




Валерий ДЕМЕНТЬЕВ

ПРЕДСКАЗАННЫЕ ДНИ
АННЫ АХМАТОВОЙ



 Вологодская областная
универсальная научная
библиотека им. И.В.Бабушкина



ДАР Лементьева

Н.Е.

Валерий Дементьев

ПРЕДСКАЗАННЫЕ ДНИ АННЫ АХМАТОВОЙ

Размышления о творческом пути

Москва
«Современник»
2004

УДК 821.161.1.09Ахматова А. А.
ББК 83.3(2Рос=Рус)6-8Ахматова А. А.
Д30

- Дементьев, Валерий Васильевич.**
Д30 Предсказанные дни Анны Ахматовой: Размышления о твор. пути/Валерий Дементьев. — М.: Современник, 2004. — 320 с.: фот. ISBN 5-270-01352-5.
1. Ахматова Анна Андреевна (1889—1966) — русская советская поэтесса.

Агентство СІР РГБ

Эту книгу В.В. Дементьев (1925—2000) надеялся увидеть изданной еще в 1991 году, однако, по независящим от автора причинам, она в то время так и не вышла, хотя была полностью подготовлена к изданию.

Но интерес к творчеству А.А. Ахматовой не утерян и новым поколением, поэтому появление сейчас книги В.В. Дементьева поможет читателю яснее понять и глубже почувствовать поэзию Анны Ахматовой, сохранившей в сложное и трагическое время свободу самовыражения, величие духа и тонкий психологический лиризм своих произведений.

УДК 821.161.1.09Ахматова А. А.
ББК 83.3(2Рос=Рус)6-8Ахматова А. А.

О ВАЛЕРИИ ДЕМЕНТЬЕВЕ И ЕГО КНИГЕ

Вологда — одна из литературных столиц России. Оттуда в большую литературу пришли писатели — Виктор Астафьев, Василий Белов, Александр Яшин, Сергей Орлов, Николай Рубцов, Сергей Викулов, Феликс Кузнецов. Из Вологды пришел в большую литературу и Валерий Дементьев.

Командиром саперного взвода он прошел всю войну. После войны окончил Вологодский педагогический институт, а затем аспирантуру Литературного института им. А. М. Горького. Стал автором очень хороших книг повестей, стихов и замечательных работ о русской поэзии XX века. Всего тридцать шесть книг. Его литературная деятельность была высоко оценена и писательской общественностью, и читателями. Он был лауреатом Государственной премии России.

В творческом наследии Валерия Дементьева осталось много неизданного — в том числе, целый триптих, посвященный трем, как теперь принято говорить, знаковым фигурам русской поэзии XX в. Первая часть этого триптиха — о творчестве Блока — утеряна. (Будем надеяться — не навсегда). Третья часть — о Клюеве — опубликована в вологодском альманахе «Вытегра». Вторая же часть, повествующая об Анне Ахматовой, плод многолетнего труда Валерия Дементьева, — в этом издании.

Об Ахматовой написано много. Поэтесса, которой при жизни довелось испытать много бед и несправедливостей, ныне обласкана критикой. Но эта книга выгодно отличается от многочисленных работ об Ахматовой — и прежде всего, тем, что это *книга поэта о поэте*, — поэта, видящего все художественное величие Ахматовой и чувствующего ее поэзию тем шестым чувством, которое прежде всего дано поэтам. В анализе творчества Анны

Ахматовой Валерий Дементьев акцентирует три ведущие темы: гражданственно-социальную тему патриотизма, лирическую тему любви и философско-метафизическую тему смерти. Эти темы сплетаются в книге и предстают в своем триединстве. При этом следует отметить большую и скрупулезную работу, проведенную Валерием Дементьевым по установлению малоизвестных линий генеалогии Анны Ахматовой и мало освещенных фактов ее жизни, которые могут претендовать на заполнение белых пятен в ее биографии.

Хотелось бы отдельно отметить роль вдовы Валерия Дементьева — Нелли Вячеславовны Дементьевой. Это ее усилиями и с помощью ее небогатых средств книга обретает путь к читателю. Не всем российским писателям, ушедшим от нас, так повезло: русскому писателю важно иметь не только хорошую жену, но и хорошую вдову. Рукописи не горят благодаря вдовам писателей.

Книга выходит к 80-летнему юбилею Валерия Дементьева.

Хорошо, что она выходит!

Юрий Боров

РОДОСЛОВНАЯ ЭРАЗМА СТОГОВА

1

Осенью четырнадцатого года в Новгороде, перед отправкой на фронт, в уланском запасном полку проходил военную подготовку Николай Гумилев. К нему приехала Анна Андреевна. Эта поездка отразилась в двух стихотворениях: «В Новгороде» («Пустых небес прозрачное стекло...») и в написанных через полтора года стихах «Туда приду, и отлетит томленье...».

Первое стихотворение интересно, главным образом, состоянием тревоги и непокоя, которые воплощались отчасти в исторических воспоминаниях о новгородской старине.

Сентябрьский вихрь, листы с березы свежав,
Кричит и мечется среди ветвей,
А город помнит о судьбе своей:
Здесь Марфа правила и правил Аракчеев.

И если аракчеевские «военные поселения» могли возникнуть перед мысленным взором поэтессы под непосредственными впечатлениями таких же военных поселений, точнее сказать — военных лагерей, в которых Гумилев проходил службу, то вопрос о Марфе Посаднице на первых порах оставим открытым.

Второе стихотворение «Приду туда, и отлетит томленье...» было создано через полтора года, и относится оно, безусловно, к вершинам ахматовской лирики. Ведь в этих стихах нашла выражение глубочайшая и неизменная любовь поэтессы к России. Причем эта любовь

не оскудевала с годами, не переходила в риторику, не осыпалась словесной мишурой, а глубоко и страстно звучала в каждом слове:

Приду туда, и отлетит томленье.
Мне ранние приятны холода.
Таинственные, темные селенья —
Хранилища молитвы и труда.

Спокойной и уверенной любви
Не превозмочь мне к этой стороне:
Ведь капелька новгородской крови
Во мне — как льдинка в пенном вине.

По первому ощущению можно сказать только одно: да, все верно и все ясно в этих строфах, ибо величественное и вместе с тем глубоко интимное чувство любви к провинциальной России, к слепневской России выражено здесь достаточно четко.

Ведь капелька новгородской крови
Во мне — как льдинка в пенном вине.

А может быть, весьма может быть, что Ахматовой была необходима именно такая — несколько сниженная, что ли? — строфа для эстетического возвышения любви к родине, к России, о которой поэтесса и сказала чуть позднее: нет,

...этого никак нельзя поправить,
Не растопил ее великий зной,
И что бы я ни начинала славить —
Ты, тихая, сияешь предо мной.

Если все это так, то откуда и почему возникла сама мысль о новгородской крови, когда известно, что в Новгороде Ахматова была всего один раз и что родилась она под Одессой, в местности, называемой Большой Фонтан; оттуда — годовалым ребенком — ее перевезли на Север, в Царское Село. Там она и прожила до шестнадцати лет.

Ответить на все эти вопросы помогут автобиографические «Записки» Эразма Ивановича Стогова, принадлежащего Анне Ахматовой родным дедом по материнской линии.

Эразм Иванович Стогов прожил долгую и, скажем прямо, полную приключений жизнь, ибо родился он еще в конце восемнадцатого века — в 1797 году, а скончался в 1880 году. Жена его, Анна Егоровна Мотовилова, прожила многим меньше: год ее рождения — 1817-й, а умерла она в 1863 году, когда ее младшей дочери Ирине Эразмовне было всего одиннадцать лет.

В сноске, предваряющей публикацию стоговских «Записок», отмечено, что Эразм Иванович является «постоянным и, можно сказать, деятельным сотрудником «Русской старины» — исторического издания, основанного 1 января 1870 года.

В этой же сноске справедливо отмечался и своеобразный характер его прозы, которая дает «много нового и такие подробности для ощущения той эпохи, то есть первой половины девятнадцатого века, в которой жил и действовал сам автор»¹.

«Фамилия моя двойная: Стогов-Можайский, а по какой причине, я и сам добраться не мог» — так начинаются эти «Записки», которые в настоящий момент являются не только бесценным раритетом той эпохи, но и вспомогательным материалом для полной научно обоснованной биографии Анны Андреевны Ахматовой.

Как бы то ни было, но Эразму Ивановичу Стогову доподлинно стало известно, что род Стоговых-Можайских был весьма знаменит и богат в новгородской земле. От новгородских же старожилов ему довелось узнать, что владели они и пустошами, и малыми озерами, которые так и именовались: Стоговы пустоши, Стоговы озера и прочее и прочее. Кроме того, еще дед Эразма Ивановича — Дмитрий Дементьевич Стогов владел неким имением на Белоозере, откуда он получал оброк и рыбу ежегодно. Таким образом, даже автор этих строк в

какой-то степени — по древнему роду своему — мог бы считаться соплеменником старинного рода Стоговых-Можайских, ибо род его корнями своими уходит в древнее Заволочье, бывшее так же, как и Белоозеро, новгородской пятиной.

Разорение же роду-племени Стоговых-Можайских пришло во времена Марфы Посадницы, когда царь Иван Васильевич Грозный сотворил последний суд Новгороду, всех *умоводителей* лишил имения, выселил в Московию и разделил до маетности...

Таким образом, в двадцати верстах от Можайска были поселены четыре фамилии бывших новгородцев, защитников вольностей Господина Великого Новгорода: Стоговы, Муравьевы, Мурташи, Огарковы. Стоговым была дана местность *Золотилово* — в двадцати верстах от Можайска, с шестью душами крестьян.

«Теперь в Новгороде Стоговых нет», — меланхолически заключил Эразм Иванович эту краткую, но выразительную историю возвышения и падения рода Стоговых-Можайских, которые при жизни его деда Дмитрия Дементьевича утратили вторую половину своей фамилии — Можайские. И стали именоваться просто Стоговыми, о чем и оповестил сам Эразм Иванович Стогов.

Итак, у Стоговых, как и других переселенцев, не только ничего не осталось от прежних прав и вольностей, дарованных им Господином Великим Новгородом, но и от самого их имения. С грустью замечает Эразм Иванович, что «нашей же фамилии Стоговы, и такие же бедняки, отделились в Тверскую губернию».

Нового возвышения, впрочем несравнимого с прежним, мелкопоместные дворяне Стоговы достигли при Алексее Михайловиче. Правда, стольники и спальники, что значит камергеры и камер-юнкеры, — это не самые верхние ступени на иерархической лестнице царской челяди, но все-таки, все-таки выше Стоговы уже никогда не подымались... А потому грамоты «на эти знаменитости» хранили у себя в Золотилове.

Однако как бы ни были малы доходы мелкопоместных дворян Стоговых, они оставались храбрыми солда-

тами не в одном поколении: так, например, отец и дядя Эразма Ивановича ходили в походы с великим Суворовым — немаловажная подробность в семейных хрониках поэтессы Ахматовой.

Не менее важно и интересно и нечто совсем другое. А именно — некие семейные наклонности ко всякому чародейству и колдовству — на них также обратил внимание Эразм Иванович в своих «Записках». Итак, речь идет о дедушке Э. И. Стогова — Дмитрии Дементьевиче, проживавшем все в том же селе Золотилове.

...Ехали дворянские свадьбы всегда через Золотилово, ехали в приходскую церковь... Поезжане в несколько саней правили к воротам околицы... Но тут лошади захрапели и дальше не пошли. Поезжане вывели вперед другие сани, но сколько они ни переменили, лошади храпят, а идти — не идут.

Тут кто-то и вспомнил, что не позвали на свадьбу Дмитрия Дементьевича Стогова, — вот он и наделал хлопот. Делать нечего, пошли к деду, он в это время спал, а проснувшись, не захотел и говорить, пока все поезжане не поклонились ему до земли по три раза.

Ходил же дед Дмитрий Дементьевич в нагольном тулупе, подпоясывался полотенцем, в валенках, в теплой шапке, иначе говоря, совсем по-деревенски ходил, но чудесную силу имел особенную.

Возле ворот дед начал пришептывать и приговаривать, потом метлой размел дорогу между воротами, обошел три раза поезд по солнцу, опрыскал жениха и невесту с уголька, сам сел в первые сани, поехал, а за ним — и весь поезд!.. Однако на свадьбу Дмитрий Дементьевич не пошел.

«Как же, батюшка, наколдовал дедушка?» — спросил Эразм Иванович у своего отца Ивана Дмитриевича. И вот здесь-то раскрывается не только секрет колдовства, но и «секрет», освященный давней традицией свадьбы, — свадьбы как некоего действия, как некоего представления, всегда сопутствовавшего всему свадебному обряду..

«Если, братец ты мой, — говорил за деда Иван Дмитриевич, — дорогу порошком из желчи и печени медведя

посыпать, то лошади, слыша запах зверя, пугаются и ни за что не идут».

Вот, оказывается, как ларчик открывался!..

Конечно, подобные истории существовали как бы сами по себе; они были важнейшей частью старинного свадебного обряда, они восходили к устным рассказам — с одним и тем же сюжетом, — к глубокой древности. Записанные по памяти, они, эти рассказы, имели к реальной личности Дмитрия Дементьевича Стогова, надо так понимать, весьма отдаленное касательство. А свидетельствуют они, между прочим, безусловно, лишь о художественных способностях самого Эразма Ивановича Стогова.

Все из тех же «Записок» можно узнать и о некоторых сторонах характера прямого прадеда Анны Андреевны Ахматовой — Ивана Дмитриевича Стогова, жившего с 1767 года по 1852-й. Будучи уездным судьей, он никогда не творил суда даром: судящиеся должны были ему принести хоть что-нибудь — хоть чашку меда, хоть кусок холстины на полотенце, поскольку даром он не мог их судить.

По этому поводу Эразм Иванович весьма едко и при всем том рассудительно замечает: «Видно, в самом деле, это был очень древний, народный обычай». И вновь поражаешься не столько, может быть, этому древнему, народному обычаю, сколько писательскому дару Эразма Ивановича, который умеет за внешним — весьма спокойным, беспристрастным тоном повествования о былях и преданиях «старины глубокой» — дать понять нам, читателям, современную сущность этих семейных преданий и легенд.

Теперь же стоит напомнить, что одна из черновых записей А. А. Ахматовой, в которой было упомянуто имя Э. И. Стогова, звучит следующим образом: «...В семье никто, сколько глаз видит кругом, стихи не писал, только первая русская поэтесса Анна Бунина была теткой моего деда Эразма Ивановича Стогова...» И далее — известные нам подробности из семейных хроник: «Стоговы были небогатые помещики Можайского уезда Московской губернии, переселенные туда за бунт при

Марфе Посаднице. В Новгороде они были богаче и знатнее».

Так вот почему и при каких обстоятельствах возникла строфа из стихотворения «Приду туда, и отлетит томленье...»:

Ведь капелька новгородской крови
Во мне — как льдинка в пенистом вине.

Однако, говоря о том, что Анна Бунина была теткой Эразма Ивановича, Ахматова ошиблась, хотя и несущественно, на что, кстати сказать, и обратила внимание в комментариях к автобиографической прозе поэтессы Л. А. Мандрыкина: Анна Петровна Бунина приходилась дальней родственницей Э. И. Стогову.

Суть дела в том, что соседом Стоговых по Золотилу был богатый помещик Борис Карлович Бланк, предки которого, как замечает автор «Записок», зашли в Россию из Голландии и в звании архитекторов были еще при Петре. Бланк женился на тамбовской помещице Буниной. Так вот, не имея собственных детей, Бланки и взяли восьмилетнего Эразма Стогова к себе на воспитание. О богатстве же Бланков свидетельствует хотя бы такой факт, что соседом мальчика по комнате на антресолях был князь Шаликов, который только что закончил университет и обязанностью которого было сочинять стихотворные подписи на транспарантах. «Это был армянин среднего роста, — продолжает свои воспоминания Э. И. Стогов, — худощавый брюнет с огромным носом...» Имя князя Шаликова хорошо известно в истории русской литературы и как издателя «Дамского журнала», и как поэта. Тамбовские же помещики Бунины, — в частности, Варвара Петровна — теща Б. К. Бланка, Иван Петрович Бунин, петербуржец, часто гостивший у Бланков, и известная девица-поэт Анна Петровна Бунина — как ее представляет Э. И. Стогов, — «приходились мне какой-то родней».

Родня, вероятно, была не такая уж и дальняя, если Иван Петрович Бунин предпринял участь мальчика,

когда сказал Ивану Дмитриевичу Стогову: «Если вашего сына не будет укачивать на корабле, то отдайте его в Морской корпус». Так из Можайского уезда сначала в Гатчину, а потом — и в Петербург Эразма Стогова повезла Анна Петровна Бунина, которая была, по словам автора «Записок», «небольшого роста, но прехорошенькая; и говорят, что она имела много женихов, но так дорожила славою своего имени, что не решилась лишиться известности и умерла девицей».

А. П. Бунина по приезде в Петербург передала мальчика И. П. Бунину, который сам отвез его в Морской корпус, где «я в первый день поступления отлично подрался с кадетом Слезовым, таков был обычай: новичков сводили драться со старшими кадетами».

У Эразма Ивановича Стогова начиналась совсем иная жизнь!

«Записки» Э. И. Стогова — это не только документ эпохи, но и живое свидетельство человека талантливое, наблюдательное, склонное к самоиронии. А иное и к преувеличению своей удачливости и находчивости в самых, казалось бы, неблагоприятных обстоятельствах, складывающихся помимо его желания и воли. По молодости лет, едва получив чин гардемарина, он совершил первое свое плавание во Францию за русскими войсками, оставшимися там после разгрома наполеоновской империи. В то же самое время, поддавшись широко распространившейся среди русского офицерства моде («общей глупости», как пишет Э. И. Стогов), он «прикидывался таинственным и даже сумел прослыть масоном». Но вскоре, когда было объявлено господам офицерам, желающим отбыть на Камчатку для продолжения службы в российском флоте, Эразм Иванович — не без помощи И. А. Бунина — получает новое назначение в Охотск. Там он становится командиром судна «Михаил», совершает плавание на Камчатку и даже к Курильским островам. Страницы камчатской одиссеи — едва ли не самые выразительные в его «Записках». Мало того что они содержат богатейший бытовой и этнографический материал о жизни русских поселенцев, а также чукчей и камчадалов, стогов-

ские «Записки», прочитанные сегодня, помогают по-новому взглянуть и на такую науку, как археография. В свете открытия берестяных грамот, относящихся к XI—XV векам и впервые найденных в Новгороде в 1951 году, большой интерес приобретает следующее сообщение Э. И. Стогова: «В Якутске я видел деревянную древнюю крепость с архивами рапортов, написанных на бересте...»

Это свидетельство подтверждает широкое бытование берестяных грамот в России и на четыре столетия увеличивает срок их службы. Ибо очевидно, что наша деловая и личная переписка являлась на протяжении столетий не исключением, а весьма обыденным делом.

Что же касается других наблюдений и свидетельств Э. И. Стогова, то и здесь немало интересного и важного для современной историографии и этнографии, если с этой точки зрения перечитывать материалы о его путешествии на Курилы и его обратный долгий санный путь в Россию.

...В Петербург Э. И. Стогов въехал в 1833 году, на масленицу, въехал возмужавшим офицером, до конца дней своих вспоминая, что если бы не Иван Петрович Бунин, то, вероятно, он так бы и зачах писцом уездного суда все в том же Можайске. Дальше этого городка ему вряд ли довелось бы где-нибудь побывать.

2

«Я знал по опыту, что тот не находит любви, кто ее не ищет», — с такого афоризма начал свое повествование Эразм Иванович о сватовстве к Анюте Мотовиловой. Уже прошло какое-то время его жизни и службы в Симбирске, куда он приехал в январе 1834 года в качестве «нравственного полицеймейстера», как несколько иронически он обозначил свое новое назначение и свой чин жандармского штаб-офицера.

От одной доброй знакомой, Марии Петровны Прожек, урожденной Беляковой, ему довелось узнать, что

верстах в шестидесяти от Симбирска, в селе Цильне, проживает поручик в отставке Егор Николаевич Мотовилов. Поручик этот не без странностей и живет довольно замкнуто: ни разу, например, он не бывал в Симбирске и гостей оттуда не принимал... Но — богат!.. И богат даже по понятиям богатого симбирского дворянства, — так что его чудачества ни в коей степени не умаляют этих его несомненных достоинств. О двух его дочерях ничего толком нельзя было узнать, ибо их никто не видел, но городовые и горничные говорили, что старшую больше хвалят, и что дворня ее любит.

О первой встрече с поручиком Мотовиловым и его женой Парасковьей Федосиевной Эразм Иванович повествует в своих «Записках» все с той же долей самоиронии, которая, вероятно, была ему присуща вообще: «Старик сидел на кровати и молчал, зато я говорил как шарманка». И в дальнейшем он придерживается этого же тона, хотя и замечает, например, что сестры вначале были в ситцевых поношенных платьях и что они не походили друг на друга ни в чем: у старшей — блондинки, звали ее Анюта, был независимый и гордый характер.

Не последнюю роль в этом сватовстве сыграло и то обстоятельство, что у Мотовиловых имелось более тысячи душ крепостных, отлично устроенных и незаложенных. Это последнее обстоятельство также особо выделил про себя Эразм Иванович.

В общем-то, вопреки ожиданиям, разговор с Егором Мотовиловым проходил в дружеских тонах. Но когда будущий зять чересчур увлекся самовосхвалениями (а с ним бывало и такое), то хозяин дома остановил его: «Ну, бацка, аржаная каша сама себя хвалит...» И — рассмеялся, что и нужно было будущему жениху.

Правда, некое смущение у стариков Мотовиловых вызвало то обстоятельство, что их гость был в голубом мундире, а мундира этого, как известно, сказали они, никто не любит.

Однако согласие Эразм Иванович все-таки получил. Получил он согласие и от будущей невесты.

Примечательны во всех смыслах те слова, которые автор «Записок» услышал от Парасковьи Федосиевны. «Мы вас не знаем, — сказала она взволнованным голосом, — и я никогда бы не решилась отдать свою дочь неизвестному мне человеку, но столько лет говоря моему мужу да, всегда видела в том добро, не хочу и теперь сказать нет, надеясь на Бога, что дочь моя будет счастливой».

Когда наконец были улажены все формальности (старик Мотовилов дал в приданое десять тысяч рублей на покупку имения и пятидесяти крепостных) — состоялось венчание в церкви. Однако большого свадебного пиршества не было, а был обед, правда, без шампанского, были, конечно, и посаженные и с той и с другой стороны.

Вот теперь-то необходимо выделить, как говорится, красной строкой одно обстоятельство, которое до сих пор ни разу не отмечалось в биографии Анны Ахматовой. А именно что «со стороны Анюты был посаженный отец дядя Ахматов, а шаферами ее братья».

Таким образом, бабка Анна Егоровна Мотовилова, урожденная Ахматова, в честь которой и была наречена *Анной* будущая поэтесса, имела родного брата, о существовании которого до сих пор никто не подозревал. От Анны Егоровны перешли в семью Стоговых, а впоследствии — в семью Горенко и некоторые фамильные драгоценности, в том числе фероньерка, то есть украшение с драгоценными камнями, которое по торжественным случаям надевали на лоб. Из этой фероньерки, добавляет поэтесса, были сделаны несколько перстней с бриллиантами и один с изумрудом.

Во всей этой истории несколько странным выглядит только одно обстоятельство, что Эразм Иванович Стогов, столь равнодушный к родственным связям, в своих «Записках» никак не упоминает о княжеском происхождении своей жены. Ибо есть семейное предание о том, что род Ахматовых восходил к последнему хану Золотой Орды — Ахмату, убитому приближенными после неудачного похода на Москву в 1480 году при Иване III; это сообщает, в частности, В. М. Жирмунский

в своих комментариях к незаконченной «Сказке о черном кольце», опубликованной в двух отрывках еще в 1923 году во втором, то есть берлинском, издании сборника «Anno domini» с иллюстрациями Ю. Анненкова.

Что же касается родословной Анны Андреевны Ахматовой со стороны отца, Андрея Антоновича Горенко, то основные сведения здесь можно найти в юбилейном номере журнала «Звезда» за 1989 год, где Михаил Кралин опубликовал несколько писем ее младшего брата, Виктора Андреевича Горенко, который, кстати сказать, так же, как и его дед, Э. И. Стогов, окончил Морской корпус, участвовал в первой мировой войне, после революции через Сахалин попал в Шанхай, в 1941 году был в Канаде и оттуда переехал в США. Вот что сообщил В. А. Горенко в письме от 26 декабря 1973 года М. Кралину: «Наш дед Антон Андреевич Горенко женился на гречанке в Севастополе. В Крымскую кампанию был награжден несколькими орденами. Мой отец Андрей Антонович был полурусский и полугрек. Профиль моей дорогой сестры нос с горбинкой, есть наследство от бабушки-гречанки.....»².

И все-таки об отце Ахматовой Андрее Антоновиче Горенко до последнего времени было мало что известно. Поэтому, на наш взгляд, следует привести некоторые подробности его биографии.

А. А. Горенко родился в Севастополе, причем его отец, А. А. Горенко, как уже говорилось, был участником Севастопольской обороны, отличался храбростью и имел за это воинские награды. В конце XIX века Андрей Горенко переводится в северную столицу. Однако перевод в Петербург для него оказался не совсем удачным: инженер-механик впал в немилость у начальства вследствие обнаружившегося его знакомства с «народниками» и поэтому был вынужден оставить службу в Петербурге и определиться в качестве флотского офицера на суда Черноморского флота. Об этом эпизоде сама Анна Ахматова пишет несколько по-иному, что отец не сошелся характером с великим князем Александром Михайловичем и вот в результате этой ссоры был вынужден окончательно оставить службу в Морском корпусе.

Как бы то ни было, но к 1905 году семья Горенко распалась — Инна Эразмовна с детьми уехала в Евпаторию, Андрей Антонович, после службы на судах Черноморского флота, вновь довольно быстро стал подниматься по иерархической лестнице: одно время он даже занимал пост генерал-контролера и был членом Августейшего Главноуправляющего торговым мореплаванием. Однако вновь вышел в отставку и в конце жизни занимал довольно-таки скромную должность заведующего статистическим отделом Петербургского городского общественного управления.

Анна Андреевна Ахматова впоследствии крайне редко вспоминала отца. Совсем по-иному она оценивала царскоесельский период своей жизни. Ведь первые опыты лирического самовыражения были навеяны у нее и Царским Селом, и Павловским парком, и относились они к девятисотому году. Именно тогда Аня Горенко пыталась написать свою первую автобиографию, и писала она ее в большой разлинованной книге, заведенной Инной Эразмовной для записи хозяйственных расходов.

Одна из последних прозаических записей Анны Андреевны, навеянных опять-таки воспоминаниями о Царском Селе и Павловском парке, точнее — о медном кресте на одной из сосен Павловского парка, относится к концу декабря 1959 года. Стало быть, почти шестьдесят лет воображение волновала ее подлинная родина — Царское Село.

3

Когда Анна Ахматова в автобиографических заметках написала, что первая русская поэтесса Анна Бунина была теткой Эразма Ивановича, то она — ошибалась. И не ошибалась!.. Ибо Анна Петровна Бунина, равно как и ее родная сестра Варвара Петровна, равно как и Иван Петрович Бунин, участник шведского похода и учредитель Морского офицерского собрания в Кронштадте, да, тот самый И. П. Бунин, который определял

Эразм Стогова в Морской корпус, короче говоря, вся семья Буниных «приходилась какой-то родней» семейству Стоговых. По крайней мере, именно так сказано в стоговских «Записках». Одновременно они имели родственные связи и с Ахвердовым, бывшим учителем великих князей Николая Павловича и Михаила Павловича Романовых.

Последнее обстоятельство важно упомянуть потому, что семнадцатилетняя Аня Бунина приехала погостить из деревенской глуши именно к Ахвердову: он-то и надоумил ее просить милости, то есть просить некий пенсioen у вдовствующей императрицы Марии Федоровны. Аня Бунина стала писать такое письмо... Но в это время Ахвердов, — добавляет автор «Записок», — подошел сзади, взглянул и удивился, что девушка пишет письмо стихами.

В дальнейшем пенсioen был получен от Марии Федоровны и от императора Александра I, а сама Анна Бунина сделалась в Петербурге да и вообще в России своего рода знаменитостью. Правда, Эразм Иванович в зрелом возрасте довольно скептически относился к творчеству Буниной, заметив, что «стихи стоили страшного труда Анне Петровне, но зато и читать их можно было только за большое преступление». Эта ироническая реплика была явно несправедливой. Правда, Эразм Иванович так сказал в конце своей жизни, а не тогда, когда Анна Петровна привозила его из-под Можайска сначала в Гатчину, а затем в Петербург и когда он видел в ней не только знаменитую писательницу, но и близкого ко Двору человека. «Тетка Бунина часто ездила ко Двору, а я присутствовал при ее туалете...» «Прожил я у тетки Буниной с месяц...» Или: «Тетка и дядя (вероятно, И. П. Бунин. — В. Д.) дали мне немного денег...» — и т. п.

Все эти фразы, столь часто встречавшиеся в стоговских «Записках», и могли ввести в заблуждение А. А. Ахматову, которая, вероятно, читала их в Фундуклеевской гимназии.

Кстати сказать, из тех же стоговских «Записок» она могла узнать, что ее дед, Э. И. Стогов, был жандармским

полковником, а также почему женская гимназия была названа Фундуклеевской.

...В канцелярии графа Воронцова в Киеве служил некий чиновник Попов, который и начал строительство большого каменного дома, но разорился. И вот И. И. Фундуклей, впоследствии член Государственного Совета, внес за него деньги, а дом взял себе. Позднее этот дом был достроен и приспособлен для нужд женской гимназии. Вскоре гимназия стала Фундуклеевской.

