



Новое  
Литературное  
Обозрение

ИРИНА СЛУЖЕВСКАЯ

# КИТЕЖАНКА

ПОЭЗИЯ АХМАТОВОЙ:  
ТРИДЦАТЫЕ ГОДЫ

**ИРИНА СЛУЖЕВСКАЯ**

# **КИТЕЖАНКА**

**ПОЭЗИЯ АХМАТОВОЙ: ТРИДЦАТЫЕ ГОДЫ**

Новое Литературное Обозрение

Москва

2008

УДК 821.161.1(092)Ахматова А.А.  
ББК 83.3(2Рос=Рус)6-8Ахматова А.А.  
С49

**Служевская И.**

**С 49 КИТЕЖАНКА. Поэзия Ахматовой: тридцатые годы** — М.: Новое литературное обозрение, 2008. — 136 с.

В ахматовской поэзии тридцатых годов автор книги прослеживает ряд глубоких перемен (гражданских, историософских, эстетических), – перемен, сделавших возможным создание «Поэмы без героя», вершинное творение Ахматовой. Выстроенные в хронологическом порядке, прочитанные как ступени творческого восхождения, стихотворения тридцатых годов позволяют наблюдать за тем, как происходило «второе рождение» поэта.

УДК 821.161.1(092)Ахматова А.А.  
ББК 83.3(2Рос=Рус)6-8Ахматова А.А.

**ISBN 978-5-86793-557-3**

© И. Служевская, 2008

© Художественное оформление. «Новое литературное обозрение», 2008

*А.Г. Найману и И.М. Ефимову,  
с благодарностью*



Мне всегда хотелось понять, откуда к Ахматовой «пришла» «Поэма без героя». Помните: «Первый раз она пришла ко мне в Фонтанный Дом в ночь на 27 декабря 1940 года...»<sup>1</sup> Ответа на этот вопрос ахматоведение обычно ищет вовне, на «чужих» страницах. Меняя тактику, мы попробуем поискать его «внутри» поэзии Ахматовой тридцатых годов. Стихотворения тридцатых годов, выстроенные в хронологическом порядке, обозначат ахматовский путь к поэме. Оставляя в поле зрения только стихи и время, хронологический ход позволит увидеть лирику в свете поэмы, поэму — в свете лирики и Ахматову — в центре всех пересечений.

Ахматовская поэзия тридцатых годов изучена более чем подробно. Без тени претензий я сознаю, что предлагаемый опус нов, может быть, только расположением материала. Всех известных мне предшественников я старалась назвать<sup>2</sup>. Заранее прошу прощения у тех, кто пропущен, и с благодарностью принимаю любые поправки.

Книга написана в неакадемическом ключе.

\* \* \*

Автор глубоко признателен А. Найману, О. Лекманову, С. Сапожникову, С. Волкову и А. Генису за помощь в работе над книгой.

**В** судьбе Ахматовой 1925 год отмечен особо. В шестидесятые годы она вспоминала: «После моих вечеров в Москве (весна 1924) состоялось постановление о прекращении моей литературной деятельности. Меня перестали печатать в журналах и альманахах, приглашать на литературные вечера. (Я встретила на Невском М. Шагинян. Она сказала: “Вот вы какая важная особа. О вас было постановление ЦК: не арестовывать, но и не печатать”». V, 207)<sup>3</sup> «За этим сразу началось многолетнее пребывание “под крылом у гибели”», — писала Ахматова в другом автобиографическом фрагменте и продолжала: «Затем мое имя вычеркнуто из списка живых до 1939 года...

Вокруг бушует первый слой революционной молодежи, с законной гордостью ожидающий великого поэта из своей среды. Гибнет Есенин, начинает гибнуть Маяковский, полузапрещен и обречен Мандельштам, пишет худшее из всего, что он сделал (поэмы), Пастернак... уезжают Марина и Ходасевич. Так проходит десять лет. И принявшая опыт этих лет — страха, скуки, пустоты, смертного одиночества — в 1936 я снова начинаю писать, но почерк у меня уже изменился, но голос уже звучит по-другому. А жизнь приводит под уздцы такого Пегаса, который чем-то напоминает апокалипсического Бледного Коня...

Возникает Реквием (1935—1940). Возврата к первой манере не может быть. Что лучше, что хуже — судить не мне. 1940 — апогей. Стихи звучали непрерывно, наступая на пятки друг другу, торопясь и задыхаясь: разные и иногда, наверно, плохие. В марте “Эпилогом” кончился “Requiem”. В те же дни — “Путем всея земли” («Китежанка»), т.е. большая панихида по самой себе, осенью одновременно — две гости: Саломея (“Тень”) и моя бедная Ольга (“Ты в Россию пришла ниоткуда”), и с этой таинственной спутницей я проблуждала 22 года» (V, 202).

В судьбе Ахматовой 1925 год обладает особым статусом не только потому, что судьбой этой впервые распорядилось постановление ЦК, но и потому, что «Музой» и «Лотовой женой» (1924) закончился первый, ранний этап ахматовской поэзии. Говоря о новом голосе и новом почерке, появившихся спустя десятилетие, Ахматова, безусловно, права. Тридцатые годы в ее поэтической судьбе — самое

неожиданное, баснословное время. Им, как известно, предшествовала многолетняя пауза (примерно тогда же настигшая и Мандельштама, и Пастернака). Второе рождение Ахматовой приходится на 33—34-е годы. Два стихотворения, с которых мы начнем, написаны в 1928 и 1929 годах и являются предвестниками поэзии тридцатых. Одно из них может считаться первым, дальним подступом к «Поэме без героя» в лирике нового периода. Это стихотворение «Если плещется лунная жуть...» — исток ахматовского движения наперекор «бегу времени», «прямо под ноги пулям, расталкивая года» (III, 31).

Можно поручиться, что в 1928 году, когда оно было написано, никто не распознал бы тут нового почерка. Как удивился бы такой воображаемый знаток, если бы ему сказали, что этому глубоко частному, казалось бы, утопающему в деталях личного опыта стихотворению предстоит стать ростком целой эпохи и, по существу, иной поэзии:

Если плещется лунная жуть,  
Город весь в ядовитом растворе.  
Без малейшей надежды заснуть  
Вижу я сквозь зеленую муть  
И не детство мое, и не море,  
И не бабочек брачный полет  
Над грядой белоснежных нарциссов  
В тот какой-то шестнадцатый год...  
А застывший навек хоровод  
Надмогильных твоих кипарисов.

(I, 415)

В 1928 году ахматовская поэзия вступает в пределы воспоминания. Вглядимся в его черты.

Первое. **Ночь**, с которой у Ахматовой всегда связано приближение прошлого. Память, ночь и раскаяние навсегда соединены для русской поэзии Пушкиным («Когда для смертного умолкнет шумный день...»). Мы еще прочтем аналог этого откровения, который Ахматова напишет в 1936 году.

Дальше: пейзаж, или локус. Ночь у Ахматовой — глубоко, томи-тельно **петербургская**. Уже в первой строке: «Если плещется лунная жуть...» — город залит луной, чей свет назван «ядовитым раствором» и «зеленой мутью». Отметим цвет и качество лунного пейзажа: зелень и яд. Оценим полноту погружения города в эту стихию: лунная жуть плещется, город весь в ядовитом растворе. Пейзаж сопряжен с ядом,

преступлением, небытием. Ночной Петербург увиден Ахматовой как стихия кошмара, явного и еще не определенного ужаса.

Вот три составляющие ахматовского воспоминания: **ночь, Петербург и ужас.**

А дальше перед нами возникает цель, конечный пункт движения в прошлое. Он состоит из двух слоев. В первом находятся воспоминания внешние, отвергнутые. Они светлы, легки, воздушны, их общим началом может быть радость, или счастье, или обаяние:

И не детство мое, и не море,  
И не бабочек брачный полет  
Над грядой белоснежных нарциссов...

Повторяющееся отрицание заключает эту акварель в черную траурную рамку: прошедшее навсегда оставлено позади, в сегодняшний день героини попадает не оно. Что же видится ей «сквозь зеленую муть», что выбирает память?

...А застывший навек хоровод  
Надмогильных твоих кипарисов.

По описанию могилы ясно, что это Крым. В Крыму похоронен Николай Владимирович Недоброво, про которого Ахматова, среди прочего, сказала: «А он, может быть, и создал Ахматову»<sup>4</sup>.

Как известно, Недоброво был близким другом Ахматовой. Его исключительная роль в ее судьбе определяется в основном двумя событиями. Первое: после выхода второго ахматовского сборника «Четки» (март 1914 года) он написал статью «Анна Ахматова», о которой Ахматова (в 1940 году) сказала Л.К. Чуковской: «Потрясающая статья, пророческая... Я читала ночью и жалела, что мне не с кем поделиться своим восхищением. Как он мог угадать жесткость и твердость впереди? Откуда он знал? Это чудо. Ведь в то время принято было считать, что все эти стихи — так себе, сентименты, слезливость, каприз. Паркетное ломанье. Статья Иванова-Разумника, кажется, так и называлась “Капризники”». Но Недоброво понял мой путь, мое будущее, угадал и предсказал его потому, что хорошо знал меня»<sup>5</sup>.

Статья — вклад отмеченный, канонический. Позволим себе коснуться и другой стороны существования Недоброво в том биографическом мифе Ахматовой, который стал *материалом ее поэзии* и потому — *законным* предметом нашего разговора. Ахматову и Недоброво

связывали любовные отношения. В 1916 году Недоброво познакомил ее со своим близким другом Борисом Анрепом. Это знакомство перешло в сердечную привязанность. С появлением Анрепа чувства Ахматовой к Недоброву изменились. В лирике тридцатых годов с этим событием будут ассоциироваться темы вины, предательства, мук совести. Все это необходимо держать в уме, читая заключительное двустихие стихотворения 1928 года — первого воспоминания Ахматовой о «каком-то шестнадцатом годе».

В кипарисах, окруживших могилу, подчеркнута не красота. Их «застывший хоровод» противопоставит «брачному полету» бабочек по признаку «движение—неподвижность», а «гряде белоснежных нарциссов» — по признаку «светлое—темное». Могила, неподвижность, темнота — вот куда ведет воспоминание, вот что покоится на дне памяти, раздвигаящей зеленую муть настоящего.

И позже, в стихах о юности — предвоенной, царскосельской, беззаботной, — светлое и легкое всегда отягчено подступающей смертью и кровью:

А облака сквозили  
Кровавой цусимской пеной,  
И плавно ландо катили  
Сегодняшних мертвецов...  
(I, 475)

Стихам этим («Из цикла "Юность"»: «Мои молодые руки...») предстояло появиться через двенадцать лет. Но в строке 1928-го года они уже предсказаны тем, как беспощадно отодвинуты в сторону свет и легкость, оставляя в центре тяжести могилу героя.

\* \* \*

Второе стихотворение, написанное в преддверии тридцатых годов, — «Тот город, мной любимый с детства...». Время и место создания: 1929 год, Царское Село.

Тот город, мной любимый с детства,  
В его декабрьской тишине  
Моим промотанным наследством  
Сегодня показался мне.

Все, что само давалось в руки,  
Что было так легко отдать:  
Душевный дар, молений звуки  
И первой песни благодать —

Все унеслось прозрачным дымом,  
Истлело в глубине зеркал...  
И вот уж о невозвратимом  
Скрипач безносый заиграл.

Но с любопытством иностранки,  
Плененной каждой новизной,  
Глядела я, как мчатся санки,  
И слушала язык родной.

И дикой свежестью и силой  
Мне счастье веяло в лицо,  
Как будто друг от века милый  
Всходил со мною на крыльцо.  
(I, 417)

Перед нами прообраз будущих «маленьких трагедий», объединенных темой утраченного времени. Позже они составят целую ветвь ахматовской лирики, и себя Ахматова будет звать китежанкой. Но героине нашего стихотворения ни имя, ни миссия еще не открыты. Ей дана роль наследницы, обнаруживающей, что у нее ничего больше нет.

Промотанное наследство — образ лермонтовской «Думы», в свою очередь опирающейся на Библию: «Отцы ели кислый виноград, а у детей на зубах — оскомина» (Иер. 39, 21). Резкая лермонтовская строфа сохраняет язвительную горечь источника:

И прах наш, с строгостью судьи и гражданина,  
Потомок оскорбит презрительным стихом,  
Насмешкой горькою обманутого сына  
Над промотавшимся отцом<sup>6</sup>.

Трагическое ожидание, которое по традиции несет образ промотанного наследства, у Ахматовой сбывается. Героиня обнаруживает, что исчезло все: город, дар, песни и даже молитвы... Облекаясь ма-кабрически-маскарадной плотью, прежний мир оказывается тленом.

И даже сама смерть (безносый скрипач) тут лишена величия (намек на дурную болезнь; так, в «Поэме без героя» лагерные стражи, ведущие героиню на допрос, названы посланцами «Девки безносой»).

«Гамлетовский» распад связей, который позже, «в сороковом году», будет осознан как катастрофа двадцатого века, — здесь переживается наяву. Героиня оказывается внутри исторического зияния, где единственным упованием может быть поиск незыблемого, устоявшего. В стихотворении 1929 года таким спасением становится родина: пропасть между исчезнувшим и существующим преодолевается бессмертием страны русского снега и русского языка.

«Но с любопытством иностранки, плененной каждой новизной...» Само ощущение новизны окружающего у Ахматовой изначально связано с острой, предсмертной близостью к земле. Как писала она в одном из ранних (и что примечательно — царскосельских же) стихотворений:

Замечаю все, как новое,  
Влажно пахнут тополя.  
Я молчу. Молчу, готовая  
Снова стать тобой, земля».  
(1,56)

Иностранка, плененная новизной, — это царскосёлка на неузнаваемой родине. Подходящая к случаю быль: после нескольких десятилетий, проведенных за границей, эмигрант возвращается в Россию. «Узнаете ли вы что-нибудь вокруг себя?» — спрашивают его. «Только снег», — отвечает он. У Ахматовой: «Глядела я, как мчатся санки, и слушала язык родной». И дальше:

И дикой свежестью и силой  
Мне счастье веяло в лицо,  
Как будто друг от века милый  
Всходил со мною на крыльцо.

Катарсис, переживаемый в финале, сродни блоковскому: «О Русь моя! Жена моя! До боли нам ясен долгий путь...» В лирике Ахматовой строки такого откровенного ликования — наперечет. Счастье, физически осязаемое, как ветер «дикой свежести и силы», счастье возвращения домой с милым другом, — это, бесспорно, апофеоз радости, прокладывающей мосты над бездной. В 1929 году, во время редко прерываемого молчания, исторический разрыв преодолевается любовью к родине.

Парадокс этого «переходного» стихотворения заключается в том, что о явлениях, ставших содержанием поэзии тридцатых годов, рассказано на языке двадцатых, когда язык Ахматовой еще классически приподнят, полон поэтизмов, уместных в 1915 году, но не позже. Острая историческая драма не может говорить на языке «Белой стаи»: обороты «молений звуки», «плененной каждой новизной» здесь кажутся неуместными. Тема ищет слова. До рождения новой Ахматовой остается четыре года.

\* \* \*

Время новой Ахматовой начинается со стихотворения «Привольем пахнет дикий мед...» (1934), чья первая строка указывает на еще одного поэта, замешанного в происходящем, — Шекспира. Слово Ахматовой втягивает в себя дух времени в его тяжелой, шекспировской насыщенности. Как у Шекспира, дыхание этого времени отравлено стойким запахом, запахом крови. Об этом — первые строки Ахматовой на новом языке:

Привольем пахнет дикий мед,  
Пыль — солнечным лучом,  
Фиалкою — девичий рот,  
А золото — ничем.  
Водою пахнет резеда  
И яблоком — любовь,  
Но мы узнали навсегда,  
Что кровью пахнет только кровь.

И напрасно наместник Рима  
Мыл руки пред всем народом  
Под зловещие крики черни;  
И шотландская королева  
Напрасно с узких ладоней  
Стирала красные брызги  
В душном мраке царского дома.  
(I, 423)

«Она начала читать Шекспира, — свидетельствует Анатолий Найман, — в молодости и читала до конца дней... “Макбет” был в числе дос-

конально изученных и постоянно используемых, макбетовские мотивы попадают в ее стихи непосредственно из трагического быта, воспроизводящего кровавые ситуации пьесы... «Реквием» и, шире, реквиемная тема времени террора, захватившего сорок без малого лет ее жизни, пропитаны словом и духом «Макбета»<sup>7</sup>.

По-видимому, «Макбет» был изучен Ахматовой особенно досконально потому, что она переводила его в начале тридцатых годов. Р.Д. Тименчик, опубликовавший фрагмент этого перевода, ссылается на письмо Георгия Чулкова Ахматовой от 29 декабря 1933 года: речь там идет «о рекомендации этого перевода Л.Б. Каменеву, который тогда возглавлял издательство “Academia”»<sup>8</sup>. Вряд ли можно считать простым совпадением, что одновременно с Ахматовой переводом «Макбета» занимались Анна Радлова и Сергей Соловьев, друг Блока и племянник философа. Шекспир оказывается слишком созвучен стране, где главным инструментом в борьбе за власть служит убийство врагов, — пусть воображаемых, пусть потенциальных. Недаром позже постановка «Гамлета» будет запрещена во МХАТе Сталиным...<sup>9</sup>

В стихотворении, о котором мы говорим, «Макбетом» навеяна не только строка о запахе крови. (Ее источник — та знаменитая сцена лунатического мытья рук, когда леди Макбет, уже ставшая королевой после убийства короля Дункана, говорит: «Here's the smell of the blood still. All the perfumes of Arabia will not sweeten this little hand»<sup>10</sup>. В точном переводе Пастернака: «И рука все еще пахнет кровью. Никакие ароматы Аравии не отобьют этого запаха у этой маленькой ручки»<sup>11</sup>.) Строка о запахе дикого меда такого дословного источника в «Макбете» не имеет, и все же ее шотландское происхождение, кажется, не требует доказательств: в конце концов, с чем еще может ассоциироваться дикий мед?

Главное тут, разумеется, тема крови, ее символика, ее словесная плоть: то удвоение корня, понятия, качества, которое навеяно эпохой в ее макбетовских декорациях: «*Но мы узнали навсегда, что кровью пахнет только кровь*». Ведь именно «Макбет» считается самой кровавой трагедией автора даже в лексическом измерении: слово «кровь» и его производные встречаются на каждой странице пьесы. Что касается удвоения корня, то и его мы находим в классическом афоризме главного героя трагедии: «Blood will have blood»<sup>12</sup>, что у Пастернака читается как: «Кровь смывают кровью»<sup>13</sup>, но точнее было бы: «Кровь притягивает кровь».

Как у Шекспира, в крови тут выделено то качество, которое отвечает самому «животному» чувству человека — обонянию. Ахматова

делает все для того, чтобы обострить наше восприятие зловещего символа. Она погружает запах крови в череду ароматов пленительных, чистых, домашних: фиалковые лепешечки, которые жевали красавицы для освежения дыхания, пылинки в солнечном луче, резеда из пригородных парков или цветочных магазинов. Золото и любовь, гонцы шекспировской стилистики, кажутся перенесенными сюда из песен, сонетов или пьес.

На этом фоне запах крови возникает словно ночной кошмар, ставший явью. Он резок, безусловен и при этом не скрывает своих макбетовских истоков. Эта безусловность реальности и безусловность цитатности создают новое качество ахматовской поэтики: постоянство «тройного дна», когда стихи, с одной стороны, опираются на реальность, схваченную за горло точным описанием, а с другой — опрокидываются в бесконечную культурную перспективу зеркал, отражений, отголосков<sup>14</sup>.

В начале стихотворения Ахматова словно забывает о том, что она мастер. Первая строфа нарочито подчеркнуто проста, ее перечисление тяготеет к монотонности, наслоение запахов убаюкивает. Правда, строка о «золоте» чуть встряхивает читателя: золото, предмет из другого мира (купли, продажи, расчета), грозит прекращением приволья. Но следующие строки — «Водою пахнет резеда // И яблоком — любовь» — вновь ведут читателя в сень «сада радостей земных». Тем страшней и безжалостней изгнание из рая — строка о крови: «Но мы узнали навсегда, **что кровью пахнет только кровь**». Оставаясь в границах размера, Ахматова меняет ритм изнутри. Лишние безударные слоги — так называемые пиррихии, которым ритм обязан плавностью (мы находим их в строках «Водою пахнет резеда // И яблоком — любовь»), — исчезают. В строке о крови все ударные — на местах, оттого она и звучит с барабанной отчетливостью, оттого и проникает в память навсегда.

По любимому Ахматовой закону контраста эта отрывистая резкость подчеркивает и усиливает музыку второй строфы в ее тяжелой протяжности. «И напрасно наместник Рима...» — говорит Ахматова. Это «напрасно», тянущееся, пока хватает дыхания, вносит тему вечного клейма насильственно пролитой крови. (Ахматова пишет о библейском Пилате и шотландской королеве, в которой можно угадать леди Макбет или Марию Стюарт. Но кровь, от которой не отмыться и не освободиться, приводит в стихотворение и других легендарных убийц — Родиона Раскольникова, пушкинского Германна. Героев этих ни в тексте, ни в подтексте нет, а опыт классической русской литературы безусловен.)

Возвращаясь к музыке — ее создают повторы, симметрия, эхо: «И напрасно наместник Рима...», «И шотландская королева / Напрасно...» Музыкой, разумеется, правит ритм. Для строфы, уводящей стихотворение в дали истории, метафизики, религии, литературы, выбран белый стих, сохраняющий медитативный ореол со времен «Бориса Годунова» и особенно — стихотворения «Вновь я посетил...». Ахматова повторяет Пушкина не «дословно»: вместо ямбов у нее звучит дольник на основе анапеста и амфибрахия. Но впечатление «важной думы» сохраняется и вторит ритму с его паузами, в которых, как в темноте старых портретов, сквозит слишком многое. Эту темноту ритмического эха оттеняет ясность резко очерченных акмеистских деталей:

...Напрасно с узких ладоней  
Стирала красные брызги  
В душном мраке царского дома.

Сейчас, после долгого внутрстихового бдения, мы должны раздвинуть ставни и впустить в разговор время, время-убийцу, тридцатые сталинские годы. Ахматова, кажущаяся спутникам и рисующая себя помещанной, реагировала на него адекватно, видя повсюду — кровь. Вот она идет по вечерней Москве в сопровождении Э.Г. Герштейн. На дворе — осень тридцать пятого года. Ахматова приехала в Москву хлопотать за мужа, Н.Н. Пунина, и сына, Л.Н. Гумилева, арестованных в одну ночь. Вспоминает Э.Г. Герштейн:

«Я... вернулась домой. В передней на маленьком угловом диванчике сидит Анна Андреевна со своим извечным потрепанным чемоданчиком. ... Мы заходим в мою комнату. “Их арестовали” . — “Кого — их?” — “Леву и Николашу”».

Она спала у меня на кровати. Я смотрела на ее тяжелый сон, как будто камнем придавили. У нее запали глаза и возле переносицы образовались треугольники. Больше они никогда не проходили»<sup>15</sup>.

Спустя день Герштейн приезжает за Ахматовой в Нащокинский переулок, где та ночевала: «Мы встретились у ворот дома. Она вышла в синем плаще и в своем фетровом колпаке, из-под него выбились и развевались длинные пряди волос. Она смотрела по сторонам невидящими глазами. Мы пошли искать такси. Кропоткинская площадь и Волхонка были перерыты и перегорожены из-за строительства метро. Осенняя грязь. Она не могла перейти улицу. Я ее тащила. Вдали показалась машина. “Нет, нет — ни за что”. — “Машина далеко, идите”».

Она ставила ногу на мостовую и пятилась назад. Я ее тянула. Она металась. Машина приближалась. Рядом с шофером сидел человек в кожаной куртке. Казалось, они уже издалека заметили нас и посмеивались. Приближаясь, человек в кожаной куртке вглядывался в эту странную фигуру, похожую на подстреленную птицу, и... узнавал. Узнавал, жалея, ужасаясь почти брезгливо. Вот эта старая безумная нищая — знаменитая Ахматова? Вся эта физиономическая игра продолжалась полминуты. Вероятно, некогда этот человек был ее поклонником, влюблялся в нее на вечерах поэтов, когда она выступала. (А теперь и себя не узнаешь, милый мой, в кожаной куртке, рядом с водителем.) Они проехали.

Кое-как мы перешли улицу и нашли такси. Шофер двинул машину от стоянки, спросил, куда ехать. Она не слышала. Я не знала, куда мы едем. Он дважды повторил вопрос, она очнулась: «К Сейфуллиной, конечно». — «Где она живет?» Я не знала. Анна Андреевна что-то бормотала. В первый раз в жизни я услышала, как она кричит, почти взвизгнула сердито: «Неужели вы не знаете, где живет Сейфуллина?!» Откуда мне знать? Наконец я догадалась — в доме писателей? Она не отвечала. Кое-как добились, да, в Камергерском переулке. Мы поехали. Всю дорогу Анна Андреевна вскрикивала: «Коля... Коля... кровь...» и другие слова. Я решила, что Анна Андреевна потеряла рассудок. Она была в бреду. Я довела ее до дверей квартиры. Сейфуллина открыла сама. Я уехала»<sup>16</sup>. «Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой», подготовленная В.А. Черных, сообщает, что Н.Н. Пунин и Л.Н. Гумилев были арестованы 23 октября 1935 года. Благодаря хлопотам Ахматовой, ради этого и приехавшей в Москву, Пунина и Гумилева тогда освободили, 3 ноября 1935 года<sup>17</sup>.

Кто знает, когда возникло перед мысленным взором Ахматовой это видение крови, проливаемой крови невинных. Может быть, во время первого ареста Мандельштама (май 1934 года). Эту сцену Ахматова описала сама: «Ордер на арест был подписан самим Ягодой. Обыск продолжался всю ночь. Искали стихи, ходили по выброшенным из сундучка рукописям. Мы все сидели в одной комнате. Было очень тихо. За стеной, у Кирсанова, играла гавайская гитара. Следователь при мне нашел «Волка»<sup>18</sup> и показал Осипу Эмильевичу. Он молча кивнул. Прощаясь, поцеловал меня. Его увели в 7 утра. Было совсем светло» (V, 42—43).

Дальше она пишет про день ареста: «Навестить Надю из мужчин пришел один Перец Маркиш. Женщин в тот день приходило много. Мне запомнилось, что они были красивые и очень нарядные, в свежих

весенних платьях... А мы с Надей сидели в мятых вязанках, желтые и одеревеневшие...» (V, 45).

И еще одна деталь. «В это время шла подготовка к первому съезду писателей (1934), — пишет Ахматова, — и мне тоже прислали анкету для заполнения. Арест Осипа произвел на меня такое впечатление, что у меня рука не поднялась, чтобы заполнить анкету» (V, 45—46).

Арест Мандельштама... «Коля, Коля, кровь...» Если, продолжая поиск, заглянуть в колодез ахматовской лирики, то началом темы окажется стихотворение августа 1921 года:

Не бывать тебе в живых,  
Со снегу не встать.  
Двадцать восемь штыковых,  
Огнестрельных пять.  
Горькую обновушку  
Другу шила я.  
Любит, любит кровушку  
Русская земля.

(I, 355)

Стихотворение написано на казнь Гумилева<sup>19</sup>.

Так далеко расходятся круги от стихотворения «Привольем пахнет дикий мед...», вступления в ахматовскую поэзию страшного времени, где образ крови становится новым постоянным символом. Знаменательно, что обращение к этому образу в 1934 году начинается с христианского мифа, меряется им. Поэт настолько сохраняет нравственную позицию, насколько время ее, эту позицию, уничтожает.

\* \* \*

Следующее стихотворение подхватывает тему, начатую в 1928 году («Если плещется лунная жуть...»). Теперь на дворе февраль 1936-го. Новое возвращение в прошлое обещает быть более опасным:

Не прислал ли лебедя за мною,  
Или лодку, или черный плот? —  
Он в шестнадцатом году весною  
Обещал, что скоро сам придет.  
Он в шестнадцатом году весною

Говорил, что птицей прилечу  
Через мрак и смерть к его покою,  
Прикоснусь крылом к его плечу.  
Мне его еще смеются очи  
И теперь, шестнадцатой весной.  
Что мне делать! Ангел полуночи  
До зари беседует со мной.

(I, 428)

Поскольку прямого соответствия ангелу полуночи в библейских источниках не находится, а в стихах Ахматовой этому образу обеспечена редкая устойчивость (в черновиках он возникает с 1927 года, что может быть связано с ахматовским перечитыванием Лермонтова в Кисловодске: «По небу полуночи ангел летел...»)<sup>20</sup>, за разгадкой мотива придется обратиться в будущее. Мы находим ее в стихотворении «Одни глядятся в ласковые взоры...», написанном на полгода позже и носящем посвящение Н.В.Н (Николаю Владимировичу Недоброву). Вот оно:

Одни глядятся в ласковые взоры,  
Другие пьют до солнечных лучей,  
А я всю ночь веду переговоры  
С неукротимой совестью моей.  
Я говорю: «Твое несусь я бремя  
Тяжелое, ты знаешь, сколько лет».  
Но для нея не существует время  
И для нея пространства в мире нет.

И снова черный масленичный вечер,  
Зловещий парк, спокойный бег коня  
И полный счастья и веселья ветер,  
С небесных круч слетевший на меня.

А надо мной спокойный и двурогий  
Стоит свидетель... о, туда, туда,  
По древней Подкапризовой Дороге,  
Где лебеди и мертвая вода.

(I, 433)

Загадки, криптограммы и шифр — любовь к ним Ахматовой общеизвестна и требует не оправдания, а объяснения. Лакуны в повествовании — открытие русской психологической прозы на рубеже веков — стали содержанием ранней лирики Ахматовой, ее знаменитой двусторонней строфы, раньше и лучше всех описанной Мандельштамом: «Наконец, Ахматова принесла в русскую лирику всю огромную сложность и психологическое богатство русского романа девятнадцатого века. Не было бы Ахматовой, не будь Толстого с “Анной Карениной”, Тургенева с “Дворянским гнездом”, всего Достоевского и отчасти даже Лескова.

Генезис Ахматовой весь лежит в русской прозе, а не в поэзии. Свою поэтическую форму, острую и своеобразную, она развивала с оглядкой на психологическую прозу.

Вся эта форма, вышедшая из асимметричного параллелизма народной песни и высокого лирического прозаизма Анненского, приспособлена для переноса психологической пыли с одного цветка на другой»<sup>21</sup>.

Имя Чехова не упомянуто здесь, — может быть, потому, что Мандельштаму лучше других было известно о глубокой творческой неприязни, испытываемой Ахматовой к чеховской прозе. Несмотря на это, само движение лирического сюжета у ранней Ахматовой опирается именно на чеховские художественные открытия. Пропуск существенных звеньев повествования, объяснение, увиденное в подтекст, — черты чеховской эстетики, которые ахматовская лирика десятих годов использует жадно, открыто, постоянно<sup>22</sup>. Подобно Чехову, Ахматова могла описывать, как люди «обедают, только обедают», а в это время рушатся их жизнь и их судьбы. Разгадка, спрятанная в подтекст, наполняла описание жеста, интерьера, пейзажа тоской, радостью или скукой; строчки раздвигались, в них сквозила глубина. Это можно легко продемонстрировать на любом приметном стихотворении того периода. Вот «Прогулка»:

Перо задело о верх экипажа.  
Я поглядела в глаза его.  
Томилось сердце, не зная даже  
Причины горя своего.

Безветрен вечер и грустью скован  
Под сводом облачных небес,  
И словно тушью нарисован  
В альбоме старом Булонский лес.

Бензина запах и сирени,  
Насторожившийся покой...  
Он снова тронул мои колени  
Почти не дрогнувшей рукой.  
(I, 122)

Реальное содержание стихотворения — любовное томление, которому, очевидно, не суждена полнота разделенного чувства. Между тем о чувстве как таковом в стихотворении сказано однажды: «Томилось сердце, не зная даже причины горя своего». Все остальное пространство текста занято подробностями пейзажа, интерьера, портрета. Упомянуто перо на шляпе героини и экипаж, запах бензина и сирени, время дня (вечер) и состояние небосвода (облачность). И тем не менее томление и беспокойство героини, о которых впрямую сказано так мало, раскрыты остро и несомненно: мы ощущаем их, может быть, тем полнее, чем настойчивее авторское умолчание. Однажды заявленное чувство насыщает каждую деталь. Прием недосказанности у ранней Ахматовой становится чем-то вроде авторской метки.

Уже после двух первых сборников это чеховское начало начинает вытесняться из лирики Ахматовой и логикой времени, и логикой творческого развития. Но в тридцатые годы наступает момент, когда неназванное возвращается в поэзию Ахматовой, — теперь уже в качестве тайны, главной пружины лирического сюжета. Отличие недосказанности от тайны заключается в том, что первая может быть логически восстановлена с той или иной степенью верности и полноты, — вторая же полностью восстановлена быть не может. Это заранее решено автором, который намеренно не дает нам достаточно материала для разгадки.

