в Россию пришла ниоткуда,
О мое белокурое чудо,
Коломбина десятых годов! <...>
Ты — один из моих двойников. (883)

Кроме того, у героини, ведущей повествование, в «Эпилоге» появляется еще один двойник:

А за проволокой колючей,
В самом сердце тайги дремучей,
Я не знаю, который год,
Ставший горстью «лагерной пыли»,
Ставший сказкой из страшной были,
Мой двойник на допрос идет.
(894–895. Курсив Ахматовой — Л.К.)

В «Прозе о Поэме» Ахматова поясняет: «...там в Поэме у меня два двойника. В Первой Части — “петербургская кукла, актерка”, в третьей — некто “в самой чаще тайги дремучей”, во второй части (т. е. в “Решке”) у меня двойника нет» (1131).

Двойниками в Поэме выступают также inferнальные персонажи: «Дапертутто», «Владыка Мрака», «Калиостро — Сам изящнейший сатана». При этом хромота и изящество Владыки Мрака («Как он хром и изящен» (876)) отсылает к гофмановскому доктору Дапертутто (которому также была присуща хромота, архетипическая черта дьявола). С Дапертутто Владыку Мрака роднит и переходящая все пределы греховность:

Перед ним самый смрадный грешник —
Воплощенная благодать. (876)

Далее почти те же внешние и внутренние черты зеркально повторяются в характеристике Калиостро:

Это старый чудит Калиостро —
Сам изящнейший сатана,
Кто над мертвым со мной не плачет,

Кто не знает, что совесть значит
И зачем существует она. (889)

Заметим, что соотносить этот двоящийся персонаж с Всеволодом Мейерхольдом (на которого указывают «Примечания редактора»: «Дапертутто — псевдоним Всеволода Мейерхольда», 897) или с Михаилом Кузминым, автором романа о графе Калиостро, — слишком прямолинейный и неоправданный ход, правда, не исключающий косвенной соотнесенности, на которую Ахматова намекает в «Прозе о Поэме» (1130).

А вот с гофмановским доктором Дапертутто, воплощающим сатанинское зло, ассоциации самый прямые. Напомним, что этот персонаж в «Приключении в ночь под Новый год» не только способствует падению героя, не только цинично издевается над его пагубной страстью и провинностями, но и толкает его на страшное преступление, предлагая отравить собственную жену и сына.

Если проецировать интертекстуальные образы носителей зла в Поэме на описываемую Ахматовой эпоху, то они соотносятся не только с апологетами ницшеанской «свободы духа» и имморализма 1910-х гг., но и с «посланцами Девки Безносой» 1930–1940-х гг., когда многие моральные установки уродливо исказились, и сын мог донести на отца, а муж — на жену...

Следует отметить, что зеркальный генезис двойников Ахматовой буквально манифестируется — в «Решке» героиня-автор прямо заявляет: «Я зеркальным письмом пишу» (892).

Отсюда, как и в гофмановской новелле, в Поэме появляются дериваты зеркального отражения — тени, ожившие портреты, всевозможные звуковые «слепки»: эхо голоса, звук шагов и пр. Прочитированная выше строка об отделившемся от героини и оставшемся в блокадном Ленинграде отражении входит в парадигму других его дериватов, также обретших самостоятельное бытие:

Разлучение наше мнимо:
Я с тобою неразлучима,
Тень моя на стенах твоих,
Отраженье мое в каналах,
Звук шагов в Эрмитажных залах... (895).

В «Эпilogе» этот образный ряд дополнит и мотив ауканья «с дальним эхом» (894).

Образ тени играет в Поэме, как и в гофмановской новелле, амбивалентную роль. Так, «тени из тринадцатого года под видом ряженых» (877) явно имеют демоническую природу, что подтверждается появлением среди них некой инфернальной «лишней тени»:

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... (877)

Здесь *лишняя тень*, безусловно, — воплощение инфернального зла, его бесплотное и, казалось бы, неуловимое отражение. Этот образ также отсылает читателя к «Приключению в ночь под Новый год», где доктор Дапертутто может внезапно появляться и также неуловимо исчезать, подобно тени: «...он <...> схватил за грудки незнакомца в красном, но тот ловко увернулся и исчез, словно его здесь и не было, так стремительно, что Эразмус и опомниться не успел» (281).