Однако творческая и жизненная судьба Анны Бунинной, вопреки ее громкой и, можно сказать, российской славе, сложилась трагически. Дело не только в том, что на ее творчестве скрещивались прямо противоположные взгляды и мнения. И если, предположим, шишковисты во главе с адмиралом А. С. Шишковым именно за ней признавали пальму первенства среди женщин-поэтесс, то молодые арзамасцы склонны были скорее пародировать ее многие, действительно тяжеловесные вирши, чем, как говорится, принимать их всерьез.

...По воспоминаниям современников, у Анны Бунинной имелся изящный, желтой кожи альбомчик, в который ее друзья и знакомые заносили заветные мысли, большей частью в стихотворной форме. На первой странице — автограф Г. Р. Державина.

Твои стихи изящны, звонки,
Показывают ум нам тонкий
И нравятся тем всем,
А более ничем.

Имеется и стихотворный экспромт адмирала А. С. Шишкова, И. П. Бунина, брата поэтессы, а также многих других известных и малоизвестных почитателей таланта поэтессы. Среди всех экспромтов особенно характерен один. Он принадлежал перу Бориса Карловича Бланка, того самого знаменитого богача, в доме которого и воспитывался Эразм Стогов:

Мне ль сметь писать стихи, Линдана! в твой альбом,
Когда и самые писатели бессмертны
Твоим пленяются талантом и умом
И, находя в стихах твоих красы несметны,
Из мирров с лаврами венки тебе сплели,
Десятой музой нарекли.

Борис Карлович Бланк был небезызвестным в свое время стихотворцем и переводчиком, а также постоянным сотрудником таких популярных периодических изданий, как «Дамский журнал». И еще он был самым искренним другом и почитателем этой, безусловно, одаренной поэтессы. Его формула «десятая муза» оказалась крылатой, она относилась именно к Анне Петровне, о чем свидетельствуют и стоговские «Записки». Дело в том, что, вспоминая дни, проведенные в доме Бланков, Эразм Иванович замечает, что в то время кто бы ни читал стихотворения Анны Буниной, все хвалили ее и называли «десятой музой».

Борис Бланк находился в свойстве с Анной Буниной, поскольку был женат на Анне Григорьевне, родной племяннице поэтессы.

Однако не только и не столько это родство определяло их отношения. Б. К. Бланку вообще была свойственна редкостная доброта — она-то, эта доброта и отзывчивость, и согревала душу тяжело и подолгу болевшей поэтессы, вселяла в нее живительные силы, надежды на выздоровление.

К сожалению, ни врачи, ни поездки на воды в Липецк и на Кавказ не облегчили ее тяжелого недуга — рака груди. Анна Петровна Бунина скончалась 4 декабря 1829 года на пятьдесят пятом году жизни в селе Урусове, некогда принадлежавшем их семейству.

4

У Анны Ахматовой есть известное изречение, что символизм принадлежит к XIX веку, тогда как акмеизм — это уже XX век. По аналогии можно сказать, что и лиричес-

кая поэзия Анны Буниной — это еще XVIII век, тогда как поэзия Батюшкова — уже XIX.

А теперь стоит процитировать хотя бы одно ее, Анны Буниной, стихотворение «Брату моему», стихотворение, которое, безусловно, посвящено Ивану Петровичу Бунину, флотскому офицеру и, как раньше говорили, благодетелю Э. И. Стогова, чтобы почувствовать сильное, если не сказать решающее влияние классицизма на ее, Анны Буниной, талант:

Скажи мне, милый Джон, кто дал тебе искусство
Всегда равно счастливым быть,
одно и то же чувство
И в ясный день и в облачный хранить.

Правда, ее классический монолит уже давал глубокие трещины, уже уступал — едва ли не своей прямой противоположности — сентиментализму все позиции. Первые, и весьма слабые, отзвуки сентиментализма можно уловить вот в таких, например, строчках:

Я завидую покою,
Для меня его, ах! нет.
Сердце, сжатое тоскою,
Слило все в один предмет.

Особой популярностью пользовалось ее лирическое произведение «Мой портрет, списанный с натуры на досуге в осенние ветры для приятелей». Это длинное название раскрывается в довольно выразительной жанровой сценке, существо которой сводится к тому, что лирической героине Анны Буниной, как бы теперь мы сказали, «припела к музыке охота». Иначе говоря, пришло желание в эти осенние ветры услышать особенно любимый и, конечно, модный среди дворянской молодежи танец. Самое замечательное здесь, пожалуй, заключается в том, что этим танцем, упомянутым Н. Гумилевым в его стихах о дворянской «незолотой старине», был контрданс: звуки его слышались поэту в слепневском уединении.

Но вот как об этом сказано у Анны Буниной в ту пору, когда новомодный танец едва докатился до их усадьбы:

Я умыслы от них нимало не смеаю.
Прошу: пожалуй-те, ударь-те мне коданс.
«Позвольте, хорошо, вить это контрданс,
Иль просто плясовая!»

Так через столетие встретились, конечно случайно, Анна Бунина в своем рязанском уединении и Николай Гумилев, а возможно, и Анна Ахматова в их слепневском «доме с мезонином», встретились, чтобы услышать отзвуки усадебной «незолотой старины», а стало быть, и отзвуки стихов первой русской поэтессы Анны Буниной. С течением времени шумный успех, сопутствовавший выходу «Неопытной музыки» (1809) и «Сельских вечеров» (1810), стал стихать. Имя Анны Буниной обрело свое прочное место среди русских второстепенных поэтов, таких, как С. Глинка, бр. Измайловы, Вас. Пушкин, Красов, Катенин... Во всяком случае, В. Г. Белинский в 1834 году числил ее именно в этом ряду. Однако по прошествии определенного времени великий критик не то чтобы оказался менее суровым в своих оценках, нет, он отчетливее различал значительную роль в духовном и эстетическом развитии русского общества так называемых второстепенных русских поэтов. Среди них была и Анна Бунина, кстати сказать, одна из первых удостоенная Золотой медали Российской Академии наук за свои стихотворения и перевод с английского языка Блера.

Вновь Белинский вспомнил имя Анны Буниной лишь в 1843 году и в связи с написанием статьи «Сочинения Зенеиды Р-вой». И мало того что вспомнил, но глубоко и всесторонне рассмотрел почти все произведения, созданные, кроме нее, и другими русскими женщинами-писательницами конца XVIII и начала XIX века.

В ту пору достаточно резко и непримиримо он выступал против так называемой «площадной и харче-

венной народности». Но в качестве примера самозабвенного служения российской, и, стало быть, подлинно народной, литературе великий критик привел все-таки Анну Бунину. Мало того, он счел еще необходимым подчеркнуть и добавить следующее: «Она писала в журналах и потом отдельно издавала труды свои, писала и переводила в стихах и прозе, занималась не только поэзией, но и теорией поэзии...

Знаменитейшее произведение г-жи Буниной была нравственная поэма ее «Фазтон». Она, кажется, перевела также «Науку о стихотворстве» Буало и вообще не уступала графу Дмитрию Ивановичу Хвостову ни в трудолюбии, ни в выборе предметов для своих песнопений»³.

Вот так Белинский вновь вспомнил имя Анны Петровны Буниной и обозначил ее вклад в историю развития нашей отечественной литературы. Тем самым он как бы обозначил и ее следующую грань, на которой время четко и ясно вывело два слова: «Анна Ахматова».

ТАЙНЫ КРАСОТЫ

1

Название этой небольшой книжки стихотворений, которая вышла в 1912 году в количестве трехсот экземпляров, было весьма традиционным — «Вечер». И принадлежало оно совсем молодой поэтессе, правда известной в литературных кругах Петербурга и Царского Села. Между тем «Вечер» — это название для книги в конце жизненного пути. А здесь:

По аллее проводят лошадак.
Длинные волны расчесанных грив.
О, пленительный город загадок,
Я печальна, тебя полюбив...

Печаль была скорее от молодости лет, от несоответствия желаний и устремлений еще не окрепнувшим душевным силам. Или, может, от предчувствий чего-то неминуемого, что должно было произойти и случиться. И действительно, произошло и случилось... Да мало ли что может вызвать такую внезапную печаль, когда «любовь у самого сердца колдует».

Странно было видеть в этом сборнике и предельно краткие, эпиграммические строки, поскольку обычно в молодости пылкость чувств и неопределенность желаний вызывают обилие пафосно-лирических речений и восклицательных знаков.

А здесь все наоборот, во всем соблюдается чувство меры, во всем — стремление к краткому, телеграфному стилю, когда смысл не вычитывается, а скорее — угадывается, интуитивно, подсознательно.

Странно вспомнить: душа тосковала,
Задышалась в предсмертном бреду.
А теперь я игрушечной стала,
Как мой розовый друг казаду.

Правда, именно такое развитие чувств и соответствовало острой психологической ситуации, которая возникла как бы на наших глазах... Но предугадать которую, как и в реальной обстановке, было невозможно. Вот почему неожиданно и все-таки предопределенно рождалась эта последняя строфа: в ней-то и был заключен узнаваемый и все-таки новый смысл. Этот смысл поражает каждый раз, когда начинаешь читать эту маленькую лирическую новеллу:

Грудь предчувствием боли не сжата,
Если хочешь, в глаза погляди.
Не люблю только час пред закатом,
Ветер с моря и слово «уйди».

...Следующий сборник Анны Ахматовой вышел в 1914 году в Петербурге. И называется он — «Четки». Впоследствии, в шестьдесят пятом году, поэтесса сказала такие слова об этой книжке: «Жизни ей было отпущено примерно шесть недель. В начале мая петербургский сезон начинал замирать, все понемногу разъезжались. На этот раз расставание с Петербургом оказалось вечным. Мы вернулись не в Петербург, а в Петроград, из XIX века сразу попали в XX...» Разрыв между двумя столетиями, конечно, мог пройти по ахматовскому творчеству, мог разорвать его на две неравных половины... Но как бы ни был стремителен бег времени, время же и доказало, что «Четкам» в новом столетии была уготована долгая-долгая жизнь.

Что лирика Ахматовой шла «поверх барьеров» — об этом говорили много и подробно... Однако не в этом была суть дела, суть дела была совсем в другом, она была в той истине, которая оказалась доступна немногим и которая гласит, что в наш XX век человек в глубочайшей своей основе желает быть, а не казаться.

Однако и по настоящий день такие формы самовыражения личности в мире встречают препятствия, и эти препятствия все больше усложняются, поскольку мир по-прежнему лишь внешне монолитен, незыблем, устойчив... Сущность же его в словах Верхарна: да, все движется, можно сказать, и горизонты в пути!

Такая формула, конечно, соотносима с лирикой Ахматовой, поскольку выражает и ее миропонимание. Судьба «Четок», которые в эпоху войн и революций, за сравнительно короткий срок, выдержали девять изданий, это подтверждает: горизонты Ахматовой, можно сказать, в пути!

Вероятно, поэтому с первых же страниц и «Вечера» и «Четок» Ахматова избегала восторженно-риторических интонаций, хотя эпоха войн и революций с поразительным упорством подталкивала ее в этом направлении... Нет, Ахматова шла своим путем, она неизменно шла к углубленному лиризму, она шла к «романному» психологизму в своей лирике, который еще в 1913 году в статье «Утро акмеизма» подметил у нее Осип Мандельштам. Среди других поэтов (Н. Клюев и М. Кузмин) Мандельштам особо выделял Ахматову, которая, по его убеждению, принесла в русскую лирику огромную сложность и психологическое богатство русского романа — романа XIX века. «...Не было бы Ахматовой, — подчеркивал О. Мандельштам, — не будь Толстого с «Анной Карениной», Тургенева с «Дворянским гнездом», всего Достоевского и отчасти даже Лескова»⁴.

Если при этом знать, что для самого Мандельштама в ту пору искусство вообще и поэзия акмеистов в частности и должна была обладать и обладала одним, но главным свойством — «новой, чудовищно-уплотненной реальностью», — то станет понятным и то решающее значение, которое О. Мандельштам придавал внутренней личности поэта. А также — росту этой личности поэта, личности художника.

И вот поскольку, как отмечал М. Я. Поляков, в творчестве акмеистов современность вписывалась в историю, а сегодняшний день обретал характер некоего ис-

торического *повтора*, то точно так же характер этого уникального повтора приобретали и все предметы, и все вещи, и все краски обыденной жизни.

Примерно так намечался своеобразный дуализм между внутренним миром человека и миром реальным. Ибо акмеисты, осваивая предметный или, как тогда говорили, вещный мир, устанавливали и обратную связь, обратную зависимость бытия от сознания.

И здесь необходимо сделать пояснения хотя бы потому, что в дальнейшем не раз и не два придется возвращаться и размышлять об удивительной красочности, живописности, вещности поэзии акмеистов. При всем при том не следует забывать и того философского положения, которое в их декларациях утверждало зависимость предметного бытия от сознания, от творческой воли художника, от его таланта.

Если быть конкретным, то можно подумать, что благодаря именно этим обстоятельствам, вернее — этим особенностям их творческого видения мира, — образы вещей как бы переворачивались и возвращались в мир. Конечно, — и при этом следует опять-таки исходить из принципов акмеистов — существует реальность, и наряду с нею существует более красочная, более «вещная» реальность — реальность художественного бытия поэта. И вот здесь-то и выясняется, что характер повтора обретает не она, то есть не эта реальность образно-метафорических озарений или «видений» поэта, которые материализовались в произведениях живописи и поэзии, а та реальная реальность, которая не имеет такой степени плотности форм, яркости красок, такого предметного разнообразия, а стало быть, и силы авторских впечатлений.

Золотая голубятня у воды,
Ласковой и млеюще зеленой;
Заметает ветерок соленый
Черных лодок узкие следы.

Сколько нежных, странных лиц в толпе,
В каждой лавке яркие игрушки:
С книгой лев на вышитой подушке,
С книгой лев на мраморном столбе.

Как на древнем, выцветшем холсте,
Стынет небо тускло-голубое...
Но не тесно в этой тесноте
И не душно в сырости и зное.

Здесь и мы, читатели, ощущаем именно ту поэтически-уплотненную реальность, которую О. Мандельштам считал главной и важнейшей особенностью поэзии акмеистов. Вот почему ахматовская «Венеция» и может послужить подтверждением того тезиса акмеистов, который гласит о зависимости предметного бытия от нашего художественного сознания, от творческой воли художника, от его таланта. А поскольку в изображении Венеции велика сила не просто эстетического, но именно живописного, красно-конкретного изображения столицы Адриатики, которая в стихах Ахматовой действительно предстает как один из красивейших, архитектурно-изысканных городов мира, то, конечно, великолепнейший *повтор* в какой-то степени может предвосхитить и предвосхищает саму реальность. В свете такого углубленного художественного психологизма или даже дуализма, свойственного как Анне Ахматовой, так и Осипу Мандельштаму, будет весьма интересно вчитать-ся, например, в стихотворение 1912 года «Я научилась просто, мудро жить...»:

Я научилась просто, мудро жить,
Смотреть на небо и молиться Богу
И долго перед вечером бродить,
Чтоб утомить ненужную тревогу.

Психологическое состояние поэтессы здесь как будто не представляет никакой загадки: оно выражено достаточно определенно. Причем в следующей строфе приметы ранней осени, даже всей этой жизни — «тленной и прекрасной», предстают еще зримее, еще яснее:

Я возвращаюсь. Лижет мне ладонь
Пушистый кот, мурлыкая умильней,
И яркий разгорается огонь
На башенке озерной лесопильни.

И все-таки вопреки, а может быть, и по контрасту с этим приветливым огнем на башне лесопильни тревога и напряженность не исчезают, не улечиваются, а напротив, накапливаются, нарастают, чтобы обрести силу эмоционального взрыва. И должен быть взрыв. И взрыва не последует. Нет, психологическая острота «поединка рокового» размыта в самой основе.

Лишь изредка прорезывает тишь
Крик аиста, слетевшего на крышу.

И вот теперь идут решающие строки, которые дают как бы наоборотное, но тем не менее истинное выражение и осмысление всего того, что было сказано раньше:

И если в дверь мою ты постучишь,
Мне кажется, я даже не услышу.

Здесь и надежда, и упрек, и извинение, короче — многообразие переживаний, которые действительно свойственны психологической прозе и которые нам, читателям, доступны и понятны именно в таком непрямом, а как бы утаенном виде.

Перечитывая ранние ахматовские стихи, замечаешь, что после каждого слова в них необходимо сделать хотя бы мгновенную паузу... То есть читать так, как обычно читала их сама Ахматова, читала, как бы задерживая наше внимание на каждом слове, на каждой строке, чтобы нам был ясен и прямой, и дополнительный смысл слова.

Хочется верить, что такой пристальный взгляд на одно из самых ранних стихотворений Ахматовой сможет подтвердить или даже раскрыть причины необычайного явления, которое еще в начале двадцатых годов отметил Леонид Гроссман. В эссе об Ахматовой он с глубоким удовлетворением подчеркнул, что целое поколение влюбленных женщин заговорило у нас стихами «Четок». Да и теперь, вероятно, не одна женская душа содрогнется, прочитав пронзительные строки:

Ты был испуган первой встречей,
А я уже молилась о второй.

Так обнаруживается то, что не нуждалось в пыльных сукнах исторических трагедий или в ситцевых занавесках современных мелодрам. Нет, в самом слове, в интонации, в жесте была выражена глубина и женской радости, и женской боли. Потому-то наиболее чуткие читательницы улавливали в этих интонациях, в этих жестах необычайную речь, которая была, казалось бы, предельно ясна, понятна, но одновременно и сложна и глубока по чувственному контексту.

Да, слово Ахматовой — это внушающее слово. И тем важнее и эстетически значительнее это его свойство, что отвечает оно на всечеловеческие, всеобъемлющие вопросы: «Почему все-таки стоит жить? И почему так трудно умирать?»

Теперь, когда со времени выхода этих первых сборников, принесших автору небывалый успех да и поныне пользующихся, скажем так, неизмеримой любовью читателей, прошло семь десятилетий, нельзя не задаться одним и тем же вопросом: почему любовная лирика начинающего автора (именно так определяла себя Анна Ахматова) не потонула в мировых событиях?.. Да потому что они, эти лирические сборники, не столько подводили итог, сколько открывали врата в новое время. И хотя с первых публикаций вокруг имени Ахматовой создавался имидж элитарной поэтессы, минувшие десятилетия показали подлинную демократичность, если не сказать — народность ее творчества.

Все противоречия реальной жизни — реальных и сложных человеческих отношений — Ахматова переносила «во внутрь себя». И они становились воплощением ее внутренних переживаний или, как сказала сама Ахматова в эссе о Пушкине, «драматическим воплощением внутренней сущности поэта». И, достигая необычайной глубины самопознания, она в страстном, глубоко личностном, лирическом порыве преодолевала полосу отчуждения, искала и находила тот мучительно близкий ей образ, который был бы преодолением ее

собственной раздвоенности, разобщенности, разорванности и который был бы ее открытием.

И это открытие не замедлило последовать. Да, безусловно, Ахматовой удавалось выявить и закрепить в слове дихотомию лирического «я», найти ее психологический контекст, поскольку сама жизнь была готова ежеминутно обнаруживать, раскрывать трагическую изнанку бытия. И эта изнанка, словно некое фантастическое Зазеркалье, напоминало нам о том, что все может стать своей противоположностью, обернуться обратной стороной: любовь — нелюбовью, счастье — несчастьем, встреча — невстречей, верность — изменой. Да, уже тогда Ахматова знала, что жизнь неотторжима от смерти, любовь — от нелюбви:

Но все оказалось напрасно.
Когда пришли холода,
Следил ты уже бесстрастно
За мной везде и всегда,
Как будто копил приметы
Моей *нелюбви*...

Такие стихи — не самое лучшее произведение поэтессы, но они важны «обратным» смыслом, придающим лирическому чувству и вызывающую остроту, и трагическую напряженность. В дальнейшем это чувство станет обозначать целые лирические циклы. Ведь в строке «Как будто копил приметы моей нелюбви» имеется новое, совершенно неожиданное для мировой лирики значение, которое уже проявилось в ту пору в повседневных человеческих отношениях: холод отчуждения и самоотчуждения давал о себе знать во всем — и в обыденной жизни, и в творческой реализации этих чувств в литературе и искусстве.

2

«Невнимание людей друг к другу не имеет предела», — с глубоким огорчением сказала Ахматова в одном из вариантов своего исследования «Гибель Пушкина». Да,

очевидно, что с годами поэтесса подобное невнимание, неотзывчивость, незаинтересованность, а стало быть, и отчужденность начинала ощущать все острее и болезненнее. Но для выражения этих внутренних состояний ей требовались конечно же не только метафорические, но и внешние, неожиданные их проявления, такие, как жест, взгляд, движения руки, мимика и т. д. Короче говоря, лирика Ахматовой обретала все большую выразительность и, в известной степени, сценичность. Подобная сценичность, то есть глубина и пространственность стиха, и помогала во многих случаях душе сказаться без слов, как о том мечтал Афанасий Фет.

А теперь вспомним строфу из «Песни последней встречи»:

Так беспомощно грудь холодела,
Но шаги мои были легки.
Я на правую руку надела
Перчатку с левой руки.

Уже по одному этому примеру видно, насколько возросла в лирике роль жеста, взгляда, движения... Возросла опять-таки с основной задачей — добиться почти сценической выразительности и психологизма. А стало быть, новой значимости, новой глубины выражения личности, выражения лирического «я». Именно так: в этом самовыражении роль жеста ничем другим нельзя было заменить. Ведь жест произволен и естествен, внезапен и подчинен смутным душевным порывам. Его нельзя заранее придумать, он возникает по наитию, по вдохновению, он не столько сопровождает или подчеркивает слова, сколько договаривает то, что вслух не говорится. И для Вс. Мейерхольда наиважнейшим компонентом сценической речи был именно такой выразительный язык жестов, который говорил больше, чем слова.

Причем у Ахматовой этот язык жестов был всегда предельно конкретным, а стало быть, и многозначным, им определялась не просто бытовая, но духовная среда обитания героев ее лирической поэзии. И сказанное здесь о жесте во многом было связано с отчуждением и

самоотчуждением человека в ту эпоху, когда «трещина» прошла через личность, когда она достаточно резко обозначила волевое и безвольное, личное и анонимное. О том, что подобное раздвоение чувствовали в начале века и другие художники, свидетельствует, например, самая первая дневниковая запись Блока: «Я раздвоился...» Сделана она в 1901 году.

А теперь есть смысл рассмотреть еще одно из наиболее известных ахматовских стихотворений «Звенела музыка в саду...».

Звенела музыка в саду
Таким невыразимым горем.
Свежо и остро пахли морем
На блюде устрицы во льду.

Он мне сказал: «Я верный друг!» —
И моего коснулся платья.
Как не похожи на объятия
Прикосновенья этих рук.

Так глядят кошек или птиц,
Так на наездниц смотрят стройных...
Лишь смех в глазах его спокойных.
Под легким золотом ресниц...

Стихотворение еще не закончено, однако уже нельзя не почувствовать, как *она* (лирическая героиня) видит все происходящее вокруг себя. А видит как бы в зеркальном отражении, примечает жест, который вроде бы ни к чему не обязывает и ни о чем не говорит... И в то же время стремится прочитать его скрытый смысл или его тайное значение... Лишь для человека, истерзанного чудовищной раздвоенностью жизни, как заметил несколько лет спустя Александр Блок, возникала такая потребность в бесконечном самоанализе, когда каждое слово, каждая улыбка, каждое движение руки полны еще и некоего скрытого, а в действительности — решающего смысла.

Так что же произошло или что же тогда происходило между этими людьми?.. Они, герои жизненной драмы, никак не обозначают *это* в слове, но музыка, что звенит в саду «таким невыразимым горем», договарива-

ет за них. Вернее — она договаривает за героиню этого стихотворения... Вот так и получается, что женская слабость и на этот раз обернулась душевной силой и смутной благодарностью за все:

А скорбных скрипок голоса
Поют за стелющимся дымом:
«Благослови же небеса —
Ты первый раз одна с любимым».

Март 1913

Неизреченность внутренних состояний главной героини Ахматовой — лирической героини — и порождала поиски новых значений слова, впрочем, как и у других ее выдающихся современников. Причем эти поиски определили соответствие между основной идеей произведения и его внутренней музыкой, между внешней средой и чувственно-интеллектуальным состоянием человека.

Ко всему сказанному хотелось бы лишь добавить, что этика лирического признания, столь глубоко осознанная Ахматовой в молодые годы, не позволяла ей допускать ни одной фальшивой строки или фальшивого слова. Такая высочайшая требовательность к себе и помогает увидеть ее преемственные связи с пушкинской традицией, с пушкинской свободой самовыражения, с пушкинским же самоотречением во имя других:

И с отвращением читая жизнь свою,
Я трепещу и проклиная,
И горько жалуюсь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю.

Казалось бы, эта лирическая исповедь как раз и соответствует определению лирической поэзии как жанра сугубо исповедального, дневникового. И стало быть — неприемлемого для Анны Ахматовой! Ведь, как она утверждала неоднократно, «лирика — это жанр, в котором человек меньше всего выдает себя». И в другом месте: «...лирические стихи лучшая броня, лучшее прикрытие. Там себя не выдашь».

Почему же Ахматова, признавая автобиографизм многих пушкинских произведений, полагала (и не без оснований), что лирические стихи — это лучшая броня для поэта-лирика?.. Да потому, что в отличие, например, от Байрона, который раздробил свое сознание на несколько лиц, мелких и незначительных, Пушкин, — писала Анна Андреевна, — напротив, вобрал и выразил опыт всего своего поколения, выразил его, исходя опять-таки из особенностей мировосприятия, из особенностей своей «внутренней личности». Именно эту «внутреннюю личность» поэта Юрий Тынянов несколько позднее и назвал «лирическим героем». И такое тыняновское наименование через десятки лет вошло в широкий литературно-критический и научный обиход и стало, в сущности говоря, незаменимым.

Итак, родоначальник новейшей литературы — Пушкин — исходил не только из своего личностного опыта, но из лирического, поэтического, еще точнее — духовного богатства, которым он обладал, откликаясь «на каждый звук». И не замыкаясь в себе, а идя к миру.

Далее. Среди наиболее глубоких и пронизательных исследований творчества Анны Ахматовой по праву можно назвать Б. М. Эйхенбаума. Так вот, именно Эйхенбаум со всей убежденностью говорил о том, что лирический герой Ахматовой — отнюдь не сам автор «во плоти», не личность, которая в дневниковых стихотворных записях «выдает себя», а особое *артистическое* проявление личности поэта. И этот момент артистического, то есть художественно сильного, художественно впечатляющего выражения личностного опыта, конечно же связанного с духовными и эстетическими запросами самой личности, и хотела подчеркнуть Ахматова, когда она утверждала, что лирика — это жанр, в котором человек меньше всего выдает себя, то есть меньше всего является своей обыденной, повседневной, житейски обезличенной тенью.

Но тогда закономерен вопрос: почему же лирическая личность поэта становилась в чем-то более подлинной, более впечатляющей и эмоционально-убедительной, чем реальная личность, которая есть «просто» человек и которая известна какому-то кругу людей?

Вспоминая мысль Вс. Мейерхольда о «сердцевине явлений», скажем, что вот такую «сердцевину явлений» и выражает образ лирического героя — ведь он вбирает в себя все соки жизни, именно ему принадлежит «внушающее» слово, которое и увлекает, и завораживает, и эстетически волнует нас, читателей.

3

Артистизм лирической личности Ахматовой и в самых первых ее стихотворных книгах «Вечер» и «Четки» не подлежит сомнению. Напротив, он проявляет себя с такой художественной силой, что заставляет уже не одно поколение читателей верить в достоверность, даже — в дневниковую доподлинность всего сказанного в этих ее книгах. И вновь возникает странное ощущение, что сама реальная жизнь — это всего лишь повтор того, что происходило или могло произойти в лирических стихах поэта, что могло быть его внутренней жизнью, наделенной особой, чувственно-психологической предметностью и вещностью, обратившейся в стихотворные строки. Но, даже зная о том, насколько велико эстетическое воздействие такой поэтической реальности на нас, даже зная, что она, эта реальность, иллюзорна, что она — вызвана к жизни одной лишь силой «магнетизма стиха», — будь то пушкинские стихи или стихи самой Ахматовой, — все-таки мы, читатели, не спешим расстаться с этой очевидной иллюзией... А напротив, с невиданным упорством доверяем своему первому эстетическому впечатлению, убеждаем себя в том, что так все и было на самом деле. И эта наша непреклонная уверенность происходит потому, что драматическое и, добавим, артистическое воплощение лирической личности поэта, как это совершенно точно определил Б. М. Эйхенбаум, обладает великой притягательной силой, заставляет нас искать все новые и новые подтверждения того, что именно так все и было в жизни, поскольку отказаться от этой иллюзии — значит потерять, утратить что-то невосполнимое, значительное, что-то прекрасное

для нас. Тем более что это невосполнимое, по словам Ахматовой, невозможно выразить иначе, чем оно выражено, предположим, в пушкинской лирике, пленяющей и свободой самовыражения, и преображением мгновений жизни — в долгую жизнь стиха.

Однако чтобы почувствовать подобный магнетизм лирических строк Анны Ахматовой, которые, в свою очередь конечно же в чем-то острее и памятнее, чем наша печаль, наше горе, наша любовь и наши разочарования, но которые все-таки и наша печаль, и наше горе, и наша любовь, и наши разочарования, следует обратиться хотя бы к такому известнейшему и любимому не одним поколением читателей и читателей стихотворению Ахматовой. Называется оно «Как велит простая учтивость...»:

Как велит простая учтивость,
Подошел ко мне, улыбнулся,
Полуласково, полулениво
Поцелуем руки коснулся —
И загадочных, древних ликов
На меня поглядели очи...