В стихотворении «Одни глядятся в ласковые взоры...» действует эта вторая ахматовская природа, природа тайны. Мы, в частности, не знаем и не можем узнать, что является причиной «тяжелого бремени», налагаемого совестью на героиню, что именно видел «зоркий и двурогий свидетель» в «зловещем парке». Опуская занавес перед разгадкой, Ахматова намеренно тормозит динамику действия, оставляя тайну неназванной, тяжесть — неразрешенной, творя художественный эквивалент того бремени, которое гнетет героиню.

Та же поэтика тайны и тот же образ ангела полуночи, которому отведена роль совести, до зари беседующей с героиней, формируют структуру стихотворения «Не прислал ли лебедя за мною...». Сводя два текста воедино, мы можем говорить о состоянии, владеющем героиней ахматовской лирики середины тридцатых годов: это воспоминание

о прошлом, равно блаженное и мучительное. Ни первое, ни второе качество до конца не раскрыты, но у мук есть четкий оттенок расплаты за поступок, некогда совершенный по отношению к другому человеку — герою. В первом стихотворении он не назван, но по биографическим обстоятельствам может быть отождествлен с Анрепом. Во втором стихотворении герой фигурирует в посвящении — это, как уже говорилось, Недоброво. (Позже мы еще вернемся к вопросу об истинном адресате стихотворения «Одни глядятся в ласковые взоры...».)

Мы вправе заключить, что в ахматовском художественном сознании к середине тридцатых годов формируется новая мощная сила, некий центр гравитации: воспоминание, движимое совестью и ведущее к покаянию. Это последнее состояние лирической героиней не достигнуто, но оно имплицитно присутствует как единственно возможный итог столь подробно и отчетливо описанных мук совести.

Совесть, управляющая движением памяти, наделена могучей силой: «Но для нея не существует время // И для нея пространства в мире нет». Много позже, когда для героев ахматовской «Поэмы» станут расступаться стены и окажутся «хрупки могильные плиты», это могущество совести проявится во всей полноте. Пока же мы наблюдаем преодоление законов пространства и времени по отношению к одной лирической судьбе, — внутри повествования об «ангеле полуночи» и «неукротимой совести».

\* \* \*

А рядом, на других сценах, действуют другие герои ахматовской лирики: Мандельштам, Гумилев и Данте.

Мандельштаму Ахматова посвятила стихотворение «Воронеж». Сюда, к ссыльному другу, она приехала 5 февраля 1936 года. Свидетельница тех дней Э.Г. Герштейн, замечает: «Всего три месяца прошло после освобождения Левы и Пунина — все-таки решилась»<sup>23</sup>. В преддверии тридцать седьмого кара за такую поездку была более чем реальной; обвинение в связях с врагами народа — стандартным. О Воронеже Н.Я. Мандельштам вспоминает, что он «оказался мрачным, бесхлебным городом. По улицам побирались недовысланные, раскулаченные и сбежавшие из колхозов крестьяне»<sup>24</sup>. Жили Мандельштамы у хозяина, писавшего на них доносы в НКВД. Жена «в глаза и за глаза называла его традиционным именем “Ирод”»<sup>25</sup>. Стихи Ахматовой кажутся написанными вопреки этой нечисти, мелкой и грозной:

ВОРОНЕЖ

*О.М.*

И город весь стоит оледенелый.  
Как под стеклом деревья, стены, снег.  
По хрусталим я прохожу несмело.  
Узорных санок так неверен бег.  
А над Петром воронежским — вороны,  
Да тополя, да свод светло-зеленый,  
Размытый, мутный, в солнечной пыли.  
И Куликовской битвой веют склоны  
Могучей, победительной земли.  
И тополя, как сдвинутые чаши,  
Над нами сразу зазвенят сильнее,  
Как будто пьют за ликование наше  
На брачном пире тысячи гостей.

А в комнате опального поэта  
Дежурят страх и Муза в свой черед.  
И ночь идет,  
Которая не ведает рассвета.

(I, 429)

Ахматова начинает с картины города, закованного в лед. Работает поэтесса сказки: лед оборачивается «стеклом» и «хрусталими», город становится громадным кристаллом, воплощением света. Впрочем, зима у Ахматовой всегда светлосна. Здесь ее мощь умножают другие символы и силы:

— памятник Петру: громада исторической памяти о начале русско-го флота и о новой славе, добытой Петром;

— «свод светло-зеленый»: громада зимнего неба, сквозь облачную муть которого пробивается солнце, «солнечная пыль»;

— земля, веющая Куликовской битвой, «могучая и победительная»: даль чернозема, в котором угадывается даль русской истории.

«Мрачный и бесхлебный город», чьи покрытые льдом улицы могли подсказать Мандельштаму картины ночного кошмара («И в яму, в бородавчатую темь, // Скольжу к обледенелой водокачке // И, спотыкаясь, мертвый воздух ем, // И разлетаются грачи в горячке»)<sup>26</sup>, — Воронеж у Ахматовой распахнут «во все стороны» пространства и времени: Петр, Куликовская битва, земля, небо, сияние. Эту гигантскую перс-

пективу венчает картина «ликования», в котором участвуют даже тополя, звенящие макушками своих ледяных крон. И вдруг торжество обрывается: возникает «комната опального поэта», где вместо света царит ночь. Бесконечность этой «не ведающей рассвета» ночи равна необъятности сияния, царившего на всем остальном пространстве текста. Так устанавливается странное, страшное равенство света и тьмы, поглощающей поэта.

\* \* \*

Стихотворение о Мандельштаме датировано 4 марта 1936 года. Спустя несколько месяцев написано стихотворение «Данте». Изгнанник из Флоренции и сосланный в Воронеж встречаются в ахматовской лирике как антиподы, чья судьба решалась либо отказом вернуться на родину, либо нежеланием покинуть ее.

Сюжет, на острие которого находятся эти стихотворения, обладает развернутой предысторией. Мы ведем ее с осени 1917 года, куда переносит нас одно из самых известных произведений Ахматовой:

Когда в тоске самоубийства  
Народ гостей немецких ждал  
И дух суровый византийства  
От русской Церкви отлетал,

Когда приневская столица,  
Забыв величие свое,  
Как опьяневшая блудница,  
Не знала, кто берет ее, —

Мне голос был. Он звал утешно,  
Он говорил: «Иди сюда,  
Оставь свой край глухой и грешный,  
Оставь Россию навсегда.

Я кровь от рук твоих отмою,  
Из сердца выну черный стыд,  
Я новым именем покрою  
Боль поражений и обид».

Но равнодушно и спокойно  
 Руками я замкнула слух,  
 Чтоб этой речью недостойной  
 Не осквернился скорбный дух.  
 (I, 316)

Две первые строфы стихотворения слишком масштабны и требуют отдельного обсуждения. Масштаб знаменуется словом «народ», появляющимся во второй строке. Это слово и это право — говорить от имени нации — у нашего поэта возникают впервые.

Сделаем еще один шаг назад и бросим беглый взгляд на ахматовскую лирику 1911—1916 годов. Мы увидим стихи, созданные автором «любовного дневника»<sup>27</sup>, мастером тонких и точных наблюдений, из которых складывается портрет России: крестьянской, православной, терзаемой войной, оплакивающей уходящих и погибших. Потребовались годы «великих потрясений», чтобы Ахматовой стали слышны новые голоса — или, скорее, хоры. Осенью 1917 года в ее стихах возникает грозный в своей широте и лапидарной точности обзор событий, выполненный уже не лирическим, а эпическим слогом. В русской поэзии этот слог и это зрение, имеющие дело с эпохами и государствами, с крушением и сменой времен, восходят к традиции Пушкина, поэта-историка, «поэта империи и свободы», по точному определению Г.П. Федотова<sup>28</sup>. Звучная полногласность Ахматовой («Когда в тоске самоубийства...») восходит к «Медному всаднику». Вот, для наглядности, несколько отрывков:

Прошло сто лет, и юный град,  
 Полночных стран краса и диво,  
 Из тьмы лесов, из топи блат  
 Вознесся пышно, горделиво...

Люблю, военная столица,  
 Твоей твердыни дым и гром,  
 Когда полночная царица  
 Дарует сына в царский дом,  
 Или победу над врагом  
 Россия снова торжествует...

Красуйся, град Петров, и стой  
 Неколебимо, как Россия.

Да умирится же с тобой  
И побежденная стихия...

Сравним строфы из 1917 года:

Когда в тоске самоубийства  
Народ гостей немецких ждал  
И дух суровый византийства  
От русской Церкви отлетал,

Когда приневская столица,  
Забыв величие свое,  
Как опьяневшая блудница,  
Не знала, кто берет ее...

Пушкинская торжественная звучность в строках Ахматовой очевидна. Но гордость и слава, о которых поет отец традиции, в 1917 году становятся прошлым, чье державное течение нарушено и оскорблено тяжелым ужасом настоящего. У Пушкина — торжество победы над врагом и описание парада («лоскутья сих знамен победных» — строка, которую, как показал Ю.М. Лотман, невозможно прочесть вне высокой, ликующей интонации, с ораторским выкриком к финалу); у Ахматовой («Когда в тоске самоубийства народ гостей немецких ждал...») — тяжелое осознание нынешнего бесславия на фоне былой славы, живущей в памяти стиха.

События осени 1917 года в Петербурге — начало «апокалипсиса нашего времени», по определению В.В. Розанова, умершего от голода в 1919-м. Записки историков и свидетельства очевидцев рисуют картину гибели города, сердца державы, которую никто не мог защитить. «После Февральской революции Петроградский совет принял постановление о невыводе гарнизона из столицы. Солдаты не хотели отправляться на фронт — куда вольготнее было оставаться в тылу, митинговать и наводить в столице “революционный порядок”», — пишет в своем капитальном исследовании истории Петербурга Елена Игнатова<sup>29</sup>. Подавляющая часть русских войск в 1917 году не участвует в борьбе за власть; разложение армии обеспечивает победу большевиков, а потом — военную катастрофу, результатом которой становится Брестский мир, заключенный 3 марта 1918 года. За два дня до этого немецкая армия захватила Киев и Нарву. Ее наступление неко-

му было останавливать. Существует версия, согласно которой ахматовское стихотворение было написано именно этой весной, а не осенью 1917-го<sup>30</sup>.

В любом случае читающего охватывает ощущение тонущей громады, уходящей из-под ног почвы. Рисуя безвольный хаос, поглощающий народ, Церковь и город, ахматовские строфы противостоят ему самой своей державной, строгой, пушкинской гармонией. Медлительная мерность ямбов, мощная колокольная доминанта «а», повторяющегося и протяжного, в первом двустии — выражают право судить настоящее с высоты национальной трибуны или кафедры проповедника:

Когда в тоске самоубийства  
Народ гостей немецких ждал...

Судить... Но именно народ Ахматова не судит. С редкой исторической проницательностью она ощущает его как жертву сил, рвущихся к власти над ним. В одночасье лишившийся тысячелетних имперских цепей и скреп, он беззащитен и перед немецкими гостями, и перед новыми хозяевами.

Оценка русской Церкви более строга: Ахматова обвиняет ее в потере «сурового духа византийства». Образцом усвоения этого духа была Киевская Русь, когда, по словам историка православия прот. Александра Шмемана, «в отношениях Церкви и Государства мы ... видим почти небывалую в истории Православия гармонию... Постоянное принятие князьями советов, руководства, наставления от Церкви, признание в ней авторитета совести»<sup>31</sup>.

«В драматической и даже трагической истории отношений между христианской Церковью и христианским государством, — отмечает и другой историк православия, Г.П. Федотов, — киевский опыт, несмотря на всю краткость и хрупкость, можно рассматривать как одно из лучших христианских достижений». В киевский период Церковь свободна от государства. Поэтому, по словам Федотова, «она могла требовать у носителей княжеской власти подчинения некоторым идеальным началам не только в личной, но и в политической жизни: верности договорам, миролюбия, справедливости. Преп. Феодосий бесстрашно обличал князя-узурпатора, а митр. Никифор мог заявлять князьям: “Мы поставлены от Бога унимать вас от кровопролития”»<sup>32</sup>.

Вернемся в 1917 год. Вдохновленный высокими евангельскими истинами союз между церковью и государством, «византийская симфо-

ния», — невозможен. В конце 1917-го или в начале 1918 года еще не набрал силу, но уже начат другой разрушительный процесс: уничтожение русской Церкви, нравственное и физическое; Ахматова могла иметь в виду и это.

Во второй строфе («Когда приневская столица, // Забыв величие свое, // Как опьяневшая блудница, // Не знала, кто берет ее...») — к грому пушкинских литавр («Люблю, военная столица, // Твоей твердыни шум и гром») добавляется бичующая интонация библейских пророков: «Как сделалась блудницею верная столица, исполненная правосудия! Правда обитала в ней, а теперь — убийцы...» (Ис. 1: 12—23)<sup>33</sup>. Так завершается этап державного вступления. Здесь в стихотворение вступают новые силы:

Мне голос был. Он звал утешно,  
Он говорил: «Иди сюда,  
Оставь свой край глухой и грешный,  
Оставь Россию навсегда.

Вооруженные воспоминаниями ахматовских современников, мы без труда восстанавливаем, кому принадлежал таинственный голос. В записях Бориса Васильевича Анрепа читаем:

«В начале 1916 года я был командирован в Англию... Я вернулся в Россию только в конце 1916 года, и то на короткое время. Январь 1917 года я провел в Петрограде и уехал в Лондон с первым поездом после революции Керенского.

В ответ на то, что я говорил, что не знаю, когда вернусь в Россию, что я люблю покойную английскую цивилизацию разума (так я думал тогда), а не религиозный и политический бред, А.А. написала:

Высокомерьем дух твой помрачен...

И позже в том же году:

Ты — отступник...

Революция Керенского. Улицы Петрограда полны народа. Кое-где слышны редкие выстрелы. Железнодорожное сообщение остановлено. Я мало думаю про революцию. Одна мысль, одно желание: увидеться с А.А. Она в это время жила на квартире проф. Срезневского, известного психиатра, с женой которого она была очень дружна...

Я перешел Неву по льду, чтобы избежать баррикад около мостов... Добрел до дома Срезневского, звоню, дверь открывает А.А. "Как, вы? В такой день? Офицеров хватают на улицах". — "Я снял погоны".

... Мы некоторое время говорили о значении происходящей революции. Она волновалась и говорила, что надо ждать больших перемен в жизни. "Будет то же самое, что было во Франции во время Великой революции, будет, может быть, хуже". — "Ну, перестанем говорить об этом"»<sup>34</sup>.

Та же тема звучит и в прощальном диалоге Ахматовой с другим человеком из ее петербургского окружения — Георгием Ивановым:

«1922 год, осень. Послезавтра я уезжаю за границу. Иду к Ахматовой — проститься. [...] Ахматова протягивает мне руку. [...] — Уезжаете? Кланяйтесь от меня Парижу. — А вы, Анна Андреевна, не собираетесь уезжать? — Нет. Я из России не уеду. — Но ведь жить все труднее. — Да, все труднее. — Может стать совсем непереносимо. Что же делать. — Не уедете? — Не уеду»<sup>35</sup>.

В воспоминаниях, озаглавленных «Встречи с русскими писателями (1945 и 1956)», Исайя Берлин пишет о Пастернаке и Ахматовой:

«Оба они были настоящими патриотами, но при этом в них не было ни капли национализма. Сама мысль об эмиграции была ненавистна обоим. Пастернак мечтал о поездке на Запад, но ни в коем случае он бы не хотел остаться там навсегда и не иметь возможности вернуться на родину. Ахматова же сказала мне, что она не сдвинется с места: она была готова умереть на родине, какие бы ужасы ни ожидали ее в будущем. Она никогда не покинет свою страну». Этот фрагмент воспоминаний относится к 1945 году. Через двадцать лет в Оксфорде позиция Ахматовой неизменна:

«Она — русская и вернется в Россию, что бы ее там ни ожидало. Можно что угодно думать о советском режиме, но это установленный порядок в ее стране. Она с ним жила и с ним умрет — вот что значит быть русской»<sup>36</sup>.

Цель этих свидетельств — подтвердить ахматовскую верность максиме, заявленной в стихотворении 1917 года, как оказалось, раз и навсегда. «В Вашей жизни есть крепость, как будто она высечена в камне и одним приемом очень опытной руки», — писал Ахматовой Н.Н. Пунин<sup>37</sup>. Но в стихотворении речь идет не только об одной судьбе: по законам лирики, частное расширяется до непредсказуемых размеров. Ахматова устанавливает баланс между гигантскими историческими величинами, с одной стороны, — и драмой нравственно-го выбора, с другой. Всему кругу падающих и восходящих миров,

эпох, церквей, славы и бесславия, царей и пророков в стихотворении равновелик один голос — голос соблазна. Соблазна эмиграции. Отрицание ее совершается на метафизическом уровне: в перспективе испытаний, угрожающих самому существованию отечества.

Слова «Мне голос был...» продолжают библейскую стилистику. Именно так: «И был к нему голос...» — говорит Библия о явлении Бога:

«Услышав сие, Илия закрыл лице свое милотью своею, и вышел, и стал у входа в пещеру. И был к нему голос, и сказал ему: что ты здесь, Илия? ...И сказал ему Господь: пойдй обратно своею дорогою...» (3 Цар 19, 13—15).

«Голос» ахматовского стихотворения исходит, разумеется, не от Бога: ссылка на Библию маркирует не фигуру говорящего, но объем, уровень обзора. Органная библейская лексика создает единство перспективы, согласно которой в средоточии исторического момента оказывается эмиграция, решение покинуть Россию или остаться с ней. Тяжелые, несмыаемые краски крови, стыда, поражения темнят образ России; но грехи ее обостряют не ненависть, а любовь. Блок («Грешить бесстыдно, непробудно...») говорил о том же, однако Россия Блока была другой, и грехи ее были другими.

Сосредоточимся на последней строфе. Ее невероятность — в ответе, которого нет:

Но равнодушно и спокойно  
Руками я замкнула слух,  
Чтоб этой речью недостойной  
Не осквернился скорбный дух.

С чуткостью подлинного поэта Мандельштам еще в 1916 году писал об Ахматовой:

«...Между тем для Ахматовой настала иная пора. В последних стихах Ахматовой произошел перелом к гиератической важности, религиозной простоте и торжественности: я бы сказал, после женщины настал черед жены. Помните: “смирренная, одетая убого, но видом величавая жена”. Голос отречения крепнет все более и более в стихах Ахматовой, и в настоящее время ее поэзия близится к тому, чтобы стать одним из символов величия России»<sup>38</sup>.

Этот «голос отречения» и диктует Ахматовой последнюю строфу, где оценки расставлены с окончательной резкостью. Когда эмиграция отвергается, то и речь о ней не достойна ответа. Вместо него в стихотворении возникает жест, превращающий героиню в статую, полную того «великолепного презренья», которым Ахматова много позже наградит своего героя, Булгакова. Не мелькнула ли здесь и другая ее будущая ге-

роиня, которой тоже предстоит окаменеть («и сделалось тело прозрачною солью»)? Не знаю. Но даль собственной судьбы увидена здесь до конца — до того, за четыре года до смерти написанного четверостишия, ставшего эпиграфом к «Реквиему».

\* \* \*

Когда в конце 1917 года Ахматова назвала свою песню «нищенкой голодной», она, возможно, не предполагала, как скоро ее слова окажутся вещими. С 1917 по 1922 год стихи Ахматовой описывают:

— расстрел офицера на Малаховом кургане (прообразом героя был брат Ахматовой Виктор. Весть о его казни не подтвердилась, он умер в Америке в 70-е годы);

— повальную смерть («А здесь уж белая дома крестами метит// И кличет воронов, и вороны летят»);

— обреченный город, где «В кругу кровавом день и ночь// Долит жестокая истома...» («Петроград, 1919»);

— казнь друга как новую страницу кровавой истории отечества («Не бывать тебе в живых...»);

— страх ожидания «ночных гостей» из застенка («Страх, во тьме перебирая вещи...»);

— плач над могилой Гумилева («Заплаканная осень, как вдова...» и еще несколько стихотворений, из которых складывается надгробный цикл памяти погибшего);

— уничтожение православной церкви («Причитание»).

Предпочитая родину — изгнанию, Ахматова знала, от чего отказывается и где остается:

Не с теми я, кто бросил землю  
На растерзание врагам.  
Их грубой лести я не внимлю,  
Им песен я своих не дам.

Но вечно жалок мне изгнанник,  
Как заключенный, как больной,  
Темна твоя дорога, странник,  
Полынью пахнет хлеб чужой

А здесь, в глухом чаду пожара  
Остаток юности губя,  
Мы ни единого удара  
Не отклонили от себя.

И знаем, что в оценке поздней  
Оправдан будет каждый час...  
Но в мире нет людей бесслезней,  
Надменнее и проще нас. (1922)  
(I, 389)

Вот главное обвинение эмиграции: те, кто бросил **землю**. Этот выбор Ахматова ни принять, ни разделить не может. Слова, обращенные к тверской земле (**«памятна до боли»**), означают ту высоту чувства, которую на языке двадцать первого века описать нелегко. Начало Первой мировой войны Ахматова пережила именно там, в Слепневе. Именно там написан цикл «Июль 1914», где Богородица сначала укрывает землю, расстилая над ней «белый плат», а потом сливается с ней, так что страдающее тело земли становится плотью Божьей Матери: «Ранят тело Твое пресвятое, // Мечут жребий о ризах Твоих». Такая связь жизнью не разрывается. Чему доказательством — «Лотова жена» (1924):

И праведник шел за посланником Бога,  
Огромный и светлый, по черной горе,  
Но громко жене говорила тревога:  
Не поздно, ты можешь еще посмотреть  
На красные башни родного Содома,  
На площадь, где пела, на двор, где пряла,  
На окна пустые высокого дома,  
Где милому мужу детей родила.  
Взглянула — и, скованы смертною болью,  
Глаза ее больше смотреть не могли;  
И сделалось тело прозрачно солью,  
И быстрые ноги к земле приросли.

Кто женщину эту оплакивать будет?  
Не меньшей ли мнится она из утрат?  
Лишь сердце мое никогда не забудет  
Отдавшую жизнь за единственный взгляд.  
(I, 402)

Помедлим над этой музыкой, возможной лишь у ранней Ахматовой, не пережившей еще десятилетия «страха, скуки, пустоты, смертного одиночества» (1925—1936). Только поэт, наделенный такой песенной силой, способен на создание фрески, обогащающей саму Библию. Ахматовская живопись поддерживается резкими и сильными цветовыми колоннами: черная гора, огромная и светлая фигура Лота, красные башни Содома и, наконец, прозрачная соль, поглотившая тело Лотовой жены. Заметим, что этот столп, этот гигантский кристалл может быть увиден только как воплощение света, если не источник его. Так, не отступая от Книги Бытия, творится ее новая версия. Жест, ставший символом, поступок, ставший судьбой: ни одно из этих определений не чрезмерно.

Музыка стиха, как всегда, возникает из повторов:

Библейского «И» в начале периода (у Ахматовой: «И праведник шел за посланником Бога....» В Книге Бытия: «И пришли те два Ангела в Содом вечером...» (Быт. 19, 1), «И вышел Лот....» (Быт. 19, 14), «И пролил Господь на Содом и Гоморру дождем серу и огонь от Господа с неба» (Быт. 19, 24).

Простых конструкций: «на площадь, где пела, на двор, где пряла».

Определений: все определения текста одинаковы — они нацелены на главный и неиндивидуальный признак описываемого («смертная боль, прозрачная соль, быстрые ноги»). Легендарная, мифическая сглаженность лирических персонажей, лишенных индивидуальной резкости и угловатости, создается именно этими уникальными, точно подобранными эпитетами. Все они одиночны, все отмечены какой-то очевидной обобщенностью. Это третий ритмообразующий повтор.

Но нам пора назад, к нашей пред-дантовской, эмиграционной волне. Вспомним о двух других стихотворениях, договаривающих, почему Ахматова не смогла уехать из России. Одно из них нам уже хорошо знакомо:

Но с любопытством иностранки,  
Плененной каждой новизной,  
Глядела я, как мчатся санки,  
И слушала язык родной.

И дикой свежестью и силой  
Мне счастье веяло в лицо,  
Как будто друг от века милый  
Всходил со мною на крыльцо.

Это двадцать девятый год. Глядя из него, прочтем не менее известное стихотворение 1919 года:

Все расхищено, предано, продано,  
Черной смерти мелькало крыло,  
Все голодной тоскою изглодано,  
Отчего же нам стало светло?

Растерзанная, преданная и проданная, Россия страшна. Но в ней царит свет. В стихах двадцать девятого года сияние идет от снега и речи. В стихах девятнадцатого счастье, невысказанное в разоренной стране, диктуется тем же началом. Ахматова продолжает:

Днем дыханьями веет вишневыми  
Небывалый под городом лес,  
Ночью блещет созвездьями новыми  
Глубь прозрачных июльских небес.

И так близко подходит чудесное  
К развалившимся, грязным домам...  
Никому, никому не известное,  
Но от века желанное нам.

Этот фрагмент обычно трактуется в духе «торжества непобедимой жизни», что справедливо, но недостаточно. «От века желанное нам» спустя десятилетие почти дословно повторяется — «как будто друг от века милый всходил со мною на крыльцо». Дублируется не слово, но образ родной славянской вечности, куда мгновенно переносит нас былинное «всходил». Чудо, подошедшее к развалившимся, грязным домам, — это праздник преображения, праздник света, который «во тьме светит». Этот свет и есть родина: дом, а не долг. Так заканчивается первая часть предыстории стихотворения «Данте»: двадцатые годы.

\* \* \*

Стройному отрицанию эмиграции предстояло сломаться в тридцатые годы. Если у стихотворения о запахе крови еще есть источник («Любит, любит кровушку русская земля», 1921), то у другого стихотворения аналогов в ранней поэзии Ахматовой нет:

Уводили тебя на рассвете,  
За тобой, как на выносе, шла,  
В темной горнице плакали дети,  
У божницы свеча оплыла.  
На губах твоих холод иконки,  
Смертный пот на челе... Не забыть!  
Буду я, как стрелецкие женки,  
Под кремлевскими башнями выть. (1935)  
(I, 424)

Почему Ахматова приходит к «Реквиему»? Ответ на этот вопрос находим в ее очерке о Мандельштаме: «Я очень запомнила один из тогдашних разговоров о поэзии. О.Э., который очень болезненно переносил то, что сейчас называют культом личности, сказал: “Стихи сейчас должны быть гражданскими” — и прочел “Под собой мы не чуем...”. ...Много позже он утверждал, что стихи пишутся только как результат сильных потрясений, как радостных, так и трагических. ...

Когда я прочитала Осипу мое стихотворение: “Уводили тебя на рассвете” (1935), он сказал: “Благодарю вас”. Стихи эти в “Реквиеме” и относятся к аресту Н.Н.П. в 1935 году» (V, 41—42).

«Очень русская», — характеризовали Ахматову приставленные к ней стукачи<sup>39</sup>. Острое чувство национального у нее заставляет вспомнить хрестоматийный вопрос: «Где, как, когда всосала в себя из того русского воздуха, которым она дышала... — этот дух?»<sup>40</sup> Прощание с арестованным на пороге сталинской коммуналки вписано в этот самый «неподражаемый», «неизучаемый», древний уклад быта и языка: «Божница; горница; смертный пот на челе; за тобой, как на выносе, шла». И самое пронзительное: «На губах твоих — холод иконки». Это благословение образом, за примером которого обратимся к тому же Толстому. Сцена прощания княжны Марьи и князя Андрея перед уходом его на войну: «Сделай, пожалуйста! Его еще отец моего отца, наш дедушка, носил во всех войнах... — Она все еще не доставала того, что держала, из ридикюля.

— Так ты обещаешь мне?

— Конечно, в чем дело?

— André, я тебя благословлю образом, и ты обещаю мне, что никогда его не будешь снимать. Обещаешь?

— Ежели он не в два пуда и шеи не оттянет... Чтобы тебе сделать удовольствие... — сказал князь Андрей, но в ту же секунду, заметив огорченное выражение, которое приняло лицо сестры при этой шут-

ке, он раскаялся. — Очень рад, право, очень рад, мой друг, — прибавил он.

— Против твоей воли Он спасет и помилует тебя и обратит тебя к Себе, потому что в Нем одном и истина и успокоение, — сказала она дрожащим от волнения голосом, с торжественным жестом держа в обеих руках перед братом овальный старинный образок Спасителя с черным ликом в серебряной ризе на серебряной цепочке мелкой работы.

Она перекрестилась, поцеловала образок и подала его Андрею.

— Пожалуйста, André, для меня...

Из больших глаз ее светились лучи доброго и робкого света. Глаза эти освещали все болезненное, худое лицо и делали его прекрасным. Брат хотел взять образок, но она остановила его. Андрей понял, перекрестился и поцеловал образок»<sup>41</sup>.

Острое языковое чутье позволяет Ахматовой сочетать вечно русское с самой болезненной злободневностью. Так, первая строка («Уводили тебя на рассвете») прямо указывает на время террора: о репрессиях только так и говорили, не называя субъекта действия. Речь, отражающая действие внеличной силы; речь, сформированная страхом, тем «диким страхом», который, как говорила Ахматова Чуковской, мучил ее все годы до смерти Сталина. Страх диктует это особое неполногласие, эту синтаксическую незавершенность фраз, лишенных то субъекта, то предиката. Не говор, а шепот; слова, выталкиваемые сдавленным горлом. Крик, на который срывается этот голос в конце, — вариация будущего горького избрничества:

И если зажмут мой измученный рот,  
Которым кричит стомиллионный народ...

Здесь голосом Ахматовой кричит сталинская Россия, как в стихах 1935 года — Россия петровская. В обоих случаях слияние с народом происходит на таком уровне исторической обреченности, что возникающее полотно на наших глазах превращается в икону. Как «суриковское» стихотворение 1937 года, позволяющее понять, что «стрелецкие женки» не случайность, что дар национального у Ахматовой заключается именно в преодолении исторических границ. (Первая строфа этого стихотворения была утеряна и заменяется точками.)

.....  
Я знаю, с места не сдвинуться  
От тяжести Виевых век.

О, если бы вдруг откинуться  
В какой-то семнадцатый век.

С душистой веткой березовой  
Под Троицу в церкви стоять,  
С боярынею Морозовой  
Сладкий медок попивать,

А после на дровнях в сумерки  
В навозном снегу тонуть...  
Какой сумасшедший Суриков  
Мой последний напишет путь?

Это и есть личное, интимное чувство истории, о котором впервые, в преддверии страшных ждановских дней, сказал Эйхенбаум<sup>42</sup>.

\* \* \*

Прямо к стихам о Данте вело еще одно стихотворение 1935 года:

Зачем вы отравили воду  
И с грязью мой смешали хлеб?  
Зачем последнюю свободу  
Вы превращаете в вертеп?  
За то, что я не издевалась  
Над горькой гибелью друзей?  
За то, что я верна осталась  
Печальной родине моей?  
Пусть так. Без палача и плахи  
Поэту на земле не быть.  
Нам покаянные рубахи,  
Нам со свечой идти и выть.  
(I, 425)

Это стихотворение нельзя списать ни на бред, ни на истерику: и друзей убивали, и свободу отняли. Что касается отравленного питья и хлеба, смешанного с грязью, то Блок, как известно, был еще более драматичен: он говорил, что поэта губит отсутствие воздуха. Ахматовский текст — «лермонтовская» инвектива режиму, в которой судьба

поэта предстает в виде нескольких архетипов, прочерченных с усталой неизбежностью: палач, плаха, вой.

Свеча и покаянная рубаха — атрибуты обряда, восходящего не столько к церковным, сколько к средневековым юридическим уложениям. В «Уголовном праве» М.И. Таганцева (которое Ахматова могла читать, когда она год училась на киевских Высших женских курсах) о процедуре этого обряда сказано: «Публичное покаяние в вине, отречение от своих заблуждений было весьма нередким последствием преступлений суеверных, религиозных, если осужденные за эти деяния почему-либо не подвергались смерти. Такова, например, *amende honorable* (публичное покаяние. — *И.С.*) в двух видах: *simple* и *in figuris* дореволюционного французского права. Тяжкий вид ее состоял в том, что осужденный приводился к дверям церкви или суда, где он, в одной рубашке, босой, с веревкой на шее, держа в руках зажженную свечу, должен был, стоя на коленях, громко заявлять, что он преступно и злоумышленно совершил то-то, посягнул на власть короля или на чью-либо честь, в чем и просит прощения у Бога, короля, судьи и потерпевшего. Как разновидность этой формы, являлось специальное испрошение прощения у церкви, принудительное церковное покаяние»<sup>43</sup> (подчеркнуто нами. — *И.С.*). Таганцев включает эти наказания в раздел позорящих, особо подчеркивая, что они связаны с «потерей доброго имени и соответственно — ... уважения других».

Итак, публичное покаяние для Ахматовой — процедура унизительного, позорного наказания, не имеющего ничего общего с покаянием в высоком, евангельском смысле слова. Запомним это.

\* \* \*

Теперь мы прочтем стихотворение «Данте»:

Il mio bel San Giovanni  
*Dante*

Он и после смерти не вернулся  
В старую Флоренцию свою.  
Этот, уходя, не оглянулся,  
Этому я эту песнь пою.  
Факел, ночь, последнее объятие,  
За порогом дикий вопль судьбы.