В ту же парадигму попадают портреты. Так, Юлия, возлюбленная героя-рассказчика, предстает перед ним сошедшей с портретов старых мастеров «манящей девой». Его предостерегает Эразмус: «... Разве ты не видел ее уже на полотнах Брейгеля, Калло и Рембрандта?» (276).

В преамбуле к Главе Второй «Девятьсот тринадцатого года» описываются целых три портретных отражения героини-Коломбины:

«Над кроватью три портрета хозяйки дома в ролях. Справа она — Козлоногая, посредине — Путаница, слева — портрет в тени. Одним кажется, что это Коломбина, другим — Донна Анна (из “Шагов Командора”). <...> Новогодняя полночь. Путаница оживает, сходит с портрета...» (881).

Если Коломбина — «один из... двойников» героини-рассказчика, то ее портреты представляют собой двойники двойников, ассоциирующиеся — через имя «Анна» — с самой Ахматовой и отсылающие к целому ряду текстов — от театра дель арте до лирики Блока. Далее эта тема продолжается:

Ты сбежала сюда с портрета,
И пустая рама до света
На стене тебя будет ждать. (882)

И завершается этот нарратив пожеланием героине возвращаться в портрет:

На щеках твоих алые пятна,
Шла бы ты в полотно обратно,
Ведь сегодня такая ночь,
Когда нужно платить по счету... <...>
Что глядишь ты так смутно и зорко:
Петербургская кукла, актерка... (883)

Почему автор столь жесток со своей героиней? Обычно последнюю соотносят с Ольгой Глебовой-Судейкиной. Однако Ахматова в «Прозе о Поэме» поясняла, что это не портрет Судейкиной, а «скорее портрет эпохи — это 1910-е гг., петербургские и артистические, а так как О.А. <Ольга Афанасьевна — Л.К.> была до конца женщиной своего времени, то, вероятно, она всего ближе к Коломбине. Говоря языком поэмы, это тень, получившая отдельное бытие <...> Внешне она предельно похожа на Ольгу» (1137).

Мы полагаем, что Ахматовой в пространстве Поэмы важно было выявить внутренний демонизм женской красоты, показать роковую подоплеку невероятной притягательности красавиц 1910-х гг., их потенциальную способность «убивать», о чем так тонко написал Блок в послании «Анне Ахматовой» (1913).

Вот почему героиня-автор не снимает вину и с самой себя, и сама готова «платить по счету», пряча в подтекст автобиографическую драму начала 1910-х... А претекстом здесь опять-таки оказывается новелла Гофмана, главная героиня которой, Юлия/Джувьетта, — прототип ахматовской Коломбины.

Почему «красота страшна»? И Гофман, и Ахматова дают тождественные ответы. Красота, женская прелесть, полагают оба художника, дает почти неограниченную власть. И Гофман, и Ахматова не жалеют красок показать неотразимую притягательность своих героинь и одновременно (а, возможно, и потому) их inferнальную природу. Ср. у Гофмана: «Никогда еще Джувьетта не была такой пленительной. Она была одета в то же платье, что и при первой встрече в саду, она была ослепительно хороша и так сияла юной прелестью. <...> Сверкающие искры посыпались из глаз Джувьетты, лицо ее уродливо исказилось, а тело запылало» (282–283, 292). У Ахматовой:

А смиренница и красотка,
Ты, что козью пляшешь чечетку,
Снова гулишь томно и кротко:
«Que me veut mon Prince Carnaval?»

И в то же время в глубине залы, сцены, ада или на вершине гетевского Брокена появляется Она же (а может быть — ее тень):

Как копытца, топчут сапожки,
Как бубенчик, звенят сережки,
В бледных локонах злые рожки,
Окаянной пляской пьяна... (880)

Красота героини Ахматовой, как и героини Гофмана, отсылает к полотнам старых мастеров (а у Ахматовой и к новейшей живописи).

си). Причем оба писателя акцентируют в портретах своих героинь детали известных, узнаваемых полотен: Гофман изображает героиню в старинном платье «с множеством складок» (276), «на запястьях искусной работы браслеты» (266), все эти детали отсылают к портретам красавиц Мириса, Рембрандта и Калло.

Ахматова одевает героиню, называя ее именами исполняемых ею ролей, в «атласную шубку», отсылающую к портрету С. Судейкина, на котором запечатлена Ольга Глебова-Судейкина в роли Путаницы. Другой портрет героини — «Вся в цветах, как “Весна” Боттичелли» (884) — прозрачная проекция на знаменитое полотно.