Пауза, намеченная Ахматовой, заставляет быть особенно внимательным к этой светской учтивости, да и к каждому движению, каждому жесту того, кто перед нами: ведь эта учтивость может таить и сердечность, и отзывчивость, но она может одновременно прикрывать и ледяной холод души. Так что же все-таки скрывалось за этой учтивостью?.. А то, что и вызвало в душе героини столь мгновенную и нестерпимую боль, когда всего лишь одно тихое слово — «люблю» — и смогло выразить ее муку, ее страдание:

Десять лет замираний и криков,
Все мои бессонные ночи
Я вложила в тихое слово
И сказала его — напрасно...

Многозначительная «сокращенность» этих строк не требует даже разгадки, — настолько велика была потреб-

ность в каком-то действии, в каком-то поступке, даже — в жесте. И это послужило как бы развязкой их мимолетней встречи, скорее — опять-таки невстречи, оставившей память на всю жизнь:

...Отошел ты, и стало снова
На душе и пусто и ясно.

Не ожидали такого?.. Не ожидали! Но теперь вспомним, что именно Ахматова однажды воспроизвела высказывание П. Вяземского: «Все драмы в человеке, все искусство в истине».

Глубина и значительность этого афоризма и позволяет теперь сделать его своеобразным эпитафием ко всему ахматовскому творчеству.

В мимолетней встрече двух, когда-то близких друг другу людей, встрече, которая для героини стала крушением всех надежд, всех упований — и выражено то, что обернулось самым мучительным, самым сложным феноменом нашего повседневного существования: здесь конечно же проявилось «великое отчуждение», которое, как говорится, рука об руку идет и по сей день с «великой тревогой», «великой виной», «великой печалью», «великим двойничеством» нашего бытия.

Потому-то развязка только что пережитой драмы, запечатленной в стихотворении «Как велит простая учтивость...», и рождает в душе такой долгий, такой мучительно-сильный отзвук.

Что же касается свободы истолкования этих и многих других стихотворений Ахматовой, равно как и всей ее поэзии в целом, то здесь имеются реальные возможности сослаться на Александра Блока.

Именно Блок, между прочим размышляя об особенностях критического и эстетического дара Аполлона Григорьева, высказал уверенность, что литературный критик может прийти к *оживлению* в себе произведений другого автора, поскольку именно в таком *оживлении* и заключается, как думал Блок, наиважнейшее предназначение критики в целом как искусства, как способа познания человеком человека.

В рецензии, написанной в 1940 году, Андрей Платонов остановил свое внимание на одном наиболее совершенном стихотворении ранней Ахматовой — на стихотворении «Сжала руки под темной вуалью...» (1911). Писатель процитировал последнюю строфу: «Задыхаясь, я крикнула: «Шутка»... И, найдя все стихотворение прекрасным, вместе с тем отметил, что «воплъ любящей женщины заглушается пошлым бессердечием любимого: убивая, он заботится о ее здоровье: «Не стой на ветру». А затем А. Платонов продолжает: «Это образец того, как интимное, человеческое, обычное, в сущности, превращается в факт трагической поэзии»⁵.

Согласившись с общим выводом писателя, вместе с тем хотелось бы уточнить внутренний смысл этого стихотворения. Оно действительно превращается в факт трагической поэзии, поскольку внезапный порыв *другого* и, стало быть, его внутреннее состояние, все его поведение («Как забуду? Он вышел, шатаясь. Искривился мучительно рот») свидетельствует — и свидетельствует безусловно — о каком-то разрыве, разломе, разладе, мучительном для обоих... Вот почему и в смысловом, и в зрительном, и в собственно психологическом плане неожиданно смел этот порыв: «Я сбежала... Я бежала...» Он вызывает мысли о непредугаданном, непредсказуемом действии, которое необходимо, которое неизбежно в данный момент. Ведь лишь оно одно и может выразить ту душевную растерянность и внезапность горя, которые обрушились на этих двух людей. Да, именно на них, на двоих, хотя тот, *другой*, который еще несколько секунд тому назад почти терял самообладание, в последний момент это самообладание обрел. И потому:

Улыбнулся спокойно и жутко
И сказал мне: «Не стой на ветру».

Примечательно, что Э. Г. Герштейн включила это стихотворение в круг лучших лирических произведений Ахматовой, в той или иной степени связанных с сущностью ее взаимоотношений с Н. С. Гумилевым⁶. Ценность подобного свидетельства не подлежит сомнению.

Об этом стихотворении, как и о многих других стихах молодой Ахматовой, можно было бы сказать словами Фомы Аквинского: «Прекрасно уже само восприятие прекрасной вещи». Действительно, во многих таких лирических сценах красота присутствует незримо и невидимо — она как бы насыщает атмосферу стиха, образность стиха, интонацию стиха и тем самым приносит глубокое, ни с чем не сравнимое внутреннее удовлетворение. Это удовлетворение испытываешь, например, от той «сотой интонации», которую сама поэтесса отмечала и любила в пушкинских стихах и которая опять-таки свойственна лишь самым талантливейшим актерам. Однако она свойственна и поэтам, обладающим абсолютным внутренним слухом, и выражает она — все — не только голос актера, но даже паузы, даже его молчание.

Красота стиха может проявляться также и в смелом и неожиданном развитии сюжета, а стало быть, в его психологической обоснованности, в безошибочной точности деталей, примет времени... Короче говоря, стоит сейчас процитировать стихотворение Ахматовой, которое было написано в Слепневе в 1915 году и которое как раз и открывает «тайну красоты», и не только в поэзии, но и в мире. Эта тайна — вечная, она — в великой отзывчивости, в великом расточительстве поэта, она — во всем, чем нас одаряет и чем нас казнит жизнь:

Нам свежесть слов и чувства простоту
Терять не то ль, что живописцу — зренье
Или актеру — голос и движенье,
А женщине прекрасной — красоту!

Но не пытайся для себя хранить
Тебе дарованное небесами:
Осуждены — и это знаем сами —
Мы расточать, а не копить...

Эту же творческую мысль, но несколько по-иному в те же самые десятилетия выразил и Ян Райнис: «Не прожить, а состояться!..» Здесь чувствуется глубокое внутреннее единство с Анной Ахматовой, но чтобы оно

не выглядело чем-то искусственно сопоставленным или соединенным, следует сделать вот какое пояснение. Уже в наше время Ахматова принимала участие в переводах дневниковых записей и афоризмов Райниса, объединенных в разделе «Три приметы» (1906—1908)». Именно в этом разделе, в одном из писем, помеченных февралем 1908 года, Райнис определил глубокое различие между старой и новой эстетикой. Старая эстетика учит, — писал он своему адресату, — что поэзия должна быть только отражением, только образом; новая же эстетика требует, чтобы стихи и произведения искусства были не образами, а живыми поэтическими организмами⁷.

Вот это чувство особой жизненной или витальной силы, которая влита и в ахматовскую лирику, которая с десятилетиями не только не ослабевает, но как бы еще и прирастает за счет духовного опыта новых поколений, и важно отметить уже сейчас. Да, именно сейчас, когда, по существу, перелистаны лишь первые страницы ее лирических стихов. И здесь важна еще одна мысль Яна Райниса, прекрасно знакомого Ахматовой благодаря ее переводам с латышского: поэзия — наикратчайший способ выражения мысли.

4

Новогодний номер журнала «Русская мысль» за 1914 год и по настоящий день интересен рядом своих публикаций.

Дело в том, что, помимо двух стихотворений Надежды Львовой, в этом номере была опубликована и небольшая статья Ахматовой, посвященная сборнику «Старая сказка» этой рано умершей поэтессы.

«Сила лучших стихотворений Н. Львовой, — писала Ахматова, — проявляется в умении полно выразить самое интимное и чудесно-простое в себе и в окружающем мире». Кстати сказать, эти слова могут быть соотнесены и с творческой практикой самой Ахматовой, равно как и с ее последующими размышлениями. Смысл же этих

размышлений заключается в том, что такое свободное развитие лирического чувства не должно предвосхищать или, напротив, затемнять дальнейший ход мысли поэта. Ибо, добавляет поэтесса, с этим утрачивается единственность и новизна всего сказанного. Эту единственность и новизну сказанного действительно можно ощутить хотя бы вот в такой строфе, принадлежавшей Н. Львовой, но удивительно «ахматовской» по интонации и особой сдержанности чувств:

Мне как-то не жаль, что одна я,
Что ты — безвозвратно далеко.
Как вечер, душа умирает —
Без жалоб, без слез, без упрека.

И все-таки в целом не одной этой ахматовской рецензией теперь интересен первый номер журнала «Русская мысль» за 1914 год. Он интересен еще и повестью «Душа в маске», принадлежавшей перу Николая Владимировича Недоброво, который так же, как и Ахматова, относился к избранному кругу царскосельской литературной молодежи.

Итак, вместе с рецензией Ахматовой на стихи Надежды Львовой в журнале была опубликована и повесть Николая Недоброво «Душа в маске». И здесь не может быть сомнений в том, что Ахматова конечно же читала эту повесть и, что вполне вероятно, говорила о ней с автором, то есть с Николаем Недоброво.

К сказанному необходимо добавить, что в 1915 году в той же «Русской мысли» была напечатана большая статья Недоброво «Анна Ахматова», сыгравшая исключительную роль в творческой биографии поэтессы. В литературных кругах, например, знали и ее слова, сказанные в разговоре с В. М. Жирмунским: «Недоброво понял мой путь, мое будущее, угадал и предсказал его, потому что хорошо знал меня».

Следует добавить, что такая высокая оценка всего лишь одной литературно-критической статьи в творческой биографии Анны Ахматовой — большая редкость. Ведь ее отношение к статье Недоброво было не только

неизменно положительным, оно было глубоко справедливым по существу. Дело в том, что эта статья читается, как будто она была написана совсем недавно: и поныне она радует эстетической пронизательностью и в отношении сокровенных «тайн» ахматовского письма, и поныне время не властно над нею...

Итак, чтобы точнее определить особенности мировосприятия Ахматовой, а стало быть, и особенности ее творческой натуры, Николай Недоброво в своей статье одним из первых в русской поэзии и критике начала XX века использовал понятие «лирическая личность поэта». Следует добавить, что спустя еще семь лет Юрий Тынянов, как уже говорилось, ввел в литературный обиход термин «лирический герой», причем этот термин не только не отрицал лирической личности поэта, но и обогащал его. Ведь главное, что хотел подчеркнуть Тынянов, — нетождественность обыденной личности тому образу, именно образу, а не образцу, который возникает в лирическом стихотворении. Что же касается Недоброво, то он в своей публикации «Анна Ахматова» отметил неповторимость и новизну лирической личности поэта, а поскольку речь шла об ахматовских сборниках «Вечер» (1912) и «Четки» (1914), то, стало быть, отметил и ее умение по-новому любить и понимать человека.

К месту будет сказать, что Недоброво, как и принято было в дореволюционный период, об Ахматовой пишет как о поэтессе. И лишь в одном-единственном случае как о женщине-поэте. Мы следуем этой традиции, хотя в настоящее время слово «поэтесса» приобрело некий отрицательный оттенок.

...Насколько глубоко именно в те, в десятиные, годы проявились лучшие свойства Николая Недоброво как критика, обладавшего и безошибочным эстетическим вкусом, и философской глубиной понимания личности поэта, показывают также его письма к Александру Блоку. Особенно одно, помеченное: 22-е ноября 1911 года. В первых строках его Недоброво благодарит Блока за сборник «Ночные часы» и говорит о том сильном впечатлении, которое на него произвел ряд блоковских

стихотворений. Он высказывает также интересную и как-то особенно по-современному звучащую мысль о том, что автору «Ночных часов» многое, должно быть, пришлось оставить за спиной, чтобы так непосредственно притронуться к простой жизни, «ничего не потеряв из того особенного, *иномирного* обаяния», которое может быть названо прилагательным от его, Блока, имени⁸.

Действительно, об этом смутно угадываемом и все-таки истинно блоковском «иномирном обаянии», которое, безусловно, и сегодня эстетически восхищает нас и обогащает наше понимание жизни, необходимо упомянуть хотя бы потому, что и мы пристально вглядываемся в духовный и философский космос души человеческой, который не отменяет, а усиливает реалии нашего характера, нашей натуры.

Вот так подчеркивает Недоброво: «...и самое голосоведение Ахматовой, твердое и уж скорее самоуверенное, самое спокойствие в признании и болей, и слабостей, самое, наконец, изобилие поэтически претворенных мук, — все свидетельствует не о плаксивости по случаю жизненных пустяков, но открывает лирическую душу скорее жесткую, чем слишком мягкую, скорее жестокую, чем сляпливую, и уж явно господствующую, а не угнетенную»⁹.

Подобное предвидение Н. В. Недоброво наиболее резко и четко выраженных особенностей лирического характера Ахматовой, конечно, не могло не поражать воображение и самой поэтессы. Вот почему она не только многократно обращала внимание на providенческий характер этой статьи, но и в своих высказываниях о литературной критике постоянно учитывала такой опыт.

Даже в заметках о Пушкине, помеченных апрелем 1963 года, А. А. Ахматова высказала уверенность, что из стихов может возникнуть критическая проза, которая «вернет нам стихи обновленными и как бы увиденными в ряде волшебных зеркал».

Что именно Николай Недоброво последовательно соблюдал этот принцип — у Ахматовой, не было ника-

ких сомнений: ведь он первым отметил ее лирическую странность, что проистекала главным образом из особенностью, как бы мы теперь сказали, негативной сферы ее лирических чувствований и переживаний.

Эту «негативность» остро воспринимал и сам Николай Недоброво, о чем свидетельствует его повесть, которую он назвал в духе своей эпохи: «Душа в маске».

Да, следует воспользоваться этим совпадением — публикацией рецензии А. Ахматовой на стихотворный сборник «Старая сказка» Надежды Львовой и повести «Душа в маске» Николая Недоброво в одном и том же номере журнала «Русская мысль», чтобы и в дальнейшем говорить об их творческих и личных отношениях, переплетенных, взаимообусловленных, но конечно же от этого не менее интимных и по-своему неповторимых.

К сожалению, ни проза, ни поэзия Н. Недоброво до сих пор не были достаточно полно рассмотрены в литературе, посвященной Ахматовой. Лишь мимоходом М. М. Карлин отметил, что это была «душа в маске», если воспользоваться названием его повести, печатавшейся на страницах «Русской мысли». К сему М. М. Карлин добавляет, что это был «человек и литератор, весь обращенный в XIX век...»¹⁰.

Последнее заявление более чем странно читать, поскольку оно приходит в явное противоречие не только со словами Анны Ахматовой, но и многих других лиц, знавших Н. Недоброво. Да и Ахматова достаточно определенно говорит о той исключительной роли, которую в ее поэтическом развитии, в ее духовном формировании сыграла не только его статья, но и весь его облик, весь склад души, отнюдь не пребывавшей в «маске», но открытой для любви, для дружбы, наконец, для деятельности, которую мы сегодня назвали бы общественной, например, в «Обществе поэтов», организованном Н. Недоброво. Кстати сказать, его «ахматовская» статья имела широкий резонанс и в литературных кругах Петербурга, и Царского Села, и в российской провинции. Так, А. И. Белецкий вспоминает о ее обсуждении в уни-

верситетском кружке историко-филологического факультета в городе Харькове. Он же замечает, что Николай Недоброво, по молодости лет, был не прочь прикрыться маской каменного безразличия и иронического всезнайства, а между тем сам он был почти постоянно преисполнен любви к литературе и похвальной жажды настоящего знания*. В своей публикации М. Бронный также приводит интересную запись самого Н. Недоброво: в ней говорится о том, что народная ненависть уже просачивается всюду, что она неизменно обращена к самодержавной бюрократии. И далее молодой литератор пишет о своем странном пророческом ощущении мистической народной души и о постоянном чувстве какого-то внутреннего неудовлетворения»¹¹.

«...Как мне хочется на волю: к науке, к искусству и к любви нашей, к нашей общей жизни» — таким страстным желанием заканчивается эта страничка из дневника, принадлежавшего Николаю Недоброву.

А теперь следует сказать о том, что повесть «Душа в маске» позволяет конкретно рассмотреть и эстетические воззрения этого своеобразного литератора, к сожалению вскоре тяжело заболевшего туберкулезом и умершего в ялтинском санатории в 1919 году.

На первый взгляд сюжет повести — традиционен для таких вот «петербургских» повестей: Ольга Александровна, экзальтированная, литературно-изысканная молодая женщина, собирается вместе со своим поклонником Константином Хлудовым и дядей-генералом на новогодний бал-маскарад в Дворянском собрании...

Ради справедливости следует добавить, что из-за многочисленных разговоров и рассуждений героев начало повести проигрывает и в динамике развития дей-

* Примечателен в этом смысле и набросок его портрета, который можно найти в книге «Шум времени» (1929) Осипа Мандельштама: «...Язвительно-вежливый петербуржец, говорун последних символистских салонов, непроницаемый, как молодой чиновник, хранящий государственную тайну, Недоброво появлялся читать Тютчева, как бы представлять за него».

ствия, и в остроте изображения человеческих характеров... Однако этот сугубо беллетристический зачин не должен вводить в заблуждение относительно ее общего содержания. Дело в том, что Н. Недоброво прибегает к системе неких почти фантастических «отсветов» и «бликов», что вполне было в духе того времени, и конкретно — в духе вот таких новогодних или, как тогда говорили, рождественских повестей. В этом смысле характерен следующий эпизод: Ольга Александровна хочет посмотреть на себя в зеркало, чтобы увидеть свой истинный образ. Причем это зеркало освещено изнутри, точнее — оно освещено пламенем, мерцающим из-за зеркала, как бы с его «обратной» стороны. И не эта ли сцена впоследствии уже в лирике и эпосе Ахматовой — как отдаленное эхо — прозвучит и разовьется и оформится в целую систему «зеркальных» и «зазеркальных» отражений?..

Однако самое главное для современного читателя все-таки заключается в том, что Николай Недоброво в своей повести высказал ряд суждений о природе эстетического в искусстве, о влиянии красоты на жизнь.

Полемичен контекст диалога, который возник между двумя масками: Ольгой Александровной и лирическим героем Петром Стрешневым. Ольга Александровна высоко оценивает влияние красоты на жизнь, тем более что оно, это влияние, — огромно: оно может быть добрым, но бывает и злым.

Стрешнева в современном искусстве отталкивает другое — «безжизненный эстетизм», который так «врочился в жизнь». Вот почему если следовать логике этих суждений, то в искусстве всегда необходимо учитывать личность художника, которая может быть закрыта «маской», но которая постигается через посредство ассоциативных связей и сравнений.

Итак, в повести Н. Недоброво имеется традиционный для прозы прошлого, XIX, и начала нового, XX, века сюжет, а именно: бал-маскарад как некое анонимное существование личности, а стало быть, и души человеческой, скрытого за маской; но постепенно этот бал-маскарад начинает приобретать и совсем иные черты.

В России представителями такого новейшего философского, интуитивистского направления были Л. М. Лопатин, Н. О. Лосский, Л. Шестов, С. Л. Франк, В. Ф. Эрн. Именно для них личность, индивидуальность, человеческая особь стала ядром не только обыденной, но и «космической жизни». И не это ли положение имел в виду Н. Недоброво, когда писал об «иномирном» обаянии лирических стихов Блока?!

5

«Мы не знаем явлений материи непосредственно, мы не знаем явлений объективных, а только субъективные», — писал Л. М. Лопатин в своей фундаментальной работе «Положительные задачи философии». И далее: «Мы не ощущаем состояний, вещества, а только состояния души, им вызванные»¹³.

Как видим, особое внимание этот философ уделял личности вообще и состояниям души творческой личности в особенности, поскольку именно ей в высшей степени присуще убеждение в «собственной внутренней действительности». Равно как именно для нее характерно чувство безграничной свободы, раскрепощенности: «Чувство свободы, — писал Л. М. Лопатин, — есть осознание себя как источника деятельности. Свобода постигается в нем как самоопределение. Другими словами, она есть внутренняя или духовная причинность».

И еще одно существенное замечание, относящееся к психологии творческой личности, можно найти у Л. М. Лопатина, замечание, которое, как говорится, *многого стоит* в творческих установках Н. Гумилева, Анны Ахматовой и других поэтов-акмеистов.

«Творческий разум есть способность замыслов по преимуществу, — писал Л. М. Лопатин. — Но только рассудок переводит темные идеи разума творческого на язык ясных, резко очерченных понятий». И чуть дальше: «...В тех случаях, когда сила непосредственного творчества соединяется с полной сознательностью, с

ясным и собою владеющим мышлением, возникают мировые по своему значению системы».

И это весьма важное уточнение было сделано Л. М. Лопатиным, который видел для творческого разума реальную опасность в разного рода всеобщностях, посягавших на человеческие права и свободы.

Итак, теперь не может быть сомнений в том, что акмеизм как художественная система, оказавшая далеко идущее и непреходящее воздействие на русскую поэзию XX века, имела перед собой фундаментальные философские и эстетические обоснования.

В частности, как можно было только что убедиться, в творческой практике поэтов-акмеистов решающее значение имело не «отражение жизни», как сказали бы мы теперь, а художественное выражение «собственной внутренней действительности», которую именно так и определял Л. М. Лопатин и которую по-своему выразил Николай Гумилев, когда писал, что и человек, и природа, и весь окружающий мир — все важно прежде всего и главным образом глубоко интимным, глубоко личностным преломлением. Ибо, добавил он, «не в объекте, а в субъекте лежит основание для нашего радостного любования бытием».

В настоящее время, когда появляются публикации, о которых мы в недавнем прошлом, как говорится, и мечтать не могли, в частности, такие, как эссе Льва Шестова¹⁴, общее положение о том, что поэзия акмеистов впитала в себя наиболее современные ей открытия и обоснования философской мысли, обретает достаточную конкретность.

Таким же провиденциальным характером обладал и ряд положений «трагической диалектики» или «диалектики отчаяния» Льва Шестова, которая сближала его не только с А. Шопенгауэром, С. Кьеркегором, Ф. Ницше, но, в известной степени, предшествовала и «негативной диалектике» Т. Адорно.

Итак, в основу философского эссе Льва Шестова «Памяти великого философа (Эдмунд Гуссерль)» положена известная гамлетовская формула бытия — *время вышло из своей колеи*, которая, кстати сказать, также при-

близилась к нам и приобрела особое многообразие смысловых и эмоциональных оттенков именно в наше время.

Каковы же признаки такой особой актуальности и современности именно этой гамлетовской формулы, равно как и всего философского этюда Льва Шестова?..

Они заключаются, на наш взгляд, в следующем: едва ли не каждодневно можно убедиться, что выдающиеся представители современной науки и современной философии в океанических приливах и отливах нашей жизни всецело вверили свою судьбу да и судьбу всего человечества — разуму, не знающему и не желающему знать пределы своей безмерной власти. Так, Гуссерль и сказал: разум повелевает, человек должен повиноваться. И этого еще мало, что он, человек, должен повиноваться — он должен благоговейно и радостно покорствовать ему. Как у Гуссерля, так и у самого Льва Шестова возможность существования неких «логических сверхчеловеков», для которых наши обыденные ситуации и положения совсем необязательны, но обязательна их непомерная и безграничная власть, — такая возможность не подлежала сомнению.

«Чтобы познание было значимым, — писал Лев Шестов, нужно признать его абсолютным — и принять все, что оно от нас потребует. Обоготворить камень, принять беспощадную жестокость, самому окануться, отречься от всего, что нам наиболее нужно и дорого, как и учил нас, понуждаемый самой истиной, Ницше».

Следует добавить, что философские взгляды Ницше, равно как и его размышления о неумолимой жестокости как очевидном свидетельстве «величия», наконец, о требованиях разума, который может повелевать нам обоготворить камень, глупость, ничто, все эти размышления не были книгой за семью печатями для многих русских поэтов и художников ни начала, ни середины XX века, и, в частности, если говорить о начале века, то для Николая Гумилева и его сподвижников по Цеху поэтов.

Вероятно, имело своих просвещенных читателей и философское эссе «Memento more» Льва Шестова, на-

печатанное в 1917 году и посвященное, прежде всего, феноменологии Э. Гуссерля и, конечно же, проблемам безмерной власти разума.

Короче говоря, отмечая факт предвосхищения Л. М. Лопатиным ряда положений персонализма или утверждая безусловную роль Николая Бердяева и Льва Шестова в подготовке и развитии христианского экзистенциализма, хотелось бы одновременно выделить особым образом и тот вывод, который неизбежен: философствование этих своеобразных и, безусловно, выдающихся мыслителей, открывающих новые проблемы в сферах, казалось бы вполне традиционных для философской мысли, оказывало безусловное влияние на русскую художественную интеллигенцию начала XX века — «серебряного века» русской культуры. Ибо, как справедливо отмечает Н. В. Мотрошилова, характерным для того же Льва Шестова был перспективный поиск «такой свободы, такого личностного самовыражения человека, которые не спасовали бы перед самой грозной силой в облики необходимости». И — добавим к сказанному, — что именно такой поиск вела Анна Ахматова, равно как и другие поэты, принадлежавшие к другим творческим формированиям в начале века, но сохранившие на всю жизнь убеждение, что «свобода и индивидуальность, не подавляемые никакими необходимостями и всеобщностями, — это и есть то главное «за» в думе-страсти Л. Шестова, — как об этом сказала Н. В. Мотрошилова, — что заставляет и нас безусловно присоединиться к этой его «думе-страсти».

Итак, можно сказать, что во вселенской иерархии философов, мыслителей, да и вообще литераторов, представляющих новейшие философские и художественно-творческие течения, человеческая личность, философствующая личность была не только онтологическим элементом мира, но и имела трудно переоцененное значение в любых сферах духовного бытия. Поскольку, как об этом писал Н. Лосский, сверхвременная сущность нашего «я» определяется той особенностью сознания, которая и дает нам возможность вспоминать о прошлом, думать о настоящем, предвосхищать

будущее, то есть перекинуть мост над пропастью времен.

Поэтическая подборка Николая Недоброво, опубликованная в журнале «Русская мысль» (1913. № 4), открывается стихотворением, в котором есть такие строчки: «Вот я; и явственное прежде спустилось глубоко во тьму...» Иначе говоря, «явственное прежде», а стало быть и освоенное многовековой литературной традицией, а может быть, и низведенное до банальности, до штампа перед явлением нового лирического поэта, скажем шире — перед явлением новой человеческой личности, которой свойственно и новое мироощущение, становится теперь неразличимым, невыразимым, неясным, опустившимся во тьму времен. Хотя, к слову сказать, «перво-движущая сила», которая столь прозорливо была отмечена Н. Недоброво именно в ахматовской лирике, — сила по-новому мыслить и чувствовать человека, в его собственных стихах, была, конечно же, более скромной; она теряла не только энергию, но и свою выразительность, обретая некий повторный характер. Такова, например, интонация стиха, включенного в эту же подборку:

Я, грозный герцог, всем — и сюзерену страшен,
Но страсть к его жене смирить я не могу.
Их жду на пир... Хожу по колоннадам башен
И пыль далекую ревниво стерегу...¹⁵

Здесь интонация стиха и сам лирический характер — резкий, властный, не терпящий возражений, — безусловно, брюсовского происхождения. И все-таки среди всех опубликованных в «Русской мысли» стихов у Н. Недоброво были превосходные лирические миниатюры, как, например, такие:

Не рви... дай сохранить мучительную нить!
Дай досказать мне то, чему не верю!
Дай мне оплакать мнимую потерю;
Не спорь! Дай говорить!..

В свою очередь, если собрать все лирические стихотворения, которые Анна Ахматова предваряла инициалами

«Н. В. Н.» или в которых в той или иной степени проступали царскосельские мотивы, то нельзя не почувствовать их особой, доверительно-искренней интонации, той самой, которую «ловят истинные поэты — ловцы интонаций», как однажды счастливо сказала сама А. А. Ахматова. Открывается же эта антология ахматовским стихотворением «Есть в близости людей заветная черта...». Перед первой строкой стихотворения стояли инициалы «Н. В. Н.», и помечено оно было маем пятнадцатого года.

...Итак, высокий, спокойный, эпический строй этого классического стихотворения соответствует тому чувству благодарности, которое и делает женскую душу свободной, чуждой какой-либо «медлительной истоме сладострастья». Ибо

Стремящиеся к ней — безумны, а ее
Достигшие — поражены тоскою...

Поэтесса делает паузу и заканчивает стихотворение столь же значительно, как и начинала его:

Теперь ты понял, отчего мое
Не бьется сердце под твоей рукою.

Той же весной пятнадцатого года и теми же инициалами «Н. В. Н.» были предвосхищены другие ахматовские стихи, в которых нет и в помине классицистической, а стало быть, и торжественно-холодной интонации.

«Целый год ты со мной неразлучен...» — так начинается стихотворение, в котором два полюса обозначают сложный и, вопреки всему, просветленный мир лирической героини:

Тихий, тихий, и ласки не просит,
Только долго глядит на меня
И с улыбкой блаженной выносит
Страшный бред моего забытья.

Наконец, формально законченное несколько позднее, но как будто испытывающее неодолимую силу

притяжения к тем первым двум, появляется стихотворение «Еще весна таинственная млела...».

Вот она, эта ахматовская — невероятной силы — откровенность:

Ты был испуган нашей первой встречей,
А я уже молилась о второй.