Он из ада ей послал проклятье  
И в раю не мог ее забыть, —  
Но босой, в рубаше покаянной,  
Со свечой зажженной не прошел  
По своей Флоренции желанной,  
Вероломной, низкой, долгожданной...  
(17 августа 1936)

(I, 431)

Среди лучей, ведущих к этому стихотворению, недостает последнего, идущего от поездки в Воронеж.

Данте приходит к Ахматовой от Мандельштама. И потому, что Мандельштам живет этим поэтом, и потому, что судьбы их противоположны<sup>44</sup>.

Первый тезис доказывать вроде и незачем. Повторю два известных свидетельства. Ахматова в «Листках из дневника» говорит о Мандельштаме в 1933 году: «Он только что выучил итальянский язык и бредил Дантом, читая наизусть страницами. Мы стали говорить о “Чистилище”. Я прочла кусок из XXX песни (явление Беатриче):

Sopra candido vel cinta d'oliva  
Donna m'apparve, sotto verde manto,  
Vestita di color di fiamma viva.  
.....  
..... "Men che dramma  
Di sangue m'e rimaso non tremi:  
Conosco i segni dell' antica fiamma”.

(Цитирую по памяти.)

\* В венке олив, под белым покрывалом,  
Предстала женщина, облачена  
В зеленый плащ и в платье огнеалом.  
.....  
..... “Всю кровь мою  
Пронизывает трепет несказанный:  
Следы огня бывшего узнаю!”

Осип заплакал. Я испугалась: “Что такое?” — “Нет, ничего, только эти слова и вашим голосом” (V, 40—41).

А вот отрывок из письма С.Б. Рудакова, сблизившегося с Мандельштамами в Воронеже: «Все с 1930 года по воронежские стихи включительно, все стиховое было вокруг “Разговора о Данте”, [...] все смотрело на него» (III, 445).

Очевидно, можно считать бесспорным, что Данте пришел к Ахматовой из Воронежа. Между тем ни в стихах о Воронеже, ни в стихах о флорентийце мы не найдем никаких перекрестных ссылок. В открытом тексте Мандельштам и Данте не связаны. Ахматова подставляет на место Мандельштама — себя.

Когда еще до поездки в Воронеж она писала: «Нам покаянные рубахи, // Нам со свечой идти и выть», — первым кандидатом на место в этой процессии мог быть ее друг. Дело не в «Оде» — это верхушка айсберга. Начиная с 1935 года и до конца, поэтическое сознание Мандельштама раздваивается. Мы не можем утверждать, что стихи, отягощенные темами гражданской вины, неискренни. Мандельштам в 1935—1938 годах стремится к союзу со строем и совершает те обрядовые движения, которых в сталинскую эпоху не избежал никто. Ахматова тоже проделала их в цикле «Слава миру», только в другое время и в другой ситуации. Но пока мы в тридцатых годах.

Ни тогда, ни позже Ахматова не упрекает Мандельштама в каких-либо отклонениях от норм, которые для нее самой непреложны. В «Листках из дневника» образ Мандельштама не содержит ни малейшей нравственной заусеницы: «Там, в Воронеже, его с не очень чистыми побуждениями заставили прочесть доклад об акмеизме. Не должно быть забыто, что он сказал в **1937** (подчеркнуто автором. — И.С.) году: “Я не отрекаюсь ни от живых, ни от мертвых”». И дальше: «Мой сын говорит, что ему во время следствия читали показания Осипа Эмильевича о нем и обо мне и что они были безупречны» (V, 52). Речь идет о втором аресте; чуть ниже Ахматова уточняет: «Второй раз его арестовали 2 мая 1938 года [...]. В это время мой сын сидел на Шпалерной уже два месяца. О пытках все говорили громко» (Там же).

Показания Мандельштама, скорее всего, не были «безупречны»: известно, что во время первого ареста он назвал имена слушателей крамольного стихотворения «Мы живем, под собою не чуя страны...». Дело не в обеляющей Мандельштама неточности, а в тенденции. Когда речь идет о беде поколения, Ахматова первой ставит себя. Мы видели, как зарождалось это «христианнейшее» чувство вины применительно к эпохе тринадцатого года. Мы знаем, что итогом этого

полуночного роста станет «Поэма без героя», где все начинается и кончается персональной моральной рефлексией. Но в «Данте» — другое дело: здесь Ахматова отдает «за други своя» больше, чем жизнь, — душу.

Собственно, началось это еще до «Данте» и продолжилось после него. За каким-то пределом оппозиция святость/грех вообще утрачивает смысл на фоне оппозиции палач/народ, смысл сохраняющей. Вот отчего Ахматова отказывается от чистоты:

Не за то, что чистой я осталась,  
Словно перед господом свеча,  
Вместе с ними я в ногах валялась  
У кровавой куклы палача.

(II, 109)

За этой строфой следует другая, хорошо известная:

Нет, и не под чуждым небосводом,  
И не под защитой чуждых крыл, —  
Я была тогда с моим народом  
Там, где мой народ, к несчастью, был.

Это конец того сюжета, в середине которого находится Данте — как синоним абсолютной чистоты индивидуального выбора, руководствующегося другой любовью.

Ахматовский Данте раздираем на части именно любовью. Закономерно, что Ахматова, для которой любовь всегда отзывалась разлукой, Ахматова, придумавшая слово «невстреча», именно такое не-свидание с родиной и делает фокусом текста. Разлука с родным городом — плата за чистоту души. Плата за родину — жизнь с «гурьбой и гуртом», чистоту исключаящая.

Теперь, после общего очерка, займемся подробностями. Начнем с эпиграфа. Надо ли объяснять, зачем Ахматова оставила его на языке оригинала? Заговорить языком Данте — значит вживе ощутить хотя бы тень той утраты, которую Данте нес наяву. San Giovanni — название флорентийского баптистерия, в котором Данте был крещен, это вечное, детское воспоминание: «Il mio bel San Giovanni» (Мой прекрасный Сан Джованни). Дело, однако, не только в памяти: в истории изгнания Данте именно баптистерий, тогда существовавший как самостоятельная церковь, оказывается неким локальным центром унижения.

Р.И. Хлодовский указывает (а А.К. Дживелегов подтверждает)<sup>45</sup>, что именно в баптистерии должно было заканчиваться то позорное шествие по городу, которое Ахматова делает кульминацией стихотворения. В подробном культурологическом очерке Дживелегова читаем: «Флоренция... объявила несколько раз амнистии изгнанникам... В одну из этих амнистий, объявленную в сентябре 1315 года, ...попал наконец и Данте. Ему, как и многим другим, осужденным на смерть в 1302 году, казнь была заменена ссылкой (с перспективой дальнейшего скорого возвращения), при условии, что изгнанник явится во Флоренцию, предоставит залог, даст заключить себя в тюрьму и оттуда проследует, в позорном колпаке, со свечой в руках, в церковь Сан Джованни для покаяния. Данте известил об этом один из друзей. Он (то есть Данте. — И.С.) ответил чудесным письмом (Epist., XII), простым и гордым, в котором решительно отвергал такую милость...:

“И это тот путь, которым Данте Алигиери вызывается обратно на родину после мук почти пятнадцатилетнего изгнания? ...Если во Флоренцию нельзя вернуться таким образом, чтобы не пострадала слава и честь Данте, я не вернусь туда никогда...”» Здесь Дживелегов замечает: «Последнюю возможность вернуться во Флоренцию Данте отверг сам, отверг сознательно. Чувство собственного достоинства и гордость одержали верх над сладкой привязанностью к родине. Сстиснув зубы, поэт повернулся спиной к “милому Сан Джованни”, куда ему предлагали идти наряженным в покаянные одежды и в дурацкий колпак»<sup>46</sup>.

Эпиграф вбирает в себя соль истории Данте. Ахматовой остается пересказать ее на языке 1936 года. Стихотворение начинается с конца, с финала трагедии:

Он и после смерти не вернулся  
В старую Флоренцию свою.

Обратный ход событий: начиная со смерти героя, — прием, не знающий промаха в умножении горя.

Следующие две строки — тот самый «удар на себя», о котором достаточно говорилось выше: «Этот, уходя, не оглянулся». Отвлекаясь от основного конфликта, заметим в скобках, что, отказываясь от имени героя (оно фигурирует только в заглавии), называя его то «он», то «этот», Ахматова достигает двух целей. Во-первых, изощренный слух может расслышать эхо дантовских строк, где герои часто именуются «тот» или «этот»<sup>47</sup>. Во-вторых, в русской традиции «Он» или

«Тот» говорили о том, чье имя не упоминается всуе, из суеверного преклонения.

Подразумеваемое, но не называемое имя устанавливает легендарный масштаб героя. Оба обстоятельства заслуживают самого беглого упоминания по отношению к главному смыслу строки: сведению воедино антагонистов текста, Данте и Лотовой жены. Вот когда замыкается круг, начатый осенью 1917-го.

Данте, не вернувшемуся во Флоренцию: «Этот, уходя, не оглянувшись, // Этому я эту песнь пою». Современникам, покидающим Россию: «Не с теми я, кто бросил землю // На растерзание врагам, // Их грубой лести я не внемлю. // Им песен я своих не дам». Одному («этому») — песня и слава, другим — отказ и бесславие. Почему? Говоря словами Евангелия, Данте сберег свою душу там, где другие ее потеряли. Посвяительство на душу не прощается. Поэтому права Лотова жена, для которой расставание с родиной означает смерть души. И прав Данте, выбирающий честь (следовательно — поэзию).

Что до оставшихся на родине, для них у Ахматовой выбора нет: «Нам покаянные рубахи, // Нам со свечой идти и выть». Судьба, где палач и плаха, мелькающие в той же строфе, — не самый страшный удел. Покаянная рубаха здесь — повторим — символизирует позорную гражданскую казнь, уготованную Мандельштаму, Клюеву ... список слишком длинен.

Так за два десятилетия были увидены и сплетены все ниточки этого венца. Ты не уехал? И ты не уехала? — говорит судьба. «Узнавай же скорее декабрьский денек, где к зловещему дегтю примешан желток». Пиши стихотворение про вернувшуюся Марину, которая кричит: «Я сегодня вернулась домой. Полюбуйтесь, родимые пашни, что за это случилось со мной». Ахматова славит изгнанника, предпочевшего изгнание падению. Для себя самой у нее есть другой выход — распятие. Оно существует для того, кто всякий крест считает своим собственным. Кто идет в покаянной рубахе, кто воет на городской площади?

\* \* \*

Слушая жизнь, готовившую иное продолжение сюжету о поэте и палаче, Ахматова пишет новое стихотворение с теми же героями. Только теперь место условных средневековых декораций занимают Петербург — и каторга:

НЕМНОГО ГЕОГРАФИИ

*О. Мандельштаму*

Не столицей европейской  
С первым призом за красоту —  
Душной ссылкой енисейской,  
Пересадкою на Читу,  
На Ишим, на Иргиз безводный,  
На прославленный Акбасар,  
Пересылкою в лагерь Свободный,  
В трупный запах прогнивших нар, —  
Показался мне город этот  
Этой полночью голубой,  
Он, воспетый первым поэтом,  
Нами грешными — и тобой. (1937)  
(I, 437)

Комментарий к этому стихотворению должен писать историк ГУЛАГа: ему под силу будут описания перечисленных ссылок и лагерей. Этот взгляд на Ленинград как на морок, заслоняемый местами пыток и казней, идет не от Достоевского, не от Гоголя, а от лагерного поэта, каким становится Ахматова к концу страшных тридцатых. Мы увидим воплощение этого взгляда в эпилоге «Реквиема»:

Это было, когда улыбался  
Только мертвый, спокойствию рад,  
И ненужным привеском болтался  
Возле тюрем своих Ленинград  
(подчеркнуто мною. — И.С.).  
(I, 463)

Вот этот «ненужный привесок» лагеря и отменяют. Лагерные видения требуют быть, поскольку именно в них прорывается в явь мученическая суть эпохи. И нет в русской поэзии тридцатых годов более отчаянного их летописца, чем Анна Ахматова.

То, что Ахматова жертвует лагерю — Петербургом, — результат острого гражданского смещения, которое переживает ее лирика. Ни до, ни после Ахматова не станет оправдывать эмиграцию, спасающуюся от самораствления («покаянная рубаша»). Ни до ни после Петербург для Ахма-

товой ничем не затмится, хотя в сердце «Поэмы без героя» на равных правах с другими тенями оживет лагерный призрак автора:

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.

(III, 200)

До сих пор перед музой Ахматовой падали «тюремные затворы» времени, позволяя ей свободно перемещать, скажем, семнадцатый век в век двадцатый. Теперь этой «дантовской» гостье предстоит путешествие во все пределы солженицынского архипелага. Здесь, в преддверии «Реквиема», они и смыкаются: первый лагерный прозаик с первым поэтом каторжной сталинской пробы.

Архипелаг ГУЛАГ описан Ахматовой с подробностями, которые она к 1937 году тоже успела «всосать из русского воздуха». Сибирь, Дальний Восток, Казахстан — Ахматовой охвачены главные уголья империи, вытесняющей Россию, как уже вытеснен ею Петербург.

Здесь слышится, может быть, самая горькая для Ахматовой нота: Петербург неуместен как воплощение красоты и гармонии, как духовный наследник Европы. Для Ахматовой время перемещается в эпохи казней: петровских, а потом — ивановских. Стало быть, Петербургу быть пусту: там его быть не может. Помните образ помешанной, бормочущей: «Коля... Коля... Кровь...», — в воспоминаниях Э.Г. Герштейн о тридцать пятом годе? Стихи, в которых на месте дворцов и каналов встают лагеря и нары, этой помешанной и написаны. Так она себя и называла: «Любо мне, городской сумасшедшей, по предсмертным бродить площадям». Сумасшедший, визионер и пророк наделены даром видения, торжествующим над психической нормальностью. Вот почему с расстояния в семьдесят лет Ахматова кажется самым трезвым свидетелем событий.

Вот несколько свидетельств-фрагментов, по которым можно восстановить чумную тучу этого контекста.

Н.Я. Мандельштам: «А я помню, как я приходила к ней в Фонтанный дом, где она ... горячим, как сказал О.М., шепотом сообщала, кого взяли, в чем обвиняют, — дело Академии, дело Русского музея, дело Эрмитажа, их было столько в разные времена, что не перечесть, но

она всегда понимала, что нельзя спрашивать: “За что взяли?” ...И дальше: у кого из жен взяли, а у кого не приняли передачу и — Господи! — когда же все это кончится. ...В 37/38 годах, когда мы жили в стоверстной зоне, мы раза три ездили в Ленинград, сидели с ней за пунинским столом и даже ночевали за Левиной занавеской. В последний приезд О.М. ... прочел ей “Киевлянку”. Это в тот приезд: “не столицей европейской с первым призом за красоту...”. Но за динамикой нашей жизни угнаться нельзя: все перечисленные ею места ссылки к этому времени уже не казались такими страшными, потому что осваивалась Колыма с ее непревзойденным ужасом. А между тем А.А., сидя у себя в комнате, всегда была поразительно осведомленным человеком. Мне даже не удалось ей рассказать, какую воду пьют в Казахстане на полевых работах — она знала и это. Она знала все и всегда. Даже блаженным неведеньем ей нельзя было спастись от действительности»<sup>48</sup>.

Из дневника ленинградки Л.В. Яковлевой-Шапориной: «10 марта 1935 года... Известие об аресте Стрельникова (ленинградский композитор. — И.С.) меня поразило. 5 вечером ему объявили, что он должен собраться в пятидневный срок и 10 марта выехать с семьей из Ленинграда. Он получил т.н. минус 15. ... Состояние Николая Михайловича было близко к невменяемости. “Чем я заслужил...” ...Дамоклов меч висел над Лозинским и его семьей. Крупнейший литературовед... приговорен к высылке из Ленинграда. ...Маруся Т. рассказывает, что у них дома настоящий переселенческий пункт, высылают родных, друзей... ...Все эти аресты и высылки необъяснимы, ничем не оправданы. И неотвратимы, как стихийное бедствие. Никто не застрахован. Каждый вечер, перед сном, я готовлю все необходимое, на случай ареста. ...Высылают семерых сотрудников института Лесгафта, 3 семьи политкаторжан. ...Людей высылают в Вилуйск, Тургай, Атбасар, Кокчетав. ...Высылка для многих смерть»<sup>49</sup>.

Из третьего тома «Архипелага ГУЛАГ» Солженицына: «Был на Дальнем Востоке город с верноподданным названием ЦЕСАРЕВИЧ. Революция переименовала его в город СВОБОДНЫЙ. Амурских казаков, населявших город, рассеяли — и город опустел. Кем-то надо было его заселить. Заселили: заключенными и чекистами, охраняющими их. Весь город Свободный стал лагерем (БАМлаг).

Так символы рождаются жизнью сами»<sup>50</sup>.

Оттуда же — об одной из дальневосточных пересылок: «Если владивостокская Транзитка, то в феврале 37-го там было не больше со- рока тысяч.

— Да по несколько месяцев там вязли. Клещи по нам шли — как саранча! Воды — полкружки в день: нету ее, возить некому! Целая зона была корейцев — все от дизентерии вымерли, все! Из нашей зоны каждое утро по сто человек выносили. Строили морг — так запрягались эки в телеги и так камень везли. Сегодня ты везешь, завтра тебя туда же. А осенью навалился сыпнячок тоже. Это и у нас так: мертвых не отдаем, пока не завоняет — пайку на него получаем. Лекарств — никаких. На зону лезем — дай лекарства! — а с вышек пальба. Потом собрали тифозных в отдельный барак. Не всех туда носить успевали, но и оттуда мало кто выходил. Нары там — двухэтажные, так со вторых нар он же в температуре не может на оправку слезть — на-а нижних льет! Тысячи полторы там лежало. А санитарями — блатари, у мертвых зубы золотые рвали. Да они и у живых не стеснялись...»<sup>51</sup>

Под стихотворением стоит дата: 1937-й; то есть Ахматова писала «Немного географии», не зная судьбы Мандельштама, которому предстояло в конце следующего года погибнуть на такой же пересылке, именуемой «Вторая речка». Воспоминания очевидца самой его гибели стали известны только в 1991 году. Речь идет о конце 1938 года: «В ноябре нас стали заедать породистые белые вши. [...] Сыпной тиф проник, конечно, и к нам. Больных уводили, и больше мы их не видели. В конце декабря, за несколько дней до Нового года, нас утром повели в баню, на санобработку. Но воды там не было никакой. Велели раздеваться и сдавать одежду в жар-камеру. А затем перевели в другую половину помещения в одевалку, где было еще холодней. Пахло серой, дымом. В это время и упали, потеряв сознание, двое мужчин, совсем голые. К ним подбежали держиморды-бытовики. Вынули из кармана куски фанеры, шпагат, надели каждому из мертвецов бирки и на них написали фамилии: Мандельштам Осип Эмильевич, ст. 58(10), срок 10 лет. И москвич Моранц, кажется, Моисей Ильич, с теми же данными»<sup>52</sup>.

Рядом с этой санобработочной смертью европейская столица ничем иным, как миражом, быть не может. Недаром в ее описании у Ахматовой звучит горькая ирония: «Не столицей европейской с первым призом за красоту». Красота, за которую выдаются призы, означает поверхностное, щегольское самолюбование, а рядом с кругами лагерного ада — кощунство.

Петербург вытеснен из ахматовского текста и реально: тяжелым бесконечным перечнем мест проклятого пространства. И только в самом конце Ахматова неожиданно воскрешает город — «веселым именем Пушкина». Ироническая интонация исчезает: речь теперь идет о поэзии:

Он, воспетый первым поэтом,  
Нами грешными — и тобой.

Петербург Пушкина, Петербург Ахматовой и ее современников (Блока, Анненского, Гумилева) — и Петербург Мандельштама. Идущее от Пушкина (то есть, по определению, бессмертное) слово передает это бессмертие городу. В текст возвращается не Ленинград, но Петрополь, увековеченный в поэтической строке. Этому городу исчезновение не грозит. Слово не даст ему утонуть в аду, который вот-вот проглотит того, кому посвящено стихотворение. Так в 1937 году, накануне гибели Мандельштама, Ахматова пророчит бессмертие ему и воспетому им городу.

\* \* \*

10 марта 1938 года вновь арестован сын Ахматовой, Лев Гумилев. 2 мая того же года арестован Мандельштам. 27 сентября 38-го года вынесен первый приговор Гумилеву (10 лет лишения свободы). В октябре этот приговор опротестован прокурором, требующим смертной казни. 27 декабря 1938 года погибает Мандельштам. Ахматова узнает о его смерти из письма Э.Г. Герштейн в феврале 1939 года. 26 июля 1939 года определен первый срок Льва Гумилева: 5 лет исправительно-трудовых лагерей<sup>53</sup>.

О том, что происходило тогда, Ахматова скажет в «Поэме без героя»: «И проходят десятилетия, // пытки, ссылки и казни — петь я // в этом ужасе не могу». Стихи, которые пишет Ахматова в 1938 и 1939 годах, наполнены темами «Реквиема» — страданием и смертью<sup>54</sup>.

Весть о гибели Бориса Пильняка в хронологию событий вписывается так: «В октябре 1937 года последовал арест. 21 апреля 1938 года по ложному обвинению Борис Пильняк осужден Военной коллегией Верховного суда СССР в совершении государственных преступлений и приговорен к расстрелу. Приговор приведен в исполнение в тот же день»<sup>55</sup>. Ахматовское стихотворение:

#### ПАМЯТИ ПИЛЬНЯКА

Все это разгадаешь ты один...  
Когда бессонный мрак кругом клокочет,  
Тот солнечный, тот ландышевый клин

Врывается во тьму декабрьской ночи.  
 И по тропинке я к тебе иду.  
 И ты смеешься беззаботным смехом.  
 Но хвойный лес и камыши в пруду  
 Ответствуют каким-то странным эхом...  
 О, если этим мертвого бужу,  
 Прости меня, я не могу иначе:  
 Я о тебе, как о своем, тужу  
 И каждому завидую, кто плачет,  
 Кто может плакать в этот страшный час  
 О тех, кто там лежит на дне оврага...  
 Но выкипела, не дойдя до глаз,  
 Глаза мои не освежила влага. (1938)  
 (I, 440)

Из записок Лидии Чуковской мы узнаем, о чем вспоминает здесь Ахматова: «По моей просьбе она продиктовала мне и стихотворение Пильняку...

— Совсем не помню, когда оно было написано, — сказала Анна Андреевна, окончив диктовать. — А вот что помню: незадолго до той поездки в Переделкино, о которой тут речь, я написала стихотворение Пастернаку. Пильняк тогда сказал: «А мне?» — «И вам напишу». И вот когда довелось написать!» (В примечании Чуковская уточняет: «То есть после ареста Пильняка, когда уже разнесся слух о его гибели».)<sup>56</sup> В «Реквиеме» и примыкающих к нему текстах ночь или день равно оборачиваются тьмой, не оставляющей надежды. И наше стихотворение с первой до последней строки есть погружение во мрак. «Тот солнечный, тот ландышевый клин» переделкинской поездки утрачивает беззаботность, как только мы замечаем, что воспоминание переступает границы реальности, соскальзывая в сон или кошмар, где «хвойный лес и камыши в пруду отвечают каким-то странным эхом...». Арест или казнь заставляют свет меркнуть.

Мы вправе думать, что видение, о котором в стихотворении сказано: «Те, кто там лежит на дне оврага», — мучает Ахматову с тех пор, когда стали известны обстоятельства казни Гумилева. Тайное погребение и безымянная могила для Ахматовой есть преступление против нравственного закона. Спустя двадцать лет после казни Пильняка (и тридцать семь — после казни Гумилева) Ахматова запишет:

Непогребенных всех — я хоронила их,  
Я всех оплакала...

Сентябрем 1962 года датирует Чуковская ахматовский рассказ о предполагаемой могиле Гумилева: «Их расстреляли близ Бернгардовки, по Ириновской дороге. У одних знакомых была прачка, а у той дочь — следователь. Она, то есть прачка, им рассказала и даже место указала со слов дочери. Туда пошли сразу, и была видна земля, утоптанная сапогами. А я узнала через 9 лет и туда поехала. Поляна; кривая маленькая сосна; рядом другая, мощная, но с вывороченными корнями. Это и была стенка. Земля запала, понизилась, потому что там не насыпали могил. Ямы. Две братские ямы на 60 человек. Когда я туда приехала, всюду росли высокие белые цветы. Я рвала их и думала: “Другие приносят на могилу цветы, а я их с могилы срываю”»<sup>56</sup>.

Тогда же, в шестидесятые годы, Ахматова пишет статью под невинным названием: «Пушкин и Невское взморье». Предмет ее, однако, вполне крамольный — это пушкинский упорный поиск «могилы пяти казненных друзей»: «И теперь нам точно неизвестно место погребения пяти казненных декабристов. Считается, что вдова Рылеева точно знала место могилы. Это остров Голодай, то есть северная оконечность Васильевского острова... В николаевское царствование приходилось питаться более или менее достоверными слухами, которые неизбежно должны были возникнуть сразу после казни. Мысли о декабристах, то есть об их судьбе и об их конце, неотступно преследовали Пушкина. Из его стихов следует, как он думал о тех из них, кто остался жив (см. Переписку Пушкина, “Послание”: “И в мрачных пропастях земли!”). Теперь более подробно рассмотрим вопрос об его отношении к тем, кто погиб.

...Словами “Иных уж нет, а те далече...” кончается “Онегин” (1830). Пушкину не надо было их вспоминать: он просто их не забывал — ни живых, ни мертвых. Я не допускаю мысли, что место их погребения было для него безразлично.

...Вот что мы читаем в пушкинском примечании к “Полтаве”: “Обезглавленные тела Искры и Кочубея были отданы родственникам и похоронены в Киевской лавре...” ... Этим Пушкин, несомненно, горько попрекает Николая I, который не только не вернул родным тела казненных декабристов, но велел закопать их на каком-то пустыре». Добавим, что сам отрывок, о котором идет речь, по мнению Ахматовой, отличается «необычная для Пушкина порывистая обнаженная нетерпимость страдания», и в скобках Ахматова добавляет: «Такой стон не характерен для зрелой пушкинской лирики» (V, 184—195).

Эта «пушкинская» тайнопись, разумеется, прозрачна. Л.К. Чуковская, которой Ахматова доверила замысел статьи еще в свинцовом пятидесят втором, точно заключает: «Ахматова не рукопись пушкинскую расшифровала, а силою родства биографии *вспомнила* вместе с ним то, что и он и она всегда носили в душе: запретную, пустынную могилу на диком берегу. Она не стихи дописала, а пошла следом за тем душевным движением, от которого стихи родились, доверилась звуку предстиховой тишины, и он повел ее точной дорогой: дорогой пушкинской памяти, которая казнью декабристов была ранена навсегда. Она проникла в “отдаленное страданье”»<sup>57</sup>.

Перечитаем посвященное Пильняку стихотворение. Смерть здесь вырвана из гуманистического контекста, который наработала цивилизация последних тысячелетий. Ни одна культура не лишает смерть уважения, а умершего — ритуального комфорта. Нарушение этих норм связано, разумеется, со статусом покойника. В России таким, гарантирующим посмертное надругательство, статусом уже несколько столетий является положение политического врага. И здесь ни в чем не повинный Пильняк стоит в одном ряду с декабристами во всем блеске их кольчуг, бранных подвигов и риторических молний. Они — те, кого лишили последнего покоя. Это нарушение порядка прощания с Землей, это метафизическое преступление для живых оборачивается нечеловеческой болью. Отсутствие могилы означает невозможность успокоения, примирения, продолжения жизни, переваривающей, усваивающей смерть.

Это вмешательство в сакральную ткань бытия и порождает у Ахматовой ее конечный, вершинный образ сухого, бесслезного рыдания: в кругу, где обнаруживает себя героиня стихотворения, плач есть недоступная милость. Этот физиологический образ горя (слеза как награда) оказывается восстановлением трагедии в ее античном, ветхозаветном смысле (в «Поэме без героя» Ахматова формулирует это так: «Скоро мне нужна будет лира, // Но Софокла уже, не Шекспира»). Поэзия Ахматовой тридцатых годов вообще читается как попытка осмысления христианским сознанием того, что в пределы этого сознания вместиться не может: кризиса гуманизма (Блок), возвращения в Египет (Мандельштам).

Вслушиваясь в текст, мы различаем звон какого-то глухого набата:

О, если этим мертвого бужу,  
Прости меня, я не могу иначе:  
Я о тебе, как о своем, тужу  
И каждому завидую, кто плачет...

Но в середине строфы эта протяжная размеренность исчезает — просодия отказывается следовать за видением, находящимся вне мыслимых граней и рамок:

Кто может плакать в этот страшный час  
О тех, кто там лежит на дне оврага...

Ритм запинаяется, слова неуклюже повторяют друг друга: «кто плачет», «кто может плакать», «кто лежит», «этот», «те», «там». Этот перехват горла есть ахматовский аналог цветаевского крика: «Петь не могу!» — «Это — воспой». Там, где одна кричит, другая переходит на шепот, несладкие слова, выталкиваемые из сдавленного горла. Рыдание, которое не находит исхода в слезах:

Но выкипела, не дойдя до глаз,  
Глаза мои не освежила влага.

Только в последней строке («глаза мои не освежила влага») гармония и протяжность возвращаются в стих. Музыка стона и жалобы побеждает немоту. Трагедия разрешается в звуке.

\* \* \*

Тихо льется тихий Дон,  
Желтый месяц входит в дом,  
Входит в шапку набекрень.  
Видит желтый месяц тень.  
Эта женщина больна,  
Эта женщина одна.  
Муж в могиле, сын в тюрьме,  
Помолитесь обо мне.

(I, 441)

Можно гадать, откуда в первой строчке этого стихотворения появляется «тихий Дон». В комментарии Н.В. Королевой читаем: «Стихотворение было написано вскоре после второго ареста Л.Н. Гумилева» (10 марта 1938 года). Э.Г. Герштейн вспоминала об этих днях: «Анна Андреевна почти все время лежит и, не приподнимаясь даже с подушки, читает, почти бормочет новое стихотворение “Тихо льется тихий

Дон...". Мне в голову не приходит, что это будущий "Реквием". И она еще не помышляет об этом. Я же задумываюсь над тем, почему в ленинградском стихотворении откликнулась река. Она ответила уклончиво: "Не знаю, может быть, потому, что Лева ездил в экспедицию на Дон?" ...Она сказала также, что "Тихий Дон" Шолохова был любимым произведением Левы» (I, 910). И далее комментатор замечает: «Более достоверна связь начальной строки Ахматовой с пушкинским образом "тихого Дона", — см. в поэме "Кавказский пленник"»:

Простите, вольные станицы,  
И дом отцов, и тихий Дон.

П.Н. Лукницкий записал в дневнике июля 1927 года рассказ Ахматовой о поездке в Кисловодск: «Читала Пушкина "Дон" в поезде — и когда туда, и когда обратно ехала и проезжала Дон» (Там же).

Обе догадки интересны. Откуда бы ни пришел образ, Ахматова использует его потому, что он ведет за собой стилистику народной песни, к которой так тяготеет ее поэзия вообще и будущий «Реквием» в частности: «Для них соткала я широкий покров из бедных, у них же подслушанных слов». Переживая аресты и казни, Ахматова уходит в глубины национального сознания. В 1935 году она извлекла оттуда вой стрелецкой женки. В 1938-м она слышит и пишет песню. Нам вновь слышится звук сдавленного голоса и перехваченного дыхания: кажется, именно эта особая приглушенность диктует короткие строки, в которых повторяются одни и те же слова. Отсюда тавтологические, даже не песенные, а детские формулы, переводящие действительность на язык сказки:

Тихо льется тихий Дон,  
Желтый месяц входит в дом,  
Входит в шапке набекрень,  
Видит желтый месяц тень.

Во втором четверостишии фокус меняется, проступает, может быть, шекспировское начало: стилистика шекспировского куплета (шута в «Короле Лире», Офелии в «Гамлете»). Приведу песенку Офелии в переводе Пастернака:

С рассвета в Валентинов день  
Я проберусь к дверям

И у окна согласие дам  
Быть Валентиной вам.  
Он встал, оделся, отпер дверь,  
И та, что в дверь вошла,  
Уже не девушкой ушла  
Из этого угла<sup>59</sup>.

Я вижу сходство с Шекспиром и в скупости средств, и в том, с какой неумолимостью нейтральный тон вступления меняется на трагический. Начав со сказочного пейзажа: тихий Дон, желтый месяц, дом, — стихотворение во второй части меняет ракурс. В поле зрения остается одно — точнее, одна:

Эта женщина больна,  
Эта женщина одна.  
Муж в могиле, сын в тюрьме,  
Помолитесь обо мне.

В конечную формулу сведены главные счета судьбы: муж, сын, мать. Смерть, неволя, страдание. Песенка, считалочка, стишок. Только в последней строке («Помолитесь обо мне») ритм речитатива или кошмара меняется. Эта строка произнесена словно на выдохе. В пелене бреда появляется щелка: там есть люди и возможно спасение. А-христианский мир твердой рукой введен в христианские рамки. Трагедии придана мера.