И у Гофмана, и у Ахматовой мотив живописных ассоциаций повторяется несколько раз, причем каждый раз он подчеркнуто антинормичен и сопровождается эксплицитной или имплицитной коннотацией «ожившего портрета». У Гофмана этот многослойный образ включен в «Постскрипtum путешествующего энтузиаста» и завершает новеллу: «Прелестная Юлия была влекущим к себе живописным образом, сошедшим с полотна Рембрандта или Калло, и она обвела вокруг пальца несчастного Эразмуса Шпикера» (293).

У Ахматовой живописные проекции героини также подчеркивают амбивалентность ее ангельской и одновременно демонической красоты:

Золотого ль века виденье
Или черное преступленье
В грозном хаосе давних дней? (883)

В тот же семиотический кластер — зеркальных отражений, двойников, теней, оживших портретов — включаются *призраки* и *фантомы*, благодаря которым сюжеты обоих произведений обретают мистико-готический колорит.

Рассмотренные аттракторы не исчерпывают мотивных перекличек обоих произведений. Семантическим «эхом» новеллы Гофмана в ахматовском «Триптихе» оказывается и мотив игры живого/неживого, воплощающийся в трансформации персонажа в куклу. Повторяется у Ахматовой и гофмановский мотив полночного боя часов, и музыкально-оркестровые мотивы, становящиеся подчас скрытым камертоном происходящего.

Техники повествования. Двоящийся хронотоп обуславливает не только смысловые схождения, но и техники повествования. У Ахматовой, как и у Гофмана, стерта грань между реальным и ирреальным: в повседневное течение жизни проникают инфернальные сущности. Отсюда и ряд нарративных перекличек.

Потусторонний хронотоп вводится с помощью рекурсивной техники «повествования в повествовании». У Ахматовой мотива-

цией двоемирия служит семантика бреда («Когда все воскресают бреды...», 875), прием «сна во сне», о котором говорится во «Втором посвящении» («Сплю — мне снится молодость наша...», 873) и в «Решке» («А во сне все казалось, что это / Я пишу для кого-то либретто <...> А ведь сон — это тоже вещьца...», 889).

У Гофмана рекурсивная техника реализуется также в приеме сна (путешествующему энтузиасту снится Юлия, которая снова, как и ранее наяву, предлагает ему бокал с пуншем), а затем в повествование вводится вставная история — записки Эразмуса, человека, потерявшего свое отражение.

К выводам. На примере взаимодействия конкретного гофмановского претекста и «Поэмы без Героя» мы можем сделать более общие выводы об интертекстуальной стратегии Ахматовой.

Итак, в «Поэме без Героя» содержатся а) опорные образы и мотивы (интертекстуальные рецепции), варьируемые в наличном тексте и служащие точкой входа для тех или иных интертекстуальных ассоциаций; б) реминисцентные комплексы, прямо или косвенно отсылающие к литературным прецедентам; в) аттракторные модели, которые притягивают схожие ситуации из культуры и реальной сферы, встраивая их в то или иное архетипическое клише или сюжетно-нарративную схему.

Основой интертекстуального соположения является более общая структурная модель, связанная с картиной мира. Механизмы традиции нам видятся следующим образом. «Встречное» течение обусловливается сходными моделями мира, чья общность в первую очередь проявляется на спациональном уровне. В этом пункте задается ряд сопоставимых образов и мотивов, а также техник поэтического письма. Так, романтическое двоемирие гофманианского толка обусловливает парадигмы пограничности, зеркальности, двойничества. При этом у Ахматовой, как и у Гофмана, эти миры не разделены непроходимой пропастью: подчеркивается реальность потустороннего бытия, что в целом создает ощущение сюрреальности. «Двойной» топос «работает» и на уровне техники, задавая ряд специфических нарративных приемов, связанных с «повествованием в повествовании».

Соединительными звеньями ключевых мотивов нередко становятся, казалось бы, второстепенные, в том числе пространственные, динамические, портретные и вещные мотивы, также несущие в себе огромную смысловую нагрузку и безмерно расширяющие семантические горизонты Поэмы. Среди особо отметим кластер, включающий в себя образы *зеркала, отражения, тени*, связанные с приходом Призрака, с семантикой гибели, идеей возмездия и пр.