Наконец, стихотворение «Милому», помеченное февралем пятнадцатого года, в котором изображен такой привычный и такой милый образ и царскосельского городка, и того, кто пишет одно за другим свои «беспокойные письма»:

...И отсюда вижу городок,
Будки и казармы у дворца,
Надо льдом китайский желтый мост.
Третий час меня ты ждешь — продрог,
А уйти не можешь от крыльца
И дивишься, сколько новых звезд...

Правда, в эту идиллию врывается какая-то фантазмагория в духе народных загадок, преданий и поверий о мертвой невесте, что лежит в «голубом кружащемся снегу» и вызывает к жениху голосом лебеди.

Но ведь помимо всего прочего в жизни бывают и минуты отчаяния и страха, если не за другого, то за себя. И тогда одновременно необходимо проверить также и свою собственную жизнь, подвергнуть ее беспощадно-строгому суду. Вот эта беспощадность и открытость в поэзии не меньше, если не больше, укрепляет человека, позволяет ему смирить свою обиду на судьбу, на свою нелегкую долю.

Однако несчастье случилось не с Ахматовой, а с Николаем Недоброво: в 1915 году он тяжело заболел, как вскоре выяснилось — чахоткой. Врачи настоятельно советовали выехать ему в Крым. Но болезнь приняла все более тяжелые формы. Михаил Струве позднее писал:

Я приходил на дачу, на веранду.
Где на кушетке, под мохнатым пледом,
В чахотке умирал Недоброво.

Ничего этого не знала Анна Ахматова. Позднее в автобиографических заметках она писала: «...В 1920 году О [сип] М [андельштам] пришел ко мне на Сергиевскую, 7, чтобы сказать о смерти Н. В. Н[едоброво] в Ялте, в декабре 1919 года. Он узнал об этом несчастье в Коктебеле у Волошина. И никогда никто больше не мог мне сообщить никаких подробностей. Вот какое было время»¹⁶.

Так прошли еще не месяцы — годы, — и возникли строки, которые как будто бы впитали всю печаль и всю горечь, что по-прежнему переполняла ее сердце. Здесь имеется в виду стихотворение «Если плещется лунная жуть...», которое было отмечено октябрём двадцать восьмого года. Это самое горькое, самое печальное воспоминание:

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.

6

Сильное эстетическое впечатление в лирике Ахматовой, даже в первых ее публикациях, как мы видим, производит именно то внутреннее самообладание, которое, согласно Спинозе, одновременно является и безусловным свидетельством внутренней свободы человека. Это владение собой и, стало быть, преодоление себя далось немалой ценой и далеко не сразу, — ведь оно

всегда трудно, особенно в молодости, в моменты душевного порыва, обиды, негодования, нелюбви... Но поскольку, как точно отметил еще Николай Гумилев, даже в самых первых ее пробах пера, то есть собственно ахматовских, и предметы, и явления душевного мира обретали зримые черты, уверенно становились на место прежних, насквозь пронизанных отсветами символистской поэзии, то столь же уверенно в ахматовской лирике обретали свой голос и все *немые до сих пор женские существования*, как фигурально выразился Гумилев. Он имел в виду ахматовский сборник «Четки» и голоса женщин влюбленных, лукавых, мечтающих, восторженных, разочарованных, не терпящих возражений, голоса всех тех, что заговорили, наконец, своим подлинным и в то же время художественно-убедительным языком.

Следует добавить, что такое самообладание Ахматова обрела далеко не сразу, не по мановению ока. Ибо, как говорят ее письма, адресованные Сергею Владимировичу фон Штейну, мужу старшей сестры Инны Андреевны, духовное, нравственное и эстетическое формирование Ани Горенко проходило трудно.

В 1906 году она ходила в последний класс Фундуклеевской гимназии в Киеве, где жила на Меринговской улице в квартире Виктора Модестовича Вакара и его жены Анны Эразмовны, урожденной Стоговой, то есть своей тетки по материнской линии.

Обстановка и сама атмосфера этой респектабельной, типично буржуазной семьи, когда, например, Виктор Модестович не стеснялся не только громко кричать, но и грубо оскорблять свояченицу, угнетающе действовала на совсем еще юную Аню Горенко. Ко всему прочему она платонически (а стало быть, и особенно пылко и безнадежно) была влюблена в своего царскосельского знакомого Владимира Викторовича Голенищева-Кутузова, — он был старше ее и заканчивал факультет восточных языков Петербургского университета. Едва ли не каждое письмо фон Штейну, поверенному во всех этих девичьих тайнах, заканчивалось

просьбой — выслать фотокарточку В. В. Голенищева-Кутузова, с обязательством переснять ее и тотчас же возвратить обратно.

Однако эти письма Ани Горенко (как и ряд писем Н. С. Гумилева периода первой мировой войны), опубликованные Э. Г. Герштейн, как уже говорилось, в журнале «Новый мир», позволяют ощутить, насколько сложным, даже — мучительно-сложным и трудным было душевное состояние Ани Горенко в семье Вакар. Почти все время она испытывала физическое недомогание, которое сопровождалось опасениями, что и у нее может открыться активный процесс в легких и что туберкулез, от которого 15 июля 1906 года скончалась ее старшая сестра Инна Андреевна, начнется с любого — даже самого обычного — простудного заболевания.

К сказанному необходимо добавить, что впоследствии, в 1922 году, от чахотки скончалась ее младшая сестра Ия Андреевна и что сама Анна Андреевна неоднократно лечилась в легочных санаториях. Например, в сентябре — октябре 1915 года в туберкулезном санатории Хювинккя около Хельсинки, где и было написано стихотворение «Как невеста, получаю каждый вечер по письму...», посвященное Н. В. Недоброво:

Я гошу у смерти белой
По дороге в тьму.
Зла, мой ласковый, не делай
В мире никому.

К сожалению, эту «дорогу в тьму» Аня Горенко однажды пыталась выбрать добровольно... В письме Сергею Владимировичу фон Штейну, помеченному все тем же девятьсот шестым годом, после горьких сетований на полное одиночество и на свою ненужность («главное, не нужна никому никогда»), Аня Горенко вспомнила, что год тому назад в Евпатории она пыталась покончить жизнь самоубийством — пыталась повеситься... Но гвоздь вырвало из известковой стены. «Мама плакала, — добавляет Анна, — мне было стыдно — и вообще скверно».

Вот это самое «вообще скверно» большую часть времени она испытывала и теперь в доме по улице Меринговской, то есть в доме В. М. и А. Э. Вакар.

Даже отдельные строчки из ее писем фон Штейну свидетельствуют о том, что душевный кризис вновь достигал своей высшей точки.

«Я все молчу и плачу, плачу и молчу...»

«Сергей Владимирович, если бы Вы видели, какая я жалкая и ненужная, никому, никогда...»

Особенно же чистосердечно и выразительно о своем душевном надломе, равно как и полном внутреннем отчуждении в семье Вакар, гимназистка Аня Горенко рассказала в письме, помеченном январем 1907 года... «С сердцем у меня совсем скверно, и только оно заболит, левая рука совсем отнимается... Может быть, и Вы больны, что так упорно молчите...» А вот заключение: «Я кончила жить, еще не начиная. Это грустно, но это так...»

Конечно, в этих строчках была и некоторая доля преувеличения своих физических и нравственных страданий, но все-таки гнетущая обстановка в семье Вакар, в которой жила Горенко, не только не рассеивалась, но еще как будто бы все больше сгущалась.

И вот тут происходит нечто совсем неожиданное. Аня Горенко решила сообщить своему адресату о событии, которое должно было коренным образом изменить ее жизнь.

Итак, в письме, помеченном январем нового, девятьсот седьмого года, она писала фон Штейну: «Я кончаю жить, еще не начиная. Это грустно, но это так...» Однако второе письмо, помеченное февралем того же года (день второй), резко отличается от первого и по тону и по настроению. Еще бы!.. После краткого сообщения, что это уже четвертое письмо, отправленное за одну неделю, последовала решительная фраза: «Я выхожу замуж за друга моей юности Николая Степановича Гумилева».

Правда, дальнейшее содержание письма, со многими вкрапленными в текст стихотворными цитатами, отнюдь не свидетельствует о восторженном состоянии

Ани Горенко. Скорее, наоборот, во многих цитатах сквозит какая-то неуверенность. «Люблю ли его, я не знаю, но кажется мне, что люблю» — так, слегка видоизменив строки известного романа «Средь шумного бала» на слова А. К. Толстого, пишет она фон Штейну. В другом стихотворении, вернее — в строчках, взятых из сборника Валерия Брюсова «Венок», еще отчетливее сквозит этот мотив жертвенности:

Сораспая на муку,
Враг мой давний и сестра,
Дай мне руку, дай мне руку!
Меч взнесен. Спешу. Пора.

«И я дала ему руку, — пишет она, — а что было в моей душе, знает Бог и Вы, мой верный, дорогой Сережа».

Правда, как бы задумавшись еще раз над пророческой строкой «сораспая на муку», которая, к великому прискорбию, действительно оказалась пророческой в их судьбе, Аня Горенко поспешила, как говорится, переменить тему, опять-таки использовав брюсовские строки о Неизбежном, строки, позаимствованные из стихотворения «Тезей Ариадне».

Эта мысль о Неизбежном не покидала ее и в дальнейшем. В частности, в письме от 11 февраля 1907 года, когда искренней благодарностью дышат те несколько слов, в которых она сообщает, что карточка Владимира Викторовича Голенищева-Кутузова была наконец-то получена, есть и такая фраза: «Сережа! я не могу оторвать от него душу мою. Я отравлена на всю жизнь, горек яд неразделенной любви».

Вот именно к этой последней фразе — «горек яд неразделенной любви», — сказанной столь пылко, столь самозабвенно, и придется возвращаться не один раз.

Ну, а как же Гумилев?.. И как его предложение руки и сердца? На эти вопросы Аня Горенко отвечает кратко и весьма сдержанно: «...Гумилев — моя Судьба, и я покорно отдаюсь ей. Не осуждайте меня, если можете. Я клянусь Вам всем для меня святым, что этот несчастный человек будет счастлив со мной».

А что еще могла сказать восемнадцатилетняя девочка, кроме того, что она готова к самопожертвованию во имя счастья другого?!

О том, с какой настойчивостью Николай Гумилев добивался и с каким трудом он все-таки добился от Ани Горенко согласия на брак, пишет и Ирина Одоевцева в автобиографической повести «На берегах Невы». Да, его любовь к Анне Ахматовой, по его же словам, была безумной и мучительной, да, он с большим трудом добивался ее согласия. Хотя в тот же период и все в том же девятьсот седьмом году, когда он заехал к ней по дороге в Париж, она все-таки ему отказала. Отказала решительно и бесповоротно.

Их брак состоялся многим позднее.

Более подробно, как было получено Николаем Гумилевым окончательное и последнее согласие Анны Андреевны на брак, повествует биографическая новелла в документах «Остров искусства», принадлежащая перу Р. Тименчика. Да, согласие было наконец-то дано после вечера современной поэзии в киевском Малом театре Крамского 29 ноября 1909 года. Причем позднее в местной печати появились весьма недоброжелательные, если не сказать — раздраженно-иронические высказывания об этом вечере, и, в частности, о том, как читал свою поэму «Сын Адама» Николай Гумилев и как на его чтение реагировала публика, сидевшая в зале. Если присовокупить к этому сообщению газетную шумиху, поднятую тогдашней печатью вокруг дуэли между Н. Гумилевым и М. Волошиным, то нельзя не учесть мнение Р. Тименчика, что согласие Анны Андреевны было дано не надоедливому соискателю руки, не другу юности, а поэту — дважды оскорбленному, трижды оскорбленному, бесконечно оскорбленному пощечиной, сплетней и тем, что позднее Ахматова назовет в стихах «равнодушием толпы»¹⁷.

Венчались же Анна Ахматова и Николай Гумилев через полгода в Николаевской церкви села Никольская слободка, что под Киевом, 25 апреля 1910 года.

В автобиографии «Коротко о себе» об этом событии Анна Андреевна сказала одной строкой: «В 1910 (25 ап-

реля ст. ст.) я вышла замуж за Н. С. Гумилева, и мы поехали на месяц в Париж».

Э. Г. Герштейн, предваряя ранние письма Ахматовой и Гумилева, опубликованные в «Новом мире» в 1986 году, достаточно определенно подчеркнула, что «соединение под одной крышей двух таких самобытных и сильных поэтов, как Гумилев и Ахматова, не сулило мирного уюта».

А вслед за этим наметила основную причину: столкновение двух характеров, двух темпераментов, двух творческих волей — вот главная причина их неудачной, в сущности говоря, семейной жизни.

В общем и целом, это, конечно, справедливо. Однако, учитывая содержание не только стихотворений Николая Гумилева, впервые соединенных в один «ахматовский» цикл, но и его писем, особенно писем с фронтов первой мировой войны, имеется возможность, нет, имеется прямая необходимость развернуть метафору их любви — этой «пытки сильных — огненном недуге», которая проявилась во многих — ставших ныне классическими — стихотворениях как Ахматовой, так и Николая Гумилева.

...В письме с передовых позиций, которое было помечено 25 июлем 1915 года и которое было написано только тогда, когда на фронте наступило краткое затишье, Гумилев, ни в коей степени не изменяя своей роли более старшего и более опытного в творческих делах товарища, высказал ряд конкретных пожеланий и замечаний. Между тем стихотворение, написанное в Слепневе, еще не остывшее от внутреннего жара, относится к высотам ахматовской лирики:

Ведь где-то есть простая жизнь и свет.
Прозрачный, теплый и веселый...
Там с девушкой через забор сосед
Под вечер говорит, и слышат только пчелы
Нежнейшую из всех бесед.

Эта сельская пастораль, выписанная рукой большого мастера, была лишь экспозицией к другой теме — к

теме иной человеческой судьбы и иных человеческих взаимоотношений.

А мы живем торжественно и трудно —

так громогласно — в духе державинских од и пушкинских обращений к городу Петра, к Петербургу, — начиналась эта вторая часть ахматовских стихов. И не потому ли мы сразу же вступаем в мир великолепных зданий и памятников, в мир, где не тускнеют «рек сияющие льды», где шумят в ненастье «бессолнечные, мрачные сады» и где лишь только «голос Музы, еле слышный». К месту будет сказано, что Николай Гумилев, доверяя своему эстетическому чутью и противясь любому классицизму, услышал эту державинскую и эту пушкинскую медь, а поэтому и предложил изменить Ахматовой ее строчку: вместо «голос Музы, еле слышный» он предложил два своих варианта: мол, надо было бы сказать «ясно или внятно слышный». А еще лучше: «Так далеко слышный».

Но в этом конкретном случае права была все-таки Анна Ахматова, когда она не приняла вариантов, предложенных Гумилевым... Ибо на невских просторах, где «с налету ветер безрассудный чуть начатую обрывает речь», где грохот ледохода заглушает все остальные звуки и где голос Музы был бы, конечно, еле слышен, и был он еле слышен не только из-за грохота ледохода и свиста ветра, но и из-за того, что медь державинских и пушкинских ямбов осталась в памяти потомков на века. Вот почему, говорит Анна Ахматова, мы

...ни за что не променяем пышный
Гранитный город славы и беды,
Широких рек сияющие льды,
Бессолнечные, мрачные сады
И голос Музы, еле слышный.

Однако в отзыве Николая Гумилева на это стихотворение, в сущности говоря, важны не его построчные замечания, важен его общий вывод: «В первом стихотворении (то есть в стихотворении «Ведь где-то есть

простая жизнь и свет...». — В. Д.) очень хороша (что ново для тебя) композиция. Это доказывает мне, что ты не только лучшая русская поэтесса, но и просто крупный поэт».

В устах автора «Писем о русской поэзии» это была очень высокая оценка — оценка самой истории, самой многовековой русской письменности. И не меньше того.

Однако Ахматова, которая столько раз в течение своей долгой жизни вспоминала статью Николая Недоброво, так ни разу и не вспомнила ни рецензии Н. С. Гумилева в его «Письмах о русской поэзии», ни этой высокой оценки, безусловно хранившейся в ее памяти.

А ведь в размышлениях Гумилева о характере лиризма Ахматовой, об особенностях ритмического строя ахматовских стихов было немало не просто дельных, но и весьма прозорливых замечаний. Таково его замечание о присущей ахматовской лирике «прерывистости дыхания». Или о том, что поэтесса никогда не объясняет, она непременно показывает. Или о том, что ее эпитеты определяют не только ценность предмета, но и каким-то особым образом внушают нам зримое видение этого предмета или этой вещи. В качестве примера такой особой живописности Гумилев привел действительно замечательные строчки:

И густо плющ темно-зеленый
Завил высокое окно.

И все-таки все эти суждения, свидетельствующие о тонком художественном вкусе Николая Гумилева, не могли искупить в глазах Ахматовой одного его вывода: «Чтобы полюбить мир, Ахматовой нужно видеть его милым и простым». Как так?.. Милым и простым?.. Нет, это все не для нее, не для Ахматовой, а для самого Гумилева... Это ему присуще расчетливое мастерство, когда деталь становится своеобразной самоцелью и когда обедненность лирического чувства восполняется изощренной ритмикой и метафоричностью стиха! Это ему... Правда, отвлекаясь вот от таких

конкретных положений, выдвигаемых Гумилевым, равно как и другими поэтами-акмеистами, Анна Ахматова с автором «Писем о русской поэзии» полностью и безусловно была согласна в следующем: там, где кантовская эстетика не одно столетие безуспешно искала истину, там современные поэты ищут и находят красоту.

С таких позиций этой желанной и обретенной красоты, а не только истинности или верности чувств и переживаний, что конечно же не отрицает и не заменяет одно другим, а напротив, то и другое усиливает и обогащает, спустя много-много лет Анна Андреевна Ахматова вместе с Любовью Давыдовной Большинцовой-Стенич и просматривала сборники Гумилева. Это, как говорится, во-первых. А во-вторых, что подчеркивает Э. Г. Герштейн, — Анна Андреевна имела целью установить автобиографическое значение целого ряда стихотворений Николая Гумилева, написанных в разные годы и все-таки неизменно обращенных к ней, к Анне Ахматовой.

7

Итак, человеческое, по словам Николая Гумилева, заключено все-таки в полете воображения, а прекрасное есть «волшебное вино, способное продлить чарующее вечно». Это главное свойство стиха определил Николай Клюев, а Гумилев с удовольствием процитировал его строку. Обращаясь к другим современникам, Гумилев охотно цитировал и их строчки, если, конечно, они заслуживали такой чести. Кроме того, в «Письмах о русской поэзии» он выделял у того или иного поэта любовь к осязаемому, предметному, вещному видению мира. Для Гумилева, например, было необычайно важным то обстоятельство, что Осип Мандельштам — в ту пору совсем молодой еще поэт, — и как художник и как зодчий не захочет и впредь никогда не будет использовать такие метафоры и художественные образы, на которые «нельзя было бы посмотреть и к которым нельзя было

бы прикоснуться ласкающей рукой». Для самого Гумилева, помимо этого прикосновения к вещной фактуре стиха, были необычайно важны и наглядные проявления эмоций, и все те неожиданные и внезапные всплески страстей, которые благодаря своей неожиданности и внезапности конечно же оказывали на читателей сильнейшее эмоциональное воздействие. Достаточно вспомнить хотя бы гумилевские «Озера». Это стихотворение выпадает из той обширной и многочисленной поэзии «дворянских гнезд», которая в самом начале нового века получила в России широкое распространение и нашла свое выражение не только, предположим, в поэзии и прозе, но и в музыке, живописи, книжной графике.

Сам Гумилев достаточно четко определил свое отношение к родной природе, когда в одном из «Писем» подчеркнул, что язык природы действительно мудр и действительно совсем не прост, по крайней мере, для выражения человеческих чувств; вот почему наше ощущение русской природы никак и не может уложиться в некоторые избитые определения красоты. А таких избитых определений красоты, как известно, было немало и во всех изданиях, и во всех жанрах той литературной эпохи. Особенно если предметом такого изображения становилась дворянская усадьба или, как тогда любили повторять, старинное «дворянское гнездо».

В гумилевском стихотворении «Старина» также воссозданы и все приметы, и признаки, и бывшие обитатели такой старинной усадьбы: «парк с пустынными опушками», «дом старинный и некрашенный», бывшие владельцы этой усадьбы, где неизменно «дед раскладывал пасьянс» и где «влюблялись тетки в юности и танцевали контрреданс».

В целом же для Гумилева была совсем неинтересна такая скучная и темная «незолотая старина», и даже этот некогда любимейший танец контрреданс. Ибо совсем другое волновало его... А волновало его новое отношение и к поэзии «дворянских гнезд», и ко всей средне-русской природе.

Да, язык природы действительно мудр и не прост, — говорил он в «Письмах о русской поэзии», — совсем не прост, по крайней мере для человеческого чувства... И вот в гумилевских «Озерах», включенных в сборник «Жемчуга», узнается этот самый непростой «витальный стиль», который является определяющим в человеческой жизни и черты которого впервые были обозначены в философии Ф. Ницше. Да, именно «витальный стиль» и предполагал, что в слове будет обозначено не поверхностное, не всем очевидное, а потаенное, странное, нечто затаившееся в темных и скрытных глубинах предчувствий и сновидений человека.

Я счастье разбил с торжеством святотатца,
И нет ни тоски, ни укора,
Но каждую ночь так ясно мне снятся
Большие ночные озера.

На траурно-черных волнах неньюфары,
Как думы мои, молчаливы.
И будят забытые, грустные чары
Серебряно-белые ивы.

Уже в этих первых строфах стихотворения «Озера» утверждается новая система и человеческих и природных ценностей, которые характерны для «витального стиля» и которые отвергают прежние нравственные принципы и нормы. Так шло осознание сокровенного, личностного «я», так шло утверждение внутренних проявлений человеческой природы, чуждой социальным привычкам и общепринятым нормам поведения.

Луна освещает изгибы дороги,
И видит пустынное поле,
Как я задыхаюсь в тяжелой тревоге
И пальцы ломаю от боли.

Характерный для новейшей поэзии образ-перевертыш, когда не лирический герой видит пустынное поле и луну, а именно луна и поле «видят» этого человека в его «тяжелой тревоге покоя», — такая как бы переверну-

тая метафора и делает еще более выразительной, еще более необычайной все это ночное...

Но вот превосходство человека, которого одурманили чары ночных озер и которому они навяли мечты о его подлинном возрождении, даже — о его перерождении в некую сильную, в некую исключительную личность, — это превосходство оказалось мнимым. Ибо наступило пробуждение. И оно было неизбежно. Вот тогда-то чары ночных озер стали терять свое опьяняющее воздействие, а человек остался таким, каким он был и каков он есть на самом деле.

...Я, слабый, бескрылый,
Смотрю на ночные озера
И слышу, как волны лепечут без силы
Слова рокового укора.

Может быть, этот безвестный укор и вызывал творческое возрождение поэта?.. Во всяком случае, только теперь наступают «минуты труда и покоя»; они по-земному прекрасны и по-земному созидательны:

Проснусь, и, как прежде, уверенны губы,
Далеко и чуждо ночное,
И так по-земному прекрасны и грубы
Минуты труда и покоя.

«Озера» — одно из самых выразительных стихотворений Гумилева не только как художника, но и как поэта-акмеиста. И вот, поскольку речь зашла о Гумилеве как выдающемся теоретике русского акмеизма, то весьма интересными будут рассуждения П.Флоренского о самом термине древних АКМИ. В очерке «Ближе к жизни мира» Павел Флоренский заметил, что в расширительном смысле термин АКМИ обозначает собою расцвет; первоначально он применялся только к человеческой жизни. АКМИ человека приходит, по воззрениям древних, приблизительно в сорокалетнем возрасте и выражает наибольшую полноту душевных и телесных сил, достигаемых человеком... Что же, если сегодня перечитать такие стихотворения Гумилева, как «Озе-

ра», и если к тому же напомнить, что ему не удалось дожить до сорокалетнего возраста, то термин АКМИ не покажется надуманным, а напротив — удивительно точным и весомым в отношении поэзии самого Гумилева. Это был расцвет стремительный и прекрасный. И напрасно Валерий Брюсов, в отличие от «стихийного» футуризма, акмеизм называл «тепличным» явлением в русской поэзии, хотя ради справедливости следует сказать, что и Н. Гумилева, и С. Городецкого, и А. Ахматову он считал поэтами интересными и талантливыми и был твердо уверен, что в будущем все они будут писать хорошие стихи.

В свою очередь, Николай Гумилев будущность русской поэзии связывал не только, предположим, с акмеизмом, как это следовало бы ожидать от главы поэтической школы, но и с появлением таких поэтов, как, например, Николай Клюев. Да, Гумилев вновь не преминул сказать о мессианстве русского стиха, равно как и о мессианстве всей русской культуры, о славянском ощущении светлого равенства всех людей и подтвердил эти свои мысли клюевскими строчками: «...Мы предутренние тучи, зори росные весны...» И еще: «Чародейны наши воды и огонь многоочит!»

МИНУТА ТОРЖЕСТВА

Под бедным небом родины моей
Я только петь и вспоминать умею.

1

Память — это переживание хода времени, память — это твое «я», которое длится, это падение в мир, раскрывающий правду о тебе. Память в поэзии Ахматовой — всеобъемлюща и всевластна. Поэтому не раз придется возвращаться к восклицанию, как будто бы вырвавшегося под напором каких-то драматических, если не сказать трагических, переживаний.

Только память вы мне оставьте,
Только память в последний миг.

Сама Ахматова никогда не ставила знак равенства между памятью и воспоминаниями; она не вспоминала, а мгновенно воскрешалась, воссоздавалась, возникала в другом времени и другом пространственном измерении. А также в другой жизненной ситуации, которая одновременно была ситуацией стихотворной.

Как не раз отмечалось в комментариях к стихотворениям и стихотворным сборникам поэтессы, она внимательно относилась к композиции своих будущих книг, намечала разделы, обозначала дату и место написания того или иного стихотворения. Причем в комментариях не раз отмечалось, что, во-первых, Анна Ахматова располагала тексты по их внутренней связи, очень часто нарушая их хронологический порядок. И во-вторых, что датировала и указывала место написания стихотворений «с различной степенью полноты, без каких-либо видимых мотивов и общих правил», — как полагал В. М. Жирмун-

ский в собрании стихотворений и поэм Анны Андреевны Ахматовой (1977), так и оставшемся до сей поры, на наш взгляд, наиболее фундаментальной и обстоятельной книгой.

Вот почему, когда под тем или иным стихотворением стоит дата и место написания, например, «Лето 1916. Слепнево», то всегда необходимо учитывать все обстоятельства включения этого стихотворения в данный временной и пространственный контекст, который создается или самой поэтессой, или составителем ее сочинений и автором примечаний к ним, в данном случае В. М. Жирмунским.

Именно такая дата «Лето 1916» стоит под стихотворением «Они летят, они еще в дороге...», посвященном Михаилу Лозинскому, поэту и переводчику, содругу и сотоварищу Ахматовой не только по Цеху поэтов, но в дальнейшем — и на протяжении многих лет жизни.

Они летят, они еще в дороге,
Слова освобожденья и любви,
А я уже в предпесенной тревоге,
И холоднее льда уста мои.

Указание на Слепнево, то есть небольшую деревушку, расположенную в пятнадцати верстах от Бежецка, важно для более углубленного и целостного восприятия не только этого стихотворения, но и целого ряда других, имеющих между собою смысловую связь и создающих с ними единство. «Предпесенная тревога», охватившая поэтессу, вызвана встречей с этими знакомыми, любимыми местами; она как бы знает о них наперед, как бы предполагает, что

.. .скоро там, где жидкие березы,
Прильнувши к окнам, сухо шелестят, —
Венцом червонным заплетутся розы
И голоса незримых прозвучат.

В данном случае облик берез и червонные розы на клумбах избраны не только и не столько для того, что-

бы создать идиллический, усадебный, сельский пейзаж, но чтобы обозначить саму *тревогу* — тревогу овеществленную. Как и поэтическое воодушевление, которое опять-таки обернулось овеществленной, а стало быть, и наиболее выразительной, неожиданной метафорой, такой, какой еще не знала русская лира.

А дальше — свет невыносимо щедрый,
Как красное, горячее вино...
Уже душистым, раскаленным ветром
Сознание мое опалено.

Итак, сноска «Лето 1916. Слепнево» играет здесь чрезвычайно важную роль: она не формальность, а вполне естественный (как нам начинает казаться) образно-метафорический момент стихотворения в целом.

Барский «дом с мезонином» в тверской деревеньке Слепнево был построен дедом Николая Гумилева — Иваном Львовичем Львовым. Местный житель А. Привалов, доживший до глубокой старости, то есть до наших дней, помнил, как создавалась усадьба, которая после смерти Ивана Львовича, последовавшей во второй половине прошлого века, перешла к трем сестрам — Анне Ивановне Львовой (в замужестве — Гумилевой), Варваре Ивановне и Агафье Ивановне. На старинной карте Бежецкого уезда, буквально испещренной названиями множества сел, деревень и деревенок, далеко не сразу можно найти эту замыслоратую буквенную вязь — *Слепнево*, которая и соседствует с названиями ближайших поселений Борисково, Толстиково, Градницы, Теребино, Сулега, Сулежский борок и другие.

Многие дворянские семьи, издавна проживающие в Бежецком уезде Тверской губернии, находились в дальнем или близком родстве друг с другом.

Так, сохранилась большая семейная фотография, сделанная в Слепневе в десятых годах нашего века. Недалеко от векового «единственного в этом парке дуба» и липовой аллеи, ставшей теперь густой запущенной рощей, за просторным обеденным столом и на еще более просторной поляне собрались представители старин-

ных дворянских фамилий Гумилевых, Сверчковых, Кузьминых-Караваевых, бывших между собою в родстве; Анна Ахматова вполоборота смотрит прямо в объектив фотоаппарата.