\* \* \*

Показать бы тебе насмешнице  
И любимице всех друзей,  
Царскосельской веселой грешнице,  
Что случится с жизнью твоей —  
Как трехсотая, с передачей,  
Под Крестами будешь стоять  
И своей слезою горячею  
Новогодний лед прожигать.  
Там тюремный тополь качается,  
И ни звука — а сколько там  
Неповинных жизней кончается...

(I, 442)

В стихах будущего «Реквиема» это первое «хроникальное» стихотворение, где действительность дана вне жанровых завес и видимых литературных аллюзий. Здесь возникают новые вехи: сталинская Россия впервые сталкивается с эпохой начала века. Место действия — тюремная очередь. О таких очередях Ахматова в предисловии к «Реквиему» писала: «В страшные годы ежовщины я провела семнадцать месяцев в тюремных очередях в Ленинграде. Как-то раз кто-то “опознал” меня. Тогда стоящая за мной женщина с голубыми губами, которая, конечно, никогда в жизни не слыхала моего имени, очнулась от свойственного всем нам оцепенения и спросила меня на ухо (там все говорили шепотом):

— А это вы сможете описать?

И я сказала:

— Могу.

Тогда что-то вроде улыбки скользнуло по тому, что некогда было ее лицом» (III, 21).

Тюремным очередям Ахматова посвятит еще два стихотворения: «Узнала я, как опадают лица...» и «Опять поминальный приблизился час...». Написанные в 1940 году, они составят «Эпилог» «Реквиема», и это в последнем из них прозвучит ахматовская версия «Памятника», тоже смыкающая, закольцовывающая времена:

А если когда-нибудь в этой стране  
Воздвигнуть задумают памятник мне,  
Согласье на это даю торжество,  
Но только с условием: не ставить его  
Ни около моря, где я родилась  
(Последняя с морем разорвана связь),  
Ни в царском саду у заветного пня,  
Где тень безутешная ищет меня,  
А здесь, где стояла я триста часов  
И где для меня не открыли засов.  
Затем, что и в смерти блаженной боюсь  
Забуть громохание черных марусь,  
Забуть, как постылая хлопала дверь  
И выла старуха, как раненый зверь.

(I, 472)

Тюремная очередь в «Реквиеме» приобретает очевидный метафизический смысл. Семнадцать месяцев, или триста часов, проведенных

с «невольными подругами», дают право произнести те, до смерти зацитированные и все-таки живые слова, которые не нуждаются в повторении («Нет, и не под чуждым небосводом...»).

«Реквием» создал новую Ахматову, о чем не раз уже говорилось<sup>60</sup>. Достаточно подсчитать, какое количество ахматовских стихов тридцатых годов посвящены террору, чтобы понять, что именно реакция на него выработала новый почерк и новый голос. Наше стихотворение свидетельствует, что «Реквием», его тюремная очередь предопределили главный сюжетный ход «Поэмы без героя». Ахматова создает фантасмагорический диптих: на одной картине царскосельская веселая грешница — на другой она же, через двадцать лет, в новогодней тюремной очереди. С этого столкновения прошлого и будущего, объединенных одним поэтическим телом, и начинается стихотворение. Пересечение реальностей, у которых место одно, а времена разделены световыми годами, готовит сцену для будущей гофманианы.

О судьбе героини сказано с той протяжной открытостью, которую сообщает ахматовской лирике русская песня, пропущенная через некрасовские анапесты (дольник тут максимально приближен к анапесту). После строки:

...а сколько там  
Неповинных жизней кончается, —

автор замолкает. Голос прерывается, слово уходит в тень. Говорят молчание, тишина, молитва: вечная память невинно убиенным.

\* \* \*

## РАСПЯТИЕ

*«Не рыдай Мене, Мати  
во гробе зрящи».*

1

Хор ангелов великий час восславил,  
И небеса расплавились в огне.  
Отцу сказал: «Почто Меня оставил!»  
А Матери: «О, не рыдай Мене...» (1938)  
(I, 443)

Стихотворение, как на слезе, держится на коротком, пронзительном остром эпиграфе. Что дает Ахматовой право на этот знак равенства? Она, в сущности, идет путем всякого верующего, признающего крестные муки прообразом всех страданий. Предначертанность этого отождествления придает четверостишию качество библейского слова, имеющего быть исполненным.

2

Магдалина билась и рыдала,  
Ученик любимый каменел,  
А туда, где молча Мать стояла,  
Так никто взглянуть и не посмел.  
(1939)

(I, 443)

Замечательно, что «туда, где молча Мать стояла», и здесь, в самом тексте, так никто и не смотрит: изображения не появляется, тайна занимает передний план без малейшего нарушения покрова. Уверенность, с которой Ахматова заменяет слово молчанием, а фигуру — пустотой, кажется каким-то новым средством выражения. Но это не так: пауза образуется там, где слово и кисть бессильны, а смысл передается умолчанием, просветом, отсутствием. Все это развитие чеховского ухода от текста в подтекст, любимый прием прозы XX века в исполнении Ахматовой.

\* \* \*

ПРИГОВОР

И упало каменное слово  
На мою еще живую грудь.  
Ничего, ведь я была готова,  
Справлюсь с этим как-нибудь.

У меня сегодня много дела:  
Надо память до конца убить,  
Надо, чтоб душа окаменела,  
Надо снова научиться жить.

А не то... Горячий шелест лета  
Словно праздник за моим окном.  
Я давно предчувствовала этот  
Светлый день и опустелый дом.  
(1939)

(I, 445)

Где-то у Чуковской Ахматова говорит о стихах, которые пишутся ради последней строки. «Приговор» написан не ради названия, но именно оно управляет текстом. Приговор вынесен сыну, о ком в «Реквиеме» сказано:

Семнадцать месяцев кричу,  
Зову тебя домой,  
Кидалась в ноги палачу,  
Ты сын и ужас мой.

(I, 450)

«Приговор» отвечает на вопрос, что следует за страданием. Ахматова начинается с «каменного слова», падающего на «еще живую грудь». Этот удар камнем по живому телу — ранение, если не убийство. Строки, которые следуют за описанием удара, суть бессодержательное бормотание того, кто перенес потрясение, но не очнулся от него. Неудавшаяся попытка самоутешения: «Ничего, ведь я была готова, // Справляюсь с этим как-нибудь».

Следующая строфа показывает, как именно героиня с этим справляется: убивает память и призывает душу окаменеть. Чтобы выжить, человек должен лишиться двух залогов бессмертия. Это убиение и жизни временной, и жизни вечной. Вот где находится Мать, исчезнувшая во втором стихотворении цикла «Распятие». Она соглашается на жизнь, состоящую из смерти.

Третья и последняя строфа описывает мир, в котором больше нету сына: «горячий шелест лета, словно праздник за моим окном», «светлый день и опустелый дом». Эту реальность можно прочесть как праздник жизни — и ее же можно прочесть как радость смерти, по толстовскому сближению: я умер — я проснулся (смерть как пустота и свет освобождения). Ужас Матери в том, что обе сущности для нее недоступны. Она осуждена жить в разлуке с сыном, которого не может спасти. Вот почему камень — орудие убийства — заменяет ей душу. Эта замена уже описана Микеланджело (в переводе Тютчева): «Отраднo

спать — отрадней камнем быть. О, в этот век — преступный и постыдный — не жить, не чувствовать — удел завидный... Прошу: молчи — не смей меня будить»<sup>61</sup>. Если ты не можешь ни спасти, ни спастись, твой единственный выход — жизнь как небытие. Поэтому стихи, следующие за «Приговором», зовут смерть.

Ты все равно придешь — зачем же не теперь?  
Я жду тебя — мне очень трудно.  
Я потушила свет и отворила дверь,  
Тебе, такой простой и чудной.

*«К смерти» (I, 447)*

И только пышные цветы,  
И звон кадильный, и следы  
Куда-то в никуда.  
И прямо мне в глаза глядит  
И скорой гибелью грозит  
Огромная звезда.  
*«Семнадцать месяцев кричу...» (I, 450)*

Над моей ленинградской могилой  
Равнодушная бродит весна...  
*«Семь тысяч три километра...» (I, 453)*

Одно из этих стихотворений хотелось бы обсудить подробнее:

Жить — так на воле,  
Умирать — так дома.  
Волково поле,  
Желтая солома.  
*30 ноября 1939*

В списке Н.Л. Дилакторской это стихотворение датируется «днем объявления войны» — т.е. войны с Финляндией», 30 ноября 1939 года, указывает Н.В. Королева (I, 914). С финской войной связано еще одно стихотворение:

С Новым Годом! С новым горем!  
Вот он пляшет, озорник,

Над Балтийским дымным морем,  
Кривоног, горбат и дик.  
И какой он жребий вынул  
Тем, кого застенки минул?

Вышли в поле умирать.  
Им светите, звезды неба!  
Им уже земного хлеба,  
Глаз любимых не видать.

Пройдет всего два года, и о новой войне Ахматова скажет совсем иначе: «Вот о вас и напишут книжки: “Жизнь свою за други своя”». Война с Германией для Ахматовой священна, поскольку от ее исхода зависит существование родины. У финской «войны незначительной» такого ореола нет. Смерть на такой войне тяжела вдвойне: это смерть человека, уцелевшего в дни террора для иного насильственного конца.

Разумеется, максима или молитва «Умирать — так дома» вписана и в другой важнейший ахматовский выбор: «Родина или чужбина». Террор не отменил решения, сделанного в 1917 году. До сих пор Ахматова колебалась только однажды: из-за позора «рубахи покаянной». Только перспектива, которой избежал Данте и не избежал Мандельштам, могла вызвать зависть к тому, кто, «уходя, не оглянулся».

Стихам «Реквиема» ахматовская поэзия обязана слишком многим. Арест сына, семнадцать месяцев тюремных очередей и приговор в буквальном смысле вывели Ахматову на границу жизни и смерти. Стихи 1939 года написаны поэтом, чье сознание проникло в обе половины мироздания. Башня «года сорокового» стала возможна потому, что Ахматова, вслед за Данте, преступила черту.

Стихотворением «С Новым Годом! С новым горем!» начинается 1940 год, который завершится явлением «Поэмы без героя». В течение всего этого года мы будем вслушиваться в ее приближение. Жизнь и смерть человека пересекутся с жизнью и смертью эпох. Ахматова покажет, как поступки, настроения, страсти и разлуки формируются неслышной и абсолютной властью времени.

Новогоднее стихотворение предсказывает и новую ахматовскую поэтику — поэтику рока. Представляя Новый Год в облике пляшущего уродца, она напоминает о шекспировской пляске ведьм. Заметим, что сценой для этой пляски становится огромное пространство «над Балтийским дымным морем». Дым у Ахматовой — явный индикатор положения на грани сна и яви, реальности и мифа, земного и загроб-

ного. Первое стихотворение 1940 года дышит воздухом «Поэмы без героя».

\* \* \*

ИВА

И дряхлый пук дерев.  
*Пушкин*

А я росла в узорной тишине,  
В прохладной детской молодого века,  
И не был мил мне голос человека,  
А голос ветра был понятен мне.  
Я лопухи любила и крапиву,  
Но больше всех серебряную иву.  
И, благодарная, она жила  
Со мной всю жизнь, плакучими ветвями  
Бессонницу овеивала снами.  
И — странно! — я ее пережила.  
Там пень торчит, чужими голосами  
Другие ивы что-то говорят  
Под нашими, под теми небесами.  
И я молчу... Как будто умер брат.  
(1940)

(I, 459)

«Серебряная ива» у Ахматовой впервые появилась под теми же, царскосельскими небесами, только на двадцать лет раньше:

Все души милых на высоких звездах.  
Как хорошо, что некого терять  
И можно плакать. Царскосельский воздух  
Был создан, чтобы песни повторять.

У берега серебряная ива  
Касается сентябрьских ярких вод.  
Из прошлого восставши, молчаливо  
Ко мне навстречу тень моя идет.

Здесь столько лир повешено на ветки...  
Но и моей как будто место есть...  
А этот дождик, солнечный и редкий,  
Мне утешенье и благая весть.

Осень 1921  
Царское Село

(I, 372)

Стихотворение двадцать первого года входит в цикл стихов, связанных с гибелью Гумилева, памятью о котором навсегда овеяно Царское Село — город, где гимназист Гумилев встретил гимназистку Горенко. В 1912 году Ахматова рисовала эту встречу, которую относят к «рождественскому сочельнику 24 декабря 1903 года» (1, 739):

В ремешках пенал и книги были,  
Возвращалась я домой из школы.  
Эти липы, верно, не забыли  
Нашей встречи, мальчик мой веселый. (1912)

(I, 104)

Мы погружаемся в биографию потому, что здесь она становится материалом поэта. В сороковом году стихотворение об иве творит облик исчезнувшего, запретного времени. В двадцать первом году («Все души милых на высоких звездах...») было иначе. Поэтическая речь была прямой. Гумилева отпевало Царское Село, в центре которого, рядом с воскресшей тенью школьницы, оказывалась серебряная ива — образ-щелчок, образ-тайна и ключ. Вернемся к стихам сорокового года.

Здесь умирает не время и не друг — умирает дерево. Вызывая в памяти стихи, несомненно живые для Ахматовой:

Николай Гумилев. ДЕРЕВЬЯ

Я знаю, что деревьям, а не нам,  
Дано величье совершенной жизни,  
На ласковой земле, сестре звездам,  
Мы — на чужбине, а они — в отчизне.

Глубокой осенью в полях пустых  
Закаты медно-красные, восходы  
Янтарные, окраске учат их, —  
Свободные, зеленые народы.

Есть Моисеи посреди дубов,  
Марии между пальм... Их души, верно,  
Друг другу посылают тихий зов  
С водой, струящейся во тьме безмерной.

И в глубине земли, точка алмаз,  
Дробя гранит, ключи лепечут скоро,  
Ключи поют, кричат — где сломан вяз,  
Где листьями оделась сикомора.

О, если бы и мне найти страну,  
В которой мог не плакать и не петь я,  
Безмолвно поднимаясь в вышину  
Неисчислимые десятилетия!<sup>62</sup>

О том, насколько живы для Ахматовой были эти строки, можно судить по воспоминаниям А.Г. Наймана, героиня которых «к деревьям относилась с нежностью старшей сестры и с почтительностью младшей и, по ходу разговора о пантеизме, в ответ на мою реплику сказала — не продекламировала как стихи, а выставила как довод, так что я стихи не сразу и услышал, — начало гумилевского стихотворения из “Костра”: “Я знаю, что деревьям, а не нам, // Дано величие совершенной жизни”, и через мгновение, уже как стихи, уже для своего удовольствия, прочла напевно:

Есть Моисеи посреди дубов,  
Марии между пальм...»<sup>63</sup>

А вот другое свидетельство — запись П.Н. Лукницкого от 5 апреля 1925 года: «Я понял, что в Царском настроение АА не может быть хорошим; я думаю, каждый камень, каждый столбик — такой знакомый и такой чужой теперь, — попадая в поле ее зрения, причиняет ей физическую, острую боль. Я сам испытывал ее в продолжение всей прогулки, и я боялся думать о том, во сколько раз нужно ее умножить, чтоб почувствовать то, что чувствовала Анна Андреевна»<sup>64</sup>.

У Гумилева герой мечтает о превращении в дерево, которое живет «неисчислимые десятилетия». У Ахматовой в сороковом году именно дерево и умирает: дерево — знак Царского Села; дерево, в котором, возможно, сохраняется душа певца «деревьев». Кто остается жить? Автор. Стихотворение о погибшей иве становится стихотворением об исчезнувших друге, городе и времени, от которых уцелел только один свидетель.

До самого конца трагедия прочно спрятана в сквозном элегическом рисунке текста. Прохладная детская, узорная тишина, молодой век — когда мы читаем о них, то еще не знаем, что все они, как говорит чеховская девушка, «свершив печальный круг, угасли». В середине стихотворения ива жива и благодатна: она спасает от бессонницы. И вдруг от всех этих благ, тишины, приволья, от красоты серебряных ветвей, осеняющих дерево (и вместе с ним — век), — остаются пень, смерть, молчание. Катастрофа. Даже не зная о гумилевском подтексте, мы в состоянии почувствовать, что случилось. Так начинается путь к центральному лирическому сюжету года — погребению эпохи. До него остается еще шесть месяцев и десять произведений.

\* \* \*

«Подвал памяти» написан в тот же день, что и «Ива»: 18 января 1940 года:

#### ПОДВАЛ ПАМЯТИ

О, погреб памяти.

*Хлебников*

Но сущий вздор, что я живу грустя  
И что меня воспоминанье точит.  
Не часто я у памяти в гостях,  
Да и она всегда меня морочит.  
Когда спускаюсь с фонарем в подвал,  
Мне кажется — опять глухой обвал  
За мной по узкой лестнице грохочет.  
Чадит фонарь, вернуться не могу,  
А знаю, что иду туда — к врагу.  
И я прошу как милости... Но там  
Темно и тихо. Мой окончен праздник!  
Уж тридцать лет, как проводили дам,  
От старости скончался тот проказник...  
Я опоздала. Экая беда!  
Нельзя мне показаться никуда.  
Но я касаюсь живописи стен  
И у камина греюсь. Что за чудо!  
Сквозь эту плесень, этот чад и тлен

Сверкнули два живые изумруда.  
И кот мякнул. Ну, идем домой!

Но где мой дом и где рассудок мой?  
(I, 460)

Соблазн вписать Ахматову в череду художников, ведомых памятью, — понятен и оправдан, но требует уточнения. Для Пруста, например, воспоминание — победа над временем и временностью жизни. Питаясь из того же источника, ахматовская память преодолевает не только толщу забвения: она пробивается к погребенной эпохе потому, что там, в черепках и обломках, уцелела запретная, уничтоженная норма: мораль, вера, азбучные истины. Вот почему поиск прошлого опасен в самом прямом, тюремном смысле. В конце жизни, в 1961 году, Ахматова скажет о своих читателях: «Но всем им несомненно ясно, // Каких за это ждать наград, // Что оставаться здесь опасно, // Что это не Эдемский сад» (II, кн. 2, 117). В нашем стихотворении:

Когда спускаюсь с фонарем в подвал,  
Мне кажется — опять глухой обвал  
За мной по узкой лестнице грохочет.  
Чадит фонарь, вернуться не могу...

Гул этого рокочущего обвала — это шум реального времени, времени-убийцы. В 1960 году путешествие в прошлое тоже ведет в подземелье, но еще более злоеущее:

В прошлое пути давно закрыты,  
И на что мне прошлое теперь?  
Что там? — окровавленные плиты  
Или замураванная дверь...  
(II, кн. 2, 82)

Облик этого склепа напоминает пыточные камеры. Подвал «из года сорокового» не так страшен: это, конечно, «Бродячая собака» с ее расписными стенами и камином. Здесь героиню преследует не кровь, а тлен: дамы исчезли, а веселивший их проказник скончался от старости. Пока, в этом первом вступлении под своды знаменитого подвала, игра с воскрешением ушедшего только начинается: к героине возвращаются не тени, а фрески, разгорается заброшенный камин, мяучит кот, словно перенесенный сюда из логова макбетовских ведьм.

Самым страшным, однако, оказывается не путь в «подвал памяти», а возвращение назад, в настоящее, где героиню ждут бездомность и безумие. И последней строке нашего стихотворения («Но где мой дом и где рассудок мой?») вторит другой стихотворный финал:

Любо мне, городской сумасшедшей,  
По предсмертным бродить площадям.  
(I, 456)

Путешествие в прошлое грозит возвращением от жизни исчезнувшей к жизни невыносимой. И все-таки, несмотря на острый ужас настоящего, главным событием текста является спуск в подвал. Идея путешествия в прошлое обретает здесь важные локальные подробности, воскрешающие знаменитую «Бродячую собаку» как один из главных очагов будущей «петербургской повести». Но может быть, еще более важным оказывается сам образ схождения под своды, предвещающий жест «Вступления» в поэму: «Как будто перекрестилась и под темные своды схожу». К. Тарановский первым заметил непосредственную связь этих строк с пушкинским: «Мы все сойдем под вечны своды, и чей-нибудь уж близок час»<sup>65</sup>. Эта связь, эти бесконечные горизонты уже присутствуют в первом «подвальном» стихотворении, первом путешествии в Петербург тринадцатого года.

\* \* \*

Мне ни к чему одические рати  
И прелесть элегических затей.  
По мне, в стихах все быть должно некстати,  
Не так, как у людей.

Когда б вы знали, из какого сора  
Растут стихи, не ведая стыда,  
Как желтый одуванчик у забора,  
Как лопухи и лебеда.

Сердитый окрик, дегтя запах свежий,  
Таинственная плесень на стене...  
И стих уже звучит, задорен, нежен,  
На радость вам и на мученье мне.

(I, 461)

Это стихотворение Ахматовой, одно из самых известных, самых цитируемых, в изданиях советской поры публиковалось с измененным вариантом последней строки («На радость вам и мне»), что неизбежно искажало трактовку. Вот показательная формулировка: «Стихотворение замешивается не на дистиллированной воде общих мест, отборных афоризмов, искусственных красот, а возникает из прозы жизни, поэт преодолевает сопротивление этого “неэстетического” материала, чтобы оно зазвучало задорно, нежно и радостно, возвышая душу и поэта и читателя»<sup>66</sup>. Высказанное здесь традиционное, общепринятое понимание не противоречит смыслу, но воспроизводит его неполно, игнорируя важнейший аспект целого. Написанное через три дня после «Ивы» и «Подвала памяти», наше стихотворение тайно и явно связано со своими предшественниками.

Начнем с царскосельской природы ахматовских сорняков и задворок. Связь со строкой из «Ивы» («Я лопухи любила и крапиву») очевидна, и на нее указывает сама Ахматова (см. ниже). Забор здесь тоже царскосельский. Он появится в позднейшем стихотворении «Царскосельская ода» (1961) и, что еще более важно, — в эпиграфе к нему:

ЦАРСКОСЕЛЬСКАЯ ОДА

*Девятисотые года*

А в переулке забор дощатый...

*Н.Г.*

Настоящую оду  
Нашептало... Постой,  
Царскосельскую одурь  
Прячу в ящик пустой.  
В роковую шкатулку,  
В кипарисный ларец,  
А тому переулку  
Наступает конец.  
Здесь не Темник, не Шуя —  
Город парков и зал,  
Но тебя опишу я,  
Как свой Витебск — Шагал.  
Тут ходили по струнке,  
Мчался рыжий рысак,  
Тут еще до чугунки  
Был знатнейший кабак.

Фонари на предметы  
 Лили матовый свет,  
 И придворной кареты  
 Промелькнул силуэт.  
 Так мне хочется, чтобы  
 Появиться могли  
 Голубые сугробы  
 С Петербургом вдали.  
 Здесь не древние клады,  
А дощатый забор.  
 Интендантские склады  
 И извозчий двор.  
 Шепелявя неловко  
 И с грехом пополам,  
 Молодая чертовка  
 Там гадает гостям.  
 Там солдатская шутка  
 Льется, желчь не тая.  
 Полосатая будка  
 И махорки струя.  
 Драли песнями глотку  
 И клялись попадьею,  
 Пили допоздна водку,  
 Заедали кутьей.  
 Ворон криком прославил  
 Этот призрачный мир...  
 А на розвальнях правил  
 Великан-кирасир.  
 1961  
 Комарово  
 (выделено нами. — И.С.)  
 (II, 2 кн., 114—115)

И уже окончательно царскосельское происхождение деталей, остающихся в фокусе нашего внимания, проясняет отрывок из автобиографической прозы Ахматовой, «Дом Шухардиной»:

...Этому дому было сто лет в 90-х годах XIX века, и он принадлежал купеческой вдове Евдокии Ивановне Шухардиной. Он стоял на углу Широкой улицы и Безымянного переуллка. ... По Безымянному переулку ездили только гвардейские солдаты (кирасиры и гусары) за мукой в

свои провиантские магазины, которые находились тут же, поблизости, но уже за городом. Переулок этот бывал занесен зимой глубоким, чистым, не городским снегом, а летом пышно зарастал сорняками — репейниками, из которых я в раннем детстве лепила корзиночки, роскошной крапивой и великолепными лопухами (об этом я сказала в 40-м году, вспоминая пушкинский «ветхий пук дерев» в стихотворении «Царское Село» 1820 года — «Я лопухи любила и крапиву...»).

По одной стороне этого переулка домов не было, а тянулся, начиная от шухардинского дома, очень ветхий, некрашенный дощатый глухой забор. Вернувшийся осенью того (1905) года из Березок и уже не заставший семьи Горенко в Царском Н.С. Гумилев был очень огорчен, что этот дом перестраивают. Он после говорил мне, что от этого в первый раз в жизни почувствовал, что не всякая перемена к лучшему. Не туда ли он заехал в своем страшном «Заблудившемся трамвае»:

А в переулке забор дощатый,  
Дом в три окна и серый газон...  
(V, 167—169)

В 1925 году П. Лукницкий записывает: «Рассказала между прочим о том, в 1914 году, когда они уже совсем близки не были, как Николай Степанович высказал ей свое сожаление, узнав, что старый дом Шухардиной в Царском Селе — тот дом, где АА жила, — разрушают, чтоб на его месте построить новый. ...И АА вспоминает, с каким чувством Николай Степанович говорил об этом доме, с чувством и с грустью. Николай Степанович любил его, как только он умел любить дом, квартиру — как живого человека, интимно, как друга. И АА высказывает предположение, что строки в “Заблудившемся трамвае” (“А в переулке — забор дощатый...” и т.д.) говорят именно об этом доме. Именно так Николай Степанович напоминал его, и он называет все его приметы... АА же прибавляет, что это — ее предположение, не более как предположение, но что внутренне — она почти убеждена в этом. Она почти знает, что другого дома в воспоминаниях Николая Степановича не было, что только к этому он относился с такой любовью<sup>67</sup>.

Если приложить «царскосельский» ключ к стихотворению «Мне ни к чему одические рати...», то оно читается как послесловие к «Иве», которая наяву растет из «сора» воспоминаний. Сор — звонок к отправлению в путь памяти. Конец этого пути — соположение исчезнувшей и длящейся жизнью в пределах одного земного срока. Ахматовский опыт, понимаемый как радостное следование прославленному «духу

мелочей», оказывается комментарием к чрезвычайно болезненному событию. Молчание, которым окружена смерть дерева в последней строке «Ивы», говорит о подавленном рыдании и недоступном плаче: ведь в тайнописи текста переживается смерть политического врага режима, расстрелянного за свои преступления. В «Иве» символика однозначна. В стихотворении «Мне ни к чему одические рати...» детали обладают двумя значениями: первое доступно рядовому читателю, второе — поэту, идущему опасным путем памяти и боли. В открытом доступе текста «желтый одуванчик у забора» «задорен» и «нежен»; в подтексте он ведет за собой тему тайного поминания, лишённого права на погребение прошедшего и ушедших. В последней строке Ахматова предвидит двойное существование стиха: «на радость вам и на мученье мне». Нельзя не подивиться зоркости цензуры, удалением одного слова зачеркнувшей всю тайную перспективу текста.

Итак, в начале венценосного ахматовского года ее поэзия отдается во власть памяти, связывающей каждое внешнее впечатление с исчезнувшим и минувшим. В лирическом сознании открываются новые пространства верности, совести, боли.

\* \* \*

Тогда же, зимой 1940 года, пишутся лучшие, на мой взгляд, стихотворения «Реквиема». Ахматова сделает их вступлением и заключением поэмы потому, что первое обращено к настоящему, а второе — к будущему родины. Вот первое стихотворение:

Это было, когда улыбался  
Только мертвый, спокойствию рад,  
И ненужным привеском болтался  
Возле тюрем своих Ленинград.  
И когда, обезумев от муки,  
Шли уже осужденных полки,  
И короткую песню разлуки  
Паровозные пели гудки,  
Звезды смерти стояли над нами,  
И безвинная корчилась Русь  
Под кровавыми сапогами  
И под шинами черных марушь.

(I, 463)

Блок писал, что стихотворение царит на остриях нескольких слов. Ахматовское стихотворение часто управляется антитезой, противоречием, иногда скрытым, чаще — проявленным. В нашем тексте друг другу противостоят два древнейших художественных приема: лирический — принцип концентрации и эпический — принцип широты и монументальности. Итог — лирическая миниатюра, в рамках которой нестесненно разворачивается народная трагедия.

Концентрическое движение последовательно охватывает живых и мертвых, город и его тюрьмы, «осужденных полки» и наконец мученицу-Русь, сверху донизу: от смотрящих с неба «звезд смерти» до подошв «кровавых сапог»<sup>68</sup>. Образность пряма и беспощадна — кровь, пытки, разлуки и смерти, сама реальность массового террора. Переживание оттесняется в подтекст, уступая место эпическому началу («Это было, когда...»). Но выразительная сила стихотворения от этого не убывает, наоборот: ужас, данный как объективный смысл и художественный итог целого, действует сильнее, нежели «чистая» лирическая эмоция.

Последняя строфа стихотворения — абсолютная вершина его, да и всей поэмы. Кажется, для России конца тридцатых годов лучшего образа не существует:

Звезды смерти стояли над нами,  
И безвинная корчилась Русь  
Под кровавыми сапогами  
И под шинами черных маруш.

\* \* \*

Опять поминальный приблизился час.  
Я вижу, я слышу, я чувствую вас:

И ту, что едва до окна довели,  
И ту, что родимой не топчет земли,

И ту, что, красивой потрянув головой,  
Сказала: «Сюда прихожу, как домой»,

Хотелось бы всех поименно назвать,  
Да отняли список, и негде узнать.

Для них соткала я широкий покров  
Из бедных, у них же подслушанных слов.

О них вспоминаю всегда и везде,  
О них не забуду и в новой беде,

И если зажмут мой измученный рот,  
Которым кричит стомильонный народ,

Пусть так же они поминают меня  
В канун моего поминального дня.

А если когда-нибудь в этой стране  
Воздвигнуть задумают памятник мне,

Согласье на это даю торжество,  
Но только с условием — не ставить его

Ни около моря, где я родилась:  
Последняя с морем разорвана связь.

Ни в царском саду у заветного пня,  
Где тень безутешная ищет меня,

А здесь, где стояла я триста часов  
И где для меня не открыли засов.

Затем, что и в смерти блаженной боюсь  
Забуть громохание черных марусь,

Забуть, как постылая хлопала дверь  
И выла старуха, как раненый зверь.

И пусть с неподвижных и бронзовых век,  
Как слезы, струится подтаявший снег,

И голубь тюремный пусть гулит вдали,  
И тихо идут по Неве корабли.

(I, 471—472)

Это стихотворение состоит из двух частей. Первая обращена к настоящему — как ответ на вопрос, с которого начинается «Реквием» («А это вы можете описать?»). Вторая — ахматовская версия «Памятника» — имеет дело с не свершившимся. Все движется и скрепляется главной хоральной силой 1940 года — памятью, вступающей в пределы «Реквиема». Может быть, именно это стихотворение подсадало Ахматовой название всей поэмы? Словарь определяет реквием как «католическую заупокойную службу»: Ахматова всегда писала «Requiem» на языке оригинала. Смысл заупокойной в христианстве един на всех языках и во всех конфессиях.

В руководстве «О поминовении усопших по уставу Православной церкви» читаем: «Следуя руководству Святой Церкви, мы исповедуем, что не только православные угодники Божии *живут по смерти*, но и все верующие не умирают, но живут *вечно о Господе*...

... Молитва о всех является долгом каждого православного христианина, долгом в самом буквальном смысле этого слова, ибо о нем молятся, и он таким образом становится должником всех, — и живых, и умерших. Должник обязан уплачивать свой долг, в свою очередь молясь обо всех, не только о живых собратиях, ... но и об умерших...

Молитву о собратиях живых и усопших Святая Церковь считает необходимой... В частности, она особенно побуждает молиться об усопших, когда при последнем прощании с ними, в день погребения, влагает в уста отходящего в иной мир трогательные прощальные обращения к живым: «*прошу всех и молю: непрестанно о мне молитесь Христу Богу, "Помяните мя пред Господом"*»<sup>69</sup>.

Вот как описывает Л. Чуковская Ахматову в Патриаршей церкви Загорска: «Анна Андреевна, сосредоточенно крестясь, уверенной поступью торжественно шла по длинному храму вперед...» И дальше: «Анна Андреевна опустила на колени перед иконой Божьей Матери...»<sup>70</sup> Это движения и жесты глубоко, привычно, осознанно верующей. Религиозность ахматовской поэзии (особенно ранней, неподцензурной) общеизвестна<sup>71</sup>. Приведу только одно стихотворение двадцать второго года — реакцию на гонение церковью:

#### ПРИЧИТАНИЕ

Господеву поклонитесь  
Во Святем Дворе Его.  
Спит юридивый на паперти,  
На него глядит звезда.

И, крылом задетый ангельским,  
Колокол заговорил  
Не набатным, грозным голосом,  
А прощаясь навсегда.  
И выходят из обители,  
Ризы древние отдав,  
Чудотворцы и святители,  
Опираясь на клюки.  
Серафим — в леса Саровские  
Стадо сельское пасти,  
Анна — в Кашин, уж не княжити,  
Лен колючий теревить.  
Провожает Богородица,  
Сына кутает в платок,  
Старой нищенкой обрonnenный  
У Господнего крыльца.