Не случайно этот кластер проецируется не только на новеллу Гофмана, но и на ряд других его же произведений, а также притягивает к себе семантические поля «Гамлета», «Макбета», «Фауста», блоковских «Шагов Командора» и т. д.

«Поэма без Героя» являет такой способ работы автора с интертекстом, при котором «чужое слово», «чужой текст» становится смыслопорождающей моделью, собирающей вокруг себя — в силу сохранившихся у него семиотических «валентностей» — целую сеть связанных между собой ассоциативных значений, встраиваемых в определенную повествовательную схему. В силу этого «чужое слово» в силовом поле ахматовской Поэмы становится генератором, хранителем и передатчиком культурной традиции.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ботникова А.Б. Э.Т.А. Гофман и русская литература: первая половина XIX века: к проблеме русско-немецких литературных связей. Воронеж, 1977.
2. Бурдина С.В. «Полночная гофманиана» поэмы А.А. Ахматовой «Путем всея земли» // Вестник Московского ун-та. Сер. 9. Филология. 2002. № 3. С. 121–128.
3. Неклюдов С.Ю. Литература как традиция. 1. Темы и вариации. М., 2016.
4. Рубинчик О.Е. «Пусть Гофман со мною дойдет до угла...»: Гофман и Шагал — спутники Ахматовой // Известия ВГПУ. 2014. № 4 (265). С. 137–141.
5. Темиришина О.Р. Егор Летов: язык и мир. Опыт психолингвистического подхода к поэзии. СПб.: Скифия, 2024. 608 с.
6. Топоров В.Н. Приложение 2. Ахматова и Гофман. К постановке вопроса // Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы. Избр. труды. СПб.: Искусство-СПб, 2003. С. 457–480.

REFERENCES

1. Botnikova A.B. E.T.A. Gofman i russkaia literatura: pervaiia polovina XIX veka: k probleme russko-nemetskikh literaturnykh sviazei [E.T.A. Hoffman and Russian literature: the first half of the 19th century: on the problem of Russian-German literary relations]. Voronezh: Publishing House of Voronezh University, 1977. 204 p.
2. Burdina S.V. «Polnochnaia gofmaniana» poemu A.A. Akhmatovoi «Putem vseia zemli» [“Midnight Hoffmaniana” of A.A. Akhmatova’s poem “The Way of the Whole Earth”]. Vestnik Moskovskogo un-ta. Ser. 9. Filologiia [Bulletin of the Moscow University, Ser. 9. Philology]. 2002. № 3. P. 121–128.
3. Nekliudov S.Iu. Literatura kak traditsiia. 1. Temy i variatsii. [Literature as tradition. 1. Themes and variations] Moscow, Indrik Publ., 2016. 520 p.
4. Rubinchik O.E. «Pust’ Gofman so mnoiu doidet do ugla...»: Gofman i Shagal — sputnikii Akhmatovoi [“Let Hoffmann walk with me to the corner...”: Hoffman and Chagall are Akhmatova’s companions]. Izvestiia VGPU. 2014. № 4 (265). P. 137–141.
5. Temirshina O.R. Egor Letov: iazyk i mir. Opyt psikholingvisticheskogo podkhoda k poezii [Egor Letov: language and the world. The experience of a psycholinguistic approach to poetry]. Saint-Petersburg, Skifiia Publ., 2024. 608 p.
6. Toporov V.N. Prilozhenie 2. Akhmatova i Gofman. K postanovke voprosa [Appendix 2. Akhmatova and Hoffmann. On the formulation of the problem]. In: Topo-

rov, V.N. *Peterburgskii tekst russkoi literatury. Izbr. trudy* [The Petersburg text of Russian literature. Selected works]. Saint-Petersburg, *Iskusstvo-SPb Publ.*, 2003. P. 457–480.

Поступила в редакцию 19.02.2025

Принята к публикации 17.06.2025

Отредактирована 23.06.2025

Received 19.02.2025

Accepted 17.06.2025

Revised 23.06.2025

ОБ АВТОРЕ

Любовь Геннадьевна Кихней — доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории журналистики и литературы факультета журналистики Московского университета имени А.С. Грибоедова; lgkihney@yandex.ru

ABOUT THE AUTHOR

Lyubov G. Kihney — Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of History of Journalism and Literature, Faculty of Journalism, Griboyedov Moscow University; lgkihney@yandex.ru