А вот Николая Степановича на этой фотографии нет. Он вообще недолго любил Слепнево, да, кстати сказать, и сам уездный городок Бежецк, хотя в письме, отправленном из Бежецкого уезда, из усадьбы Слепнево в 1912 году и адресованном А. А. Ахматовой, эта его нелюбовь не чувствуется ни в чем. Напротив, Николай Степанович пишет, что живет он тихо, скромно, почти без книг: вечно с грамматикой, то английской, то итальянской для того, чтобы читать Байрона и Данте в подлиннике.

Далее следуют подробности его увлечения верховой ездой, собственно говоря, добавляет он, вольтижировкой или подобием ее.

Кстати, эти навыки верховой езды вскоре пригодились Николаю Степановичу, когда в дни первой мировой войны он был определен в конную разведку.

Примечателен и такой лирический — по настроению и исполнению — отрывок, вкрапленный в это письмо.

«...Каждый вечер, — писал он Анне Андреевне, — я хожу один по Акинихской дороге испытывать то, что ты называешь Божьей тоской. Как перед ней разлетаются все акмеистические хитросплетения. Мне кажется тогда, что во всей вселенной нет ни одного атома, который бы не был полон глубокой и вечной скорби».

Можно с уверенностью сказать, что слепневские впечатления в какой-то степени отразились у Николая Гумилева не только, предположим, в стихотворении «Озера», но и в стихотворении «Камень». Как и в «Озерах», здесь обыденность таит в себе нечто такое, что существует по ту сторону нашего «дневного» сознания, а стало быть, и реального времени и пространства. И это вызывает у поэта не только своего рода лирический трепет, но и трагические предчувствия неизбежного. И здесь уместно будет вспомнить, что в одной из своих программных статей Гумилев утверждал, что, предположим, как и Вийон, который должен был чувствовать *нездешнее* и помнить о *неизвестном*, но никогда не оскорблять сво-

ей поэтической мысли более или менее вероятными догадками, так и современный поэт, «читатель книг», должен лишь предчувствовать странные пути, где «нет надежд и нет воспоминаний», где страшна «ночная тень за шкафом, за киотом» и где в дедовских старинных часах навеки застыл

Тот маятник, недвижимый, как луна,
Что светит над мерцающим болотом.

Это нездешнее, это непознаваемое может принимать самые различные облики, например, «образ последнего часа», который не наступит никогда... Вот так постепенно обозначается основополагающая идея акмеистов, которую подчеркивал и соратник Гумилева по Цеху поэтов — Сергей Городецкий, размышляя о том, что мир имеет свою «наоборотную» сторону и что не только роза, зверь, звезда Маир, тройка, то есть — все то, что издавна считалось прекрасным, но и всякое уродство может быть прекрасным тоже. И далее С. М. Городецкий заключил: «После всяких «неприятных» мир безоговорочно принят акмеизмом во всей совокупности красот и безобразий»¹⁸.

В стихотворении «Камень» воссоздаются столь же зловещие, сколь и неодолимые предчувствия поэта, которые метафорически воплощаются в огромном придорожном камне.

Взгляни, как злобно смотрит камень,
В нем щели странно глубоки —

так начинается это стихотворение. А вскоре оказывается, что этот черный, придорожный камень, каких немало на российских просторах, обладает страшной силой: его действия — непредсказуемы, его ночные пути — тайны.

Но берегись его обидеть,
Случайно как-нибудь толкнуть.

Да, Николая Гумилева и в этом стихотворении глубоко волнуют обидчивость, мнительность, гордость, то есть человеческие страсти, которые можно пережить, но

не разрешить, которые странны, темны, противоречивы и одновременно — велики, и загадочны, и полны презрения ко всему на свете. Вот почему: «Ты берегись его обидеть, Случайно как-нибудь толкнуть...»

Он скроет жгучую обиду,
Глухое бешенство угроз.
Он промолчит и будет с виду
Недвижен, как простой утес.

Но где бы ты ни скрылся, спящий,
Бытьё его не обмануть,
Тебя отыщет он, летящий,
И дико ринется на грудь.

И ты застонешь в изумленье,
Завидя блеск его огней,
Заслыша шум его паденья
И жалкий треск твоих костей.

Именно после этих сильных — эмоционально и метафорически — строк сделаем вынужденную остановку, чтобы поразмыслить не только над этим загадочным и зловещим стихотворением, но и над тем немаловажным обстоятельством, что эти стихи поэт Гумилев посвятил своей матери — Анне Ивановне Гумилевой. Кстати сказать, надолго пережившей своего сына и скончавшейся в Бежецке 27 декабря 1942 года. Ведь мало того, что он безусловно ее любил самой искренней, самой затаенной сыновьей любовью, что сказалось, в частности, в письме, присланном с театра военных действий и помеченном августом месяцем — 2-м днем, 1916-м годом. Мало того что именно здесь он изменил мужественно-твердому, ясному взгляду поэта-адамиста на свою жизнь и на свою поэзию, он создал затемненный и в какой-то степени зашифрованный образ Камня. На самом деле — к этому стихотворению имеется своеобразный «ключ», и именно этот «ключ» раскрывает тайну посвящения этих стихов А. И. Гумилевой.

Итак, в стихотворении «Камень» блистательно воплощается мысль, в свое время высказанная Шеллингом, этим духовным наставником романтически настроен-

ных поэтов, мысль о том, что свобода потенциально чревата преступлением и тем не менее способность человека выбирать свою собственную сущность не должна быть скована или ограничена этим законом.

Вот почему свобода как истинно человеческая возможность должна опираться на его, человека, нравственную и духовную независимость. И — в этом ключ не только к гумилевскому стихотворению «Камень», но и ко многим перипетиям реальной и, скажем прямо, бурной жизни поэта.

Если воспользоваться словарем экзистенциалистов, то, читая и это, и многие другие стихотворения Гумилева, следует безусловно признать, что человек обречен быть свободным, что он обречен на свободу.

При этом выясняются и другие параллели между поэтикой Николая Гумилева, поэтикой Анны Ахматовой — это с одной стороны, и художниками экзистенциального самосознания, как, например, Ж.-П. Сартром, — с другой. Эти параллели сказываются в их отношении к Слову.

По глубокому убеждению Ж.-П. Сартра, художник осторожно прикасается пальцами к словам, как бы ощупывая их, как бы их осязая, и тем самым он чувствует их тепло или холод, он видит, точнее — прозревает их внутреннее свечение и, стало быть, возвращает их к особой природе вещи. Именно поэтому Слово (для поэта) само по себе является вещью — вещью нерукотворной и, стало быть, вечной. Заметим — эта мысль была до времени для нас как некий запечатленный источник... И лишь теперь, предположим в комментариях к ряду философских работ Ж.-П. Сартра, четко обозначена и проведена параллель между творческими установками русских поэтов-акмеистов, которые — в своей полемике с символистами — не уставали подчеркивать пластическую «вещность» слова, и теоретическими высказываниями таких выдающихся художников-экзистенциалистов, как Ж.-П. Сартр¹⁹.

На философские основы этой концепции, близкой феноменологии Э. Гуссерля, его продолжателя в России Г. Г. Шпета, а также, добавили бы мы, и Л. Шестова, то есть концепции, в которой самым определенным обра-

зом сказалась акмеистическая «тяга к вещности», указывает и Вяч. Вс. Иванов в своем превосходном предисловии к однотомнику произведений Н. Гумилева «Звездная вспышка», изданном в 1989 году²⁰.

Вот почему реальный характер Николая Гумилева, его реальный поэтический облик, его эстетические взгляды и воззрения, по-своему предвосхитившие поэтическую мысль в Европе (а наши сегодняшние представления — тем более), безусловно, заслуживают нового подхода и новых, важных для нашей литературы обобщений и выводов.

2

Николай Гумилев не мыслил ни своего творчества, ни своей личной духовной и интимной жизни без некоей минуты торжества. Поскольку он помнил слова Ин. Анненского о том, что в поэзии Лермонтова, например, красота как одна из форм жизни является своеобразным вызовом общепринятому и привычному, что в ней таится угроза, что даже мертвый опричник на снегу — вызывающе-грозен. Вот почему, писал далее Ин. Анненский, — риск, безумная страсть к наживе, тревога на почве кровных уз, — все эти конфликты роятся у Лермонтова около красоты.

Осмысливая богатейший художественно-творческий опыт русской классической литературы, Ин. Анненский находил в ней и такие проявления эстетического самоутверждения художника, как красота-вызов, красота-власть, красота-мука...

«Нет искусства и нет даже вообще исканий красоты без единой хотя бы минуты торжества», — заключал Ин. Анненский, автор «Второй книги отражений», важнейшее положение своей эстетической программы. Хорошо известны и те дружеские чувства, которые испытывал он к молодому поэту Николаю Гумилеву. И не только в период его пребывания в Николаевской Царскосельской мужской гимназии, где, как известно, ректором был И. Ф. Анненский, но

и несколькими годами позднее. Такова его строфа, посвященная Гумилеву:

Меж нами сумрак жизни длинный,
Но этот сумрак не корю,
И мой закат холодно-дынный
С отрадой смотрит на зарю.

Мотив духовной и творческой преемственности в этом экспромте звучит достаточно внятно.

Итак, минута торжества, однажды отмеченная Ин. Анненским как некое общетеоретическое положение, оказалась едва ли не самой главной особенностью поэтического мира Николая Гумилева.

И как бы ни была драматически-остра и даже, может быть, безвыходна жизненная ситуация, встречающаяся в гумилевской лирике (да и не только в лирике, но и в его судьбе), все-таки минута торжества, минута внезапного творческого озарения была решающей в его поэзии и в его жизни. Добавим, решающей она была и являлась не только для самого поэта, но и для его героев. Достаточно вспомнить его знаменитых «Капитанов», давно ставших русской классикой:

И, взойдя на трепещущий мостик,
Вспоминает покинутый порт,
Отряхая ударами трости
Ключья пены с высоких ботфорт,

Или, бунт на борту обнаружив,
Из-за пояса рвет пистолет,
Так, что сыпется золото с кружев,
С розоватых брабантских манжет.

Вот почему можно сказать, что характерная для всей эстетической программы Гумилева минута торжества как некоего внезапного творческого порыва или озарения была в то же время и минутой торжества человеческого духа над бездуховностью, безликостью, безгласностью, усредненностью.

Да, драматическое воплощение внутренней личности поэта, без которой вообще немислима лирическая

поэзия, всегда подчиняется этому закону контрастов, закону, соблюдаемому Николаем Гумилевым, как говорится, свято и неизменно.

В своей поэзии он безраздельно отдавался творческому порыву и взлету воображения. Однако даже в момент высшего взлета творческой фантазии и творческого воодушевления он не забывал о законах красоты, вернее — об эстетической оценке творимого им, создаваемого им в поэзии или прозе. Возможно, что все это происходило интуитивно, возможно, эстетическое поле его стиха возникало самопроизвольно, но общая направленность его творческих усилий в этом направлении — безусловна.

Итак, поэт, для которого эстетическое является не просто некой умозрительной категорией, но чувственным и действенным выражением своей внутренней сущности, создает художественные ценности, повинуюсь лишь одной «тайной свободе», если вспомнить здесь известную пушкинскую строку.

И если, например, эстетика Просвещения обращалась почти исключительно к художественной эмпирии, то в дальнейшем — центр тяжести переместился в сторону нравственно-общественных и нравственно-эстетических проблем творчества. Для Гумилева, как и для других поэтов-акмеистов, первостепенное значение приобретал уже не этот нравственно-воспитательный момент, а момент создания напряженного и чистого «эстетического поля» стиха. Причем это «эстетическое поле» возникало лишь в том случае, если в стихотворении действовали какие-то взаимоисключающие силы или характеры:

Застонал я от сна дурного
И проснулся, тяжко скорбя:
Снилось мне — ты любишь другого
И что он обидел тебя.

Я бежал от моей постели,
Как убийца от плахи своей,
И смотрел, как тускло блестели
Фонари глазами зверей...

Художественная интуиция и подсказала Гумилеву, что только вот такая ускользающая от сознания грань между сном и явью и даст ему возможность выразить (и выразить психологически глубоко и правдиво) все то, что могло быть своеобразным сном-наваждением и — одновременно — фактом его реальной или «дневной» жизни. Вот это откровенное сомнение в абсолютной непогрешимости сознания (необычайно характерное для всей поэзии акмеистов) и оказалось действенным и напряженным лирическим чувством. И одновременно — чувством глубоко-трагическим и, стало быть, особенно прекрасным.

В самом деле, разве не выражает концовка этого стихотворения, включенного самой А. А. Ахматовой в ее «ахматовский» цикл, все то же чувство одиночества, скажем сильнее — весь тот ужас и весь абсурд городского бытия какого-то человека — лирического героя, затерявшегося в петербургских дворах-колодцах, — что и выражено Гумилевым с редкостной даже для него эстетической силой:

Вот стою перед дверью твоею,
Не дано мне иного пути,
Хоть и знаю, что не посмею
Никогда в эту дверь войти.

Он обидел тебя, я знаю,
Хоть и было это лишь сном,
Но я все-таки умираю
Пред твоим закрытым окном.

Минута торжества в творчестве Николая Гумилева — это и минута самоутверждения, минута воодушевления, минута реванша. Ибо не следует забывать одного важного обстоятельства, что почти все современники поэта свидетельствуют, что Гумилев был резко и по-особенному некрасив, что у него было грубо вылепленное, неподвижное лицо с бесцветными и косящими глазами, что нельзя было не испытать некоего странного ощущения от этого его двоящегося взгляда, ибо казалось, что он смотрит еще на кого-то или на что-то за твоим пле-

чом. Последнее замечание принадлежит Ирине Одоевцевой, которую Гумилев неизменно называл «моя ученица» и к свидетельствам которой у нас еще будет возможность обращаться.

Итак, минуту торжества сильного характера над характером слабым, вернее — ослабевшим от лицемерия невиданной от века красоты, — Николай Гумилев запечатлел в стихотворении «Царица», также включенном в уже известный нам «ахматовский» цикл. Да и вообще в дальнейшем речь пойдет почти исключительно о стихотворениях, в той или иной степени связанных — биографически или творчески — с образом Анны Андреевны Ахматовой. Читатель публике известно, что в журнале «Новый мир» под заголовком «Стихи и письма. Анна Ахматова. Н. Гумилев» были опубликованы новые материалы, представляющие бесспорный художественный интерес. Эти материалы подготовила и сопроводила примечаниями Э. Г. Герштейн²¹. Для нас же в настоящий момент важно, что А. А. Ахматова, просматривая вместе со своей приятельницей Л. Д. Большинцовой-Стенич гумилевские сборники, отмечала стихотворения, в которых без упоминания ее имени говорилось о ней. Так пишет Э. Г. Герштейн в своей вступительной заметке к этому циклу.

Напомним сказанное ранее: минута торжества сильного характера над характером ослабевшим запечатлена и в стихотворении «Царица». «Я знал, что мускулы не дрогнут и острие найдет тебя», — думает безвестный воин, спрятавшийся в засаду во время торжественной церемонии.

Но рот твой, вырезанный строго,
Таил такую смену мук,
Что я в тебе увидел бога
И робко выронил свой лук.

Толпа рабов ко мне метнулась,
Теснясь, волнуясь и крича,
И ты лениво улынулась
Стальной секире палача.

По существу, после этой экзотической и необычайно выразительной сценки следует заново не только прочи-

тивать, но осмысливать и другие стихи Гумилева. Потому что в своем стремлении одолеть пошлость, убогость, невыразительность повседневной жизни он был истинным подвижником.

Конечно, думал он, подлинно прекрасное требует непосредственного созерцания, оно требует зримости, наглядности, наконец, предметности или вещности выражения. Ибо еще со времен Канта известно, что если об объектах судить только по понятиям, то в этом случае теряется всякое представление о красоте.

Нет, о красоте судят не только и не столько по понятиям, сколько по зримым, скульптурно-выразительным, словесным формам стиха. Потому что прекрасное и значительное уже само по себе является преодолением этих понятийных, этих рассудочно-обедненных форм. Поэтам хорошо знакомо то внутреннее нетерпение и торжество, когда «минута — и стихи свободно потекут».

Именно подобные чувства испытываешь, когда читаешь, например, гумилевское стихотворение «Это было не раз...», которое, кстати сказать, является своеобразным ядром всей любовной лирики Гумилева, посвященной в разные годы и в разные периоды Анне Ахматовой.

Это было не раз, это будет не раз
В нашей битве, глухой и упорной:
Как всегда, от меня ты теперь отреклась.
Завтра, знаю, вернешься покорной.

Но зато не дивись, мой враждующий друг,
Враг мой, схваченный темной любовью,
Если стоны любви будут стонами мук,
Поцелуи — окрашены кровью.

В этих строфах сложнейшее духовное и эмоциональное противоборство двух сильных натур сведено к той самой поэтически-изысканной, многозначительной простоте, которая, бесспорно, дается невероятным усилием духа и которая угадывается нами почти мгновенно.

Разрыв привычных ассоциаций — прием, характерный еще для И. Анненского хотя бы в его известном стихотворении «Тоска припоминания». И вот именно

здесь нечто небытное становится внятным и очевидным, когда возникает не просто житейская, но жизненная проза, которая и утверждается у Гумилева через такую фантастическую подробность:

Созидающий башню — сорвется,
Будет страшен стремительный лет,
И на дне мирового колодца
Он безумье свое проклянет.

Что же касается лирики Николая Гумилева, связанной с поэтическим образом Анны Ахматовой, а также их любовью-борьбой и мучительно-сложными отношениями, возникшими едва ли не с первых же дней их супружеской жизни, то в ней также полно разрывов привычных в таком случае ассоциаций и словесных формулировок.

Например, стихотворение «Современность», лирико-философское содержание которого безусловно, вдруг заканчивается строчками, навеянными их царско-сельской дружбой-любовью:

Вот идут по аллее, так странно нежны,
Гимназист с гимназисткой, как Дафнис и Хлоя.

Помимо всего прочего здесь усматривается еще и внутренняя связь с ахматовским стихотворением, в котором тоже есть такое же метафорическое перевоплощение, но только в народно-песенном духе, безусловно свойственном поэтессе.

В ремешках пенал и книги были,
Возвращалась я домой из школы.
Эти липы, верно, не забыли
Нашей встречи, мальчик мой веселый.
Только, ставши лебедем надменным,
Изменился серый лебеденок.
А на жизнь мою лучом нетленным
Грусть легла, и голос мой незвонок.

1912. Царское село

Как и в лирических стихах Ахматовой, так и в лирике Николая Гумилева оживали (вспомним здесь пуш-

кинскую строку) почти одновременно «и жизнь, и слезы, и любовь». Но оживали, конечно, по-разному и в разное время. Ни один из них органически не переносил неопределенности, неоформленности, неслаженности стиха, всегда вспоминая, что поэзия есть мысль, а мысль — прежде всего движение. Это изречение принадлежит Гумилеву, но, конечно, оно было известно и Анне Ахматовой, и в равной степени могло принадлежать ей самой.

Помимо такой отчетливой, такой зримо выраженной и развивающейся мысли для того и другого была характерна и та новая, та смелая, та неизбежная интимность, которую, кстати сказать, Гумилев отметил в книге «Вечерний альбом» Марины Цветаевой. Причем конечно же эта интимность, а во многих случаях и чувственность не снижали лирический пафос стиха.

Трудно помыслить себе другой лирический портрет Анны Ахматовой, хотя этих портретов в разные годы ее жизни было написано великое множество, чем тот, который создал Николай Гумилев. Можно, конечно, было бы сказать, что она здесь предстает как живая, если бы это выражение не было отягчено банальным и обыденным словоупотреблением.

Нет, только глубокое, только непреходящее со временем чувство позволило Николаю Гумилеву вновь стать провидцем и вновь испытать отрадное и, увы, горькое чувство торжества, когда была дописана последняя строчка.

Я знаю женщину: молчанье,
Усталость горькая от слов
Живет в таинственном мерцанье
Ее расширенных зрачков.

Ее душа открыта жадно
Лишь медной музыке стиха,
Пред жизнью, дольной и отрадной.
Высокомерна и глуха.

Неслышный и неторопливый.
Так странно плавлен шаг ее,
Назвать нельзя ее красивой,
Но в ней все счастье мое.

Казалось бы, непривычна эта строка — «назвать нельзя ее красивой», когда имеются и портреты, и фотографии, и свидетельства современников, и многие стихотворные строчки, посвященные именно женской — нет, не просто женской — величаво-царственной красоте Анны Андреевны Ахматовой: достаточно назвать Александра Блока и Осипа Мандельштама.

Но все-таки, все-таки Николай Гумилев был прав, когда, воссоздавая духовную красоту и страстный характер своей жены, он дописал следующие строки:

Когда я жажду своеволий
И смел и горд — я к ней иду
Учиться мудрой сладкой боли
В ее истоме и бреду.

Она светла в часы томлений
И держит молнии в руке,
И четки сны ее, как тени
На райском огненном песке.

Тонкий психологизм, который ощущается в каждой строке этой великолепной лирической пьесы, тем дороже, чем шире молва о королевской невозмутимости и гордости Анны Ахматовой. Этот же тонкий психологизм подкреплен теми самыми «божественными деталями», которые так ценил и о которых говорил Владимир Набоков.

3

В письме без даты, написанном в самом начале первой мировой войны из действующей армии или, как подметил Н. Гумилев, из настоящей армии, то есть с фронта, есть слова, которые пронизаны сердечной теплотой и заботой и которые тогда писали все своим родным и близким: мол, не надо беспокоиться, ибо есть здесь один вольноопределяющийся, который знает адрес, и что если что-нибудь и случится, то он напишет непременно... Если что-нибудь и случится...

Об этом не мог не думать Николай Гумилев и позднее, когда он стал публиковать свои «Записки кавалериста», которые печатались в петербургских «Биржевых ведомостях» с 3 февраля 1915 года по январь 1916 года, поскольку он был по-прежнему вольноопределяющимся лейб-гвардии уланского полка, позднее — гусарского, и по-прежнему обязан был выполнять все уставные положения и приказы офицеров. Надо сказать, что в «Записках» отчетливо проявились его лучшие черты как храброго кавалериста и как талантливоего литератора, о чем будет сказано в дальнейшем.

Начинается же эта проза Гумилева с события немаловажного: русские войска подходили к границам Восточной Пруссии. И вот Гумилев описывает всего лишь один день, который навсегда остался священным в его памяти... В этот день все было, как всегда: неприятельский аэроплан кружил, как ястреб над спрятавшейся в траве перепелкой, потом постоял над разъездом улан и стоя медленно спускаться к югу... Кузнечными молотами гремели германские пушки... На своем ребячьем и странном языке пулемет лепетал непонятное... И все-таки именно в этот день «огнезарная птица победы слегка коснулась своим огромным крылом и меня» — так пишет Н. Гумилев в «Записках кавалериста». Вскоре он с другими уланами по понтонному мосту перешел реку и тем самым пересек государственную границу России с Германией. Да, судьбе было угодно, чтобы в этот день их уланский полк вместе с другими войсками вступил в Восточную Пруссию и чтобы он увидел эти шоссейные дороги, эти расчищенные, как парки, рощи, эти каменные домики с черепичными крышами... И все это, замечает Николай Гумилев, наполняло «душу сладкой жаждой стремления вперед, и так близки показались мне мечты Ермака, Петровского и других представителей России, завоевывающей и торжествующей»²².

Тому же, кому тридцать лет спустя после этих событий (столь правдиво и живописно изображенных Н. Гумилевым) доводилось вот так вступать в пределы германской империи, уже разваливавшейся на куски, тот невольно вспомнит и это чувство гордости за свою ро-

дину, за Россию, завоевывающую и торжествующую в огне вселенских пожаров и в грохоте сотен тысяч оружий стволов. Очевидно, что подобные мгновения торжества запоминаются на всю жизнь и рядовому кавалеристу, и будущему генералу, может быть служившему в том же самом лейб-гвардии уланском полку, в котором служил и вольноопределяющийся Николай Гумилев.

«Наступать — всегда радостно, — писал он во второй главке «Записок», — но наступать по неприятельской земле — это радость, удесятренная гордостью, любопытством и каким-то непреложным ощущением победы».

Сейчас, когда рука выписывает эту фразу, думается о том, как долго и тщательно вычеркивалось имя Николая Гумилева из памяти его современников и его далеких потомков и как эти многолетние усилия в одно мгновение рассеялись, словно угарный газ под порывами свежего ветра.

А лирические интонации — вот этих и подобных ей страниц, посвященных Николаю Гумилеву и его участию в походе в Восточную Пруссию, — что ж, эти интонации можно объяснить лишь одним: биографией пишущего эти строки и той самой сладкой жаждой победы, которую испытал за три десятилетия до этого — Николай Гумилев. Ведь она, победа, была не только его личным, его лирическим, но и его историческим чувством — чувством торжествующей надежды на скорейшее окончание войны, без которого будни войны становились непереносимыми, непосильными для человека, одетого в солдатскую или кавалерийскую шинель.

Что победа была рядом, что она близка — это казалось Николаю Гумилеву и раньше, например во время наступления под Владиславовым осенью четырнадцатого года... Однако сейчас она была уже почти несомненна. Ведь впереди — Восточная Пруссия... И именно таким победительным чувством пронизаны строки стихотворения, которое так и было названо — «Наступление» и которое относится к тому же пятнадцатому году:

Та страна, что могла быть раем,
Стала логовищем огня.
Мы четвертый день наступаем,
Мы не ели четыре дня...

И далее выражено ощущение, что именно в эти мгновения торжества над вековым врагом с тобою ничего не случится, что ты как бы заговорен от пуль и осколков... Без такого чувства или даже без такого спасительного мироощущения, которое у Гумилева, как и у других, имело очевидный религиозный характер, невозможно было бы идти в этом грохочущем и взрывающемся аду:

Я кричу, и мой голос дикий,
Это медь ударяет в медь,
Я, носитель мысли великой,
Не могу, не могу умереть...

Здесь всеохватность метафорической параболы Гумилева рассекает стихотворение и одновременно подымает его вторую часть на недостижимую высоту:

Словно молоты громовые
Или воды гневных морей,
Золотое сердце России
Мерно бьется в груди моей.

И так сладко рядить Победу,
Словно девушку, в жемчуга,
Проходя по дымному следу
Отступающего врага.

К сожалению, ни в том году, ни позднее не довелось больше испытывать ни самому Николаю Гумилеву, ни его товарищам по эскадрону этого счастья, этого торжества идти «по дымному следу» врага, вступать в города и села, занятые неприятелем. И все-таки и вопреки всему, может быть, именно благодаря этому чувству, этому желанию, что может быть на войне, на фронте «счастли-ем душа обожжена» Николай Гумилев и вызывался идти в поиск, идти в разведку, хотя разведка была ночной и очень опасной, как настаивал офицер.

Да, вновь пишущий эти строки отмечает про себя безусловно верное и точное ощущение, как внезапно раздается ночной, необычайно громкий выстрел и как пуля ноет — обидно близко ноет перед твоим лицом.

Эта деталь верна, как верно и то, что не испытываешь особенного страха при дальней ночной стрельбе, поскольку знаешь, что эта стрельба не действительна и не опасна так, как дневная, прицельная стрельба.

А заканчивается весь этот отрывок из «Записок кавалериста» следующей фразой: «Все же добытые нами сведения пригодились, нас благодарили, и я получил за эту ночь Георгиевский крест». Это был первый солдатский «Георгий», полученный им в дни войны.

Следует только добавить, что в своих письмах к родным и близким, а также знакомым литераторам Николай Гумилев был столь же лаконичен и правдив, как в «Записках кавалериста» — и по интонации, и по психологической выверенности, и по общему взгляду на войну, на военные действия, на все возрастающие цифры потерь убитыми и ранеными каждодневно.

Вот несколько строк из письма Федору Сологубу: «...Пишу с фронта. Всю эту ночь мы ожесточенно перестреливались с австрийцами, сейчас отошли в резерв и нас сменили казаки; отсюда слышно и винтовки и пулеметы...» Письмо с фронта от 16 июля (1915 года): «...Мы все воюем, хотя теперь и не так ожесточенно. За 6-е и 7-е наша дивизия потеряла до 300 человек при 8 офицерах, и нас перевели верст за пятнадцать в сторону... Здесь тоже непрерывный бой...»

Впрочем, именно на этом письме, отправленном в Слепнево с припиской на конверте и адресом: «Анне Андреевне Ахматовой, за отсутствием распечатать Анне Ивановне» (матери Н. Гумилева), имеется необходимость остановиться подробно. И не только потому, что даже в тех фронтовых условиях, когда шли проливные дожди, когда неделями приходилось спать не полностью, а урывками, Николай Гумилев ухитрялся читать, и читать не что-нибудь, а «Илиаду»... «Удивительно подходящее чтение», — добавляет он, ибо оказалось, что и у ахеев тоже были и окопы, и заграждения, и раз-

ведка... Но вот после заключительных строк этого самого письма: «Целую тебя, моя Аня, целуй маму, Леву и всех; погладь Молли. Твой всегда Коля» — следует весьма странная приписка: «Курры и гуси!»