(I, 387)

Ясная религиозность Ахматовой дает библейскую меру «поминанию» «Реквиема»: «У Бога мертвых нет» (II, кн. 1, с. 30). В этом смысле память у Ахматовой замещает молитву, совершая ту практическую «работу бессмертия» (Пастернак), в основании которой лежит христианство.

Преодоление смерти в первой части совершается не только памятью. Ахматова пишет:

Для них соткала я широкий покров  
Из бедных, у них же подслушанных слов.

Вот несколько цитат, очерчивающих контуры образа Покрова в православии:

«От Пресвятой Богородицы, по словам церковных песнопений, нисходит на людей некий светозарный покров, и вода бессмертия светлейшая огня и действеннейшая света — это есть благодать Христа — Бога Слова, которой Божия Мать, как руками, покрывает оберегаемых людей»<sup>72</sup>.

«Церковь с самых древних времен видела в Богоматери великую Молитвенницу за человеческий род. Соучастницу в тайне Искупления. Наименования Ее икон выражают глубокую веру в Ее покров, простер-

тый над миром. Она — Покров Пресвятой Богородицы Марии. Это память о древнем видении: Божья Мать, стоя над Константинополем, простирает над ним свой покров (плат), защищая от бед»<sup>73</sup>.

«В особенности замечательна в древней новгородской живописи разработка двух мотивов — “О Тебе радуется, обрадованная, всякая тварь” и “Покров Божией Матери”.

Как видно из самого названия первого мотива — образ Богоматери утверждается здесь в его космическом значении, как “радость всей твари”. ...Мир не есть хаос, и мировой порядок не есть нескончаемая кровавая смута. Есть любящее сердце матери, которое должно собрать вокруг себя вселенную.

Иконы “Покрова” Пресвятой Богородицы представляют собой развитие той же самой темы. И тут мы видим Богоматерь в центре, которая царит на облаках на фоне храма. ... Только покров, осеняющий все и всех и потому как бы мирообъемлющий, придает этой иконе особый смысловой оттенок. В музее императора Александра III в Петрограде имеется икона Покрова новгородского письма XV века, где как раз разработка этой темы достигает высшего предела художественного совершенства. Там мы имеем нечто большее, чем человечество, собранное под покровом Богоматери: происходит какое-то духовное слияние между покровом и собранными под ним святыми, точно весь этот собор святых в многоцветных одеждах образует собою одухотворенный покров Богоматери, освященный многочисленными изнутри горящими глазами, которые светятся, словно огневые точки. ...Это — симметрия одухотворенной радуги вокруг Царицы Небесной. Слово исходящий от Нее свет, проходя через ангельскую и человеческую среду, является здесь во множестве многоцветных преломлений»<sup>74</sup>.

«Под 866 г. в “Повести временных лет” рассказывается о поражении под Константинополем русских дружин, предводительствуемых Аскольдом и Диром. Русские ладьи, войдя в залив Суд, “много убийство крестьяном створиша, и в двою сот корабль Царьград оступиша”. Император, находившийся вне Константинополя, едва смог войти в город для его защиты и вместе с патриархом Фотием всю ночь молился во Влахернском храме. Затем с песнопениями вынесли ризу Богородицы (ту самую, в которой ее погребали) и омочили ее в море. Была перед тем тишина, и вдруг возникла буря с ветром и великими волнами и разбила корабли русских. Только немногие из них возвратились домой.

Именно это событие способствовало особому почитанию русскими Богоматери, ее Успения и риз. Богоматерь стала покровитель-

ницей русского воинства, а праздник Покрова, посвященный ризам Богоматери, — праздником, который до XIX в. праздновался только в России. ...Все это позволяет понять особое “военное”, “защитное” значение Покрова, Успения... для Руси. Следует обратить внимание также на то, что победа над русскими, когда буря с ветром разметала их корабли, совершилась между небом и землей, в воздушной стихии, которая по представлениям того времени находилась в особой власти Богоматери»<sup>75</sup>.

Закончим этот список, быть может, самой важной цитатой из самой Ахматовой: «О. Мандельштам говорил мне: “Вы как под покров людей принимаете, когда говорите с ними”» («Листки из дневника», V, 56).

Поминование само по себе — бескрайняя категория, но образ Покрова, один из высших символов веры, переносит текст в иную реальность. Мать Распятого превращается в Мать всех скорбящих, а слово, рожденное бедным народом и выкрикнутое поэтом, — в его, народа, покров и спасение. Ахматова нигде не переходит неверную грань отождествления, — речь идет о подобии, согласии, отмеченном легчайшим словесным намеком. Тем не менее связи и значения, которые влечет за собой образ покров, неоспоримо присутствуют в стихотворении, и главная среди них — тема спасения. Ахматовский покров соткан из слов, следственно, материей спасения — материей собственно бессмертия! — является слово. Оно охраняет народ во времена, когда иного знамения ждать не приходится.

Согласно традиции, поминальный день обращен к умершим. Поминание «невольных подруг» означает, что их, может быть, нет в живых, и завещание: «Пусть так же они поминают меня // В канун моего поминального дня», — говорит о чувстве близкой и несомненной гибели автора/Матери. Право на единство своего голоса с криком стомильонного народа основывается именно на этой последней, предсмертной ясности. Вторая часть стихотворения — ахматовский «Памятник» — продиктована той же последней четкостью:

А если когда-нибудь в этой стране  
Поставить задумают памятник мне,

Согласье на это даю торжество,  
Но только с условием — не ставить его

Ни около моря, где я родилась:  
Последняя с морем разорвана связь.

Ни в царском саду у заветного пня,  
Где тень безутешная ищет меня,

А здесь, где стояла я триста часов  
И где для меня не открыли засов.

Затем, что и в смерти блаженной боюсь  
Забуть громохание черных марушь,

Забуть, как постылая хлопала дверь  
И выла старуха, как раненый зверь.

И пусть с неподвижных и бронзовых век,  
Как слезы, струится подтаявший снег,

И голубь тюремный пусть гулит вдали,  
И тихо идут по реке корабли.

Сказанные выше слова о несбывшемся будущем относились именно к этой части: памятника Ахматовой у «Крестов» не существует (июль 2005 года, 65 лет спустя)<sup>76</sup>. Другой, неочевидный и несомненный памятник, конечно, есть: в пространстве слова, покрова, апокрифа.

Последние строки «Реквиема» с их предсмертной концентрацией выразили новое поэтическое самосознание: в марте 1940 года Ахматова чувствует себя голосом народного страдания. «Перед этим горем гнутся горы, не течет великая река»: все прежние обстоятельства теряют важность. Юность и море, корневой, загадочный образ «царского сада», царскосельского мифа (источника «соборных сводов» «Поэмы»), — все они отступают перед народной судьбой, в слиянии с которой Ахматова видит смысл своего пути и своего слова, слова-крика и слова-спасения. Это страшной ценой обретенное сознание и составляет абсолютный смысл «Реквиема». В перспективе, которую мы пытаемся прочертить и где в конце вырастает силуэт «Поэмы без героя», место «Реквиема» именно в этом некрасовском, на крови замешанном, тождестве всего народа и одного голоса.

\* \* \*

Герой стихотворения, стоящего вслед за «Эпилогом» «Реквиема» в хронологии ахматовской лирики, Михаил Булгаков, умер именно тог-

да, когда «Реквием» был дописан. За шесть дней до смерти он произнес знаменательные слова: **4 марта** — согласно записи Е.С. Булгаковой — этот день проходит так: «Утро. Проснулся... Потом заговорил: “Я хотел служить народу... Я хотел жить в своем углу... (Сергею Шиловскому.) Ты знаешь, что такое рубище? Ты слышал про Диогена? Я хотел жить и служить в своем углу... я никому не делал зла...”»<sup>77</sup>.

Стихи, написанные на смерть Булгакова, Ахматова принесла его вдове. «Елена Сергеевна рассказывала мне, как это было, — свидетельствует автор статей и воспоминаний об Ахматовой В.Я. Виленкин. — Когда она открыла ей дверь, Анна Андреевна сразу, еще в передней, сказала ей, с чем она к ней пришла. И добавила, что эти стихи пока придется просто запомнить. Но это оказалось совсем не просто, потому что у Елены Сергеевны, при ее отличной вообще памяти, всегда, всю жизнь была злосчастная память на стихи, — запоминать она их не умела. При виде ее слез Анна Андреевна вначале тоже растерялась, но тут же сказала, что это ничего, что она будет повторять ей строфу за строфой столько раз, сколько понадобится, что не уйдет, пока она все не запомнит. И с тех пор много лет эти стихи так и оставались только в их памяти»<sup>78</sup>. Вот эти стихи:

*Памяти М.А. Булгакова*

Вот это я тебе, взамен могильных роз,  
Взамен кадильного куренья;  
Ты так сурово жил и до конца донес  
Великолепное презренье.

Ты пил вино, ты как никто шутил  
И в душных стенах задыхался,  
И гостью страшную ты сам к себе впустил  
И с ней наедине остался.

И нет тебя, и все вокруг молчит  
О скорбной и высокой жизни,  
Лишь голос мой, как флейта, прозвучит  
И на твоей безмолвной тризне.  
О, кто подумать мог, что полоумной мне,  
Мне, плакальщице дней не бывших,  
Мне, тлеющей на медленном огне,  
Всех пережившей, все забывшей, —

Придется поминать того, кто, полный сил,  
И светлых замыслов, и воли,  
Как будто бы вчера со мною говорил,  
Скрывая дрожь смертельной боли.

(I, 470)

Предсмертные булгаковские слова позволяют в новом, резком свете увидеть то, что связывает автора и героя стихотворения. «Я хотел служить народу... Я хотел жить и служить в своем углу...» Эти чувства, казалось бы, навсегда присвоенные и оскверненные разномастными политическими плутами, здесь сохраняют прежнее, странное величие.

В статье «Анна Ахматова» «Булгаковской энциклопедии» Бориса Соколова читаем: «Так получилось, что встречи А. с Булгаковым часто были связаны с трагической судьбой поэта Осипа Мандельштама, погибшего в лагере. А. намеренно отразила эту связь и в стихотворении, посвященном памяти Булгакова. Слова “Ты так сурово жил и до конца донес // Великолепное презренье” восходят к мандельштамовскому переводу строк из 10-й песни “Ада” “Божественной комедии” (1307—1321) Данте Алигьери (1265—1321), помещенному в исследовании “Разговор о Данте” (1932—1933): “Как если бы уничтожал ад великим презреньем”. “Великолепным презреньем” наградил Булгаков ад советской жизни, в котором ему, как и А., пришлось пребывать до самой смерти»<sup>79</sup>.

Значимость для Ахматовой Мандельштама и Данте несомненна, особенно в тридцатые годы. Но есть у строки «Великолепное презренье» и другой, более непосредственный источник: стихотворение Алексея Жемчужникова «Конь Калигулы». Вот оно:

#### КОНЬ КАЛИГУЛЫ

Калигула, твой конь в сенате  
Не мог сиять, сияя в злате;  
Сияют добрые дела.

*Державин*

Так поиграл в слова Державин,  
Негодованием объят.  
А мне сдается (виноват!),  
Что тем Калигула и славен,  
Что вздумал лошадь, говорят,

Послать присутствовать в сенат.  
 Я помню: в юности пленяла  
 Его ирония меня;  
 И мысль моя живописала  
 В стенах священных трибунала,  
 Среди сановников, коня.  
 Что ж, разве там он был некстати?  
 По мне — в парадном чепраке  
 Зачем не быть коню в сенате,  
 Когда сидеть бы людям знати  
 Уместней в конном деннике?  
 Что ж, разве звук веселый ржання  
 Был для империи вредней  
 И раболепного молчанья,  
 И лестью дышащих речей?  
 Что ж, разве конь красивой мордой  
 Не затмевал ничтожных лиц  
 И не срамил осанкой гордой  
 Людей, привыкших падать ниц?..  
 Я и теперь того же мненья,  
 Что вряд ли где встречалось нам  
 Такое к трусам и к рабам  
 Великолепное презренье<sup>80</sup>.

Полное совпадение цитат означает прямую и чрезвычайно важную отсылку к стихотворению Жемчужникова. Заметим, что вне этого привлеченного контекста ахматовская строфа выглядит незавершенной: остается непонятным, к чему именно герой испытывает презренье и почему это чувство удостоено столь неожиданного эпитета. Цитата из Жемчужникова свидетельствует: «великолепное презренье» направлено на «трусов и рабов», на «раболепное молчанье» и «лестью дышащие речи». И разумеется, коль скоро в строке появляются раб и льстец, рядом с ней не может не явиться еще один безусловный источник:

Беда стране, где раб и льстец  
 Одни приближены к престолу,  
 А небом избранный певец  
 Молчит, потупя очи долу<sup>81</sup>.

Степень обязательности интертекстуальных переключек различна. В булгаковском стихотворении Ахматова делает все возможное, чтобы ввести цитатную цепь прямо в строфу, сделать ее очевидной, неотменяемой. Два текста-предшественника не просто участвуют в словесной игре, в сложном и произвольном обогащении семантики. Они восстанавливают смысл, на который поэт решает наметнуть только неполной, усеченной строкой-цитатой — в надежде на память и чуткость читателя, способного восстановить пропущенные, подразумеваемые звенья. Целое текста и контекста гласит: «беда стране», где «небом избранный певец» обречен и где нравственная гибель (превращение в раба, труса, льстеца) становится единственным гарантом выживания. Понятно, почему Ахматова так безжалостно требовала от Е.С. Булгаковой запомнить стихи: заученное наизусть, стихотворение могло уцелеть, — записанное, оно означало смерть текста и автора.

Понятно и другое: в дни окончания «Реквиема», когда поэзия Ахматовой отвечает мандельштамовской максиме: «Стихи сейчас должны быть гражданскими», — Булгаков оплакивается ею как художник, покинувший вакансию, которую нечем заполнить. Вот почему плач по нему есть в то же время долг, обеспечивающий непрерывный смысл существования писателя и литературы. Уход Булгакова обостряет горькое избранничество Ахматовой, о котором она позже скажет: «Меня под землю не надо б, я одна — рассказчица». В версии «булгаковского» стихотворения эта мысль звучит так:

О, кто подумать мог, что полоумной мне,  
Мне, плакальщице дней не бывших,  
Мне, тлеющей на медленном огне,  
Всех пережившей, все забывшей, —  
Придется поминать того, кто, полный сил...

Это мироощущение «китежанки», последней, кто остался в живых, единственной, кто может удержать исчезнувший мир от полного превращения в прах. Этот крест и принимает на себя «полоумная плакальщица».

«Какой писатель на Западе не завидовал культуре, в которой платой за поэзию могла стать человеческая жизнь?» — пишет в недавней статье (Вопросы литературы. 2005. № 4) американская славистка Керил Эмерсон (Caryl Emerson). Гражданственность, предполагающая постоянный смертельный риск, становится явлением героического

порядка. Именно таким статусом обладает творчество Ахматовой и Булгакова, автора и героя<sup>82</sup>.

\* \* \*

Слово «китежанка», которым я обмолвилась, относится к образу из стихотворения, написанного все в те же бесконечно плодотворные дни середины марта сорокового года. Хотя это стихотворение было не первым, а вторым приступом Ахматовой к китежской теме и, в известной степени, послесловием к поэме «Путем вся земля», удобнее будет начать с него:

Уложила сыночка кудрявого  
И пошла на озеро по воду,  
Песни пела, была веселая,  
Зачерпнула воды и слушаю:  
Мне знакомый голос прислышался,  
Колокольный звон  
Из-под синих волн,  
Так у нас звонили в граде Китеже.  
Вот большие бьют у Егория,  
А меньшие с башни Благовещенской,  
Говорят они грозным голосом:

— Ах, одна ты ушла от приступа,  
Стона нашего ты не слышала,  
Нашей горькой гибели не видела.  
Но светла свеча негасимая  
За тебя у престола Божьего.  
Что же ты на земле замешкалась  
И венец надеть не торопишься?  
Распустился твой крин во полнощи,  
И фата до пят тебе соткана.  
Что же печалишь ты брата-воина  
И сестру — голубицу-схимницу,  
Своего печалишь ребеночка... —  
Как последнее слово услышала,  
Света я пред собой невзвидела,  
Оглянулась, а дом в огне горит.

Стихотворение опосредованно контактирует с огромным культурным пластом, прямой же его источник — опера Римского-Корсакова на либретто Владимира Бельского «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии». Бельский, как известно, ввел в народную «Легенду о граде Китеже» деку Февронию из «Повести о Петре и Февронии». В опере Феврония, плененная татарами, остается на земле в то время как город уходит под воду, чтобы затем, в сказочном, фантастическом финале соединиться с суженым в «чудесно преображенном Китеже». Этот момент прощания с исчезнувшим городом Ахматова и выбирает. Стихотворение не скрывает, а подчеркивает свою близость к оперному источнику. Поле этой близости — прежде всего стих, стих народных эпических песен, — размер, которым пользуется и автор либретто:

Феврония:

Ах ты, лес мой, пустыня прекрасная,  
Ты дубравушка — царство зелёное!  
Что родимая мати любезная,  
Меня с детства растила и пестовала.  
Ты ли чадо свое не забавила,  
Неразумное ты ли не тешила,  
Днем умильные песни играючи,  
Сказки чудные ночью нащёптывая?  
Птиц, зверей мне дала во товарищи,  
А как вдоволь я с ними натешуся, —  
Нагоняя видения сонные,  
Шумом листьев меня угованивала<sup>83</sup>.

Принцип отражения в «чужих зеркалах»<sup>84</sup> у Ахматовой чрезвычайно плодотворен вообще и в 1940 году, — в частности. Образом китежанки продолжается мотив последней свидетельницы — единственной, кто уцелел после гибели дерева, города, дома. Марина Серова в статье «Театр Слова Анны Ахматовой»<sup>85</sup> убедительно говорит о том, как близка была Ахматовой театральная, сценическая природа, породившая стихотворения о китежанке и Клеопатре. Театральность этих опытов заключается и в том, что для показа выбрана абсолютная кульминация судьбы, высшая точка трагедии. Самоубийство Клеопатры; момент, когда китежанка видит, как гибнет все, из чего состояла ее жизнь: ребенок, семья, дом и город.

Круги, расходящиеся от «китежского» стихотворения, охватывают важнейшие вещи сорокового года и ахматовского наследия в целом. «Китежанкой» назовет себя героиня поэмы «Путем всея земли», да и саму эту поэму Ахматова будет (очевидно, для краткости) именовать «Китежанкой». Один из глубочайших ахматовских образов ушедшего времени — образ эпохи, вначале «погребенной», а потом выплывающей, «как труп на весенней реке», — возможно, тоже связан с легендой о городе, уходящем под воду.

\* \* \*

Настало время прочесть поэму «Путем всея земли». Эпиграф:

В санех сидя, отправляясь  
путем всея земли...  
*Поучение Владимира Мономаха детям*

Вот что сказано об этом эпиграфе у Н.Г. Гончаровой в весьма содержательной статье «"Путем всея земли" как "новая интонация" в поэзии Анны Ахматовой»:

«Известно, что один из эпиграфов — "В санех сидя, отправляясь путем всея земли..." — является контаминацией двух цитат — завещания царя Давида (III Книга Царств, II, 2): "Вот, отохожу я в путь всей земли, ты же будь тверд..." — и "Поучения Владимира Мономаха": "В санях сидя, помыслил в душе своей и похвалил Бога". ...В этой связи прочитывается и название поэмы. "Путем всея земли" означает "смертным путем", а сани, пришедшие в эпиграф из "Поучения Мономаха" — атрибут древнерусского погребального обряда. Поэма "Путем всея земли" говорит о смертном, погребальном пути»<sup>86</sup>. Следом Н.Г. Гончарова приводит ахматовское определение поэмы: «Большая панихида по самой себе».

Первые восемь строк:

Прямо под ноги пулям,  
Расталкивая года,  
По январям и июлям  
Я проберусь туда...  
Никто не увидит ранку,

Крик не услышит мой,  
Меня, китежанку,  
Позвали домой.

Н.Г. Гончарова права: «путь вся земли» здесь — путь к смерти. Путем этим героиня отправляется, уже закончив свое земное существование, о чем свидетельствуют «ранка» и «крик». Движение, следовательно, совершается бестелесной, нетварной частью земного существа: душой и памятью. Готовность к смерти (которую Ахматова считала духовной обязанностью христианина вообще и гражданина сталинского государства в частности) оказывается готовностью к воспоминанию.

Формула «Я к смерти готов», как известно, опирается у Ахматовой на слова Мандельштама: «Мы шли по Пречистенке (февраль 1934 года), о чем говорили — не помню. Свернули на Гоголевский бульвар, и Осип сказал: “Я к смерти готов”. Вот уже 28 лет я вспоминаю эту минуту, когда проезжаю мимо этого места» («Листки из дневника», V, 40). В октябре 1941 года Ахматова рассказывала Н.Г. Чулковой (записавшей этот разговор в своем дневнике) о бомбежках Ленинграда: «Когда мы сидели в “щели” в нашем садике — я и семья рабочего, моего соседа по комнате (его ребенок был у меня на руках), я вдруг услышала такой рев, свист и визг, какого никогда в жизни не слыхала, это были какие-то адские звуки, мне казалось, что сейчас я умру. Я спросила: “Что вы подумали в это время?” — “Я подумала, — сказала она, — как плохо я прожила свою жизнь и как я не готова к смерти”. — “Но ведь можно и в один миг покаяться и получить прощение?” — сказала я. “Нет, надо раньше готовиться к смерти”, — ответила Анна Андреевна»<sup>87</sup>.

Вся ахматовская поэзия сорокового года есть осуществление этой мысли. Мартовская поэма здесь особенно знаменательна. Сделав смерть отправной точкой движения памяти, Ахматова словно ввела эту последнюю во храм, где на нее упал свет других категорий, сопутствующих смерти, — покаяния, искупления. В ахматовских «совестных» стихах они подспудно присутствовали всегда; теперь их воздействие становится более явным, непререкаемым.

На пути, ведущем к 27 декабря 1940 года, маленькая поэма есть место собирания сил; в ней продолжается начатое и впервые опробуется будущее. Нигде приближение «Поэмы без героя» не ощущается так ясно, как в этой генеральной ее репетиции. Вот ключевые узлы, в которых фокусируются главные темы прошлого и предстоящего:

- Встреча на острове: тень Недоброво.
- Появление Гофмана — главного дирижера будущих видений; мотивы преступления и вины.
- Воспоминание о Первой мировой: война как элемент переживаемой и предстоящей мировой катастрофы.
- Мотив Цусимы. («Цусима — потрясение на всю жизнь, и так как первое, то особенно страшное» (V, 163).)
- Картины «распятой столицы», опустошенного террором города.

Недоброво как герой воспоминаний, проникнутых муками совести, — важная фигура лирики тридцатых годов. В «Путем всея земли» его образ скорее нейтрален, а комплекс вины переносится на безымянного персонажа маленькой гофманианы («И в груди потемок зарезанный спал»). Именно с Гофманом связано главное открытие вещи: выбор жанра фантазмагории, устанавливающей свои законы времени и пространства. Фантастический сюжет, властно тасующий эпохи вместе с их героями, предсказал, обеспечил и отчасти сыграл исторический маскарад главного ахматовского эпоса.

\* \* \*

В марте 1940 года Ахматова в основном завершает «Реквием». (В окончательный текст поэмы войдет еще одно, более позднее стихотворение, но финальные строки «Эпилога» написаны в марте.) Окончание это не означало прощания с кровавой лагерной темой, но вместе с ним в творчестве Ахматовой, очевидно, завершился один этап и начался другой. В апреле сорокового года лирика Ахматовой меняется. Раздвигаются рамки: не теряя акмеистской зоркости, поэзия усваивает мышление в ином масштабе. Первый пример — «Стансы»:

Стрелецкая луна. Замоскворечье. Ночь.  
Как крестный ход, идут часы Страстной недели...  
Я вижу страшный сон. Неужто в самом деле  
Никто, никто, никто не может мне помочь?  
В Кремле не надо жить, Преображенец прав,  
Здесь зверства древнего еще кишат микробы:  
Бориса дикий страх, и всех Иванов злобы,  
И Самозванца спесь — взамен народных прав.  
(I, 474)

Здесь есть то, что всегда выдает великое стихотворение, — безусловная, осязаемая современность. Конечно, перефразируя известную мысль Бродского о Платонове, горе народу, для которого подобные стихи современны. Но, положа руку на сердце, — разве нельзя обратить стихотворение к теперешнему кремлевскому владыке? Признак злободневности заложен в самой структуре политических аллюзий, на которых строится текст. Его нестареющая функциональность означает, что Ахматовой удалось коснуться самой сущности механизма российской власти. Мышление в масштабе эпох открывает законы их движения.

Ахматова начинает со «стрелецкой луны», подхватывая мотив пятилетней давности: «Буду я, как стрелецкие женки, // Под кремлевскими башнями выть». В 1935 году совпадение реальности с ее «стрелецким» прообразом было пугающе полным: после ареста сына и мужа Ахматовой, благодаря помощи Л.Н. Сейфуллиной, удалось передать письмо на имя Сталина его секретарю. Местом подачи прошения была назначена Кутафья башня Кремля.

В истории России стрелецкие казни — пример особенно страшного кровопролития. Вот что вбирает в себя ахматовский эпитет:

«Первую массовую казнь истерзанных пытками людей Петр Великий осуществил 30 сентября 1698 г. Колонна из 200 человек была выведена из Преображенского приказа и отконвоирована на Лобное место в Москве. При прохождении осужденных под окнами государева дворца (также расположенного в селе Преображенском) Петр Первый выскочил на улицу и приказал рубить головы стрельцам прямо на дороге. Пятерым из них отрубили головы тут же. Дикость и бессмысленность этой расправы над людьми, и без того обреченными на смерть через час-другой, вообще не поддается рациональному объяснению; человек верующий назовет эту одержимость беснованием, психиатр — психозом, но вне зависимости от точки зрения следует согласиться с тем, что в этот день Петр Первый показал себя человеком безусловно страшным и неадекватным в своих реакциях.

После казни пятерых человек, наобум выхваченных из колонны, Петр Первый разрешил продолжить движение и сам помчался вместе со свитой к Лобному месту. Там при огромном стечении народа Государь взялся лично рубить головы стрельцам. Свита его была обязана принять в этом участие; отказались лишь иностранцы, которые мотивировали свое нежелание боязнью снискать ненависть русского простонародья.

Казнь 30 сентября растянулась более чем на 2 часа, что вызвало неудовольствие Монарха, любившего во всем быстроту и впадавшего в депрессию от любого продолжительного напряжения.

Поэтому для ускорения казней впредь было решено использовать не плахи, а бревна и укладывать на них осужденных не по одному, а сколько достанет длины бревна.

На следующей массовой казни, последовавшей 11 октября 1698 г., именно так и поступили. На двух длинных корабельных соснах одновременно укладывали свои шеи до 50 человек; палачам приходилось вставать на тела казнимых. В три приема были казнены 144 стрельца. Пьяному Монарху надоело махать самому топором, и он велел выкликать желающих из толпы. Многие соглашались быть добровольными палачами. Казнь превратилась в грандиозное шоу; толпе бесплатно наливалась водка, «пей — не хочу»!

На следующий день — 12 октября 1698 г. — произошла еще одна, самая массовая казнь: в этот день были отрублены головы 205 стрельцам.

Наконец, 13 октября новый акт дьявольской вакханалии. В этот день произошла казнь еще 141 стрельца. Как и в предыдущие дни из толпы выкликались добровольцы, которые за царский подарок да из собственного азарта соглашались стать палачами. Петр Первый хотел разделить с народом свою ответственность за невиданное душегубство. На Красной площади рекой лилась водка, пьяные толпы шумно выражали своему Государю преданность и любовь.

Еще неудовлетворенный казнью почти 800 человек, но уже пресыщенный механическим отрубанием голов, державный самодур решил придать этой процедуре поболее торжественности. Поскольку осенью 1698 г. выпал ранний снег, Петр Первый надумал вывозить казнимых к Лобному месту в черных санях, увитых черными лентами, в которых стрельцы должны были сидеть по двое с зажженными свечами в руках. Каурые лошади и возницы в черных тулупах, по мысли высочайшего режиссера нагоняли еще больший ужас своим видом.

Три дня ушли на подготовку необходимого антуража, и 17 октября 1698 г. череда казней продолжилась. В этот день были казнены 109 человек. На следующий день были казнены 65 стрельцов, а 19 октября — 106»<sup>88</sup>.

Называя луну «стрелецкой», Ахматова навсегда связывает Кремль с казнью и кровью, вторя злосчастной инвективе Мандельштама. Но если стихи Мандельштама — мгновенный портрет (и пример граничащей с безумием гражданской смелости), то ахматовская череда тиранов обнаруживает иной эффект. Отражаясь друг в друге, они умножают верность и подтверждают глубину наблюдения.

Стихотворение, безусловно, движется стремительной лаконичностью Ахматовой. Века зверства вправлены в две строки и три разящих имени: «Бориса дикий страх, и всех Иванов злобы, // И Самозванца спесь — взамен народных прав». Работает та «головокружительная краткость», которую Ахматова находила у Пушкина. Родовое насилие российской власти объясняется ее внутренней ущербностью: государство, лишенное «народных прав» и тем самым обреченное рухнуть, беспощадно к врагам истинным и мнимым. «Стансов» было бы достаточно, чтоб признать в Ахматовой поэта истории. Недаром в строке о «народных правах» так слышно продолжение трагедии о силе и бессилии «мнения народного».

\* \* \*

История в череде веков, история как судьба одного поколения — две сцены ахматовской лирики середины сорокового года. Судьба поколения разыгрывается в стихотворении «Из цикла “Юность”». Острота этой встречи с ушедшим заключается в том, что оно воскресает не до конца. Вообще уход в прошлое, который в начале года концентрировался на одном ключевом образе (ива, подвал), теперь заметно усложняется. Целые временные пласты пробуждаются в поэме «Путем всея земли». В стихотворении, о котором идет речь, описан один вечер, но внутри него на равных сосуществуют прошлое и настоящее, жизнь и смерть. Время события становится временем воспоминания, граничащего с катастрофой. Смерть сквозит сквозь него, как траур — сквозь цвет черемух, а кровь, пролитая при Цусиме, — сквозь закат. Феерия превращается в праздник исчезновения: дома и аллеи, шляп и туфелек, башни и сына. Белый стих, в котором паузы особенно четки, щедро впускает в эти паузы горе. И вот кульминация:

Ты неотступен, как совесть,  
Как воздух, всегда со мною,  
Зачем же зовешь к ответу?  
Свидетелей знаю твоих:  
То Павловского вокзала  
Раскаленный музыкой купол  
И водопад белогривый  
У Баболовского дворца.

(I, 476)

Четыре года назад Ахматова писала почти то же самое:

Одни глядятся в ласковые взоры,  
Другие пьют до солнечных лучей,  
А я всю ночь веду переговоры  
С неукротимой совестью моей.

Я говорю: «Твое несу я бремя  
Тяжелое, ты знаешь, сколько лет».  
Но для нея не существует время  
И для нея пространства в мире нет.

И снова черный масленичный вечер,  
Зловещий парк, спокойный бег коня  
И полный счастья и веселья ветер,  
С небесных круч слетевший на меня.

А надо мной спокойный и двурогий  
Стоит свидетель... о, туда, туда,  
По древней Подкапризовой дороге,  
Где лебеди и мертвая вода.

(I, 433)

Это стихотворение у Ахматовой всегда носило посвящение НВН — Недоброво. Теперь, перед новым обращением к теме совести, столь важной для приближающейся драмы «из тринадцатого года», необходимо подробнее разобраться с прообразами ахматовской лирики. Без этого авторский замысел может быть нами не понят или понят не полностью. Для полноты картины в ней должна появиться одна чрезвычайно важная фигура — Гумилев.

В стихотворении «Мои молодые руки...» совесть персонифицирована («Ты неотступен, как совесть, // Как воздух, всегда со мною...»). Она является героине в образе близкого человека, который «зовет к ответу». Муки совести, как мы вправе предположить из сводного контекста стихов тридцать шестого и сорокового годов, связаны с поступком, совершенным героиней по отношению к этому человеку много лет назад. Мы можем отнести этот поступок к эпохе, описываемой в тексте сорокового года. В стихотворении «Мои молодые руки...» речь может идти только о времени до начала Первой мировой войны, то есть в ахматовской хронологии — до начала «настоящего двадцатого

века». Мы уже видели, как при этом страшное будущее искажает картину беззаботного праздника. Теперь мы можем наблюдать то же самое в стихотворении 1936 года: и там лирик, начиная за здравие, кончает совсем в другом регистре; и «полный счастья и веселья ветер с небесных круч» оказывается помещенным в «черный масленичный вечер» и «зловещий парк». Эта зловещая чернота контрастирует со счастьем и весельем так же, как из-за цветущих деревьев и облаков выглядывают траур и смерть. Ахматова кончает раннее стихотворение описанием пейзажа: действие движется «по древней Подкапризовой дороге, // Где лебеди и мертвая вода». Мертвая вода — классический фольклорный образ смерти. Отметим, что в обоих стихотворениях Ахматова говорит об одном и том же уголке парка (хотя и данным в разные сезоны, на Масленицу и поздней весной). Подкапризова дорога ведет именно к Баболовскому дворцу Павловского парка.