Трудно было бы распознать и дать достаточно вразумительное объяснение — что есть такое эти «Курры и гуси!», если бы не удалось найти — совершенно случайно! — подтверждение и объяснение этому восклицанию на страницах повести Ирины Одоевцевой... Следует добавить, что Одоевцева, конечно, не знала и не могла знать о письмах Николая Гумилева с фронта, вернее — о содержании этих писем, какие бы искренние дружеские отношения их ни связывали... Ведь она писала о первом периоде их совместной — с Анной Андреевной — супружеской жизни и не в Петербурге, и не в Киеве, а именно в Слепневе, когда в дни веселого и праздничного настроения, возвращаясь домой, Гумилев — по раз и навсегда установленному ритуалу — кричал: «Гуси!» И если Анна Андреевна была в хорошем настроении (что, кстати сказать, случалось все реже, добавляет со слов Гумилева Ирина Одоевцева), то и она весело отзывалась ему: «И лебеди!» Или просто: «Мы!»

«И я, не сняв даже пальто, — добавляет Николай Степанович, — бежал к ней «в ту темно-синюю комнату», и мы начинали бегать и гоняться друг за другом...» К сожалению, в ответ на это своеобразное приветствие «Курры!» или «Гуси!» все чаще следовала совсем иная и, как говорил Гумилев, ненавистная ему фраза: «Николай, нам надо объясниться!» — за которой неминуемо следует сцена ревности на всю ночь»²³.

А днем Анна Андреевна лежала на диване, томилась, вздыхала, хотя, добавлял от себя Николай Гумилев, у нее было все, о чем другие только мечтают.

Вот почему этой странной для всех непосвященных припиской «Курры и гуси!» он хотел вернуть и себя и Анну Андреевну к тем счастливым дням, когда на этот возглас он всегда слышал восторженное «Мы!» и когда стихала, если не исчезала совсем та «любовная война» по Кнуту Гамсуну, с бурными объяснениями и бурными

примирениями, о которой он также говорил своей ученице Одоевцевой.

Однако такие интимные напоминания не могли вернуть ни того, ни другого в мир прошлого и пережитого, когда, как, например, в тринадцатом году, Гумилев мог написать ей из Одессы о том, что его пьянят ее строки о «приморской девчонке». «...Мне не только радостно, — добавлял Гумилев, — но и прямо необходимо по мере того, как ты углубляешься для меня как женщина, укреплять и выдвигать в себе мужчину...» Многозначительное признание!..

Что это было именно так, свидетельствует все та же «ахматовская» тетрадь Гумилева. И если Ахматова, предположим, в двенадцатом году, пребывая в Киеве, не раз возвращаясь к их непомерно сложным и непомерно трудным взаимоотношениям, воскликнула:

Мир родной, понятный и телесный
Для меня, незрячей, оживи.
Исцели мне душу, царь небесный,
Ледяным покоем нелюбви! —

то Николай Гумилев «в битве глухой и упорной», со временем разгоравшейся все сильнее, обретал самые вдохновенные минуты торжества и прозрения души человеческой, которые и становились в его творчестве бесценными страницами любовной лирики XX века. Да, он брал, казалось бы, самые расхожие, самые банальные выражения — такие, как, например, «любовная отравка», напоминавшая о городских романах, о бедных студентах, умерших безвестно и беспмятно в больнице для бедных. Любовная отравка вместе с тем не стала ни такой банальнейшей мелодрамой, ни ложноклассической трагедией с картонными кубками и фальшивыми перстнями на пальцах, протягивающих несчастному этот самый кубок вина. Стихотворение «Отравленный» является собой пример современной драмы, невидимой миру, потаенной, обозначенной такими реалиями, как обыкновенный стакан, да, стакан, хотя и сыгравший все-таки роль кубка.

Ты совсем, ты совсем снеговая,
Как ты странно и страшно бледна!
Почему ты дрожишь, подавая
Мне стакан золотого вина? —

таково начало, которое и позволяет развернуть внутренний монолог и выразить всю силу любви-ненависти, которая по-своему яростна и прекрасна. Да, она яростна и прекрасна в такой же самой степени, как, по словам Гумилева, яростна и прекрасна судьба этих двух характеров, двух самолюбий.

Отвернулась печальной и гибкой...
Что я знаю, я знаю давно,
Но я выпью, и выпью с улыбкой,
Все налитое ею вино.

Проникаясь не только смыслом этих строк, но смыслом и многих других стихотворений Гумилева, видишь, насколько эстетически важным, даже самоценным было для него положение о том, что сила любви, как и сила ненависти, является всепоглощающей страстью, что эта-то всепоглощающая страсть и позволяет постигнуть красоту и нестерпимой душевной боли, и любви, и ненависти, и даже самой смерти:

...Знай, я больше не буду жестоким.
Будь счастливой, с кем хочешь, хоть с ним.
Я уеду далеким, далеким,
Я не буду печальным и злым...

Все реалии современности и сама интонация этого внутреннего, мучительно-трудного монолога отвергают какое-либо эстетическое упоение обыденностью, провинциализмом, которое находил Н. Бердяев у многих литераторов — современников Гумилева. Здесь другое, здесь какая-то душевная просветленность — просветленность сквозь слезы любви и последнего прощанья:

Мне из рая, прохладного рая
Видны белые отсветы дня...

Казалось бы, что еще можно добавить, что еще можно сказать?.. Оказалось — можно! Если отринуть наболевшее, если стать в эту роковую минуту *иным*:

И мне сладко — не плачь, дорогая, —
Знать, что ты отравила меня.

Здесь важнее даже не смысл, важен внутренний голос, с которым мы произносим эти строчки, важно то состояние просветленности, которое древние называли катарсисом и которое мы можем назвать утolenиeм всех земных печалей.

4

«Нам грезится образ последнего часа» — так декларировал Николай Гумилев в 1913 году и в какой-то степени этим своим роковым предчувствием предвосхитил то, что Анна Ахматова, спустя три десятилетия, сумела выразить в «Поэме без героя». Вспомним ее ремарку: «Петербург 1913 года». И стихотворные строки, что в той

...духоте морозной,
Предвоенной, блудной и грозной,
Жил какой-то будущий гул.

В глубинах душевного состояния Гумилева такие предчувствия не были случайными. Вот почему за год до гибели он был уже уверен, что не может избежать общей участи, то есть участи подавляющего большинства офицеров бывшей русской армии, оказавшихся в Петрограде, и что конец его будет страшным, так что это было уже не предчувствие, а самая настоящая убежденность в неизбежном.

Не следует полагать, что Гумилев хотя бы в какой-то степени перестал быть активным участником многочисленных заседаний в издательстве «Всемирная литература», возглавляемом Максимом Горьким, или в Студии стиха, которую посещали молодые поэты... Или перестал печататься, издавать свои книги. Или высту-

пать с чтением своих стихотворений перед публикой. Напротив, вопреки своим неодолимым и странным предчувствиям, он приобретал все более широкую известность в голодном, погруженном во тьму, овеванном дымом бесчисленных печек-буржук Петрограде.

Характерно, что, когда его пригласили для выступления моряки Красного Балтийского флота, он прочитал стихотворение — одно из большого «африканского» цикла, которое заканчивалось такой строфой:

Я склонился, он мне улыбнулся в ответ,
По плечу меня с лаской ударя,
Я бельгийский ему подарил пистолет
И портрет моего государя.

В зале, переполненном моряками, воцарилась мгновенная и грозная тишина. Но тут же эта тишина разрядилась рукоплесканиями: моряки оценили мужество и внутреннее достоинство поэта.

И все-таки, как и всякий бывалый солдат, он с доверием относился к этим сумеречным состояниям души.

И его предчувствия, увы, не обманули: он действительно не избежал общей участи и его конец был страшным.

Вот стихотворение «Рабочий» и выражает эту самую смертельную опасность, что неотступно преследовала поэта и была овеществлена им в образе свинцовой пули. И — старого рабочего-литейщика, стоявшего день и ночь перед горном. В образе же того, кто был обречен, кому эта пуля принесет смерть, в образе лирического «я» нет ни ненависти, ни злобы, а есть только какая-то обезоруживающая откровенность и простота, проще и трагичнее которой нет ничего в этом мире:

Пуля, им отлитая, отыщет
Грудь мою,
она пришла за мной.

После опубликования стихотворения в сборнике «Костер» (1918), а ранее оно было напечатано в газете «Одесский листок» 10 апреля 1916 года, неоднократно

высказывалась мысль, в частности В. Шершеневичем и Г. Гальским, что конечно же в нем говорится о немецком рабочем. Об этом как будто свидетельствуют и такие строки:

Пуля, им отлитая, просвищет
Над седою, вспененной Двиной...

Роман Тименчик в связи с этими строчками достаточно убедительно отмечает, что «островерхие черепичные крыши латвийских городков вызывали ассоциации с враждебным миром германского средневековья и что «за окошком какого-нибудь аккуратного домика привиделся его обитатель, этакий литейщик у Круппа»²⁴.

Действительно, Николай Гумилев в шестнадцатом году служил в 5-м Александрийском гусарском полку и в течение весны, лета и осени перемещался по Латвии... В тот год он получил второго «Георгия» за спасение пулемета, ибо по-прежнему был храбр до безрассудства. «Гумилев остался закуривать папиросы на открытом месте, когда из-за Двины его стали обстреливать немецкие пулеметы» — так писала газета «Одесский листок»... Все это так. И все это, конечно, необходимо знать в качестве предыстории или в качестве реальной обстановки, в которой рождалось стихотворение «Рабочий». В такой же самой степени, как необходимо знать и великолепную строфу, не вошедшую в окончательный текст стихотворения «Память», строфу, которая психологически глубоко характеризует внутреннее состояние лирического героя Гумилева:

Он не ведал жалости и страха,
Нес на стремях он черный стяг,
И была украшена папаха
Черепом на скрещенных костях.

Здесь бесстрашие и смелость — качества, которые вызывают не просто человеческое уважение, но и чувства эстетические, поскольку все прекрасное не подавляет души человеческой, а совершенствует и развивает ее. И напротив, деловитость или, скажем, пунктуаль-

ность, выраженная в поэтическом слове, вряд ли может обладать этими эстетическими свойствами. Вот почему человек в серой рабочей блузе, который с предельным старанием и столь же предельной аккуратностью готовит смерть другому, неизвестному, неведомому, превращается уже в образ-символ обезличенной, но страшной по своему существу силы.

Следует добавить, что стихотворение «Рабочий» после выхода книги «Костер», а особенно многие десятилетия спустя, существуя то ли в изустной передаче, то ли в рукописных и машинописных сборниках Гумилева, обрело совершенно иное истолкование, а еще точнее — иную жизнь. Время как бы выделило красной чертой типичность, если же не сказать — предельную обобщенность, предельную безнациональность фигуры рабочего-литейщика, оно заставило с особым вниманием прочитать и следующую строфу:

Все товарищи его заснули,
Только он один еще не спит:
Все он занят отливаньем пули,
Что меня с землею разлучит.

Здесь труд рабочего-литейщика описан столь подробно и обстоятельно («Кончил, и глаза повеселели. Возвращается. Блестит луна»), что финал начинает казаться не только предопределенным, но, в какой-то степени, и освобождающим от нестерпимой по своей остроте, по своей заурядности от всего происходящего в дальнейшем тоски. Да, эта заурядность, эта обыкновенность смерти была в полной мере испытана поэтом Гумилевым в годы войны, ибо множество раз он видел, как просто, как буднично просто и страшно умирают люди на войне, если, конечно, в какой-то миг не проникнуться их страданием, их смертельной мукой и тоской. Вот так он думал и о себе, думал и писал, да, хочется подчеркнуть, пророчески писал об этом мгновенном расставании с жизнью в стихотворении «Рабочий»:

...Это сделал в блузе светло-серой
Невысокий старый человек.

Перед таким общечеловеческим ожиданием и явлением смертного часа конечно же необязательными кажутся споры — был ли рабочий-литейщик немецким или русским рабочим?.. Важно другое, а именно, что это стихотворение Гумилева как будто отсылает нас, читателей, к тому засушливому петроградскому лету двадцать первого года, когда предчувствия его, увы, сбылись. Ведь замысел Гумилева скорее заключался в том, чтобы сцена убийства одного человека другим была предельно овеществлена, чтобы она пронизывала нас и сочувствием, и сожалением, и, главное, самой предсмертной болью, что истомила его душу во сне и что была закреплена им в слове. Короче говоря, он хотел, чтобы слово стало не зеркалом его переживаний, а живой, страдущей душой человеческой.

Упаду, смертельно затоскую,
Прошрое увижу наяву,
Кровь ключом захлещет на сухую,
Пыльную и мятую траву.
И Господь воздаст мне полной мерой
За недолгий мой и горький век.
Это сделал в блузе светло-серой
Невысокий старый человек.

И оттого что все это мерещилось поэту не в вечерних сумерках и не под ночным небом, а в ярких, может быть, ослепительных лучах солнца, сцена его будущей смерти через расстреляние окажется еще более чудовишной, несовместимой с этой, такой привычной, привядшей, пыльной травой где-то в самом конце жаркого лета...

Прав современный философ, который заявил, что *трагическое* начинается там, где все свои возможности человек доводит до крайности, зная, что он погибнет. Это и есть как бы последнее его самоосуществление ценой всей жизни.

...В мае 1918 года Гумилев и Ахматова последний раз побывали вместе в Бежецке и Слепневе. А вскоре — в августе месяце — Анна Андреевна вышла замуж за

Владимира Казимировича Шилейко, известного ученого-востоковеда, с которым она была знакома уже несколько лет.

В разговоре с Павлом Лукницким, состоявшемся спустя шесть лет, в 1924 году, когда Анна Андреевна уже разошлась с В. К. Шилейко и когда Павел Николаевич, студент Петроградского университета, задумал написать курсовую работу по творчеству Гумилева, Ахматова так сказала об этом браке и его причинах: «К нему я пришла сама. ... Чувствовала себя такой черной, думала очищение будет...» Характерна и ее дальнейшая, несобственно-прямая речь, записанная Лукницким: «Пришла, как идут в монастырь, зная, что потеряет свободу, волю, что будет очень тяжело»²⁵.

В свою очередь и Гумилев, узнавший об этом браке, со свойственной ему горькой иронией заметил: «Ведь это же не муж, а катастрофа». Правда, какие-то глубоко драматические стороны отношений, сложившихся между В. К. Шилейко и Ахматовой, глухо отозвались в ее стихотворном цикле «Черный сон».

Но что касается Николая Гумилева, недоумевавшего по поводу столь неожиданного поступка Анны Андреевны, то он признавал во многом и свою вину... Впрочем, между ними сохранились дружеские отношения, о чем свидетельствует надпись поэтессы на сборнике стихов «Белая стая»: «Моему дорогому другу Н. Гумилеву с любовью Анна Ахматова. 10 июня 1918. Петербург».

И все-таки, как это ни странно, неприязненное отношение и к Слепневу и к Бежецку — с их провинциальной тишиной и всем домостроевским укладом — возростало никак не у Ахматовой, а именно у Николая Гумилева.

«Вечером тоска — хоть на луну от этой тоски вой» — так записывала Ирина Одоевцева рассказ Гумилева, который только что, то есть в июле двадцатого года, побывал в Бежецке: там в двухэтажном деревянном доме с высокими потолками и большими окнами и в то же время с колодезным «воротом» во дворе проживала его мать Анна Ивановна, его старшая тетка и его моло-

дая жена Аня Энгельгард с дочкой Леночкой и сыном от первого брака Левушкой. «Он умный, славный мальчик», — заметил в ходе разговора Николай Степанович.

Но далее в изложении Ирины Одоевцевой следует гумилевский рассказ, в котором тоска по иной — петроградской — жизни перерастает во внутреннее раздражение, и это внутреннее раздражение поэт не хочет и не может преодолеть. А отсюда — горькая ирония и даже гротеск, да, гротеск, когда речь заходит о том, чем же занимаются обитатели дома за номером шестьдесят восемь долгими, провинциальными вечерами. Старые женщины шьют себе саваны! И, таким образом, все подготавливают к собственным похоронам: саваны очень нарядные, с мережками и мелкими складочками, поясняет поэт. Примеряют их — удобно ли в них лежать? Не жмет ли где?.. И разговоры, конечно, соответствующие — так рассказывал Гумилев своей собеседнице — Ирине Одоевцевой о поездке в Бежецк.

Дело здесь не только в горьком юморе, присущем Гумилеву и как человеку и как художнику... Дело в той опустошенности и тоске, которыми он мучился все это время. Поэт чувствовал, что мир действительно стал неузнаваем. Мало того, он превращался в какой-то трагический фарс, в какое-то смешное и нелепое действо, творимое со значительными или даже печальными лицами... Образ последнего часа, который, казалось, не наступит никогда, наступил совсем не тогда, когда полагось. И его собственная фраза о том, что они, адамысты, немного лесные звери, теперь, когда зарева пожара полихали и продолжали полихатать над растерзанной и окровавленной Россией, показалась бы ему, Гумилеву, напыщенной и смешной позой.

Единственное, что теперь обретало истинное значение и ценность, — это завет Вийона: почувствовать нездешнее и, стало быть, всегда помнить о нем.

Вот примерно каковыми были причины, которые вызвали и поездку Гумилева в Бежецк, и его рассказ об этой поездке.

Лирический мир Анны Ахматовой в это же самое время являл собою пример почти что прямо противоположный.

Начать хотя бы с того, что в записных книжках поэтессы и в ее набросках плана будущей книги, условно названной «Мои полвека» (1910—1960), в различных вариантах закреплено, по существу, одно и то же настроение: «Слепнево. 1911 — 1917. Его огромное значение в моей жизни». И вариант: «Слепнево. Его великое значение в моей жизни». И наконец, крылатая и вдохновенная фраза, как бы внезапно и по-новому озарившая все то, что было отмечено печатью слепневских настроений, слепневского творческого порыва. Фраза эта в чем-то перекликается с замечательными — по архитектурной «вещности» и» стройности — метафорами Осипа Мандельштама. Вот она:

«Слепнево для меня, — говорила Ахматова, — как арка в архитектуре... Сначала маленькая, потом все больше и больше, и наконец — полная свобода. Это если входить».

В мироощущении Ахматовой, конечно, не было того трагического чувства — чувства неизбежного, неминуемого, того, что должно было обязательно произойти и что станет минутой духовного торжества поэта, которое характеризовало мироощущение Н. Гумилева. Не было у нее никогда и того отвлеченного, если не сказать, самоценного эстетизма, который достаточно глубоко проявился, например, в лирическом сборнике «Лампада» Георгия Иванова, изданном в Петрограде в 1922 году:

В этом старом помещицьем доме,
Где скрипит под ногами паркет,
Где все вещи застыли в истоме
Одинаково медленных лет,

В сердце милые тени воскресли;
Вспоминаю былые года —
Так приятно в вольтеровском кресле
О былом повздыхать иногда.

Нет, лирика Ахматовой даже в предвоенные годы — имеется в виду время перед первой мировой войной — формировалась в русле пушкинской и, как теперь доказано Ан. Найманом, — батюшковской традиции... Эта традиция русской усадебной лирики — у Пушкина — Михайловское, у Батюшкова — Хантоново и Даниловское, — сильнее, чем когда-либо прежде, воскресала в картинах такого выдающегося художника-пейзажиста начала XX века, как Станислав Жуковский, для которого пушкинское означало в первую очередь прекрасное. Именно пушкинской красотой и пушкинским обаянием, то есть человечностью в каком-то особом — глубоко-интимном, — проявлении и овеяны многие пейзажи С. Жуковского, кстати сказать написанные с натуры именно в Тверской губернии и не так уж далеко от Слепнева. Таковы его картины «Светает», «Радостный май», «Поэзия старого дворянского дома».

Должно заметить, что даже самые выдающиеся полотна С. Жуковского озарены не только чувством прекрасного, но и приметной грустью — ветшают дворянские гнезда, приходят в запустение великолепные парки, зарастают ряской пруды... Да, конечно, ветшают, конечно, пустеют и все-таки по-прежнему, по-пушкински гармонируют с окружающей природой, где природное и человеческое еще не вступило в полосу разлада и разрыва, а время еще окончательно не вышло из, своей колеи, по гамлетовской формуле... Оно еще порождает дивные творения красоты и уюта, меланхолически грустные, погруженные в раздумье или чуткий тревожный сон, как та женская фигурка в белом на знаменитом — даже в те десятки, годы — полотне С. Жуковского «Светает».

Об этой же осознанной пушкинской теме в жанровой живописи говорят и более ранние полотна Жуковского «Разъезд» (1902) и «Разъезд на рассвете» (1902), которые в свое время произвели сильное впечатление на зрителей, — они живо напомнили им бал у Лариных. Вместе с тем рецензент «Русского слова» не преминул заметить, что в этом типичнейшем ларинском усадебном доме «до рассвета веселились невеселым весельем господа». Ибо в самом времени, в самой эпохе уже ви-

тала «тень разорения и гнетущей бесцельности жизни».

Столь же символична и другая картина С. Жуковского «Поэзия старого помещичьего дома»: деревянные крашенные полы, мебель красного дерева с бронзовыми инкрустациями, старинные портреты предков, открытая форточка в зимний сад, а вблизи — грудка березовых дров, березовые угли в печи: тепло, уютно... Все, все совсем как в слепневском доме Гумилевых. Но! — печка закоптилась, из вьюшек подтекло, а поправить, подновить некому. И этот «уютный реализм», как назвал свой метод Мстислав Добужинский, создавший сценографию знаменитого в десятых годах мхатовского спектакля «Месяц в деревне», позволял в самом быте того времени понять нечто большее, чем исторический характер из того интерьера, и этих сельских пейзажей... Ибо было показано и то прекрасное, что составляло душу этой красоты и что было уже обречено, что уходило в прошлое, навсегда.

По сходному поводу Александр Блок говорил, чтобы увидеть чью-нибудь гибель, будь то обряд, или сословие, или отдельный человек, надо сначала полюбить погибающего, а проникнуть в отходящую его душу — значит горестно задуматься над ним.

Пушкинское и в ахматовской лирике было иным... Из мелкопоместного дворянского быта, сохранившегося в Слепневе почти в неприкосновенности с середины прошлого века и так же обветшавшего, как на некоторых картинах С. Жуковского, и с такой же мебелью красного дерева и старинной библиотекой, поэтесса вбирала и сохраняла в себе прежде всего — внутреннюю независимость характера и аристократизм. В художественном смысле — и это, пожалуй, главное — Ахматова никогда не позволяла, как и Пушкин, быть своей лирической поэзии только ретроспективной, эмоционально и духовно обращенной только в прошлое... Нет, нет, ее поэзия и в те годы была уже по-пушкински обращена в будущее, что характерно для такого, например, стихотворения, как «Ты знаешь, я томлюсь в неволе...» (1913). Именно такой — не сразу же открывшийся замысел — и

заложен в ее великолепной максиме об арке в архитектуре, которая становится все выше, пока не открывает бескрайний, творческий простор.

Сильное воображение и безукоризненная точность и вещность деталей немислимы друг без друга в лирике Ахматовой. Это — правило, а не исключение. В том числе и для слепневских тетрадей. И если, предположим, Ахматова называет свою лирическую пьесу «Памяти 19 июля 1914», то есть памяти начала первой мировой войны, ее первого дня, то внутреннее ощущение этого дня как великой боли и печали выражено у Ахматовой через признаки, которые невозможно «присочинить», а можно лишь угадать и вдохновенно выразить:

...Вдруг запестрела тихая дорога.
Плач полетел, серебряно звеня...
Закрыв лицо, я умоляла Бога
До первой битвы умертвить меня.

Внутреннее состояние воплощается здесь в глубоко личностное, полное отчаяния обращение к Богу. Следует напомнить, что и для Н. В. Недоброво любовь к России была окрашена таким же глубоким религиозным чувством, ибо все пути человечества сплетались для него в имени России. «Духовное содержание России, — пишет его биограф Ю. Сазонова-Слонимская, — было важнее всего для него... Как искренне верующий, он отвергал всякое иное чувство к России»²⁶.

Можно добавить, что такой, условно говоря, зачин к теме войны оказался написанным лишь на втором году всеевропейской битвы. И еще важно добавить, что эти «военные» стихотворения Анны Ахматовой широко печатались в различных изданиях той, весьма отдаленной от нас, эпохи: в газете «Голос жизни», в журнале «Аполлон», в альманахе «В годы войны», в сборниках «Отзвуки войны», «Современная война в русской поэзии», «Война в русской поэзии» и в некоторых других... Все эти военные стихотворения Анны Ахматовой не только сделали ее имя еще более популярным, чем

прежде, эти стихотворения, что были написаны в период с четырнадцатого до семнадцатого года, в дальнейшем вошли в сборники «Белая стая», «Подорожник», «Anno domini». И все они стали едва ли не самым убедительным примером того, что над Поэзией время — если даже это и XX век — не властно! Да, не властно время над ахматовским «Утешением», которому был предпослан эпитаф из Гумилева: «Там Михаил Архистратиг его зачислил в рать свою».

Вестей от него не получишь больше,
Не услышишь ты про него.
В объятой пожарами, скорбной Польше
Не найдешь могилы его.

А ведь стихи, перепечатававшиеся множество раз в годы первой мировой войны, с глубоким волнением читали бы или наверняка прочитали бы наши матери и жены, если бы имели хотя бы машинописный, как в большинстве случаев, а не подлинный экземпляр сборника «Белая стая». Особенно же созвучными эти стихи сказались во второй период Великой Отечественной, когда наши войска вошли в Польшу и Прибалтику, в бывшую Галицию и современную Бессарабию. И когда ожесточение боев и наши потери возрастали буквально с каждым часом.

О, есть неповторимые слова,
Кто их сказал — истратил слишком много.
Неистошима только синева
Небесная и милосердье Бога.

Как видно из сноски — Зима 1916, — написала это четырехстишие Ахматова в шестнадцатом году, когда она так верила, так ждала вестей с фронта, без которых день оборачивался ночью. А еще она ждала этих вестей в сорок четвертом, и даже в сорок пятом, поскольку сын ее Лев Николаевич тоже воевал.

«ЕСЛИ ЛЮБИШЬ — ГОРИ!»

1

Одним из главных адресатов ахматовской лирики, безусловно, является Борис Васильевич Анреп. Об этом свидетельствуют не только биографы, но и те, кто принадлежал к ближайшему окружению Ахматовой, кто был связан с нею узами самой искренней и многолетней дружбы. Здесь имеется ввиду прежде всего В. С. Срезневская. Но все-таки до последнего времени, конкретно до публикации биографического очерка «О черном кольце»²⁷, Борис Анреп был фигурой несколько загадочной или, во всяком случае, неординарной... Да таким он и был на самом деле. Не случайно В. С. Срезневская не избежала искуса противопоставить Бориса Анрепа Николаю Гумилеву... И вот с какой долей не то чтобы обиды, но, во всяком случае, искреннего недоумения она написала об этом противостоянии в своих мемуарах: «...Почему одна и, казалось бы, мимолетная тень породила почти целый сборник стихов... А другая тень, казалось бы, более страшная, близкая и кровавая, — мелькнет то там, то тут, но не ранив сердца... Отчего!»

Да, отчего?.. Если исходить только из одних голых фактов и скупых биографических данных, то вряд ли можно ответить на этот вопрос с достаточной убедительностью и полнотой. Важнее пойти другим путем — путем понимания и глубокого и пристального освоения художественного текста, если, конечно, такой текст сохранился. Ведь еще философам романтического направления в начале прошлого века, например Ф. Шлей-

ермахеру, было важно это самое искусство понимания, а точнее — искусство постижения авторских идей и смыслов в печатном тексте, чтобы развить основные положения герменевтики. Причем и для них и для нас понимание важно было не только, предположим, как глубокое освоение текста произведений, но и как наше личное впечатление, личное переживание именно этого текста.

Вот почему понимание — это, конечно, способность нашего существования в тексте, а стало быть, его существование для нас, а также эмоциональная выразительность. Короче говоря, все то, что и есть духовное самостояние человека.

Однако вполне закономерен вопрос: а имеются ли, сохранились ли печатные тексты, принадлежавшие Б. В. Анрепу, относящиеся к периоду их знакомства с А. А. Ахматовой? Ведь известно, что его основное призвание было художник-монументалист, то есть автор впоследствии выдающихся фресок и мозаик... Но об этом будет сказано несколько позже. А сейчас следует подчеркнуть, что именно в те десятилетия Борис Анреп выступал — и выступал весьма успешно — в качестве художественного критика на страницах журнала «Аполлон». Причем пользовался правом, как он говорил, уразумления и восхищения теми произведениями искусства, которые были «сродной твоему духу стороной». И еще одну особенность Бориса Анрепа как художественного критика хотелось бы подчеркнуть — это его убежденность, что ни в сфере искусства, ни в сфере литературы нельзя и помыслить себе их существования без своеобразной и яркой личности самого творца, личности, которая формируется трудно, которая проходит длительный процесс ученичества, чтобы впоследствии — в расцвете могучего и своеобразного художественного дарования — видеть свое продолжение в своих учениках.

Конечно, истолкование произведений искусства и литературы не исключает и некоторого осовременивания или их актуализации.

Однако эта актуализация не есть молодое вино, влитое в старые меха, а есть умение увидеть, почувствовать,

осмыслить сквозь «магический кристалл» личность поэта и его эстетические идеалы. В художественных статьях, напоминающих современные «заметки о мастерстве», опубликованных Борисом Анрепом главным образом в журнале «Аполлон», ощущается его знакомство, если не сказать — пристальное чтение культурфилософских работ русских философов и публицистов, связанных главным образом с кругом идей Ницше.

Кроме того, Борис Анреп считал необычайно важным в сфере искусства учитывать положение, которое сформулировал как основополагающее один из основателей Цеха поэтов — Сергей Городецкий. В статье «Некоторые течения в современной поэзии», опубликованной на страницах журнала «Аполлон» в 1913 году, Городецкий писал, что самой большой ценностью современного искусства является «резко очерченная индивидуальность».

Как уже говорилось, и Борис Анреп без этой «резко очерченной индивидуальности» не мыслил современного ему искусства. Вообще в его «аполлоновских» публикациях и сегодня доставляет немалое внутреннее удовлетворение его эстетический вкус, сила аналитической мысли и, главное, личностное, всегда взволнованно-страстное отношение к феномену искусства как безграничной сфере духовного, художественного, эмоционального самовыражения. Таков пафос печатных и, вероятно, публичных выступлений Б. В. Анрепа, до последнего времени остававшегося весьма загадочной или, во всяком случае, малоизученной фигурой из ближайшего окружения А. А. Ахматовой периода первой мировой войны и революции.

Борис Анреп глубоко презирал и никогда не снисходил до обсуждения казенной, увенчанной лаврами академической живописи, которую, по его мнению, вернее было бы назвать «мертвописью».

И напротив, заслуги новейшего искусства, и в первую очередь изобразительного, он видел в выражении душевных настроений и мимолетных переживаний художника, которые могут быть и становятся предметом «улавливания» и осмысления на полотне или в сти-

хотворной строчке. Ибо творцы смотрят на свое творчество как на ближайшее свидетельство их чувств, свидетельство ничем не стесненное, а поэтому наиболее свободно и непосредственно выраженное.

Причем, добавляет Б. Анреп, эта живопись связана, нравственно связана с сознанием художника, она является более важным свидетельством художнического духа, просветленного и вооруженного своими силами, чем что-либо другое.

И вновь, уже в который раз, он обращался к теме природы и всего «природного» в миросозерцании современников. Ибо природа в искусстве XX века, — как это представлялось Анрепу, — природа, чарующая и бесконечно-образная, дает возможность говорить о ней «самой животрепещущей речью».

И вот здесь-то автором «Аполлона» выдвинута и подтверждена идея о том, что конечная цель искусства красок (как, впрочем, и искусства слов) — «приглашать зрителя в иной духовный мир». Да, иной, добавляет Б. Анреп, поскольку для него искусство было и есть Абсолют и поскольку ни один из природных объектов не может вызвать в человеке такие ощущения, какие вызывает живопись, музыка и сама поэзия.

Эта мысль о художественном мире, создаваемом на иных, новаторских, мировоззренческих основах, была характерна и для других искусствоведов и художественных критиков той поры. Так, например, в монографии Абрама Эфроса «Портрет Натана Альтмана» (1922) сказано, что в искусстве начала XX века — после Крамского и Репина, с их влюбленностью в материальность предмета, с их чувственным ощупыванием каждого куса поверхности этого предмета и стремлением передать все его свойства, — в новейшей живописи само понимание предмета как живописного явления отвергается вообще. Речь теперь должна идти о художественной вещественности, ибо она одна, эта вещественность, или эта вещьность влечет нас к себе, она одна наполняет сердце художника пафосом²⁸.

Что подобная точка зрения являлась безусловной и для Б. Анрепа, который далеко не все и далеко не безус-

ловно принимал в современном ему искусстве, показывает, скажем, такое его поэтическое произведение, как поэма «Человек», опубликованная в 1916 году в «Альманахе муз» — печатном органе Общества поэтов.

Необходимо только добавить, что уже в «аполлоновских» публикациях Б. Анрепа не раз повторялось: истинный талант не может и не должен прерывать свое общение с природой, равно как и вообще утрачивать ощущение свежих запахов жизни... И ни в коей степени не должен избирать своим языком — язык готовых образов, красок, слов и речений, уже сказанных где-то, уже обесцвеченных, помертвелых.

Итак, природа — излюбленная, непокидаемая подруга живописца, потому что она страхует его от смерти — мировоззренческий принцип, для обоснования которого Борис Анреп избрал не менее твердый материал, чем тот, который он использовал для своих мозаик, — он избрал поэтическое Слово.

...Открывался же «Альманах муз» за 1916 год посмертной публикацией одного стихотворения Ин. Анненского, в котором были такие строки:

Если любишь — гори!
Забываешь — забудь!

Они могли стать эпиграфом и для поэмы Б. Анрепа, и для цикла лирических стихотворений Анны Ахматовой, идущем вслед за этой поэмой²⁹.

...Поэма «Человек» Бориса Анрепа противостоит тем отвлеченным философским началам, которые не позволяли художнику пробиться к реальному многообразию человеческого существования, к той «автономии личности», роль которой была необычайно существенна и в живописи и в литературе тех лет. Ведь человеческое «я» в поэме вырастает из некоей «внутренней сферы» и является, как по сходному поводу писал Н. Бердяев, «образом и подобием Бога». У Анрепа эта идея выражена метафорически: Человек бросается на острый, как нож, выступ скалы, чтобы она разрежала его грудь.

...Взявшись за края ребер,
Я широко раскрыл свою грудь!

В качестве своеобразного образно-метафорического отзвука поэмы «Человек», в частности, именно вот этой сцены можно признать одну из самых знаменитых мозаик Б. В. Анрепа «Сог saczum» («Сердце Иисуса»). Эта мозаика была создана уже в период пребывания в Англии: «Его грудь вскрыта, и видно Его пламенное сердце». В послевоенном сорок пятом году Б. В. Анреп послал цветную фотографию этой мозаики Ахматовой. Анна Андреевна, несмотря на то что фотография была послана на адрес Союза писателей, получила ее. И даже вновь вспомнила во время их встречи в 1965 году в Париже; она сожалела, что эта фотография как-то бесследно исчезла с ее стола.

Да, богоподобный Человек в поэме Анрепа и стал вместилищем всего живого: птиц, и зверей, и деревьев, и трав, в которых скрывались и птицы, и звери. Короче говоря, это было новое сотворение мира, но только в «наоборотном» варианте. И такое сотворение мира произошло по законам эмпатии, то есть способности творческой личности проецировать свое «я» на окружающий мир, чтобы, в свою очередь, вместить окружающий мир в своем самосознании.

Итак, у Бориса Анрепа не Человек смотрит на заходящее солнце, а солнце просвечивает сквозь его глаза и освещает безмерные пространства его души.

Солнце сквозь глаза

...опустило в меня
Прямые лучи
И, не задев ни за что, скатило их
По бокам горы, живущей во мне.
И от этого света деревья,
Растущие во мне по уступам,
Пустили крепкие корни и выбросили ветки
И от низа до верка сцепились вязью.
Чтобы стянуть мою рану.

...И лишь только после этого заново сотворенного, но сотворенного как бы в «наоборотном», точнее — во

«внутреннем» варианте мира, сотворенного в душе человека, начинает звучать чудесная песня. И звучит она, отдаваясь многократным эхом:

— Я пою, и лес зеленеет.

Действительно, эта строка в общем строе поэмы, не лишенной в целом метафорической громоздкости и рационализма, все-таки удивительно поэтична, легка:

Из стороны в сторону, мерно качаясь,
Я закрыл глаза, и мне сладко.
Песня, наполнив все тело.
Откликается о стенки и своды:
— Я пою, и лес зеленеет...

Но Человек томится, и ему жутко... Ибо его томление, чем-то похожее на страх, удивительно... Оно странно ему, неведомо, потому что ему неведомо чувство земной любви.

Вот так, все более усложняясь, поэма «Человек» Бориса Анрепа приближается к финалу. Но, приближаясь к финалу, она становится совершенно очевидным и искренним признанием в любви: «Я люблю тебя, поющая птица!» И снова:

Я люблю тебя, поющая птица.
Вылети из меня
И сядь ко мне на ладонь
Около пальцев,
Близко перед глазами:
Я хочу трогать тебя и ласкать.

А через несколько строк звучит все снова и снова:

Я люблю тебя, чудесная птица,
Теперь шурюсь и смеюсь.
Потому что ты во мне,
Но хотя ты во мне — ты не видна!
А я хочу трогать тебя и ласкать!..

И, как залог душевного обновления, воскрешения, прозрения, вновь звучит эта удивительная строка: «Я

пою, и лес зеленеет». Да, именно так: его, Человека, художническое чувство стало чувством «неизъяснимого и неизменного наслаждения», как бы сказал об этом Набоков, то есть чувством, достигшим высшей степени слитности с природой, с деревьями, утесами, горами; чувством, перевоплотившимся в гигантский смерч, что всасывает в себя внешний мир и делает его твоим личным достоянием, неотторжимым от тебя и не утратившим бесценной ценности.

Такое полное, безраздельное обладание миром, более никогда не отчужденным, никогда не «вне тебя», миром, ставшим твоим и для тебя в каждой своей частности (хотя бы и в образе чудесной птицы), не было раньше знакомо Борису Анрепу. Но такое же полное и радостное чувство обладания миром — во всей его многокрасочности и бессмертной молодости — отозвалось и в «Эпических мотивах» Анны Ахматовой. Да, в произведении, завершенном — судя по сноске — в том же 1916 году, произведении высоких художественных достоинств, произведении, эпиграфом для которого поэтесса избрала анреповскую строку: «Я пою, и лес зеленеет». Строка эта как бы предваряет молодое и сильное чувство любви, любви взаимной и ответной, любви торжествующей, любви, открывающей бессмертную красоту южного взморья, где встретила с лирической героиней та юная, та смуглая, что

...слова чудесные вложила
В сокровищницу памяти моей.
И, полную корзину уронив,
Припала я к земле сухой и душной.
Как к милому, когда поет любовь.

Анреповская строка «Я пою, и лес зеленеет» предваряет и две других части «Эпических мотивов», в которых как-то по-особенному радостно и живописно изображен зимний Петроград, изображены его великолепные храмы, его седое взморье, где вмерзли в лед шхуны, что, «как голубки, друг к другу нежно-нежно прижимались», и, наконец, та

...комната, похожая на клетку,
Под самой крышей в грязном, шумном доме,

Где он, как чиж, свистал перед мольбертом
И жаловался весело и грустно,
О радости небывшей говорил...

Не будем гадать и уточнять, кто был прообразом этого художника, ибо существеннее всего то обстоятельство, что он возник именно в этом произведении Ахматовой, которое без великолепного эпиграфа «Я пою, и лес зеленеет» утратило бы что-то особенно важное для творческой биографии Ахматовой, для понимания многих ее других стихотворений этого периода и оказалось бы обесцвеченным, потерявшим и свое обаяние, и свою красоту.

Правда, слово «любовь» ни разу не встречается в «Эпических мотивах», впрочем, как и в других ахматовских стихах. Однако поэтесса сумела передать тревожное и радостное ощущение высоты, ощущение, которое, вероятно, не покидало ее, когда писались «Эпические мотивы», она сумела как бы материализовать чувство высоты, чувство тревожной радости, даже — восторга, которое испытывает человек, ощущая в себе, вбирая в себя, впитывая в себя эту бездну, разверзшуюся под ногами, и эту земную даль, которая всасывает взгляд, приковывает взгляд, чтобы остаться навсегда с тобою.

Теперь не знаю, где художник милый,
С которым я из голубой мансарды
Через окно на крышу выходила
И по карнизу шла над смертной бездной,
Чтоб видеть снег, Неву и облака, —
Но чувствую, что Музы наши дружны
Беспечной и пленительною дружбой,
Как девушки, не знавшие любви.

Вот почему об ахматовских «Эпических мотивах», которые, напомним еще раз, в качестве эпиграфа предваряет строка из поэмы Б. Анрепа «Человек», можно сказать словами Р.-М. Рильке: «Здесь прекрасное — это лишь мгновение, это — молодость, которая наступает и проходит в любом возрасте, но никогда не бывает долговечной»³⁰.

И еще одно обстоятельство, способное что-то высветить или по-новому оценить, обстоятельство, которое никогда не учитывалось прежде при рассмотрении лирики Ахматовой. Дело в том, что в «Альманахе муз», наряду с поэмой «Человек» Бориса Анрепа, был опубликован — вслед за поэмой — лирический цикл Ахматовой. Вот так и обозначается теперь эта тематическая и биографическая линия: от посмертного стихотворения Ин. Анненского с его афористическим началом: «Если любишь — гори! Забываешь — забудь!» — к поэме «Человек» Бориса Анрепа с чудесной птицевещуньей и далее — к лирическому циклу Ахматовой. И хотя в этом повременном издании соответственно приняли участие такие выдающиеся русские поэты, как В. Брюсов, Вяч. Иванов, Н. Гумилев, О. Мандельштам, как участники Цеха поэтов — Г. Иванов, М. Кузмин, Р. Ивнев, К. Липскеров, оставалось место еще и для начинающих, которых, например, представляла своими полусафическими строфами Аделаида Герцык... Особо следует отметить стихотворение Н. Недоброво, посвященное Анне Ахматовой и начинающееся такими строчками:

С тобой в разлуке от твоих стихов
Я не могу душою оторваться.
Как мог? В них пеньем не твоих ли слов
С тобой в разлуке можно упиваться...

А далее следовало признание, что, утратив и беспечную откровенность, и прежнюю близость и испытав то горькое чувство, когда «перекипает в ревность наслаждение», поэт удовлетворен лишь одним. И лишь одно он знает:

Как ты звучишь в ответ на все сердца.
Ты душами, раскрывши губы, дышишь,
Ты в приближение каждого лица
В своей крови свирелей пенье слышишь.

Однако вернемся к своеобразному поэтическому диалогу между Борисом Анрепом и Анной Ахматовой

на страницах «Альманаха муз». Но вначале краткие биографические сведения, опубликованные в периодической печати. Из них стало известно, что Борис Анреп в четырнадцатом году вернулся в Россию, а затем, как и Николай Гумилев, добровольцем ушел на фронт. Воевал. В частности, воевать Борису Анрепу пришлось в Галиции, в Карпатских горах. Оттуда он прислал Анне Ахматовой деревянный престольный крест, — этот крест был подобран им в полуразрушенной церквушке... Не потому ли в «Поэме без героя», когда говорится о бессмысленной смерти драгунского поэта, вспоминаются именно Карпаты, где позднее — во время первой мировой войны — безвестно и бесцельно гибли солдаты и офицеры русской армии?

...Не в проклятых Мазурских болотах,
Не на синих Карпатских высотах...
Он — на твой порог!
Поперек.
Да простит тебя бог.

Надо полагать, что Борис Анреп был храбрым офицером, ибо в автобиографическом очерке «О черном кольце» сказано не только о его боевых орденах времен первой мировой войны, но и о золотом портсигаре, подаренном ему командиром английского броневого отряда в России Локер-Ламсоном. По традиции, таким личным ценным подарком награждались лишь особо отличившиеся в боях офицеры.

В шестнадцатом и семнадцатом годах Анреп наезжал в Петроград из Парижа и Лондона, где он служил в русском Правительственном комитете. В одном из писем Гумилева, отправленном на родину уже после февральской революции, говорится, что Николай Степанович находится в распоряжении наместника Временного правительства: далее сказано, что он, Гумилев, будет чем-то вроде Анрепа, только на более интересной и живой работе.

Итак, «Альманах муз», дозволенный военной цензурой 17 июня 1916 года, является не просто повременным изданием, но и живым и бесценным свидетельством развивающегося чувства их обоих — и Анны Ахматовой и Бориса Анрепа.

...Познакомились они почти год тому назад — весной пятнадцатого года. Анна Андреевна указывает точно время и место их первой встречи: «С Анрепом я познакомилась в Великом Посту в 1915 году в Царском Селе у Недоброво (Бульварная)».

В автобиографическом очерке Б. В. Анрепа о черном кольце, кстати сказать, опубликованном, по завещанию, лишь после его смерти³¹, содержится также немало конкретных биографических подробностей, которые позволяют и ныне почувствовать, понять, осознать многое в той весьма непростой ситуации, что возникла и сложилась в их взаимоотношениях вскоре после знакомства. Здесь подразумеваются не только, предположим, взаимоотношения Анны Ахматовой и Бориса Анрепа, но и взаимоотношения Анны Ахматовой и Николая Недоброво. Дело в том, что во вновь опубликованных материалах (имеется в виду наша печать) сказано, например, о письмах, адресованных Николаем Недоброво Борису Анрепу. Так, в письме от 7 апреля 1914 года имя Ахматовой не просто упоминается, но утверждается их *троих* определенное творческое единство: «...То, что ты так признал Ахматову и принял ее в наше лоно, мне очень дорого...» И далее Недоброво — на правах давнего и, скажем так, близкого Ахматовой литературного сподвижника — воссоздает ее словесный портрет, кстати сказать, перекликающийся с известным гумилевским портретом. «Ее нельзя назвать красивой...»

Вот какой виделась Недоброво Анна Андреевна в момент их знакомства. «Просто красивой назвать ее нельзя, — писал он Борису Анрепу, — но внешность ее настолько интересна, что с нее стоит сделать и леонардовский рисунок, и генсборовский портрет маслом, и икону темперой, а пуще всего поместить ее в

самом значащем месте мозаики, изображающей мир поэзии».

...Пройдут десятилетия — и Борис Анреп выполнит совет Н. В. Недоброво. Выполнит в своей знаменитой мозаике, выложенной на полу Вестибюля лондонской Национальной галереи. Кому доводилось видеть эту мозаику и кто знает иконографию Анны Ахматовой, тот, вероятно, почувствовал, что первое впечатление от ее образа жило в душе художника все это время. Ибо это была не только и не столько жизненная, но и духовно-художественная встреча.

Вот почему в поэме «Человек» концепция реальности идеального и нереальности феноменального мира, концепция, которой Б. Анреп верен был всю жизнь, получила весьма своеобразное выражение. Вот так всю жизнь он помнил о своей первой встрече с Анной Андреевной, которая — по его мнению — состоялась несколько ранее, в четырнадцатом году, перед его отъездом на фронт: «...Волнующая личность, тонкие, острые замечания, а главное — прекрасные, мучительно-трогательные стихи». И — характерная приписка к этой фразе: «Недоброво ставил ее выше всех остальных поэтов того времени».

«В 1915 году я виделся с А. А. во время моих отпусков или командировок с фронта... — писал далее Б. Анреп. — Мы катались на санях; обедали в ресторанах; и все время я просил читать ее стихи; она улыбалась и напевала их тихим голосом». А вслед за этим цитируется ахматовское стихотворение «Из памяти твоей я выну этот день...». И — небольшой комментарий к нему: «Во время одного из наших свиданий в 1915 году я говорил о своем неверии и о тщете религиозной мечты. А. А. строго меня отчитывала, указывала на путь веры как на залог счастья: «Без веры нельзя». Весьма возможно, что этот обмен репликами и послужил конкретным поводом для создания этого ахматовского стихотворения. А возможно, и других стихов «анреповского» цикла, правда далеко выходящих по своему религиозно-нравственному содержанию за границы этих реплик.

Опять-таки свидетельством тому может послужить «Альманах муз», составленный, в частности, Е. Г. Лисенковым, которого Борис Анреп знал еще по лицу и который совместно с Николаем Недоброво учреждал Общество поэтов. Так вот этот самый «Альманах муз» теперь является не просто повременным изданием, имеющим всего лишь историко-литературный смысл, но и живым и бесценным свидетельством их стремительно и, при всем при том, сложно развивающихся отношений.

Да, именно так: местом первой и едва ли не последней поэтической встречи Анны Ахматовой и Бориса Анрепа стал прежде всего «Альманах муз».

...Свою поэму «Человек» Борис Анреп передал в альманах, скорее всего, в начале шестнадцатого года. Именно в тот период он вернулся в Петроград с фронта на более продолжительный, чем прежде, срок. Ему предстояла длительная командировка в Англию.

И вот в такой же самой степени, как в поэме «Человек» Бориса Анрепа, прозвучало его страстное признание в любви поющей птице («Я люблю тебя, поющая птица»), — в такой же самой степени в небольшом цикле лирических стихотворений Ахматовой было все обращено именно к нему — к Борису Анрепу. Вот эти стихотворения: «Ты мне не обещан ни жизнью, ни Богом...», «Под крышей промерзшей пустого жилья...», «Из памяти твоей я выну этот день...», «Муза ушла по дороге...»

Правда, из них лишь одно — «Из памяти твоей я выну этот день...» — снабжено в комментариях В. М. Жирмунского краткой справкой: «Посвящено Б. А[нрепу]». Однако настроение, пронизывающее этот цикл, и его какая-то внутренняя целостность, немыслимая для Ахматовой без ритмического и интонационного разнообразия, — все свидетельствует о том, что этим циклом начиналось новое восхождение поэтессы к вершинам духовного и творческого бытия. Да, ее поэтическая летопись ныне немыслима без стихотворений, прообразом лирического героя которых был, и это теперь несомненно, — Борис Анреп. При всем том не следует

думать, что жизненные переживания Ахматовой можно рассматривать лишь только как некий материал для поэтических строф. В жизни все было гораздо сложнее и драматичнее. Однако суть дела заключается в том, что единство или синтез, как любили тогда говорить, ее общежитейских и надмирных чувствований был лишен подозрительности к чисто человеческому, к телесному, к чувственному проявлению любви. Именно этот синтез и позволял существовать высокой одухотворенности стиха, которая — впоследствии — почти начисто была утрачена многими поэтами-современниками. Но по-прежнему озаряла лучшие ахматовские строки. Что же говорить о периоде «Четок» и «Белой стаи»!

Ведь художественное произведение тем очевиднее «дышит красотой», чем глубже оно постигает и смысл реальной жизни и смерти, любви и разочарования, веры и безверия, чем более широкий духовный и чувственный горизонт оно перед нами открывает.

Ты мне не обещан ни жизнью, ни Богом,
Ни даже предчувствием тайным моим.
Зачем же в ночи перед темным порогом
Ты медлишь, как будто счастьем томим?

Не выйду, не крикну: «О, будь единым,
До смертного часа будь со мной!»
Я только голосом лебединым
Говорю с несправедною луной.

Характерно, что в «Альманахе муз» крик «О, будь единым, До смертного часа будь со мной...» заканчивался многоточием, что конечно же больше соответствует внутренней структуре этого стиха.

Ну, а чем же примечательно второе стихотворение из этого «анреповского» цикла, которое — в соответствии со сноской — было написано в апреле пятнадцатого года в Царском Селе?.. Дата не указана, но именно весной пятнадцатого года Анна Ахматова, как мы помним, встретила с Борисом Анрепом в доме Николая Недоброво. И тогда было ему подарено черное кольцо.

Итак, стихотворение «Из памяти твоей я выну этот день...» примечательно бережным, психологически точным осмыслением того самого чувства, которое уже возникло, зародилось, но еще никак не обозначалось в слове:

О, как ты часто будешь вспоминать
Внезапную тоску неназванных желаний
И в городах задумчиво искать
Ту улицу, которой нет на плане!

«Внезапная тоска *неназванных* желаний» — что это? предчувствие? или само чувство? или неясное стремление, которое предшествует любви?.. Ответа нет, да и не нужен этот определенный ответ, нужен и важен сам душевный порыв, важна и нужна эмоциональная разрядка:

При виде каждого случайного письма,
При звуке голоса за приоткрытой дверью
Ты будешь думать: «Вот она сама
Пришла на помощь моему неверью».

Здесь по законам формальной логики, вероятно, следовало бы сказать «моей вере»?! Но в этом случае исчезло и растаяло бы тревожное и неопределенное ожидание счастья, которым — вопреки всему обозначенному в слове — была озарена и сама Ахматова.

3

Из автобиографического очерка Бориса Анрепа «О черном кольце» известны истоки этого стихотворения: они в их давнем разговоре, случившемся в 1915 году, когда он говорил о своем неверии и о тщете религиозной мечты, в то время как Анна Андреевна не только строго отчитала его, но и указывала на путь веры как на залог счастья... «Без веры нельзя», — сказала она Анрепу.

Это свидетельство важно не столько своим конкретным указанием на конкретную фразу, оно важно и инте-

ресно общим указанием на обсуждение жгучих — по тому времени, — религиозно-нравственных и религиозно-эстетических вопросов и проблем внутренней жизни человека.

В конце жизни или, точнее, в пятидесятые — шестидесятые годы понимание А. А. Ахматовой веры как углубленного, религиозно-сосредоточенного состояния человека, по-видимому, не претерпело заметных изменений. Об этом пишет и Ан. Найман, используя как личные впечатления, так и некоторые письма Анны Андреевны шестидесятых годов: «Ахматова была человеком верующим, и нельзя сказать, что нецерковным. По-видимому, когда-то посещение храма было для нее неперенным и обычным делом.

А юность была — как молитва воскресная.
Мне ли забыть ее?»

Далее следуют строчки из письма, адресованного Ан. Найману и свидетельствующего о глубочайшей эмоциональной впечатлительности Анны Андреевны: «По новому Мишиному радио слышала конец русской обедни из Лондона. Ангельский хор. От первых звуков заплакала. Это случается со мной так редко»³².

...Если же вернуться к поэме Бориса Анрепа, опубликованной в «Альманахе муз» и вызвавшей их разговоры, в частности, на религиозно-нравственные темы, то станет очевидным, что анреповский Человек, вероятно, обладал образом и подобием Творца... Кроме того, рассматривая его, Б. Анрепа, чувства и его отношения к Анне Андреевне в период создания поэмы, нельзя не вспомнить его переписку с Верой Алексеевной Знаменской, которая в свое время входила в ближайшее творческое окружение Николая Недоброво и которой Анна Андреевна подарила экземпляр его статьи с надписью: «Милой Вере — лучшее, что написано о молодой Ахматовой. 21 ноября 1964 года». Итак, в шестидесятых годах В. А. Знаменская состояла в переписке с Борисом Анрепом и, как следует из контекста его письма, написан-

ного уже после того, как Анны Андреевны не стало, спрашивала его об их интимных отношениях периода «Четок» и «Белой стаи».

Вот что ответил ей Борис Анреп: «Преклонение перед ней, стремление к близости было полно счастья религиозно-эротического чувства, она оставалась в моем существе неприкосновенной — как икона — верующему. И это не являлось для меня препятствием близости, но проникало в самую суть моих отношений с ней и одевалось в упоительную радость, в ее поэзию»³³.

Что Борис Анреп в этом смысле был предельно искренен, свидетельствует все тот же поэтический образ из его поэмы «Человек» — образ «чудесной птицы». А также четверостишие, которое одновременно с деревянным крестом, найденным в заброшенной карпатской церквушке, он отправил Анне Андреевне в Петербург:

Я позабыл слова и не сказал заклетья,
По деве немощной я, глупый, руки стлал.
Чтоб уберечь ее от чар и мук распятья.
Которое ей сам, в знак дружбы, дал.

Кстати сказать, эта стихотворная строфа сохранилась в альбоме Ахматовой.

Вот почему, выявляя в их диалоге не просто момент эстетически возвышенного, но в определенном смысле — и религиозно-возвышенного душевного состояния, с особым огорчением встречаешь фразы, вроде следующей: «И между ними начался роман...» Борис Анреп ни как художественный критик, ни как художник-мозаичист не отступал от своей заповеди, гласящей: конечная цель искусства — приглашать зрителя в иной художественно возвышенный, религиозный мир.

В недавнем выступлении настоятеля американской православной церкви, профессора русской литературы Джорджтаунского университета о. Дмитрия (Дмитрия Дмитриевича Григорьева) была отчетливо выражена мысль о том, что в судьбах русской эмиграции православная церковь сыграла огромную роль, точно так же, как и

в судьбе литературы, созданной этим поколением. «Церковь оказалась для них живой связью с бытом, с утраченной родиной, с ее духовной красотой...»³⁴.

В таком же сложном мировоззренческом, художественном контексте рождалось и стихотворение «Из памяти твоей я выну этот день...», помеченное апрелем 1915 года.

Да, в любовной лирике Анны Ахматовой есть немало страниц, на которых чувствуется эта возвышенная, точнее — возвышенно-молитвенная атмосфера стиха. Ибо в ее повседневной, отягченной физическим недомоганием и душевным надломом жизни нужна была вот такая духовная опора, нужна была вера как сила внутренняя, как ценность вечная, поскольку вечными были для нее идеалы христианского милосердия, покаяния, любви к ближнему. А ведь духовность — это понятие, которое в полной мере относится как к вере, так и к поэзии. Без такой глубоко прочувствованной духовности, или, может быть, точнее — одухотворенности, нельзя представить себе лирику Ахматовой:

Словно ангел, возмутивший воду,
Ты взглянул тогда в мое лицо,
Возвратил и силу, и свободу,
А на память чуда взял кольцо.

Мой румянец жаркий и недужный
Стерла богомольная печаль.
Памятным мне будет месяц व्यюжный,
Северный встревоженный февраль.

Февраль 1916. Царское Село

«А на память чуда взял кольцо...» Чуда и счастья в любви?.. И не о нем ли писал Борис Анреп?.. Вероятно, да, о нем. Вернее — о них, поскольку любовь была и сладостна и греховна. И поскольку сама вера в недалеком будущем — в двадцать первом году — подверглась невиданным прежде испытаниям:

Прижимаю к сердцу крестик гладкий:
Боже, мир душе моей верни!

Запах тленья обморочно сладкий
Веет от прохладной простыни.

Красота не только этого стихотворения, но всего анреповского цикла содержится в безусловном решении говорить правду, не изменяя ни тайне неназванных желаний, ни одухотворенно-безмолвной страсти. Да, ни в чем Ахматова не отступала от непреклонной логики взаимного и столь неожиданного влечения друг к другу. И самое главное, что здесь красота стиха, его совершенство ни в коей степени не отменяет или не «заглушает» его реалистического содержания.

Ведь тем же пятнадцатым годом, необычайно плодотворным для Ахматовой, была помечена и лирическая пьеса «Долго шел через поля и села...», восхитившая Николая Гумилева.

Долго шел через поля и села,
Шел и спрашивал людей:
«Где она, где свет веселый
Серых звезд — ее очей?»