Многоплановое единство двух стихотворений заставляет понять, что речь в них идет об одном и том же сложном художественном комплексе, восходящем к одному и тому же герою ахматовской биографии. Теперь предстоит удостовериться, что этим героем в обоих стихотворениях является Гумилев (или, по крайней мере, в первую очередь Гумилев). Появление этого адресата не отменяет, но усложняет систему отсылок и ассоциаций, связанную с другим безусловным адресатом текстов и посвящений — упоминавшимся ранее Н.В.Недоброво. Сочетание нескольких прототипов в пределах одного поэтического образа — один из принципов поэтической кодировки Ахматовой вообще и «Поэмы без героя» в частности (исследователи писали об этом неоднократно).

Чрезвычайно важной чертой ночной гостии автора, совести, и того призрака, с которым всегда связаны ее укоры, является неотступность. Перечислим ее приметы более подробно.

- Совесть названа «неукротимой».
- Ее «тяжелое бремя» героиня несет много лет («Ты знаешь, сколько лет»).
- Образ, персонифицирующий совесть, уподоблен ей именно по качеству неотступности («Ты неотступен, как совесть»).
- В сознании героини этот образ присутствует постоянно («Как воздух, всегда со мною»).
- Он зовет героиню «к ответу»: к расплате за совершенные по отношению к нему, скажем осторожно, проступки.

Тяжесть этих моральных упреков и тех (признаваемых героиней) грехов, которыми подобные упреки должны быть вызваны, оттесняет Недоброво на периферию адресатов стихотворения. Да, Ахматова покинула Недоброво ради Б.А. Анрепа. Но могло ли это предпочтение одного героя другому (притом что ни с кем из них она не была связана никакими иными узами, кроме любовных) обрести затем такие краски вины, греха, раскаяния?

Рассмотрим ситуацию, поставив в центр другое действующее лицо — Гумилева.

Начнем с такой детали: диалог с ушедшим. Во всем обширном, стихотворном и прозаическом, наследии Ахматовой мы не найдем упоминаний о Недоброво в тональности раненой совести, постоянных упреков и тому подобного. Вот Недоброво появляется в знаменитом лирическом отступлении в первой части «Поэмы без героя»:

*А теперь бы домой скорее  
Камероновой Галереей  
В ледяной таинственный сад,  
Где безмолвствуют водопады,  
Где все девять мне будут рады,  
Как бывал ты когда-то рад.  
Там за островом, там за садом  
Разве мы не встретимся взглядом  
Наших прежних ясных очей,  
Разве ты мне не скажешь снова  
Победившее смерть слово  
И разгадку жизни моей?*

(III, 186)

В этом фрагменте говорит все, что угодно — благодарность, память друга, поэта, ученицы, но только не больная совесть — постоянная и важная пружина действия в «Поэме без героя». То, что Недоброво в поэме абсолютно внеположен теме совести, означает, что он к этой теме вообще отношения не имеет. А посвящение 1936 года? Скорее всего прикрытие. Ложные посвящения — один из любимых приемов Ахматовой, тем более когда речь идет о таком одиозном и просто опасном лице, каким в годы сталинского террора был Гумилев.

С укорами совести у Ахматовой всегда связан другой герой — Гумилев. Уже в стихотворении 1916 года читаем:

А! это снова ты. Не отроком влюбленным,  
 Но мужем дерзостным, суровым, непреклонным  
 Ты в этот дом вошел и на меня глядишь.  
 Страшна моей душе предгрозовая тишь.  
 Ты спрашиваешь, что я сделала с тобою,  
 Врученным мне навек любовью и судьбою.  
 Я предала тебя. И это повторять —  
 О, если бы ты мог когда-нибудь устать!  
 Так мертвый говорит, убийцы сон тревожа,  
 Так ангел смерти ждет у рокового ложа.  
 Прости меня теперь. Учил прощать Господь.  
 В недуге горестном моя томится плоть,  
 А вольный дух уже почует безмятежно.  
 Я помню только сад, сквозной, осенний, нежный,  
 И крики журавлей, и черные поля...  
 О, как была с тобой мне сладостна земля!

(I, 268)

Строка «Врученным мне навек любовью и судьбою» может относиться только к тому, с кем заключен брак, — приняты вечные обеты. В шестнадцатом году Ахматова говорит о предательстве и видит ангела смерти, карающего ангела. Не к этому ли образу относится «ангел полуночи» из наброска 1927 года:

Как взглянуть теперь мне в эти очи,  
 Стыден и несносен свет дневной.  
 Что мне делать? — ангел полуночи  
 До зари беседовал со мной.

(I, 413)

И не восходит ли к этому полуночному ангелу образ совести, переговоры с которой также длятся всю ночь: не является ли карающий ангел только другим обозначением высшего морального суда? Муки совести в лирике Ахматовой связаны именно с образом Гумилева: вина существует именно перед ним. (Уточним, что реальные обстоятельства этой вины, буде она существовала вообще, нас никоим образом не занимают; нам важно только отражение реальности, ее «словесный портрет».)

За исключением цитированного лирического отступления из «Поэмы без героя», ни в наследии Ахматовой, ни в воспоминаниях о ней нам неизвестны свидетельства каких бы то ни было посмертных «встреч» с Не-

доброво — в воображении, во сне, в строках стихотворения. Тогда как с Гумилевым такие «свидания» происходили. Об одном из них Ахматова вспоминает трижды. Два раза — в разговоре с П.Н. Лукницким. Во втором томе его дневников читаем:

«13.06.1927

“Хотите, я вам скажу, как решилась ваша судьба?”

Январь или февраль 1924 г. — сон (три раза подряд видела Николая Степановича). Тогда взяла записную книжку (блокнот) и записала краткую биографию. Перестал приходить во сне»<sup>90</sup>.

О том же, более кратко, Ахматова вспоминала ранее:

«1.04.1925. Московская, 1.

...АА: “В одни сутки 3 раза снился, я подумала, что я должна что-то сделать, что это какой-то вызов...” (Записано буквально.)

АА обещает когда-нибудь подробней рассказать об этом»<sup>91</sup>.

В 1965 году в своих «Записных книжках» Ахматова записывает: «В 1924 три раза подряд видела во сне Х — 6 лет собирала “Труды и дни” и другой матер<иал>: письма, черновики, воспоминания. В общем, сделала для его памяти все, что можно. Поразительно, что больше никто им не занимался. Т<ак> н<азываемые> ученики вели себя позорно. Роль Георгия Иванова. За границей они все от него отреклись»<sup>92</sup>.

Все приведенные воспоминания — еще одно, хотя и косвенное, подтверждение того, что мотив неотступности ночного призрака и постоянное чувство вины у Ахматовой связаны прежде всего с Гумилевым. Биографическое происхождение мотива позволяет распознать в нем тот оттенок темы, который окончательно раскроется только в «Поэме без героя». Не любовное предательство, не супружеская измена составляют основу этой вины, — она питается грехом уцелевшего перед жертвой. В подробностях этих будущих смыслов нам еще предстоит разбираться.

\* \* \*

Спустя два месяца Ахматова пишет один из шедевров русской поэзии — «Август 1940»:

АВГУСТ 1940

То град твой, Юлиан!  
Вяч. Иванов

Когда погребают эпоху,  
Надгробный псалом не звучит,  
Крапиве, чертополоху  
Украсить ее предстоит.  
И только могильщики лихо  
Работают. Дело не ждет!  
И тихо, так, Господи, тихо,  
Что слышно, как время идет.  
А после она выплывает,  
Как труп на весенней реке, —  
Но матери сын не узнает,  
И внук отвернется в тоске.  
И клонятся головы ниже,  
Как маятник, ходит луна.

Так вот, над погибшим Парижем  
Такая теперь тишина.

(I, 481)

Заметим прежде всего, что Париж здесь — повод и частный случай. Ахматова рассуждает о времени вообще и о погребенной эпохе десяти-летних годов — в особенности. Париж — благодаря отсылке к Вячеславу Иванову — предстает как псевдоним Петербурга. Вот стихотворение Вячеслава Иванова:

#### ЛАТИНСКИЙ КВАРТАЛ

*Е.С. Кругликовой*

Кто знает край, где свой — всех стран школяр?  
Где молодость стопой стремится спешной,  
С огнем в очах, чела мечтой безгрешной  
И криком уст, — а уличный фигляр

Толпу зевак собрал игрой потешной?  
Где вам венки, поэт, трибун, маляр,  
В дыму и визгах дев? Где мрак кромешный  
Дант юный числил, мыслил Абеляр?

Где речь вольна и гении косматы?

Где чаще всё, родных степей сарматы,  
Проходит сонм ваш, распрей обуян?

Где ткёт любовь меж мраморных Диан  
На солнце ткань, и Рима казематы  
Черны в луне?... То — град твой, Юлиан!<sup>92</sup>

В эпиграфах и цитатах Ахматова часто ссылается на строку, примыкающую к той, которая, на самом деле, имеется в виду. Это мы уже наблюдали в случае Жемчужникова («великолепное презрение»), где подразумевался полный текст: «к трусам и рабам великолепное презрение». Я соглашаюсь с А.Ю. Арьевым<sup>93</sup> в том, что шифровка здесь вызвана не цензурными соображениями: стихотворение о Булгакове никогда не предназначалось для печати. Скорее, цитата представляет собой один из немногих доступных поэту способов откровенного и, стало быть, закодированного высказывания. Как в эпиграфе из Анненского, например (к одной из частей «Поэмы без героя»): «Да пустыни немых площадей...» (в оригинале: «Да пустыни немых площадей, // Где казнили людей до рассвета»).

Отсылая сведущего читателя к парижским «казематам» (у В. Иванова подразумевались, вероятно, остатки римских военных укреплений<sup>93</sup>), Ахматова кружным путем ведет читателя в Ленинград, — тот, который, как сказано в «Реквиеме», «ненужным привеском болтался возле тюрем своих». Мы уже видели такой Ленинград в посвященном Мандельштаму стихотворении «Немного географии»: «Не столицей европейской / С первым призом за красоту — / Душной ссылкой енисейской, / Пересадкою на Читу...» Мандельштам, герой Ахматовой, смертник города с «трупным запахом прогнивших нар», первым написал о насильственном разрыве времени — о разбитом позвоночнике века:

#### ВЕК

Век мой, зверь мой, кто сумеет  
Заглянуть в твои зрачки  
И своею кровью склеит  
Двух столетий позвонки?  
Кровь-строительница хлещет  
Горлом из земных вещей,  
Захребетник лишь трепещет  
На пороге новых дней.

Тварь, покуда жизнь хватает,  
Донести хребет должна,  
И невидимым играет  
Позвоночником волна.  
Словно нежный хрящ ребенка  
Век младенческий земли —  
Снова в жертву, как ягненка,  
Темя жизни принесли.

Чтобы вырвать век из плена,  
Чтобы новый мир начать,  
Узловатых дней колена  
Нужно флейтою связать.  
Это век волну колышет  
Человеческой тоской,  
И в траве гадюка дышит  
Мерой века золотой.

И еще набухнут почки,  
Брызнет зелени побег,  
Но разбит твой позвоночник,  
Мой прекрасный жалкий век.  
И с бессмысленной улыбкой  
Вспять глядишь, жесток и слаб,  
Словно зверь, когда-то гибкий,  
На следы своих же лап.

Кровь-строительница хлещет  
Горлом из земных вещей  
И горящей рыбой мечет  
В берег теплый хрящ морей.  
И с высокой сетки птичьей,  
От лазурных влажных глыб  
Льется, льется безразличие  
На смертельный твой ушиб<sup>95</sup>.

В смысловой палитре этих строф невероятное количество оттенков. Выберем то, что подхвачено Ахматовой. Как известно, Ахматова говорила Н.Я. Мандельштам «На чем еще черновике я могу писать?»<sup>96</sup>, имея в виду знаменитое «Первое посвящение» к «Поэме без героя»:

...а так как мне бумаги не хватило,  
Я на твоём пишу черновике.  
И вот чужое слово проступает,  
И, как тогда, снежинка на руке,  
Доверчиво и без упрёка тает...  
(III, 167)

В ранних редакциях поэмы над этим фрагментом стоят буквы Вс.К., справедливо расшифровываемые как Всеволод Князев<sup>97</sup>. Но столь же известна общая уверенность, что Мандельштам тут является, по крайней мере, одним из адресатов<sup>98</sup>. На мой взгляд, Ахматова выставляет здесь вперед Князева точно так же, как в стихотворении о неукротимой совести 1936 года — Недоброво (и метод тот же — инициалы!). Причина понятна: затушевывание крамолы. Мандельштам и Гумилев всегда под запретом, и тени их с равным усердием может искать охранка всех советских времен. Но вернемся к стихотворению «Век».

Восходя к одному и тому же источнику — шекспировскому «Гамлету», стихотворения Мандельштама и Ахматовой, разделенные восемнадцатью годами, представляют собой два этапа исторической трагедии. В версии Мандельштама разрыв еще можно скрепить кровью культуры, «флейтою связать». В этом смысле Мандельштам ближе к Шекспиру, чей герой восклицает: «The time is out of joint. O cursed spite / That ever I was born to set it right»<sup>99</sup> (в дословном переводе: «Сустав времени вывихнут. Проклятье, почему именно я был рожден, чтобы вправить его»). Подобно Шекспиру, Мандельштам в 1923-м и позже, в 1936 году (когда создавалась вторая редакция стихотворения), не сомневается в том, что временной разрыв преодолит. Парадокс ахматовского стихотворения заключается в том, что оно куда более безнадежно. Но сама Ахматова сделала буквально то, что провидел ее друг и соратник: она связала своей флейтой, своей тростниковой дудочкой распадающиеся времена.

Время перечитать ахматовское стихотворение. Начнем со звука. Помянутый выше образ тростниковой дудочки здесь, разумеется, не работает. Слышится, скорее, колокол, чей звон Ахматовой подвластен (недаром Некрасов был ее любимым поэтом). «Когда погребают эпоху, / Надгробный псалом не звучит». Как ей удастся добиться этой торжественной медленности произнесения? Дело ли тут в сцеплениях согласных, во всех этих, отрицающих резвость, «греб», «гроб» и «надгроб»? Скользить по этим строкам невозможно. Мы в состоянии только

следовать заложенному в них темпу: каждое слово отдельно. Это какой-то новый паузник.

С другой стороны, Ахматова, чуткая к музыке современников (Шостаковича, Стравинского, Лурье), использует резкие переключения ритма и интонации. Вот только что были погребение и псалом. Но в том-то и дело, что их не было: «надгробный псалом НЕ звучит». Поэтому следом в мелодию входит разбитый, заброшенный ритм окраин: «крапиве, чертополоху украсить ее предстоит».

Ахматовское отношение к неопознанной (украшенной только чертополохом!) могиле мы уже выясняли. Но в «Августе 1940» речь идет о другом: о насилии над временем в его антропологическом измерении.

Что Гамлет здесь, как и у Мандельштама, находится в «подкорке» текста, кажется очевидным. Ахматова вспоминает сцену на кладбище, сцену похорон Офелии. Общий пратекст, общие сосуды. Особым является чисто ахматовское отчаяние: скорбь поэта, увидевшего, что происходит потом, после того, как память перебита, как спинной хребет в «юлиановских» застенках. После того как эпоха похоронена, заколочена и забита, она:

...выплывает,  
Как труп на весенней реке,  
Но матери сын не узнает  
И внук отвернется в тоске.  
И клонятся головы ниже,  
Как маятник, ходит луна...

Мандельштам описывал начало болезни: смертельную историческую травму. Ахматова описывает ее конец. Возможный, гипотетический — недаром она так ликовала, когда выяснилось, что его удалось избежать:

«И дети не оказались запроданы рябому черту, как их отцы. Оказалось, что нельзя запродать на три поколения вперед. И вот настало время, когда эти дети пришли, нашли стихи Осипа Мандельштама и сказали: — Это наш поэт»<sup>100</sup>.

Но в 1940 году, когда, как повторяла Н.Я. Мандельштам, никто не сомневался в приходе тысячелетнего царства, конца разрыву еще не было видно зато было видно его существо. Для описания его Ахматова берет распад связи насущной, кровной: семью. Незнание матери, незнание предка есть нарушение заповеди, в России навсегда сформулированной Пушкиным (в неоконченных строфах о «любви к родному пепелищу, любви к отеческим гробам»).

Эти пушкинские строки текут в крови той культуры, за непрерывность (или прерывистость) которой платить приходится всем. Тень казематов, нависшая над городом, — проявление распада, вошедшего в дух людей, не помнящих родства. Истоки и смысл этого распада Ахматова в нашей поэзии, кажется, обозначила раньше всего. Там, где другие говорили о чуде и прелести нового, она оплакивала непоправимость утраты. И была права: забвение было насильственным, основанным на ложных послылках и, стало быть, попирающим жизнь. Вот почему дети откажутся от «рябого черта». Для этого и писались стихи.

Мне хотелось бы оторваться от «советской» злободневности и еще раз ощутить экзистенциальную, эсхатологическую сущность стихотворения. Речь идет о конце времен. Эпоха погребается, сама могила ее забыта, она неузнаваема, как изменившийся, обезображенный труп. Разрыв окончателен, и потому тоска внука и убыстрившийся (как маятник) ход луны есть признаки надвигающегося крушения мира. Это сосущее ощущение конца — не как предчувствия, а как состоявшегося духовного события, — очевидно, симптоматично для тех, кто жил в эпохи террора. Ахматова ввела эту тоску в широчайшую метафизическую раму: выразив травму поколения как катастрофу гуманности вообще.

С дистанции в 65 лет ясно, что именно стихотворение «Август 1940» сделало появление «Поэмы без героя» метафизически неизбежным. Ахматова с ее пониманием своей поэтической миссии (как и назначения своего круга в сталинской России) не могла допустить, чтобы катастрофа, которую она так пристально описала, стала необратимой. Стихи, написанные между августом и декабрем 1940 года, приближают то, что уже готово произойти.

\* \* \*

Стихи — изумительный повод для общения с теми, кто их написал, в нашем случае — общения с гением. Прочтем стихотворение, написанное через несколько дней после «Августа 1940»:

ТЕНЬ

Что знает женщина одна о смертном часе?

*О. Мандельштам*

Всегда нарядней всех, всех розовой и выше,  
 Зачем всплываешь ты со дна погибших лет  
 И память хищная передо мной колышет  
 Прозрачный профиль твой за стеклами карет?  
 Как спорили тогда — ты ангел или птица?  
 Соломинкой тебя назвал поэт.  
 Равно на всех сквозь черные ресницы  
 Дарьяльских глаз струился нежный свет.  
 О тень! Прости меня, но ясная погода,  
 Флобер, бессонница и поздняя сирень  
 Тебя — красавицу тринадцатого года —  
 И твой безоблачный и равнодушный день  
 Напомнили... А мне такого рода  
 Воспоминанья не к лицу. О тень!

(I, 482)

Повторим за сонмом толкователей «Поэмы без героя» и прилегающей к ней лирики, что «Тень» написана о блистательной петербургской красавице Саломее Андрониковой, которой посвящена мандельштамовская «Соломинка», источник эпиграфа.

Стихотворение неумолимо уводит нас к теме сведения счетов с современниками — в первой редакции стихотворение так и называлось: «Современница». В отношении поэта со временем и с исчезнувшей эпохой вплетается тягостный сюжет «Ахматова и эмиграция».

Строка, выбранная для эпиграфа («Что знает женщина одна о смертном часе?»), как нельзя более соответствует ахматовскому ощущению сорокового года как преддверия Страшного Суда. Недаром в последние месяцы этого года возникнут стихи, объединенные темой ухода (о них ниже).

Мандельштам, чьи слова о готовности к смерти Ахматова навсегда запомнила, Мандельштам, уже переступивший порог, автор и «тьень» — вот узкий круг поколения, чья судьба фрагментарно и беспощадно выстраивается здесь. Смертный час, конечно, инвариант суда, и этого суда ахматовская современница не выдерживает, во всяком случае в своем довоенном, дореволюционном воплощении: именно потому, что оно безоблачно и равнодушно. В «Тени» Ахматова судит близких за глухоту и слепоту. Как писала она в набросках к царскосельской поэме «Русский Трианон»:

И рушилась твердыня Эрзерума,  
Кровь заливала горло Дарданелл,  
Но в этом парке не слышали шума,  
Хор за обедней там прекрасно пел...

(III, 18)

Там же, чуть позже:

Прикинувшись солдаткой, выло горе,  
Как конь, вставал дредноут на дыбы,  
И ледяные пенные столбы  
Взбешенное выбрасывало море —  
До звезд нетленных — из груди своей,  
И не считали умерших людей.

(III, 19)

Эта широкая историческая панорама войдет в «Поэму без героя» строчками и отрывками. Мотив суда и осуждения эпохи останется, но современницами в поэме будут названы совсем другие:

Ты спроси у моих современниц,  
Каторжанок, стопятниц, пленниц,  
И тебе порасскажем мы,  
Как в беспамятном жили страхе,  
Как растили детей для плахи,  
Для застенка и для тюрьмы.

Посинелые стиснув губы,  
Обезумевшие Гекубы  
И Кассандры из Чухломы,  
Загнем мы безмолвным хором,  
Мы — увенчанные позором:  
«По ту сторону ада мы».

(III, 198)

Вот где, увы, проходит черта, отделяющая тех, кто уже «по ту сторону ада», от «тени» с ее «безоблачным и равнодушным днем». Спасавшиеся спаслись, но утратили страшное право общей судьбы «с гурьбой и гуртом».

Позиция Ахматовой, несомненно, уязвима. В самом деле, можно ли думать об упреке применительно к эмигрантам из Германии, тем, кто бежал от Гитлера? Мы заранее оправдываем этих людей, сберегающих жизни и души от чудовищного насилия. Почему же, когда речь идет об эмиграции из России, наше признание права на побег носит оттенок некой снисходительной мягкости, — и мы всегда готовы славить оставшихся и погибших?

В середине тридцатых, когда коллизия «Мандельштам versus Данте» проживалась и переживалась Ахматовой, ее отношение к эмиграции впервые и ненадолго стало неоднозначным. В остальном — прямая максималистская линия, требование героизма или безумия «Лотовой жены»: «Лишь сердце мое никогда не забудет // Отдавшую жизнь за единственный взгляд». Мы уже много говорили о той классической неспособности расстаться с Россией, которую Ахматова (в разговорах с Исаяей Берлиным) называла: «Это и означает быть русской». Права ли она, осуждая современников, сделавших другой выбор? Разумеется, нет. Но, порицая ее очевидный ригоризм, поймем, что в основе ее оценки других лежит самооценка, столь же беспощадная — логика идеалиста, готового к расплате.

Теперь прочтем стихотворение заново — как произведение искусства. Флёр смерти и суда накинута на стихи с самого начала — с заглавия и эпиграфа. Поэтому первая строка, с ее нарядностью и розовощестью («Всегда нарядней всех, всех розовой и выше») сразу создает тот мучительный контраст мертвого и молодого, которым стихотворение будет питаться до конца. Вторая строка («Зачем всплываешь ты со дна погибших лет») немедленно вводит стихи в контекст монолога о погибшем времени, частью которого является героиня. А дальше Ахматова пишет портрет красавицы: прозрачный профиль, нежный свет дарьяльских глаз, ангел или птица. В этот ряд попадают и реалии, с которыми ассоциируется героиня, — магические ключи к ее появлению: «ясная погода, Флобер, бессонница и поздняя сирень». И вдруг весь этот светлый, чарующий, прекрасный мир рушится: красавица не выдерживает испытания настоящим. Во времени автора ей места нет («А мне такого рода воспоминанья не к лицу»).

В дальнейшем отношение Ахматовой к «двойникам», сестрам по кругу и поколению осложнится и переменится. Интонации морального осуждения по отношению к Путанице-Психее, виновной в куда более страшных вещах, чем безоблачное равнодушие, в поэме не будет. Может быть потому, что там Ахматова сделает следующий, крайне важный шаг: «Не тебя, а себя сужу». Во всем этом нам еще предстоит

разобраться. Пока мы прощаемся с «Тенью» как с миниатюрой изумительной работы, где за безоблачным колоритом, за нежным светом прозрачного облика проступают темные и жестокие силы, готовые погубить портрет, оригинал и живописца.

\* \* \*

Следующее стихотворение посвящено лондонцам. Согласно американской военной энциклопедии «Вторая мировая война. День за днем. 1939—1945», с 12 августа 1940 года начались систематические налеты немецкой авиации на Англию<sup>101</sup>. В этой связи другой историк Второй мировой пишет: «Ежедневно немецкие самолеты сотнями взлетали с аэродромов и направлялись на бомбардировку районов Англии. ... Лондон подвергался регулярным бомбардировкам. ... В отместку за свой страх немцы залили Лондон валом огня. В волнах, идущих на английскую столицу, шли по несколько сот бомбардировщиков одновременно. Так, 7 сентября в налете приняло участие 625 бомбардировщиков при 648 истребителях. ...

В течение сентября и октября каждую ночь Лондон бомбило в среднем 200 машин. Город Ковентри был стерт с лица земли. Немцы ввели даже новый термин: “ковентризация” — полное уничтожение. У американцев позже этот термин назывался “ковровая бомбардировка” (подчеркнуто мною. — И.С.)<sup>102</sup>.

Ахматовское стихотворение:

#### ЛОНДОНЦАМ

И сделалась война на небе.  
*Апок[алипсис]*

Двадцать четвертую драму Шекспира  
Пишет время бесстрастной рукой.  
Сами участники грозного пира,  
Лучше мы Гамлета, Цезаря, Лира  
Будем читать над свинцовой рекой;  
Лучше сегодня голубку Джульетту  
С пеньем и факелом в гроб провожать,  
Лучше заглядывать в окна к Макбету,

Вместе с наемным убийцей дрожать, —  
Только не эту, не эту, не эту,  
Эту уже мы не в силах читать!

(I, 484)

Тут не скажешь, как в стихотворении о Париже: «Да это только повод!» Стихотворение и впрямь сосредоточено на горе Лондона, где от бомбежек во время войны погибла сорок одна тысяча человек. Конечно, как всякое ахматовское стихотворение, оно не ограничивается пределами названия, города, века.

В.Н. Топоров предложил отгадку нумерации в этом стихотворении<sup>102</sup>, где число 24 (не совпадающее с реальным количеством шекспировских трагедий) рождается простым арифметическим путем:  $1940 - 1916 = 24$ . Таким образом, лондонская катастрофа вписана в мартиролог российский и европейский. Подход историка очевиден и перекрывает подход поэта, на долю которого остаются сцены из трагедий, уверенно и смело выхваченные из мрака. Действительность сорокового года делает их чем-то вроде уютного убежища. Что можно сказать о настоящем, если оно хуже погребения заживо и соседства с убийцей? Шекспир, вечный источник Ахматовой, верно служит ей и на этот раз. Но здесь, может быть, впервые она чувствует его исчерпанность, по модели Бродского: «В настоящей трагедии гибнет не герой — гибнет хор»<sup>104</sup>. Эти безгласные величины, кажется, стоят за ее плечом и в последней строке, когда она спасается Шекспиром от книги времени, которую ей предстоит писать.

Здесь должна быть отмечена и реминисценция из Тютчева, уже не впервые обозначающегося в ахматовском контексте. К обоим предыдущим стихотворениям, в частности, относится фрагмент: «Минувшее не веет легкой тенью, // А под землей, как труп, лежит оно»<sup>105</sup>. В «Августе 1940» Ахматова словно разворачивает эту метафору, в «Тени» — поступает наоборот, споря с предшественником. В нашем стихотворении тютчевское происхождение строки «Сами участники грозного пира» очевидно и бесполезно: всякая достойная апелляция к этому источнику раздвигает философскую перспективу стихотворения-потомка. Разумеется, тезис «Блажен, кто посетил сей мир в его минуты роковые» тут подвергается сомнению. Зато в «Предыстории» он полногласен и неоспорим.

\* \* \*

«Достоевский у меня самый главный. Да и вообще он самый главный»<sup>106</sup>.

### ПРЕДЫСТОРИЯ

Я теперь живу не там...

*Пушкин*

Россия Достоевского. Луна  
Почти на четверть скрыта колокольной.  
Торгуют кабаки, летят пролетки,  
Пятиэтажные растут громады  
В Гороховой, у Знаменья, под Смольным.  
Везде танцклассы, вывески менял,  
А рядом «Henriette», «Basile», «Andre»  
И пышные гроба: «Шумилов-старший».

Но, впрочем, город мало изменился.  
Не я одна, но и другие тоже  
Заметили, что он подчас умеет  
Казаться литографией старинной,  
Не первоклассной, но вполне пристойной,  
Семидесятых, кажется, годов.  
Особенно зимой, перед рассветом  
Иль в сумерки — тогда за воротами  
Темнеет жесткий и прямой Литейный,  
Еще не опозоренный модерном,  
И визави меня живут — Некрасов  
И Салтыков... Обойдем по доске  
Мемориальной. О, как было б страшно  
Им видеть эти доски! Прохожу.

А в Старой Руссе пышные канавы,  
И в садах подгнившие беседки,  
И стекла окон так черны, как прорубь,  
И мнится, там такое приключилось,  
Что лучше не заглядывать, уйдем.  
Не с каждым местом сговориться можно,

Чтобы оно свою открыло тайну  
(А в Оптиной мне больше не бывать...).

Шуршанье юбок, клетчатые пледы,  
Ореховые рамы у зеркал,  
Каренинской красою изумленных,  
И в коридорах узких те обои,  
Которыми мы любовались в детстве,  
Под желтой керосиновой лампой,  
И тот же плюш на креслах...  
Все разночинно, наспех, как-нибудь...  
Отцы и деды непонятны. Земли  
Заложены. И в Бадене — рулетка.

И женщина с прозрачными глазами  
(Такой глубокой синевы, что море  
Нельзя не вспомнить, поглядевши в них),  
С редчайшим именем и белой ручкой  
И добротой, которую в наследство  
Я от нее как будто получила, —  
Ненужный дар моей жестокой жизни...

Страну знобит, а омский каторжанин  
Все понял и на всем поставил крест.  
Вот он сейчас переищет все  
И сам над первозданным беспорядком  
Как некий дух взнесется. Полночь бьет.  
Перо скрипит, и многие страницы  
Семеновским припахивают плацем.

Так вот когда мы вздумали родиться  
И, безошибочно отмерив время,  
Чтоб ничего не пропустить из зрелищ  
Невиданных, простились с небытьем.  
(I, 485—487)

«Комментариями к этим стихам можно было бы заполнить десятки страниц», — написал К.И. Чуковский еще в 1965 году<sup>107</sup>. Вот почему, говоря о «Предыстории», мы ограничимся в основном пределами одной (предпоследней) строфы, которая сама по себе достаточно необъятна.

«Предыстория» написана о рождении поколения. Ахматова заставляет Россию глядеться в зеркало Достоевского — и страна предстает как мир, обреченный и на крушение, и на возрождение. Достоевский увиден как пророк первого и залог второго. Предсказанная гибель, по Ахматовой, — дело не столько времени, сколько сил, лицо которых Достоевский разглядел, как никто другой. Никто не смог так написать о будущем, и в этом качестве Достоевский «Предыстории» равен только своим ветхозаветным собратьям: Даниилу, Иезикиилю, Исайе.

Широкое панорамическое видение в «Предыстории» обещано самим стихом: пятистопный белый ямб, размер Шекспира и Пушкина, сделавшего этот стих основой русской исторической драмы. Ахматовская литературность здесь открыта и многосоставна. Стихотворение вбирает в себя несколько художественных миров: кроме Достоевского, упомянуты Некрасов, Салтыков и косвенно («каренинской красою изумленных») — Толстой. Литература вершит судьбы мира и потому непосредственно входит в него: реальность граничит с собственным отражением, пейзаж Старой Руссы включает карамазовскую беседку, а Оптиная пустынь существует во всех временах. Время в «Предыстории» вообще двойится, о чем свидетельствуют, например, мемориальные доски Некрасову и Салтыкову, о которых до того говорилось как о живых современниках героини. В конце концов все это богатство предметов и лиц побеждается стратегией главного. В фокусе — явление гения. Вот эта ключевая строфа:

Страну знобит, а омский каторжанин  
Все понял и на всем поставил крест.  
Вот он сейчас перемешает все  
И сам над первозданным беспорядком  
Как некий дух взнесется. Полночь бьет.  
Перо скрипит, и многие страницы  
Семеновским припахивают плацем.

Выделение каторги и инсценированной Николаем на Семеновском плацу казни Достоевского вводит героя в пыточную историю города и царства, ставя его в бесконечный ряд жертв русского зверства, старого и нового. Ахматова всегда стремится впустить в границы текста этот запретный тюремный мир — прием, известный многим ее современникам («неуместные аналогии», как говорили брежневские цензоры). Эти настойчивые напоминания о казни и каторге вырастают в необходимую подоплеку «всепонимания», провидения Достоевского. Тут

Ахматова следует воле героя, выраженной в библейской цитате, которую нельзя трактовать иначе как завещание Достоевского. Эпиграф к последнему, заветному роману «Братья Карамазовы» высечен на его могильном камне: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» (Евангелие от Иоанна, гл. XII, ст. 24).

С.И. Фудель, богослов советской эпохи (более тридцати лет тюрьмы, лагеря и ссылки), пишет об этой любимой мысли писателя: «Смешно иногда читать, когда ставится такая проблема: откуда идут его взгляды на смирение, на очищение страданием, на любовь — от Руссо, Паскаля, Шатобриана или Диккенса? Они идут от Евангелия, от московского дьякона, учившего его Закону Божию в доме Мариинской больницы, от его каторги с русским народом, от духа Христова, которого если кто не имеет, то и не поймет ничего в Христовом.

...Преступник Свидригайлов застреливается, преступник Раскольников идет добровольно на страдание — искупление вины. Второй путь раскрыт в том образе евангельского зерна, который так любил Достоевский и который мы до сих пор видим вырезанным на его могиле: «Истинно, истинно говорю вам, если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно, а если умрет, то принесет много плода». В «Братьях Карамазовых» есть тоже кающийся убийца — Михаил, которого Зосима тоже посылает, как Соня — Раскольникова, на признание в убийстве, и эти слова Евангелия об умирающем и воскресающем зерне он читает ему в напутствие. Но образ и быль умирания и воскресения дан в Евангелии еще ближе в воскресении «четырехдневного» Лазаря, и именно это место читает Соня Раскольникову, Михаил после признания в убийстве говорит Зосиме: «Разом ощутил в душе моей рай, только лишь исполнил, что надо было... теперь предчувствую Бога, сердце как в раю веселится... Господь поборол диавола в моем сердце». Это и есть конец, и именно победоносный, той формулы, которую произносит Митя Карамазов: «Диавол с Богом борется, а поле битвы сердца людей».

... Достоевский объявил своей правдой не вообще религию, не то нечто неопределенно-благородное, что часто выдается за христианство, а только христианство Голгофы.

... «Христианство не поэма, а подвиг», — сказал недавно один русский старец-монах. Благодаря тому что Достоевский не побоялся ввести эту великую мысль в свой роман, пронизал его идеей добровольного страдания для искупления греха, — рамка его человеческой поэмы раздвинулась в бесконечность...»<sup>108</sup>.

Так проясняется концептуальная глубина ахматовского перифраза («омский каторжанин»). Но почему он «все понял и на всем поставил крест»? Тут мы призовем на помощь Бердяева. Работа «Духи русской революции» была написана им в июле 1918 года:

«Для Достоевского проблема русской революции, русского нигилизма и социализма, религиозного по существу, это — вопрос о Боге и о бессмертии.

...В «Братьях Карамазовых» дана внутренняя диалектика, метафизика русской революции. В «Бесах» дан образ осуществления этой диалектики.

Когда в дни осуществляющейся революции перечитываешь «Бесы», то охватывает жуткое чувство. Почти невероятно, как можно было все так предвидеть и предсказать.

...Жутко в наши дни читать слова Верховенского: «В сущности, наше учение есть отрицание чести, и откровенным правом на бесчестье всего легкого русского человека за собой увлечь можно». И ответ Ставрогина: «Право на бесчестье — да это все к нам прибегут, ни одного там не останется!» И русская революция провозгласила «право на бесчестье», и — все побежали за ней. А вот не менее важные слова: «Социализм у нас распространяется преимущественно из сентиментальности». Бесчестье и сентиментальность — основные начала русского социализма. Эти начала, увиденные Достоевским, и торжествуют в революции.

...Выходя из безграничной свободы, — говорит Шигалев, — я заключаю безграничным деспотизмом. Прибавлю, однако ж, что, кроме моего разрешения общественной формулы, не может быть никакого».

Достоевский обнаруживает всю призрачность демократии в революции. Никакой демократии не существует, правит тираническое меньшинство. Но тирания эта, неслыханная в истории мира, будет основана на всеобщем принудительном уравнивании. Шигалевщина и есть иступленная страсть к равенству, доведенному до конца, до предела, до небытия. Безбрежная социальная мечтательность ведет к истреблению бытия со всеми его богатствами, она у фанатиков перерождается в зло.

Иван Карамазов и Смердяков — два явления русского нигилизма, две стороны одной и той же сущности. Иван Карамазов — высокое, философское явление нигилизма; Смердяков — низкое, лакейское его явление. Иван Карамазов на вершине умственной жизни должен породить Смердякова в низинах жизни. Смердяков и осуществляет всю атеистическую диалектику Ивана Карамазова. Смердяков — внутрен-

няя кора Ивана. Во всякой массе человеческой, массе народной больше Смердяковых, чем Иванов. И в революции, как движении масс, количеств, больше Смердяковых, чем Иванов. В революции торжествует атеистическая диалектика Ивана Карамазова, но осуществляет ее Смердяков. Это он сделал на практике вывод, что «все дозволено». Иван совершает грех в мысли, в духе, Смердяков совершает его на деле, воплощает идею Ивана. Иван совершает отцеубийство в мысли. Смердяков совершает отцеубийство физически, на самом деле. **Атеистическая революция всегда совершает отцеубийство, всегда отрицает отчество, всегда порывает связь сына с отцом. И оправдывает она это преступление тем, что отец был очень дурен и грешен. Такое убийственное отношение к отцу всегда есть смердяковщина...** Вся трагедия между Иваном и Смердяковым была своеобразным символом раскрывающейся трагедии русской революции. Проблема о том, все ли дозволено для торжества блага человечества, стояла уже перед Раскольниковым. Старец Зосима говорит: **«Воистину у них мечтательной фантазии более, чем у нас! Мыслят устроиться справедливо, но, отвергнув Христа, кончат тем, что зальют мир кровью, ибо кровь зовет кровь, а извлечший меч погибает мечом. И если бы не обетование Христово, то так и истребили бы друг друга даже до последних двух человек на земле». Эти слова — пророческие»** (выделено мною. — И.С.)<sup>109</sup>.

Это великолепное прочтение Достоевского, по-видимому, не требует дополнений, с избытком раскрывая, что могла вложить Ахматова в строку: «Все понял и на всем поставил крест». Входя в художественный мир Ахматовой, Достоевский, как свойственно гению, меняет этот мир, перспективно и ретроспективно. Выраженное в «Предыстории» согласие с Достоевским в самих основах его христианского миропонимания заставляет увидеть творчество Ахматовой тридцатых годов как единый «христианский текст». Даже самое поверхностное прочтение его позволяет заметить, что евангельские мотивы не покидают поэзии Ахматовой, от «праведных», которых «пытают по ночам» (1928), до обращения к Господу в стихотворении «То, что я делаю, способен делать каждый...» (1941). Кульминации христианская тема достигает в начале пути (стихотворении «Привольем пахнет дикий мед...»), а затем — в «Реквиеме». Оба всплеска связаны с результатами предсказаний Достоевского — с Россией, тонущей в крови. Тема креста, Сына и Матери, возникающая в «Реквиеме», — высокое духовное противодействие террору, возникшему из отречения от этих истин и этих страстей. Отречение от Господа приводит к повторению Его пути каждой

из вольных или невольных жертв этого отречения. Таков итог «Реквиема», увиденного сквозь образную сеть «Предыстории».

Вытянутая Бердяевым ниточка отцеубийства, восходящего к убийству Бога, как нельзя более дополняет ахматовский образ убийства эпохи, чей труп становится неузнанным телом матери. Но у Ахматовой насилие происходит не над человеком, а над самим временем, эпохой. Поэтому и кара за него есть крушение мира вообще, распад, тоска, небытие, «банька с пауками». Двойной портрет «России Достоевского» (России по Достоевскому) выполняет обещание и становится картиной двойной катастрофы, предсказанной и произошедшей. Почему же в стихотворении нет отчаяния, а есть даже какое-то торжество?

Ахматова здесь осуществляет ту функцию, которая передается любому наследнику классической русской литературы, во всем ее смысле и давлении. Страшась падения народа, ахматовский герой, как известно, не мог отрешиться от мысли о его величии; две эти бездны, как всегда у Достоевского, обручены и нераздельны. Вот почему прямо за словами: «Все понял и на всем поставил крест» — следует не тупик, а полет, вознесение свободного духа и свободного слова:

Вот он сейчас перемешает все  
И сам над перевозданным беспорядком  
Как некий дух взнесется. Полночь бьет.

Вера в величие этого слова есть та ниточка, та, может быть, лужковка, которая способна вытянуть страну из кипящего ада. Я имею в виду стихи, имеющие быть написанными через два года, во время войны: «И мы сохраним тебя, русская речь, // Великое русское слово. // Свободным и чистым тебя пронесем...» Те, кто считает эти строки риторикой, предназначенной для публикации в «Правде» (где и было в сорок втором году напечатано стихотворение «Мужество»), должны помнить о контексте ахматовской темы *чистоты* слова. Этой чистоте и свободе у Ахматовой угрожает не временная (война), а постоянная беда отечества: лагерная, пыточная основа власти и отсутствие свободы:

Осквернили пречистое слово,  
Растоптали священный глагол,  
Чтоб с сиделками тридцать седьмого  
Мыла я окровавленный пол.

(I, 456)

И если былось «по написанному в книгах», то Ахматовой важнее всего *сохранить написанное*. И здесь мы оставим «Предысторию», расставляющую последние метафизические вехи в концепции нескольких поколений — 1870—1940.

\* \* \*

До прихода «Поэмы» остается несколько стихотворений. Это стихи прощания. Стихи о смерти у Ахматовой обычно связаны с болезнью, грозящей расставанием. В сороковом году они диктуются иными причинами.

Феномен этого года в «ахматовской» литературе раскрыт почти исчерпывающе. Надвигающаяся война, мировая катастрофа (о которой написан цикл «В сороковом году», объединивший знакомые нам стихи о Париже, Лондоне и петербургской тени) — все это приближающееся крушение обостряет и стимулирует творческий взлет, роковое тютчевское блаженство, которое должна была испытывать Ахматова на пороге создания главной вещи. Во «Вступлении» к поэме, предвосхищающая и превосходя будущих комментаторов, она говорит:

Из года сорокового,  
Как с башни, на все гляжу.  
Как будто прощаюсь снова  
С тем, с чем давно простилась,  
Как будто перекрестилась  
И под темные своды схожу.  
(III, 170)

Стихи, о которых мы будем говорить, рождены ощущением конца и начала. Наверное, оттого они и переживают конец как начало, сосредоточиваясь не на смерти, а на посмертии. Единство трех стихотворений скрепляет и стиль — поэтика простоты, достигающей особой прозрачности. Первое стихотворение:

Соседка из жалости — два квартала,  
Старухи, как водится, — до ворот,  
А тот, чью руку я держала,  
До самой ямы со мной пойдет.  
И станет совсем один на свете

Над рыхлой, черной, родной землей  
И громко спросит, но не ответит  
Ему, как прежде, голос мой.

(I, 483)

Простота, знаменовавшая начало лирики тридцатых годов, остается ее движущей силой. Простота как минимализм, предельная скудость поэтических приемов народной песни; простота как абсолютизм жизненной прозы, тот знаменитый сор, в котором так умело прячутся тайны.

Кажущаяся традиционной, поэтика Ахматовой в тридцатые годы полна тонкой, хорошо продуманной сложности. Как правило, она биполярна — иногда в пределах стихотворения и всегда — в пределах периода в целом<sup>110</sup>. Если в стихотворении обозначен один полюс, то здесь же или в недалеком будущем следует искать полюс другой, противоположный. Обыденное и высокое, простое и сложное, однозначное и закодированное вступают в слаженную, системную игру.

Подчеркнуто сниженная, обыденная лексика стихотворения несет тему смерти, появляющейся в полном затрапезе, рядом с соседкой, старухами, воротами. Апофеоза эта предельная неприкрашенность достигает в слове «яма», которое Ахматова выбирает вместо нейтральной «могилы». Может быть, скрытой теплотой этот образ наделяет смежный с ним образ земли, выделенный тремя эпитетами — единственными определениями на всем пространстве текста («Над *рыхлой, черной, родной* землей»). Близость к земле — чувство, которым ахматовская лирика полна во все времена: от знаменитой слепневской строки («Тверская скудная земля») до стихотворения, связанного со смертью Зощенко («В эту черную добрую землю/ Вы положите тело его»), и до итоговой ветви («Родная земля» 1961 года), где сводятся последние счеты с альтернативой прожитой жизни — эмиграцией. В этом ряду наш образ не орудие и не полемичен, а только полон вечности: единства с родной землей на уровне посмертной химии или физиологии. Преодолевая само событие смерти своей рыхлой чернотой, образ земли синтезирует и создает то биполярное единство простоты и вечности, ради которого написано стихотворение.

А рядом простота принимает вид поэтики формул, что, говоря именно об этом стихотворении, отметил еще Жирмунский<sup>111</sup>. В первой строфе они универсальны и безлики, создавая идеальный фон для второй строфы, где грамматическая некорректность («я иду... в никуда и в никуда») оборачивается мгновенным и точным языкотворчеством:

Один идет прямым путем,  
Другой идет по кругу  
И ждет возврата в отчий дом,  
Ждет прежнюю подругу.  
А я иду — за мной беда,  
Не прямо и не косо,  
А в никуда и в никогда,  
Как поезда с откоса.

(I, 490)

По сравнению с этой жесткой и хлесткой остротой последнее стихотворение нашего условного цикла намного мягче:

Но я предупреждаю вас,  
Что я живу в последний раз.  
Ни ласточкой, ни кленом,  
Ни тростником и ни звездой,  
Ни родниковой водой,  
Ни колокольным звоном —  
Не буду я людей смущать  
И сны чужие навещать  
Неутоленным стоном.

(I, 488)

В этом стихотворении — последнем на долгом пути к поэме — хочется видеть возвращение к поэтике «шекспировского» начала («Привольем пахнет дикий мед...») с его выделением ключевых элементов бытия: золота, любви, пыли, крови. Предметы последнего стихотворения также выхвачены из ткани бытия, но включены в иную перспективу: они представляют мир живых, противостоящий миру теней. На пороге башни «года сорокового» оба мира равно доступны Ахматовой. Она отказывается от посмертия потому, что, сама мучимая призраками, не хочет мстительной привилегии — стать чьим-то неутоленным полуночным ангелом.

Это последнее стихотворение в нашем списке, и мы вправе произвести прощальную строку Мандельштама: «В последний раз нам музыка звучит». Законы ахматовского музыкального ряда кажутся простыми, но никому не дано повторить этой легкой поступи по клавишам мира: здесь ласточка, а там звезда. Ахматовская сложность разобрана досконально; раскрыть секреты ахматовской простоты, очевидно,

гораздо сложнее. Она притягивает нас внятностью дикции, умением придать четкие очертания тому, что клубится вокруг<sup>112</sup>. Но главная, до сих пор не разгаданная тайна ахматовской лирики — в ее невероятной музыкальности. Она всегда существует рядом с говорным началом, сопротивляющимся блоковской напевности<sup>113</sup>. Мелодия, поддерживаемая и оттеняемая речитативом, — еще одно проявление поэтики биполярности, системы тонких контрастов ахматовского стихотворения. Так и в этом стихотворении сдержанный ритм вступления («Но я предупреждаю вас, // Что я живу в последний раз») соседствует с открытой музыкальностью следующих строк (о ласточке и клене, о тростнике и о звезде). Таинственная, чистая, непонятно как сыгранная музыка — подарок сердцу и разуму.

\* \* \*

Кажется, именно двенадцатилетняя протяженность пройденного нами пути к поэме (1928—1940) позволяет поставить вопрос, который, насколько мне известно, никем еще не был задан: почему Князев?<sup>114</sup> Почему в центр рассказа о судьбе поколения, «траурной симфонии», как определяла свой эпос Ахматова, поставлена история любовной неудачи?

Вспомним отрывок из ахматовской статьи о «Каменном госте» Пушкина (исследователи уже замечали связь между ним и «Поэмой без героя»)<sup>115</sup>:

«Пушкин в зрелый свой период был вовсе не склонен обнажать “раны своей совести” перед миром (на что, в какой-то степени, обречен каждый лирический поэт)», и я полагаю, что “Каменный гость” не был напечатан потому же, почему современники Пушкина при его жизни не прочли окончания “Воспоминания”, “Нет, я не дорожу...” и “Когда в объятия мои...”, а не потому, почему остался в рукописи “Медный всадник”.

Кроме всех приведенных мною сопоставлений, лирическое начало “Каменного гостя” устанавливается связью, с одной стороны, с “Выстрелом” (проблема счастья), с другой — с “Русалкой”, которая вкратце (как и подобает предыстории) рассказана в воспоминаниях Гуана об Инесе. Свидания Гуана с Инесой происходили на кладбище Антониева монастыря (что явствует из черновика):

Постойте: вот Антоноев монастырь —  
А это монастырское кладбище...  
О, помню всё. Езжали вы сюда...  
(VII, 307).

Гуан, так же как князь в “Русалке”, узнает место, вспоминает погубленную им женщину. И там и тут это дочь мельника. И Гуан не случайно говорит своему слуге: “Ступай же ты в деревню, знаешь, в ту, // Где мельница” (VII, 309). Затем он называет это место проклятой вентой. Окончательная редакция стихов отчасти стерла это сходство, но теперь, когда черновики разобраны, для нас нет сомнения, что трагедия Пушкина начинается с глухого упоминания о преступлении героя, которого рок приводит на то самое место, где это преступление было совершено и где он совершает новое преступление. Этим предreshено всё, и призрак бедной Инесы играет в «Каменном госте» гораздо большую роль, чем это было принято думать.

\* Несмотря на это, тема уязвленной совести возникает в лирике Пушкина в конце 20-х годов: грандиозное “Воспоминание” (1828) и написанная через несколько дней “Грузинская песня” (“Не пой, красавица, при мне...”), где “роковой” образ “далекой бедной девы” напоминает бедную Инесу)» (подчеркнуто мною. Под знаком «\*» приводится ахматовская сноска к статье. — И.С.) (VI, 112—113).

Итак, два обстоятельства (тема крови и тема вины, усиливающиеся в лирике тридцатых годов, и то, что во фрагменте статьи о «Каменном госте» выражено словами: «Пушкин в зрелый свой период был вовсе не склонен обнажать “раны своей совести” перед миром») делают появление Князева в поэме неизбежным.

Речь о потоках крови, пролитых поколением и народом en masse, должна была иметь какой-то источник. Этим началом, поводом, фокусом Князев и становится. Он идеально подходит на роль невинной жертвы. Так о нем и говорится, в этом освещении он и предстает:

Тот, с улыбкой жертвы вечерней...

Здесь в образе Князева звучит тема агнца. Сравни толкование соответствующих слов псалма в книге раннехристианского писателя: «...В Ветхом Завете они (жертвы. — И.С.) непрерывно приносились, как это можно видеть из слов Давида, который говорит: *да направится молитва моя, как фимиам пред лицо Твое; воздеяние рук моих — как жертва вечерняя* (Пс 140, 2). В этих словах Давида таинственно можно понять ту вечернюю жертву, которую Спаситель преподал вечерявшим апостолам, или то, что под конец веков Он сам за спасе-

ние мира, через распростертие рук на кресте, был принесен Отцу в жертву»<sup>116</sup>.

Связь с темой крови непосредственно устанавливает фрагмент:

А за ней в шинели и в каске  
Ты, вошедший сюда без маски,  
Ты, Иванушка древней сказки,  
Что сегодня тебя томит?

Сколько горечи в каждом слове,  
Сколько мрака в твоей любви,  
И зачем эта струйка крови  
Берedit лепесток ланит?  
(III, 179)

Метафора здесь словно заимствована из лирики пушкинской поры, где подобным образом («лепесток ланит») могла описываться юная красавица или красавец — прекрасные, едва расцветшие создания. Самой своей традиционностью лексика намекает на клише (увядшего цветка, прерванного расцвета и тому подобное). Эти лексические связи продолжают строить образ агнца, идеальной, прототипической жертвы. Князев погибает до начала «календарного века». Он свободен от жестокого деления, которому этот век подвергнет уцелевших, он не принадлежит ни одному лагерю — он только молод, только обречен, пусть и на смерть от собственной руки. Во что превращает Ахматова эту смерть?

Она автоматически делает всех ее свидетелей (за исключением немногих, о ком речь пойдет позже) — ее виновниками. Именно потому, что там и тогда они никакой вины не ощутили. Согласно безупречной этической схеме, отработанной уже в середине тридцатых годов, Ахматова ставит в центр категории «*mea culpa*» себя, многократно повторяя (в разных вариантах): «Не тебя, а себя казню». Так реализуется невероятная и недостижимая христианская максима Зосимы: «Всякий человек за всех и вся виноват»<sup>117</sup>. Этот путь Ахматова знала всегда: строки «Пускай на нас еще лежит вина, // Все искупить и все исправить можно» (I, 288) написаны 1 января 1917 года. Князев, поставленный в центр истории поколения, делает возможным пересоздание ее в свете нравственной философии христианства.

Ее итог — виноваты все (кроме жертв, освобожденных самим своим страданием). И если признание вины открывает путь покаянию и

искуплению, то отсутствие раскаяния выводит виновника за пределы добра:

Кто над мертвым со мной не плачет,  
Кто не знает, что совесть значит  
И зачем существует она.

В исторической перспективе не повлекшая за собой покаяния гибель юности становится предвестником гибели всех, как в строке из Эдгара По, признаваемой одним из источников поэмы: «Все неправы»<sup>118</sup>. В этом плане крайне любопытна параллель между двумя самоубийцами, Князевым и героем «Бесов», Кирилловым, которого Ахматова цитирует: «Смерти нет — это всем известно» (у Достоевского: «Жизнь есть, а смерти нет совсем»)<sup>119</sup>. Кириллов приходит в поэму как символ пророчески угаданной Достоевским болезни духа: отпадения от веры, своеволия. Это намек на этиологию «лжепророчества», которым заражены «новогодние сорванцы».

Раскаяние в поэме дано **только героине** — воплощению авторского «я». Видимо, потому, что она ощущает себя частью необъятного хора («Я же роль рокового хора // На себя согласна принять»). Хор греческой трагедии, как известно, коллективный моралист, что не чуждо Ахматовой, для которой восстановление в правах «грозных вопросов морали», может быть, важнее всего. Но в поэме хор означает другое множество — череду двойников, с которыми отождествляет себя героиня. Так реализуется другая аксиома ахматовского самосознания: поэт как носитель божественного глагола и, следовательно, спасения. Раскаяние, пропетое одной, несет прощение всем виновным. Деля покаяние с тенями и призраками, Ахматова движется к искуплению рядом с другими сестрами по судьбе: «Ты спроси у моих современниц, // Каторжанок, стопятниц, пленниц...»

И дальше:

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.  
А потом он идет с допроса.  
Двум посланцам Девки безносой

Суждено охранять его.  
И я слышу даже отсюда —  
Неужели это не чудо! —  
Звуки голоса своего:

— За тебя я заплатила  
Чистоганом,  
Ровно десять лет ходила  
Под наганом,  
Ни налево, ни направо  
Не глядела,  
А за мной худая слава  
Шелестела.  
(III, 200—201)

Амплитуда вины и искупления пролегает между двумя сказками: той, из которой пришел Иванушка, и той, где идет на допрос лагерный «двойник». В поэме много таких волшебных камешков, маркирующих скрытые, важные сближения.

Слова, которые следуют за этими строфами: «Все, что сказано в Первой части, // О любви, измене и страсти, // Сбросил с крыльев свободный стих» (III, 201), — среди прочего говорят и об искуплении вины, которое совершилось на всех возможных уровнях сознания и страдания. Именно поэтому стих теперь свободен. Свобода, возможная не вне, а внутри (лагеря, осады, бездомья), впервые является в поэзию Ахматовой, где «веселое слово “дома”» всегда скрывало оттенок заточения:

За то, что город свой любя,  
А не крылатую свободу,  
Мы сохранили для себя  
Его дворцы, огонь и воду.  
(1920)

(I, 348)

Встают ли за образом Князева другие жертвы, от Гумилева до Клюева? Несомненно! Исследователи приходят к этому выводу разными путями<sup>120</sup>. Самым очевидным из них является текстология: слова, которые соседствуют со сценой гибели Князева (те, что произносит «в отдалении чистый голос: “Я к смерти готов”»), могут принадлежать и Мандельштаму (в «Листках из дневника»), и Гумилеву (в драме «Гонд-

ла», где главный герой говорит: «Я вином благодати опьянился и к смерти готов»<sup>121</sup>; параллель Анна-благодать обыграна Ахматовой неоднократно). Мы, со своей стороны, видим метафизические основания сближения Князева с образами иных жертв, источников той же экзистенциальной вины свидетеля.

В «Белой гвардии» Булгакова Елена Турбина, менее всех других героев причастная к прямым сражениям, молясь Богородице, говорит: «Все мы в крови повинны, но Ты не карай»<sup>122</sup>. Еще откровеннее Булгаков в рассказе «Красная корона», где тень младшего брата, когда-то посланного старшим на службу в Белую гвардию и погибшего там, каждую ночь приходит к этому уцелевшему брату, медленно сводя его с ума. Является булгаковскому безумцу и другой покойник, который на его глазах был повешен белым генералом на фонаре. В конце концов, обращаясь к призраку младшего брата, герой рассказа говорит: «Что же ты, вечный мой палач? Зачем ты ходишь? Я все сознаю. С тебя я снимаю вину на себя, за то, что послал тебя на смертное дело. Тяжесть того, что был повешен, тоже кладу на себя. Раз я это говорю, ты прости и оставь меня»<sup>123</sup>.

Дело не в аксиологической близости Ахматовой и Булгакова: восходя к одному абсолюту, она ожидаема и безусловна. Дело в том, насколько постоянным и плодотворным духовным источником оказывается для обоих художников великое чувство вины, лежащее (по Мамардашвили) в основе этики вообще. Видимый образ Князева (инвариант пушкинской Инесы) позволяет Ахматовой избыть это страшное чувство по отношению к незримым князевским двойникам: расстрелянному в Бернгардовке, погибшему на Второй Речке... («На фоне этих концов, — писала она по сходному поводу, — смерть драгуна просто *блаженное усение*») (III, 239).

Перечитывая «Прозу о поэме», убеждаешься, что образ Китежа не мог не явиться Ахматовой: кроме нее, на берегу не осталось ни одного человека. В шестидесятые годы она записывает: «...А постигло нас разное: Стравинский, Шаляпин, Павлова — слава, Нижинский — безумие, Маяковский, Есенин, Цветаева — самоубийство, Мейерхольд, Гумилев, Пильняк — казнь, Зощенко и Мандельштам — смерть от голода на почве безумия... (Блок, Хлебников...)» (III, 240). В других прозаических списках героев оживают Клюев и Клычков, Вячеслав Иванов, Андрей Белый, Бердяев и Врубель, Карсавина, Розанов и Распутин. И почти всегда это мартиролог или (в лучшем случае) переключка эмигрантов. Когда в ташкентском тифу 1943 года Ахматова написала: «Меня под землю не надо, я одна — рассказчица», — она была чудовищно,

буквально права. Если бы она умерла тогда, не записав и не дописав своей поэмы, мы были бы не просто беднее на одно великое произведение.

«Поэма без героя» платит по многим счетам. Выполняется поручение Мандельштама: подобно Гамлету, сомкнуть распадающиеся позвонки проклятого времени («O cursed spite» — сказано у Шекспира). Китеж всплывает не как обреченный забвению «труп на весенней реке», а как Серебряный век, во всей своей слабости, но и во всем великолепии. Самые хрупкие и важные сосуды культуры Ахматова держит собой, своей поэтической кровью.

Она сберегла многое, но одну нетленную составляющую ей, как до того Достоевскому, сберечь не удалось. Сбывается все, чего боялись, о чем кричали пророки: разрушено производное веры и основание жизни — мораль. Уже некому ни каяться, ни спастись. Что же, читать на тонущем корабле? Да, только это я и предлагаю.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. «Первый раз она пришла ко мне в Фонтанный Дом в ночь на 27 декабря 1940 года....» «Поэма без героя». Вместо предисловия (Ахматова А.А. Собр. соч.: В 6 т. М.: Эллис Лак, 1998. Т. 3. С. 165). В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте — в скобках (римская цифра означает том, арабская — страницу).

2. Моя книга должна восприниматься на фоне многочисленных работ о поэтике Ахматовой — работ, которым книга всем обязана. Главные из этих работ названы в библиографии, помещенной в конце издания.

3. Замечая, что «дата и текст этого постановления остаются неизвестными», В.А.Черных предполагает, что Шагинян «имела в виду» принятую 18 июня 1925 года Резолюцию ЦК РКП (б) «О политике партии в области художественной литературы», где Ахматова, «по всей вероятности, была отнесена к “антиреволюционным элементам”, подлежащим “отсеиванию”». Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. Ч. II: 1918—1934. М.: УРСС, 1998. С. 66, 86—87.

4. Найман А. Рассказы об Анне Ахматовой. М.: Вагриус, 1999. С. 47.

5. Чуковская Л.К. Записки об Анне Ахматовой. М.: Согласие, 1997. Т. 1. С. 124—125.

6. Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. Л.: Наука, 1979. Т. 1. С. 401.

7. Найман А. Указ. соч. С. 139.

8. Ахматова А.А. Отрывок из перевода «Макбета» / Предисл. Р. Тименчика // Литературное обозрение. 1989. № 5. С. 18.

9. См.: Ливанов В. Невыдуманный Борис Пастернак. М.: Дрофа. С. 27—30; Розовский М. Последняя легенда Художественного театра // Культура. 2000. 25—31 мая. № 19 (7227).

10. Shakespeare W. The Complete Works. Oxford: Clarendon Press, 1998. P. 996.

11. Шекспир В. Собрание избранных произведений. СПб.: КЭМ, 1993. Т. 10. С. 164.

12. Shakespeare W. Op. cit. P. 989.

13. Шекспир В. Указ. соч. С. 113.

14. Работам на эту тему нет числа. В семидесятые годы среди первых исследователей феномена «цитатности» Ахматовой были Л.Я. Гинзбург, Р.Д. Тименчик, В.Н. Топоров, М.Б. Мейлах, Т.В. Цивьян. В дальнейшем тема затрагивалась практически всеми, кто писал о поэзии Ахматовой.

15. Герштейн Э. Мемуары. СПб.: Инапресс, 1998. С. 217—218.

16. Там же. С. 218.

17. Черных В. Указ.соч. Ч. 3. С. 14—17.

18. Автор комментариев к воспоминаниям Н.Я. Мандельштам Александр Морозов указывает, что «Волк» — «условное название стихотворения Мандельштама “За гремучую доблесть грядущих веков...”, включающего строки: “Мне на плечи кидается век-волкодав, но не волк я по крови своей”» (Мандельштам Н.А. Воспоминания. М.: Согласие, 1999. С. 470).

19. См. комментарий Н.В. Королевой (I, 862—863).
20. В комментарии Н.В. Королевой (I, 413) находим ссылку на дневник П.Н. Лукницкого, где воспроизводятся слова Ахматовой: «У меня в Кисловодске был роман... с Лермонтовым» (*Лукницкий П.Н. Asutiana. Встречи с Анной Ахматовой. Т. II. Ymka-Press—Русский путь, 1997. С. 281*).
21. *Мандельштам О.Э. Собр. соч.: В 4 т. М.: Арт-бизнес-центр, 1993. Т. 2. С. 239.*
22. Замечательные работы об умолчании как «чеховском» ключе к лирике Ахматовой написаны И.А. Гурвичем (глава «В споре с традицией классики. Новизна и психологизм. Ахматова» в кн.: *Русская лирика XX века: рубежи художественного мышления. Иерусалим, 1997*) и Л.В. Лосевым (Нелюбовь Ахматовой к Чехову // *Звезда. 2002. № 7*).
23. *Герштейн Э. Указ. соч. С. 181.*
24. *Мандельштам Н.Я. Указ. соч. С. 152.*
25. Там же. С. 155—156.
26. *Мандельштам О.Э. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. С. 119.*
27. Ахматовская автодефиниция: V, 191.
28. *Федотов Г.П. Судьба и грехи России: В 2 т. СПб.: София, 1991. Т. 2. С. 141.*
29. *Игнатова Е. Записки о Петербурге. СПб.: Амфора, 2003. С. 350.*
30. Так считает, в частности, автор комментария к первому тому Собрания сочинений Ахматовой Н.В. Королева (I, 846—848). В статье Анны Тамарченко «Так не зря мы вместе бедовали... (Тема эмиграции в поэзии Анны Ахматовой)» дан обширный исторический и текстологический анализ стихотворения. См.: «Царственное слово». Ахматовские чтения. М.: Наследие, 1992. Вып. 1. С. 73—74.
31. *Александр Шмеман. Исторический путь православия. Париж: YMCA-Press, 1985. С. 346.*
32. Там же. С. 346—352.
33. На эту ахматовскую «отсылку к Книге Пророка Исаи» впервые обратил внимание О. Ронен. См.: *Ахматова А.А. Requiem / Предисл. Р.Д. Тименчика. М.: Изд-во МПИ, 1989. С. 8.*
34. Воспоминания об Анне Ахматовой. М.: Советский писатель, 1991. С. 85—86.
35. *Черных В. Указ. соч. Ч. II. С. 47.*
36. *Берлин И. История Свободы. Россия. М.: НЛО, 2001. С. 479, 488.*
37. Цит. по: *Найман А. Указ. соч. С. 260.*
38. *Мандельштам О.Э. Указ. соч. Т. 1. С. 208.*
39. Эти слова содержатся в записи С.К. Островской. Цит по: *Кралин М. Победившее смерть слово. Томск: Водолей, 2000. С. 227.*
40. *Толстой Л.Н. Война и мир. М.: Эксмо, 2003. С. 625.*
41. Там же. С. 132—133.
42. *Эйхенбаум Б.М. Об А.А. Ахматовой (Тезисы докладов, прочитанных Б.М. Эйхенбаумом 7 января и 17 марта 1946 года на ленинградских вечерах поэзии Ахматовой) // Анна Ахматова: Pro et contra. Антология: В 2 т. СПб.: Изд-во Русской Христианской гуманитарной академии, 2005. Т. 2. С. 48—50.*
43. *Таганцев М.И. Уголовное право (Общая часть). Ч. 2. По изданию 1902 года. Цит. по: [http://www.allpravo.ru/library/doc101p0/instrum106/item1016.html#\\_ftn7](http://www.allpravo.ru/library/doc101p0/instrum106/item1016.html#_ftn7)*

44. Р.И. Хлодовский в своей статье «Анна Ахматова и Данте» (Ахматовские чтения. Царственное слово / Сост. Н.В. Королева и С.А. Коваленко. М.: Наследие. 1992. С. 75—91) говорит о тех же стихах и приходит к сходным выводам.
45. Хлодовский Р.И. Указ. соч. С. 87; Дживелегов А.К. Данте Алигьери. Жизнь и творчество // Мир Данте: В 3 т. М.: Терра — Книжный клуб, 2002. С. 179.
46. Дживелегов А.К. Там же.
47. Об этом упоминают Мейлах М.Б. и Топоров В.Н. в статье «Ахматова и Данте» (International Journal of Slavic Linguistics and Poetics, XV (1972). P. 37).
48. Мандельштам Н.Я. Первый вариант мемуарной книги // Реквием / Сост. и примеч. Р.Д. Тименчика при участии К.М. Поливанова. М.: Изд-во МПИ, 1989. С. 121—122.
49. Там же. С. 106—114.
50. Солженицын А.И. Малое собр. соч.: В 7 т. М.: ИНКОМ НВ, 1991. Т. 6. С. 96.
51. Там же. Т. 5. С. 375—376.
52. Цит. по: Лекманов О. Осип Мандельштам. М.: Молодая гвардия, 2004. С. 199.
53. См.: Черных В.А. Указ. соч. Ч. III. С. 29—32.
54. Проследившая путь к «Поэме без героя», мы позволим себе говорить о стихотворениях, вошедших в «Реквием» как об отдельных текстах — какими они были во время их появления (до сложения их в поэму в 1940 году).
55. Из передачи, посвященной 110-летию со дня рождения писателя. См.: <http://www.tvkultura.ru/news.html?id=13064&cid=180>
56. Чуковская Л.К. Записки об Анне Ахматовой. М.: Согласие, 1997. Т. 2. С. 143.
57. Там же. С. 513.
58. Там же. С. 51.
59. Шекспир В. Гамлет // Указ. соч. Т. 1. С. 212.
60. Об этом пишут А.И. Павловский в последнем издании своей книги «Анна Ахматова. Жизнь и творчество» (М.: Просвещение, 1991. С. 124—125); Валерий Дементьев в книге «Предсказанные дни Анны Ахматовой» (М.: Современник, 2004); Н.Л. Лейдерман «Русская литературная классика XX века» (Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1996. С. 214—215).
61. Тютчев Ф.И. Стихотворения. Библиотека поэта, малая серия. Л., 1953. С. 262.
62. Гумилев Н.С. Собр. соч.: В 4 т. М.: Терра, 1991. Т. 2. С. 3.
63. Найман А. Указ. соч. С. 206.
64. Лукницкий П.Н. Acumiana. Встречи с Анной Ахматовой. Т. I: 1924—1925 гг. Paris: YMCA-PRESS, 1991. С. 111.
65. Тарановский К. Заметка к статье М.Б. Мейлаха и В.Н. Топорова «Ахматова и Данте» // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. 1973. № 16. С. 177—178.
66. Урбан А., Ахматова А. «Мне ни к чему одические рати...» Сборник «Поэтический строй русской лирики». Л.: Наука, 1973. С. 260.
67. Лукницкий П.Н. Acumiana. Встречи с Анной Ахматовой. Т. С. 242—243.
68. Е.Г. Эткинд говорит об этом стихотворении как о «расширяющейся воронке» (Эткинд Е.Г. Там, внутри: О русской поэзии XX века. СПб.: Максима, 1995. С. 364).

69. *Епископ Афанасий (Сахаров)*. О поминании усопших по уставу Православной церкви. О поминании усопших по уставу Православной церкви. СПб.: Сатисъ, 1999. С. 10—11.
70. *Чуковская Л.К.* Указ. соч. Т. 2. С. 60.
71. Ее подробно рассматривает, в частности, К.И. Чуковский в статье «Ахматова и Маяковский» (Анна Ахматова: pro et contra. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2001. Т. 1. С. 208—212).
72. *Епископ Вениамин Милов*. Чтения по литургическому богословию. Цит. по: [http://www.liturgica.ru/bibliot/milov/milov1\\_09.html](http://www.liturgica.ru/bibliot/milov/milov1_09.html)
73. *Священник Александр Мень*. Таинство, слово, образ. М.: Слово/Slovo, 1991. С. 74.
74. *Трубецкой Е.* Умозрение в красках. Париж: YMCA-Press, 1965. С.44—46.
75. *Лихачев Д.С.* Градозащитная семантика успенских храмов на Руси (Успенский собор Московского кремля. Материалы и исследования. М.: 1985. С. 18).
76. Памятник открыт 18 декабря 2006 года. См.: Российская газета. 2006. № 4251. 19 дек.
77. Цит.по: Михаил и Елена Булгаковы. Дневник Мастера и Маргариты. М.: Вагриус, 2001. С. 554.
78. *Виленкин В.Я.* В сто первом зеркале. М.: Советский писатель, 1987. С. 103.
79. *Соколов Борис*. Булгаковская энциклопедия. М.: Локид; Миф, 1996. С. 28.
80. Подчеркнуто нами. *Жемчужников А.М.* Избранные произведения. Библиотека поэта. Большая серия. М.; Л.: Советский писатель, 1963. С. 181—182.
81. *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 6 т. М.: ГИХЛ, 1949. Т. 2. С. 66.
82. За исчерпывающе полным анализом стихотворения отсылаем читателя к статье Марии Майофис и Ильи Кукулина «Трансгрессивный неоклассицизм: о стихотворении А.А. Ахматовой "Вот это я тебе, взамен могильных роз..." (1940)» (Стих, язык, поэзия. М.: РГГУ, 2006. С. 373—399).
83. Отрывок из либретто В.И. Бельского цит. по: <http://www.vodaspb.ru/russian/files/another/kitezh.html>
84. Это определение принадлежит Т.В. Цивьян, назвавшей одну из своих статей «Кассандра, Дидона, Федра. Античные героини — зеркала Ахматовой» // Литературное обозрение. 1989. № 5. С. 29—33.
85. См.: <http://www.akhmatova.org/articles/serova9.htm>
86. *Гончарова Н.Г.* «Путем вся земли» как «новая интонация» в поэзии Анны Ахматовой. // Русская словесность. 1998. № 2. С. 29.
87. *Чулкова Н.Г.* Об Анне Ахматовой // Воспоминания об Анне Ахматовой. С. 39.
88. Цит. по: <http://murders.kulichki.ru/d104.html>
89. *Лукницкий П.Н.* Acumiana. Встречи с Анной Ахматовой. Т. II. С. 273.
90. Там же. Т. I. С. 89.
91. Записные книжки Анны Ахматовой (1958—1966) // Российский государственный архив литературы и искусства. М.; Torino: Giulio Einaudi editore, 1996. С. 667.

92. Выделено мною. Вячеслав Иванов. Стихотворения и поэмы. Библиотека поэта. Малая серия. Ленинград: Советский писатель, 1976. С. 121—122.
93. Арьев А.Ю. Пока догорала свеча (О лирике Георгия Иванова) // Иванов Г. Стихотворения. Новая библиотека поэта. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический Проект», 2005. С. 58.
94. Люго В. Париж. Собр. соч.: В 15 т. М.: Гос. изд-во худ. лит-ры, 1956. Т. 14.
95. Мандельштам О. Указ. соч. Т. 2. С. 41—42.
96. Мандельштам Н.Я. Вторая книга. М.: Московский рабочий, 1990. С. 355.
97. В последней редакции, приводимой в Собрании сочинений Ахматовой, инициалы над этим «Посвящением» отсутствуют.
98. Спектр мнений об адресате «Посвящения» приводится в комментарии С.А. Коваленко ко второй редакции поэмы (III, 572—577).
99. Shakespeare W. Op. cit. P. 663.
100. Найман А. Указ. соч. С. 112.
101. Вторая мировая война. День за днем. 1939—1945. М.: Эксмо. С. 30.
102. Информация взята с сайта: [http://www.machaon.ru/hist/eagle\\_day.html](http://www.machaon.ru/hist/eagle_day.html).
103. Исследователь, в частности, пишет: «Суть выдвигаемого здесь предположения в том, что за образом “двадцать четвертой драмы Шекспира” (имплицитно являются наличные 23 драмы), которая пишется на наших глазах, сейчас, в 1940 году, маячит и другое видение — 23-х ужасных послереволюционных лет: в сороковом закончились 23 “годовые” драмы, записанные поэтом-летописцем (к этой теме см. “Anno Domini”), и началась 24-я, бесстрастно фиксируемая рукой времени и страстно и страдальчески — сердцем поэта» (Топоров В.Н. Об ахматовской нумерологии и менологии. Анна Ахматова и русская культура начала XX века. Тезисы конференции. М., 1989. С. 6—14).
104. Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского. СПб.: Пушкинский фонд, 1992. Т. I. С. 13.
105. Орывок из стихотворения Тютчева «Есть и в моем страдальческом застое...» (Тютчев Ф.И. Цит. соч. С. 307).
106. Слова Ахматовой цит. по: Роскина Н. «Как будто прощаюсь снова...» // Воспоминания об Анне Ахматовой. С. 533.
107. Чуковский К.И. Читая Ахматову // Анна Ахматова: Pro et contra. Т. 2. С. 270. Тема «Ахматова и Достоевский» глубоко затронута в работе А.Е.Аникина «Ахматова и Анненский. Заметки к теме, I—VII» (Новосибирск, 1988—1990).
108. Фудель С.И. Собр. соч.: В 3 т. М.: Русский путь, 2005. Т. 3. С. 48—51.
109. Бердяев Н.А. Духи русской революции // Литературная учеба. 1990. Кн. 2. С. 123—139.
110. Я не пользуюсь леви-строссовской терминологией бинарных оппозиций, но любимая теория структурализма здесь, несомненно, уместна.
111. Жирмунский В.М. Творчество Анны Ахматовой. Л.: Наука, 1973. С. 114—115.
112. Говоря о разгаданной сложности Ахматовой, я имею в виду множество работ, посвященных расшифровке «Поэмы без героя». О внятности, лаконизме и четкости ахматовской лирики писали авторы всех монографий (Б.М. Эйхенбаум, В.М. Жирмунский, А.И. Павловский, Е.С. Добин). Из работ мень-

шего объема (но не меньшего количества) мне запомнилась глава «"Я еще пожелезней тех". Лирика Анны Ахматовой и пушкинская традиция» в книге В.В. Мусатова «Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. От Анненского до Пастернака» (М.: Прометей, 1992).

113. О «речевом», говорном стихе Ахматовой (противопоставляя его «музыкальному» звучанию символистов) говорил еще Эйхенбаум (*Эйхенбаум Б.М.* Анна Ахматова. Опыт анализа // Анна Ахматова: Pro et contra. Т. 1. С. 509—530).

114. Именем реального прототипа ахматовского корнета мы для краткости позволим себе называть героя поэмы.

115. Именно в связи с «Поэмой без героя» его рассматривает В.В. Мусатов в упоминаемой выше работе.

116. *Иоанн Кассиан Римлянин*. Преподобного Иоанна Кассиана послание к Кастору, епископу Аптскому, о правилах общежительных монастырей (см.: <http://www.kroto.v.info/acts/05/marsel/kass008.html>).

117. *Достоевский Ф.М.* Собр. соч.: В 15 т. Л.: Наука, 1991. Т. 9. С. 340.

118. См. комментарий С.А. Коваленко к «Поэме без героя»: III, 515.

119. *Достоевский Ф.М.* Собр. соч.: В 15 т. Л.: Наука, 1991. Т. 9. С. 340. *Достоевский Ф.М.* Указ. соч. Т. 7. С. 225.

120. О «двоении» героя, которого мы условно называем Князевым, пишут В.В. Мусатов. «Я еще пожелезней тех» (*Мусатов В.В.* Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. От Анненского до Пастернака. М.: Прометей, 1992. С. 116—152.); *Кихней Л.Г.* Мотив святочного гадания на зеркале как семантический ключ к «Поэме без героя» Анны Ахматовой; Маргарита Финкельберг. О герое «Поэмы без героя» // Русская литература. 1992. № 3. С. 207—224) (привожу наиболее близкие нашей точке зрения работы).

121. *Гумилев Н.С.* Указ. соч. Т. 3. С. 91. Хочу подчеркнуть, что мандельштамовско-гумилевские источники образа в названных и не названных мною комментариях упоминаются постоянно.

122. *Булгаков М.А.* Собр. соч.: В 5 т. М.: Худож. лит., 1992. Т. 1. С. 412.

123. Там же. С. 448-449.

## ИЗБРАННАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

### СОЧИНЕНИЯ:

Десятые годы / Сост. и прим. Р.Д. Тименчика и К.М. Поливанова; Послесл. Р.Д. Тименчика. — М.: Изд-во МПИ, 1989. — 288 с.

После всего / Предисл. Р. Д. Тименчика; Сост. и примеч. Р.Д. Тименчика, К.М. Поливанова. — М.: Изд-во МПИ, 1989. — 285 с.

Поэма без героя / Сост. и прим. Р. Д. Тименчика при участии В. Я. Мордерера. — М.: Изд-во МПИ, 1989. — 384 с.

Requiem / Сост., предисл. и примеч. Р.Д. Тименчика. — М.: Изд-во МПИ, 1989. — 319 с.

### КНИГИ И СТАТЬИ ОБ А.А. АХМАТОВОЙ

Аверинцев С. Специфика лирической героини в поэзии Анны Ахматовой: солидарность и двойничество // Wiener Slavistisches Jahrbuch. Wien. 1995. Band 41. С. 7-20.

Гаспаров М. Стих Анны Ахматовой // Гаспаров М.Л. Избранные труды. М., 1997. Т. 3. С. 476-491

Герштейн Э. Заметки о «Поэме без героя» Анны Ахматовой // Петербургский журнал. СПб., 1993. № 1—2. С. 61—64.

Гинзбург Л. Вещный мир // Гинзбург Л. О лирике. М.; Л., 1964. С. 362—368. (2-е изд., доп. 1974. С. 340—348).

Erlich V. Ахматова в двадцатом веке // Rev. des etudes slaves. Pariz, 1998. Т. 70. № 3. Р. 699—704.

Etkind E. Бессмертие памяти: Поэма А. Ахматовой «Реквием» // Studia Slavica finlandensia. Helsinki, 1991. Vol. 8. Р. 98—133.

Крюков А. Fata libelli: Уничтоженные книги Анны Ахматовой // Филолог. записки. Воронеж, 1994. С. 214—223.

Левин Ю., Сегал Д., Тименчик Р., Топоров В., Цивьян Т. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian Literature. Amsterdam, 1974. № 7—8. С. 47—82.

Лиснянская И. Музыка «Поэмы без героя» Анны Ахматовой. М., 1991.

Longvist B. Роль маски в русском модернизме: ряженные в «Поэме без героя» Ахматовой // Studia Slavica Finlandensia. Helsinki, 1998. Т. 15. Р. 104—113.

Мейлах М., Топоров В. Анна Ахматова и Данте // Intern. journal of Slavic ling. and poetics. The Hague, 1972. № 15. Р. 25—75.

Меймре А. Тема смерти в творчестве А. Ахматовой // Русская филология. Тарту, 1995. № 6. С. 100—105.

Петерс Й.-У. Поэзия как память: Подтекст и смысл в «Реквиеме» Анны Ахматовой // Петербургский текст. СПб., 1996. С. 184—192.

Поливанов К. Отношение к биографии у Ахматовой и Пастернака // Scando-Slavica. Copenhagen, 1995. Т. 41. Р. 152—167.

Ронен О. К истории акмеистических текстов // *Slavica Hierosolymitana. Jerusalem*, 1978. Vol. 3. P. 69—74.

Силаджидис Ж. «Поэма без героя» Анны Ахматовой в свете «Четырех кварталов» Т.С. Элиота // *Studia Slavica Acad. sci. hung. Budapest*, 1995. Т. 40. Fasc. 1—4. P. 237—248.

Струве Г. Ахматова и Н. Недоброво // Ахматова А. Сочинения: В 3 т. Paris, 1983. Т. 3. С.

Тименчик Р. К анализу «Поэмы без героя» А. Ахматовой // Материалы 22-й научной студенческой конференции. Поэтика. Лингвистика. Тарту, 1967.С. 121—123.

Тименчик Р. К анализу «Поэмы без героя» // Материалы 25-й научной студенческой конференции. Литературоведение. Лингвистика. Тарту, 1970. С. 42—45.

Тименчик Р. К семиотической интерпретации «Поэмы без героя» // Учен. зап. Тартуск. ун-та. Вып. 308. Тарту, 1973. С. 438—442.

Тименчик Р. Автометаописание у Ахматовой // *Russian Literature. The Hague-Paris*, 1975. № 10/11. С. 213—226.

Тименчик Р. Принципы цитирования у Ахматовой в сопоставлении с Блоком // Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А.А. Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975. С. 124—127.

Тименчик Р. Храм премудрости Бога: стихотворение Анны Ахматовой «Широко распахнуты ворота...» // *Slavica Hierosolymitana. Jerusalem*, 1981. Vol. 5-6. С. 297—213.

Тименчик Р. Анна Ахматова. 13 строчек: Из комментариев // *De visu. M.*, 1994. № 5. С. 63—71.

Тименчик Р. К генезису ахматовского «Реквиема» // *НЛО. М.*, 1994. № 8. С. 215—216.

Тименчик Р. О «библейской» тайнописи у Ахматовой // *Звезда. Л.*, 1995. № 10. С. 201—207.

Топоров В. К отзвукам западноевропейской поэзии у Ахматовой // *Slavic poetics. Essays in honour of K. Taranovsky. The Hague-Paris*, 1975. P. 467—475.

Топоров В. Об историзме Ахматовой // *Russian Literature. Amsterdam*, 1990. № 3. Vol. 28. С. 277—418.

Тименчик Р. «Семисвечник» Анны Ахматовой // *НЛО. М.*, 1993. № 2. С. 195—197.

Хейт А. Анна Ахматова: Поэтическое странствие. Дневники, воспоминания, письма А. Ахматовой / Пер. с англ.; Предисл. А. Наймана; Комментар. В. Черных и др. М.: Радуга, 1991. 383 с.

Хлодовский Р. Ахматова и Данте // *Дантовские чтения. М.*, 1993. С. 124—147.

Цивьян Т. К исследованию некоторых семиотических вопросов «Поэмы без героя» А. Ахматовой // Тезисы докладов во 2-й летней школе по вторичным моделирующим системам. 16—26 авг. 1966. Тарту, 1966. С. 30—31.

Цивьян Т. Заметки к дешифровке «Поэмы без героя» // *Цивьян Т. Материалы к поэтике Анны Ахматовой // Учен. зап. Тартуск. ун-та. Вып. 198. Тарту*, 1967. С. 180—208.

Цивьян Т. Ахматова и музыка // *Russian Literature. Amsterdam*, 1975. № 10/11. С. 33—57.

Цивьян Т. Античные героини — зеркала Ахматовой // *Литературное обозрение. — М.*, 1989. — №5. — С 29-33.

Цивьян Т. О метапоэтическом в «Поэме без героя» // Лотмановский сборник. М., 1995. Т. 1. С. 611—618.

Чуковский К. Читая Ахматову (На полях ее «Поэмы без героя») // Москва. 1964. № 5. С. 200—203.

Amert S. In a shattered mirror: The later poetry of Anna Akhmatova. Stanford (Cal.): Stanford univ. Press, 1992. XII. 274 p.

Erdmann-Pandžić Elisabeth von. «Poema bez geroja» von Anna Achmatova: Varianted u Interpretation von Symbolstrukturen. Köln; Wien: Böhlau, 1987. LXXX, 237 p.

Ketchian S. The poetry of Anna Akhmatova: A Conquest of the time and space (Slavistische Beitrage, 196). Munich, O. Sagner, 1986.

Verheul K. The Theme of Time in the Poetry of Anna Axmatova. (Slavistic Printings and Reprintings, 268). The Hague-Paris, «Mouton», 1971. viii+238 p.

Voogd-Stojanova T. Цезура и словоразделы в поэме А. Ахматовой «Реквием» (К проблеме изучения взаимоотношений ритма и тематики) // International congress of slavists. 7-th. Warsaw, 1973. Dutch contributions... The Hague-Paris, 1973. P. 317—333.

# ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Абеляр П. 96  
 Аверинцев С.С. 130  
 Александр III 76  
 Алигьери Д. 23, 24, 25, 35, 38—44, 61, 80, 99, 104, 126, 130, 131  
 Андроникова С.Н. 8, 102  
 Аникин А.Е. 128  
 Анненский И.Ф. 21, 49, 97, 128  
 Анреп Б.В. 11, 23, 29, 93  
 Арьев А.Ю. 97, 128  
 Бельский В.И. 84, 127  
 Белый А. 122  
 Бердяев Н.А. 111, 113, 122, 128  
 Берлин И. 30, 104, 125  
 Блок А.А. 15, 31, 38, 49, 52, 73, 122, 131  
 Бродский И.А. 88, 106, 128  
 Булгаков М.А. 31, 78—83, 97, 122, 127, 129  
 Булгакова Е.С. 79, 82, 127  
 Буонаротти М. 59  
 Виктор (Горенко В.А.) 32  
 Виленкин В.Я. 79, 127  
 Владимир Мономах 87  
 Волков С.М. 7  
 Врубель М.А. 122  
 Гаспаров М.Л. 130  
 Генис А.А. 7  
 Герштейн Э.Г. 17, 18, 23, 46, 49, 53, 124, 125, 130  
 Гинзбург Л.Я. 124, 130  
 Гитлер А. 104  
 Гоголь Н.В. 45  
 Гончарова Н.Г. 85, 86, 127  
 Гофман Т.А. 87  
 Гумилев Л.Н. 17—19, 24, 49, 53  
 Гумилев Н.С. 19, 23, 32, 49—51, 63, 64, 70, 72, 91—95, 99, 121, 122, 126, 129  
 Гурвич И.А. 125  
 Гюго В. 128  
 Дементьев В.В. 126  
 Державин Г.Р. 80, 83  
 Дживелегов А.К. 43, 126  
 Диккенс Ч. 110  
 Дилакторская Н.Л. 60  
 Добин Е.С. 128  
 Достоевский Ф.М. 21, 45, 107, 109—113, 120, 123, 129  
 Есенин С.А. 8, 122  
 Ефимов И.М. 4  
 Жемчужников А.М. 80, 81, 97, 127  
 Жирмунский В.М. 115, 128  
 Зощенко М.М. 115, 122  
 Иванов В.И. 95, 96, 97, 122, 128  
 Иванов Г.В. 30, 95, 128  
 Иванов-Разумник Р.В. 10  
 Игнатова Е.А. 27, 125  
 Калигула 80, 83  
 Каменев Л.Б. 15  
 Карсавина Т.П. 122  
 Кассиан И. 129  
 Керенский А.Ф. 29  
 Кирсанов С.И. 18  
 Кихней Л.Г. 129  
 Клеопатра 84, 87  
 Ключев Н.А. 44, 121, 122  
 Клычков С.А. 122  
 Князев В.Г. 99, 117—119, 121, 122  
 Коваленко С.А. 126, 128, 129  
 Королева Н.В. 53, 60, 125, 126  
 Кралин М.М. 125  
 Кругликова Е.С. 96  
 Крюков А. 130  
 Кукулин И.В. 127

- Левин Ю.И. 130  
 Лейдерман Н.Л. 126  
 Лекманов О.А. 7, 126  
 Лермонтов М.Ю. 20, 124, 128  
 Лесгафт П.Ф. 48  
 Лесков Н.С. 21  
 Ливанов В.Б. 124  
 Лиснянская И.Л. 130  
 Лихачев Д.С. 127  
 Лозинский М.Л. 47  
 Лосев Л.В. 125  
 Лотман Ю.М. 27  
 Лукицкий П.Н. 54, 64, 70, 95, 125, 126, 127  
 Лурье А.С. (Lourie A.V.) 100  
 Майофис М.Л. 127  
 Мамардашвили М.К. 122  
 Мандельштам Н.Я. 19, 23, 46, 98, 100, 125, 126, 128  
 Мандельштам О.Э. 8, 9, 18, 19, 21, 23—25, 31, 36, 40, 41, 44, 46, 48, 49, 52, 61, 77, 80, 86, 89, 97, 99—102, 104, 116, 121, 123, 125, 128  
 Маркиш П. 18  
 Маяковский В.В. 8, 122  
 Мейерхольд В.Э. 122  
 Мейлах М.Б. 124, 126, 130  
 Меймре А. 130  
 Мень А.В. 127  
 Милов В. 127  
 Мономах, В.В. 87  
 Моранц М.И. 48  
 Мордерер В.Я. 130  
 Морозов А.А. 124  
 Морозова Ф.П. 38  
 Мусатов В.В. 129  
 Найман А.Г. 4, 7, 15, 64, 124, 125, 126, 128, 131  
 Недоброво Н.В. 10, 11, 20, 23, 87, 91—93, 95, 99, 131  
 Некрасов Н.А. 99, 107, 109, 112  
 Нижинский В.Ф. 122  
 Николай I 51, 112  
 Островская С.К. 125  
 Павлова А.П. 122  
 Павловский А.И. 126, 128  
 Паскаль Б. 110  
 Пастернак Б.Л. 8, 9, 15, 16, 30, 50, 54, 75, 124, 130  
 Перец М. 19  
 Петерс Й.-У. 130  
 Петр I 24, 88, 89  
 Пильняк Б.А. 49—52, 122  
 Платонов А.П. 88  
 По Э.А. 120  
 Поливанов К.М. 126, 130  
 Пруст М. 66  
 Пунин Н.Н. 17—19, 23, 30, 37  
 Пушкин А.С. 9, 17, 26—28, 48, 49, 51, 53, 55, 56, 62, 90, 107, 109, 117, 118, 127  
 Радлова А.Д. 15  
 Распутин Г.Е. 122  
 Римский-Корсаков Н.А. 84  
 Розанов В.В. 27, 122  
 Розовский М.Г. 124  
 Ронен О. 125, 131  
 Роскина Н.А. 128  
 Рудаков С.Б. 41  
 Руссо Ж.-Ж.. 112  
 Рылеев К.Ф. 51  
 Салтыков-Щедрин М.Е. 107, 109, 112  
 Сапожников С. 7  
 Сахаров, А. 127  
 Соловьев С.М. 15  
 Сегал Д.М. 130  
 Сейфуллина Л.Н. 18, 88  
 Серова М.В. 84  
 Силади Ж.. 131  
 Соколов Б.В. 80, 127  
 Солженицын А.И. 47, 126  
 Софокл 52  
 Срезневский В.В. 29, 30  
 Сталин И.В. 15, 37, 66, 90  
 Стрельников Н.М. 47  
 Стравинский И.Ф. 100, 122  
 Струве Г.П. 131  
 Стюарт М. 16  
 Судейкина О.А. 8  
 Суриков В.И. 38

- Таганцев М.И. 39, 125  
 Тамарченко, А.В. 125  
 Тарановский К. 67, 126, 135  
 Тименчик Р.Д. 15, 124—126, 130, 131  
 Толстой Л.Н. 21, 36, 109, 125  
 Топоров В.Н. 106, 124, 126, 128, 130, 131  
 Трубецкой Е.Н. 127  
 Тургенев И.С. 21  
 Тютчев Ф.И. 59, 106, 126, 128  
 Урбан А.А. 126  
 Федотов Г.П. 26, 28, 125  
 Финкельберг М. 129  
 Флобер Г. 104  
 Фудель С.И. 110, 128  
 Хейт А. 131  
 Хлебников В. 65, 122  
 Хлодовский Р.И. 43, 126, 131  
 Ходасевич В.Ф. 8  
 Цветаева М.И. 8, 45, 122  
 Цивьян Т.В. 124, 127, 130, 131  
 Черных В.А. 18, 124, 125, 126, 131  
 Чехов А.П. 21, 22  
 Чуковская Л.К. 10, 37, 50—52, 59, 74, 124, 126, 127  
 Чуковский К.И. 108, 127, 128, 132  
 Чулков Г.И. 15  
 Чулкова Н.Г. 86, 127  
 Шагал М.З. 68  
 Шагинян М.С. 8, 124  
 Шаляпин Ф.И. 122  
 Шатобриан Ф.-Р. 110  
 Шекспир В. 14—16, 52, 55, 99, 102, 105, 106, 109, 123, 124, 126, 128  
 Шиловский С. 79  
 Шмеман А. 28, 125  
 Шолохов М.А. 54  
 Шостакович Д.Д. 100  
 Шухардина Е.И. 69, 72  
 Элиот Т.С. 131  
 Эткинд Е.Г. 126, 130  
 Ягода Г.Г. 19  
 Яковлева-Шапорина Л.В. 47  
 Amert S. 132  
 Emerson C. 82  
 Erdmann-Panžič E. 132  
 Erlich V. 130  
 Ketchian S. 132  
 Longvist B. 130  
 Verheul K. 132  
 Voogd-Stojanova T. 132
- Эйхенбаум Б.М. 38, 125, 128, 129

**Ирина Служевская**  
**КИТЕЖАНКА**  
Поэзия АХМАТОВОЙ: ТРИДЦАТЫЕ ГОДЫ

Дизайнер  
*С. Кистенев*  
Редактор  
*В. Гаспаров*  
Корректоры  
*Э. Корчагина, Л. Доронина*  
Компьютерная верстка  
*Л. Ланцова*

Налоговая льгота — общероссийский  
классификатор продукции ОК-005-93, том 2;  
953000 — книги, брошюры

ООО «НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ»

Адрес редакции:  
129626, Москва, И-626  
а/я 55,  
тел.: (095) 976-47-88  
факс: (095) 977-08-28  
e-mail: real@nlo.magazine.ru  
Интернет: <http://nlobooks.ru>

Формат 60х90 1/16. Бумага офсетная № 1.  
Офсетная печать. Печ. л. 8,5. Тираж 1500. Зак. № 1527  
Отпечатано с готовых диапозитивов  
в ООО «Чебоксарская типография № 1»  
428019, г. Чебоксары, пр. И. Яковлева, 15

АВТОР КНИГИ ПРОСЛЕЖИВАЕТ В АХМАТОВСКОЙ  
ПОЭЗИИ ТРИДЦАТЫХ ГОДОВ РЯД ГЛУБОКИХ ПЕРЕМЕН  
(ГРАЖДАНСКИХ, ИСТОРИОСОФСКИХ, ЭСТЕТИЧЕСКИХ) —  
ПЕРЕМЕН, СДЕЛАВШИХ ВОЗМОЖНЫМ СОЗДАНИЕ  
«ПОЗМЫ БЕЗ ГЕРОЯ», ВЕРШИННОГО ТВОРЕНИЯ  
АХМАТОВОЙ. ВЫСТРОЕННЫЕ В ХРОНОЛОГИЧЕСКОМ  
ПОРЯДКЕ, РАССМОТРЕННЫЕ КАК СТУПЕНИ ТВОРЧЕСКОГО  
ВОСХОЖДЕНИЯ, СТИХОТВОРЕНИЯ ТРИДЦАТЫХ ГОДОВ  
Позволяют наблюдать за тем, как происходило  
«ВТОРОЕ РОЖДЕНИЕ» ПОЭТА. ОСТАВЛЯЯ В ПОЛЕ ЗРЕНИЯ  
ТОЛЬКО СТИХИ И ВРЕМЯ, АВТОР ПРОЧИТЫВАЕТ ЛИРИКУ  
В СВЕТЕ ПОЗМЫ, ПОЗМУ — В СВЕТЕ ЛИРИКИ.

ISBN 978-5-86793-557-3



9 785867 935573