Впервые эти стихи были напечатаны в 1915 году в десятом номере «Северных записок». Но как и во многих других случаях, здесь сильное и глубокое чувство, развившееся из ожидания и тревоги, мыслится как чувство другого, хотя это одновременно и чувство той, что с великой нежностью и любовью ожидала с передовых позиций хотя бы каких-нибудь вестей. Этот как бы «перевернутый» образ станет в дальнейшем одним из излюбленных способов лирического самовыражения Анны Ахматовой. А пока замечательное заключается в том, что мы выходим на земные просторы и почти одновременно пребываем во «граде угрюмом» — в Петрограде, и в Лондоне, и в Венеции... И лишь возле «церкви темной и высокой» начинаем понимать причину этой смутной тревоги — и тоски. Ведь тот, кто шел «через поля и села», тот, кто поднимался по каменным ступеням в заброшенный храм, тот все это время

...молил о наступленьи срока
Встречи с первой радостью своей.

Для Анны Ахматовой такое ощущение, такое осознание чувства любви как первозданной радости, вероятно, никогда уже не будет повторяться. Вспомним, что и Гумилев с первого же прочтения мог читать наизусть это светлое и радостное стихотворение и все повторял про себя его легкие, прозрачные строки: «Где она, где свет веселый серых звезд — ее очей!..»

Но как бы ни были своеобразны стихотворения Ахматовой, в которых — в качестве прообраза — проступают то смутно, то яснее реальные черты Бориса Анрепа, в них неизменно обнаруживается некая метафорическая и смысловая доминанта: преданность тайне... Причем эта тайна обретает множество обликов — она многозначно и интимно соединяет нас с мироощущением поэтессы.

Прости, что я жила скорбя
И солнцу радовалась мало.
Прости, прости, что за тебя
Я слишком многих принимала.

Этот личностный акцент в лирике Ахматовой со временем не только не ослабевал, но как бы усиливался от стихотворения к стихотворению. Ибо он, в свою очередь, вызывал и в нас, читателях, ответную волну доверия, глубокой признательности к поэту, он угадывался почти что помимо нашей воли. Ведь это же творческое подсознание вело и Ахматову, поскольку — как отмечал еще Тагор — именно в подсознании обретает наша душа и находит свои средства самовыражения. Тенденция как некая холодная рассудочность, безусловно, чужда миру прекрасного, поскольку прекрасное не может быть чисто деловым, утилитарным, назидательным. «Прекрасное не входит в необходимое, — оно существует сверх необходимого», — эта мысль Тагора поможет и нам понять в лирике А. А. Ахматовой, в ее поэтических взглядах то, что она сама называла «души высокой свободой», важной и в дружеских отношениях, и в делах каждодневных, в делах творческих.

Сочинил же какой-то бездельник,
Что бывает любовь на земле.

Такова экспозиция стихотворения. И поскольку все-разъедающий скепсис или проще — банальное неверье необходимо было как-то оправдать, как-то объяснить, то следует другая строфа, в которой обыденность и заурядность правят свой пошлый бал.

И от лени или от скуки
Все поверили, так и живут:
Ждут свиданий, боятся разлуки
И любовные песни поют.

Что же касается непредсказуемости самого чувства, то оно существует для тех, кто пронизан токами иных предчувствий: им, этим иным, «открывается тайна, И почиет на них тишина...» Правда, для лирической героини подобное признание — смертельно опасно:

Я на это наткнулась случайно
И с тех пор все как будто больна.

Но в подавляющем большинстве стихотворений Ахматовой удастся все-таки овладеть собою и своею тайной, сохранить ее в душе, сохранить ото всех, даже от самой себя... Вернее — не сохранить, а не раскрывать, не договаривать, а лишь воссоздавать в каком-то одном жизненном промельке, в котором бы сказалось все и отразилось бы все. Именно такова лирическая пьеса, помеченная январем семнадцатого года.

По твердому гребню сугроба
В твой белый, таинственный дом
Такие притихшие оба
В молчании нежном идем,

И слаще всех песен пропетых
Мне этот исполненный сон,
Качание веток задетых
И шпор твоих легонький звон.

Здесь любовь предстает сокровенной тайной — и мгновенным душевным раскрепощением, освобождением от тревожных ожиданий, от неминуемых бед-

ствий... Кстати сказать, в одном из вариантов эти стихи имели посвящение — «Б. А.». А впоследствии выяснилось, что именно эти две строфы и запечатлели едва ли не самый высший, самый счастливый миг в отношениях столь несхожих между собою петроградцев. Причем их тайна здесь постигается лишь подсознанием, да, впрочем, уже и нельзя назвать тайной чувство, которое охватило, сблизило их, казалось бы, навсегда. Такое в лирике Ахматовой бывает редко... В большинстве стихотворений эта тайна хранится в душе даже от самой себя:

Ты мог бы мне сниться и реже,
Ведь часто встречаемся мы,
Но грустен, взволнован и нежен
Ты только в святилище тьмы.
И слаще хвалы серафима
Мне губ твоих милая лесть...
О, там ты не путаешь имя
Мое. Не вздыхаешь, как здесь.

И эта врожденная прозорливость, это предвидение во всем — и в первую очередь, в самих интимных, а следовательно, и скрытых человеческих отношениях — помогают Ахматовой быть предельно искренней в ситуациях, казалось бы, весьма своеобразных.

4

В публикациях Бориса Анрепа, безусловно, важно отметить еще одно положение: суть его заключается в том, что художественные переживания — многогранны и многосторонни. И высшие из них именно те, которые охватывают словно религиозный экстаз наиболее глубокий и широкий круг действия в душе переживающего.

Если обратиться к лирике Ахматовой, равно как и других акмеистов, то окажется, что именно вот такая действенность лирических переживаний характерна не только для них самих, но и для той реальности, которая

существует как бы сама по себе, но которая перевоплощается в стихах в мир окружающей природы волей и талантом художника. Так, у Анны Ахматовой, наряду с безукоризненно точными эпитетами, насыщенность движением, действием, порывом возникает естественно, как бы сама по себе... И тем эстетически сильнее обозначает окружающий мир:

Перед весной бывают дни такие:
Под плотным снегом отдыхает луг,
Шумят деревья весело-сухие,
И теплый ветер нежен и упруг...

Помимо этой живописной, даже — экспрессивной картины весенней природы, схваченной как бы на лету, как бы произвольно и непреднамеренно, начинаешь догадываться и о том действенном внутреннем состоянии, которое переполняет поэтессу в этот миг. И, к счастью, не ошибаешься в своем предчувствии. Так оно и есть на самом деле:

...И легкости своей дивится тело,
И дома своего не узнаешь,
И песню ту, что прежде надоела,
Как новую, с волнением поешь.

Весна 1915. Слепнево

Если и дальше рассматривать слепневский цикл как ближайшее свидетельство вот таких действенных и реальных переживаний поэтессы, нельзя будет не отметить, что едва ли не единственный раз за всю свою долгую творческую жизнь она произнесла эти слова: «Я счастлива...» И прозвучали они в стихотворении «Бесмертник сух и розов. Облака...» — все из того же слепневского цикла, только имеющего другую дату — «Лето 1916». Очевидно, что именно эта дата вызывает у нас вполне обоснованные ассоциации с датой выхода в свет «Альманаха муз» за тот же 1916 год.

И само начало стихотворения содержит немало примет слепневской усадьбы, начиная хотя бы с упоминания двухсотлетнего дуба, сохранившегося до сей поры.

Бессмертник сух и розов. Облака
На свежем небе вылеплены грубо.
Единственного в этом парке дуба
Листва еще бесцветна и тонка.

Надо подчеркнуть, что эстетические взгляды Ахматовой предстают здесь не в виде какой-то окостеневшей системы, но в подробностях, не замечаемых до нее никем другим, а также в глубоком понимании роли и значения в поэзии личностного, даже точнее — духовного бытия, которое и включает в себя «чисто» эстетическое любование и этим слепневским дубом, и этой природой, и самим мирозданием.

Лучи зари до полночи горят.
Как хорошо в моем затворе тесном!
О самом нежном, о всегда чудесном
Со мной сегодня птицы говорят.

Такая эстетическая «расшифровка» и личного устроения, и существа окружающей природы предопределяет прежде всего разумное устройство мира, а также — целесообразность и разумность существования всех этих живых и по-своему счастливых обитателей сельской округи. В данном и чрезвычайно редком, если не сказать — единственном случае поэтесса причислила и себя к обитателям этой слепневской пустыньки, где все ей знакомо и все дорого, где она может сказать о себе: «Я счастлива...» И где она говорит именно эти слова:

Я счастлива. Но мне всего милей
Лесная и пологая дорога,
Убогий мост, скривившийся немного,
И то, что ждать осталось мало дней.

...Сохранилась старинная фотография, на которой можно узнать Ахматову именно на этом «убогом мосту» через речку Каменку, что и поныне протекает под слепневским холмом. Правда, в данном случае важно то, что поэтесса пренебрегла исключительной ориентацией на нечто возвышенное, что она еще раз оказалась верна

пушкинской традиции, когда целостность мировосприятия позволяет отдать должное и малому, и великому, и даже всего лишь приятному для взора, как приятны для взора васильки в колосающейся ржи.

Этот подробный анализ лишь нескольких строф и ведет нас к тем отдельным и весьма выразительным моментам соприкосновения с «потаенным», «заветным», чем жива ахматовская лирика и по сей день.

Дело в том, что художественное воображение поэтессы воздействует на нас неизмеримо сильнее, чем доводы рассудка, что ее метафоры или поэтические образы — это ее доподлинное духовное существование. И если, предположим, ее новой поэтике были свойственны новые эстетические каноны, то и осмысление стиха должно быть соответственно более личностным, если не сказать — более субъективным, для того чтобы выявить эту ее художественную новизну.

Итак, все тем же шестнадцатым годом Ахматова обозначает стихотворение: «Первый луч — благословенье Бога...», в котором чувственное приравнивается к небесному по своей возвышающей силе, испытанной ею в тот многопамятный миг.

Первый луч — благословенье Бога —
По лицу любимому скользнул,
И дремавший побледнел немного,
Но еще покойнее уснул.

Верно, поцелуем показалась
Теплота небесного луча...
Так давно губами я касалась
Милых губ и смуглого плеча...

Но — виденье возникло и исчезло!.. Оно сменяется совсем другим — реальным и горьким размышлением, которое следует после многоточия:

А теперь, усопших бестелесней,
В неутешном странствии моем,
Я к нему влетаю только песней
И ласкаюсь утрением лучом.

Именно от этих строк, как и от предшествующих, и начинается то многократное возвращение к лирической теме, что запечатлено в стихотворении «Тяжела ты, любовная память...». Все-все, что было выстрадано «в задыханьях тяжелых», что было озарено моментом «интимного совпадения», как говорил С. Трубецкой, то есть совпадения религии с поэзией, все, что являлось неотъемлемой и характерной особенностью мировосприятия Ахматовой на самых разных этапах ее долгого творческого и жизненного пути, все это в дальнейшем стало включать в себя поэзию и музыку, поэзию и живопись, поэзию и скульптуру, короче говоря, стало формироваться во всепроникающий ахматовский универсум.

Но все-таки эстетически возвышенное у Ахматовой никогда не было отчеркнуто красной чертой от бытового, повседневного, даже — заурядного. Хотя две последних категории и не имеют прямого отношения к ахматовской лирике, но все-таки «проза жизни» ни в коей мере не обмирщала у нее стихотворную ткань, не была самодовлеющей, самовластной.

Даже в отдельных фрагментах автобиографической прозы Ахматова сохраняет нечто такое, что не просто воспроизводит быт той дворянской эпохи, но являет собою пример врожденного художественного вкуса и эстетического чутья. Вспомним, что еще Гаврила Романович Державин под художественным вкусом понимал, прежде всего, сосредоточие, казалось бы, прямо противоположных свойств или качеств человеческой натуры, — он писал: вкус есть нечто родившееся между холодной геометрией и пылкой музыкой, он есть и ум и чувство одновременно.

А теперь вернемся к автобиографической прозе Ахматовой.

«Я носила тогда зеленое малахитовое ожерелье и чепчик из тонких кружев, — писала Анна Ахматова во фрагменте, озаглавленном «Слепнево». — В моей комнате (на север) висела большая икона — Христос в темнице. Узкий диван был таким твердым, что я просыпалась ночью и долго сидела, чтобы отдохнуть... Над дива-

ном висел небольшой портрет Николая I не как у снобов в Петербурге — почти как экзотика, а просто, серьезно по-онегински («Царей портреты на стене»). Было ли в комнате зеркало — не знаю, забыла. В шкафу остатки старой библиотеки, даже «Северные цветы», и барон Брамбеус, и Руссо. Там я встретила войну 1914 года, там провела последнее лето (1917)». И далее, повинаясь внутренней ассоциативной связи, Анна Андреевна пишет о своем муже — Николае Степановиче Гумилеве, который в этом старом родовом имении зевал, скучал, уезжал в неизвестном направлении и писал — «такая скучная незолотая старина» и «заполнял альбом Кузьминых-Караваевых посредственными стихами...»

Правда, повинаясь не только и не столько формальной логике воспоминаний, сколько чувству справедливости и душевного такта, Ахматова добавляет едва ли не решающую для творческой характеристики Гумилева фразу: «Но, однако, что-то понял и чему-то научился».

Эти слова Ахматовой — автобиографичны, их с полным основанием можно отнести и к ней самой. Ведь именно здесь, на раздольях северной Руси, она не только многое поняла и многому научилась, но самое главное — запомнила, вобрала в память и осталась верной этой памяти на всю дальнейшую жизнь. Так, в стихотворении «Запад клеветал и сам же верил...», написанном в Комарове в шестьдесят третьем году, она не преминула помянуть добрым словом эти слепневские раздолья, где — еще «на заре туманной юности» —

...мой старый друг, мой верный Север,
Утешал меня, как только мог.

Но ведь слова утешения можно найти лишь в том случае, если за ними стоит — любовь, которая и многогранна, и многозвучна.

И вот здесь-то, говоря применительно к ее стихам, в творческой биографии самой Ахматовой следует выделить как раз те поэтические работы, которые в какой-то степени и являлись предошущением или предвестием ее же системы «многозеркальных отражений». Суть

этой системы, как нам кажется, заключена, в частности, и в том, что эстетические и даже чисто человеческие пристрастия не должны быть решающими в искусстве, равно как эстетическое не должно вступить в противоречие с этическим. В частности, здесь хорошо будет вспомнить то место из книги Юрия Олеши «Ни дня без строчки», где автор размышляет вот о таком наиважнейшем для искусства и поэзии предмете, а не противоречит ли эстетическое этическому по самой своей природе?.. Ведь заметил же однажды Шелли, что древние греки превращали в красоту все — даже преступления, каковым оказалась их месть Ниобее: стрелы, поражающие ее детей, были подобны солнечным лучам.

Вот так и в современной поэзии — отражение возникает не только на сетчатке глаза, но и в человеческой памяти или, точнее, в человеческой душе... И тем самым обретает не просто зрительную, но духовную глубину постижения человеческого «я», определяет сложный момент самостояния человека.

Все сказанное здесь может подтвердить монолог Ахматовой, который она пометила июлем 1916 года.

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!

Однако не ради таких горьких, хотя, может быть, и справедливых истин был написан этот монолог, а ради того чувства незащитности и вины, которые, по существу, и стали художественным ядром ахматовского монолога. Такая незащитность крайне редка в ее лирической поэзии. Но может быть, во имя многообразия внутренних состояний, характерных для лирической героини Ахматовой, и есть смысл процитировать строфы, заключающие этот страстный, поэтический отрывок:

...Прости меня теперь. Учил прощать Господь.
В недуге горестном моя томится плоть,
А вольный дух почиет безмятежно.
Я помню только сад, сквозной, осенний, нежный,
И крики журавлей, и черные поля...

Многоточие заставляет ожидать что-то особенно непрекращаемое, такое, что явилось бы высшей ступенью искупления ее вины и ее отчаянья за все то, что так случилось, что так произошло.

Я помню только сад, сквозной, осенний, нежный,
И крики журавлей, и черные поля...
О, как была с тобой мне сладостна земля!

Июль 1916. Слепнево

Итак, наряду с душевной близостью и даже родством двух человеческих натур, едва ли не в большей степени в те же самые предвоенные и военные годы (имеется в виду первая мировая война) у Ахматовой весьма отчетливо стала проступать печать не просто взаимного охлаждения, но отчуждения, которое стало безусловным и «вечным». Этой печатью, как неким огненным тавром, помечен ряд ее стихов, включенных все в те же слепневские «тетради». Вначале это отчуждение мыслилось лишь как сугубо личное, даже — интимное чувство. Или, точнее, как неизбежное охлаждение двух людей, некогда любивших друг друга.

Все, как раньше: в окна столовой
Вьется мелкий метельный снег,
И сама я не стала новой,
А ко мне приходил человек.

И дальше отдельные строчки позволяют различать в этой почти что безмолвной, напряженно-драматической встрече все тех же героев Анны Ахматовой, которых мы узнали в ее «Четках»: гимназистку и ее веселого товарища-гимназиста; они когда-то вдвоем возвращались из школы.

Только теперь стали совсем-совсем другими, как, наверное, со временем становится и каждый из нас. Вот

...Поднявши руку сухую,
Он слегка потрогал цветы:
«Расскажи, как тебя целуют,
Расскажи, как целуешь ты».

И глаза, глядевшие тускло,
Не сводил с моего кольца,
Ни один не двинулся мускул
Просветленно злого лица.

Да, законы внутреннего поведения человека, которые столь обостренно ощущала Ахматова, и здесь оказались выразительнее и сильнее законов тех малозначительных слов, тех случайных жестов, которые как будто бы и должны были охарактеризовать этого человека... Но которые совсем по-своему и понимала и прочитывала поэтесса:

О, я знаю: его отрада —
Напряженно и страстно знать,
Что ему ничего не надо,
Что мне не в чем ему отказать.

Таким образом, чувство отчуждения двух когда-то близких друг другу людей, благодаря безошибочной творческой интуиции Ахматовой, обрело значение наиболее глубокого и трагического чувства современности. Ибо оно включалось в круг эстетических ценностей, не известных еще предшествовавшим поколениям. Философы франкфуртской школы «расшифровали» подобные жизненные ситуации, в которых отчуждение или даже самоотчуждение обозначалось до болезненности острой тоской.

А творческая и художественная интуиция Ахматовой вела ее именно к тем формам взаимоотношений людей, которые философски были осмыслены значительно позднее и которые, в конце концов, стали едва ли не самой главной проблемой времени, а мы в нем живем.

Здесь сразу же необходимо выделить мысль, что в «слепневском» стихотворном цикле поэтесса осознала и выразила проблему отчуждения не только вот в таком

личном или сугубо интимном плане, но и в плане общественном, плане социальном. И опять-таки в ее произвольном выходе к проблемам отчуждения была затаена не одна лишь душевная боль, но и надежда на облегчение этой боли, надежда на возможное исцеление, даже в те роковые минуты, когда она просила у друга своего: «Дай мне выпить такой отравы, чтобы сделалась я немой...»

Итак, мотив «неволи», как впоследствии — «нелюбви», «невстречи», «несбывшихся надежд», оказался в лирике Ахматовой той совершенно особой и неповторимой лирической стихией, которая и была связана, в первую очередь, с отчуждением и самоотчуждением человека в XX веке. И здесь причины следует искать в душевном одиночестве, которое у нее лишь иногда озярялось радостной надеждой, но которое все-таки становилось еще более глухим и тяжким после того, как этим надеждам не суждено было сбыться на более или менее долгий срок.

Теперь достаточно перечитать ахматовские строки, написанные в девятьсот двенадцатом году, чтобы понять, какое мужество и какую невероятную силу воли надобно было иметь, чтобы слагать и записывать в тетрадь хотя бы вот такие слова:

...Каждый вечер подносят к окну
Мое кресло. Я вижу дороги.
О, тебя ли, тебя ль упрекну
За последнюю горечь тревоги!

Не боюсь на земле ничего,
В задыханьях тяжелых бледнея.
Только ночи страшны оттого,
Что глаза твои вижу во сне я.

Что же касается внутреннего и сугубо личностного отчуждения, которое поэтесса ощущала и в себе, и в своем мировосприятии, но которое она замечала и в других, то здесь надо обратиться еще к одному стихотворению из «слепневской» тетради — «Ты знаешь, я томлюсь в неволе...».

Так чем же была памятна «до боли» поэтессе, прожившей большую часть жизни то в Киеве, то в Петербурге, то в Царском Селе, эта «тверская скудная земля»?.. Может быть, вот этим:

Журавль у ветхого колодца,
Над ним, как кипень, облака,
В полях скрипучие воротца,
И запах хлеба, и тоска.

Да, и такими приметами деревенской России, слепневской России живы и по настоящий день многие лирические стихотворения поэтессы. А еще чем?.. А тем чувством социального и чисто человеческого отчуждения, которое могла почувствовать и, что важнее всего, уловить, выразить в слове совсем еще юная Ахматова. И сколько бы раз ни перечитывалась заключительная строфа этой лирической пьесы, невозможно успокоиться и нельзя не поразиться той почти сверхъестественной творческой интуиции, которая была ей присуща. Да, ей оказались памятными «до боли»

И те неяркие просторы,
Где даже голос ветра слаб,
И осуждающие взоры
Спокойных, загорелых баб.

Внутреннее пространство этой строфы вдруг внезапно расширилось, распахнулось, чтобы стать пространством историческим. Ибо только в этом случае мы можем ощутить — бескомпромиссно и остро тот социальный заряд, который несла в себе эта заключительная и как бы что-то отчеркивающая, что-то отрубающая строка:

И осуждающие взоры
Спокойных, загорелых баб.

Каждый эпитет здесь, как говорится, на вес золота: ибо насколько была несвободна, насколько была измучена поэтесса «трагической игрой страстей» (как здесь

не вспомнить метафору Блока), настолько спокойны и полны внутреннего достоинства и такой же внутренней силы эти простые слепневские бабы. Кстати, об этом достоинстве, характерном для крестьян Тверской губернии, Ахматова упомянула в разговоре, состоявшемся между нею, В. С. Срезневской и Л. К. Чуковской в 1940 году. Причем оказалось, что взаимная отчужденность уже тогда не помешала Ахматовой выразить свое безмерное, свое «солнечное доверие к читателю», которым она восхищалась у Пушкина, читая и перечитывая его «Евгения Онегина».

5

Стихотворение «Мне голос был. Он звал утешно...» впервые было опубликовано в петроградской газете «Воля народа» 12 апреля 1918 года, правда, без последних четырех строк, а затем перепечатано в «Подорожнике» с посвящением Борису Анрепу. И сразу же началась его известность в России... Причем в момент первой публикации и многим позднее эти стихи везде вызывали непримиримые разногласия и яростные споры. И не только потому, что композиция стихотворения — это сплав самых разных душевных состояний, которые при всем том составляют и своеобразный лирический монолит. Или сказать по-другому, не потому ли, что в стихотворении затаен мощный заряд духовной и эстетической энергии. А скорее всего и вернее всего еще и потому, что образ России возникает здесь во всей своей трагической и эпической мощи:

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.

Осень 1917

Самое значительное в этих строчках заключается в том, что в ответ на голос искушения, обиды и горя выступает гордое, неподкупное молчание. Может быть, этим молчанием и прекрасны стихотворные строки?.. Может быть, их смысл — во внутреннем пространстве стиха? Или в расширении понятий, прежде незыблемых и заостеневших?..

Что же, для более глубокого эстетического анализа все эти вопросы не случайны.

Как не случайна под стихотворением дата: «Осень 1917». Интересно отметить, что имелось и название «Согражданам», а в берлинском издании 1923 года был эпиграф, как всегда у Ахматовой, имевший и более конкретный, и более обобщающий смысл: «Ни без тебя, ни с тобою жить не могу».

При всем том, как сообщил автору этих строк Александр Межиров, творческая предыстория стихотворения оказалась более сложной и по композиции, и по времени своего возникновения. Ибо начинались эти стихи следующей строфой:

Когда в тоске самоубийства
Народ гостей немецких ждал
И дух суровый византийства
От русской церкви отлетал,
Мне голос был...

Однако, даже учитывая и этот вариант, или — и эти варианты, — нельзя не почувствовать того обстоятельства, что в своем самом первоначальном и черновом ядре стихотворение уже существовало. А таким ядром, как это ни парадоксально, была идея распада и разлома в качестве предсуществующего всему остальному. И далее. Универсальность перехода из прошлого — в настоящее, из настоящего — в будущее впервые осуществ-

лялась через бесповоротный, беспощадный, беспримерный в истории человечества разрыв. А поэтому естественно, что необходимость в первоначальном варианте отпала сразу же, как только это стихотворение было осмыслено до конца.

...Ранней весной двадцать первого года К. И. Чуковский, который шел вместе с С. М. Алянским по одной из петроградских улиц, случайно встретил Александра Блока. О том, что это была весна двадцать первого года, свидетельствует экспромт, который и привел в своих воспоминаниях Чуковский:

Как всегда, были смешаны чувства,
Таял снег, и Кронштадт лалил.
Мы из лавки Дома Искусства
На Дворцовую площадь брели.

Может быть, под впечатлением этой встречи и строфы, в которой упоминалось кронштадтское восстание, К. И. Чуковский записал, что волна эмиграции среди петроградской интеллигенции к тому времени резко усилилась, и в качестве примера привел судьбу двух профессоров, которые тайно покинули Питер, а затем, по слухам почти достоверным, стали в эмигрантских газетных листках яростно клеветать на оставшихся в России. «...Блок затвердил наизусть стихотворение «Мне голос был...» Ахматовой, — читаем мы дальше. — Мало того, затвердил, — добавляет Корней Иванович, — он прочитал это стихотворение мне и ныне здравствующему Алянскому и сказал: «Ахматова права. Это недостойная речь. Убежать от русской революции — позор»³⁵.

Так воспринимала ахматовское стихотворение «Мне голос был...» вся демократическая Россия, так оно звучит и поныне, ни в коей степени не утратив ни своей библейской эпичности, ни молчаливого достоинства, ни остро современного звучания. Следует лишь сказать, что в качестве лирического персонажа, чья искустель-

ная речь звучит в этом стихотворении, традиция предпочитает считать Бориса Анрепа. И у нас нет оснований, чтобы с этой традицией спорить или, по крайней мере, не считаться...

В семнадцатом году Анреп пребывал в Петрограде недолго. Вскоре после февральской революции он выехал в Англию. Да и раньше он подолгу жил в западноевропейских столицах. Так, в тринадцатом году в «Аполлоне» была напечатана его статья «По поводу лондонской выставки с участием русских художников», в которой Б. В. Анреп обнаружил великолепное знание английских импрессионистов, вроде Сатра, Тонкса, Брауна, которые приобщились к реализму и одухотворенности не без влияния выдающихся французских живописцев и которые принесли, как писал Анреп, «живую воду» в Англию. Между прочим, в этой же статье он подчеркнул, что идея нового искусства «состоит в том, что оно, будучи самовластным занятием человечества, от природы должно быть независимо». И в качестве примера этого положения Б. Анреп мог бы привести имена русских художников Ларионова, Гончарова, Петрова-Водкина, Рериха, Сарьяна, Чурлениса, картины которых он собрал для лондонской выставки и написал краткое вступление к каталогу.

Эта справка может быть косвенным свидетельством того, насколько убежденным внутренним оппонентом в ахматовском стихотворении «Мне голос был...» мог стать и действительно стал Борис Анреп.

А волна эмиграции нарастала, и, конечно, сама Ахматова не могла не чувствовать мощи и силы этого океанического отлива в западном направлении. Примечательна в этом смысле ее черновая, автобиографическая записка, сделанная 25 марта 1960 года, записка, которая, свидетельствует Н. Н. Глен, все-таки предназначалась для печати: «...Вскоре после Октябрьской революции, — писала Анна Ахматова, — очень многие мои современники, как известно, покинули Родину. Для меня этот вопрос никогда не вставал». Но, вспоминая образ Гейне, с отъездом многих ее соотечественников, трещина прошла и через сердце Анны Андреевны... Может быть,

прежде всего через ее сердце. И как бы ни был дорог поэтессе «призрак млеющий и зыбкий» ее «счастливейшей любви», как бы ни было искренне ее сострадание к тому, кто в этом распаде и в этом разладе терял самого себя, она обретает и будет обретать свое я лишь здесь, где всем-всем оставшимся «священный град Петра невольным памятником будет».

Итак, в суровую и трагическую пору все то, что прежде несло печать «небесной и тайной любви», начинало обретать драматическую остроту, вселять чувство раздвоенности, рождать сомнение и колебания, которые невозможно было преодолеть одним усилием воли:

Но разве я к тебе вернуться смею?
Под бледным небом родины моей
Я только петь и вспоминать умею,
А ты меня и вспоминать не смей.

Однако от стихотворения к стихотворению все резче, все непримиримее становилась и позиция Ахматовой, и самый тон ее стихотворений, обращенных к тому, чей голос слышался ей почти постоянно и чьи упреки и мольбы к ней «все чаще ветер западный доносит». Не без душевной борьбы, не без сомнений, не без слабости минутной и многодневной решается поэтесса сказать то, что постепенно накалилось в ее душе. Причем она отнюдь не идеализирует в своей лирике петроградский быт, напротив, она достойно и прямо говорит о том, что все, для чего она «пела и мечтала», все это в грозные годы «ей сердце разорвало пополам».

Изобразительная палитра в первые недели и месяцы революции менялась необычайно быстро. Причем источником вдохновения оказался мучительный разрыв и разлад, который она ощущала в себе все острее и который перевоплощался в драматически-напряженные строки ее стихотворений.

Да, именно стихами Ахматова отвечала на отчаянные призывы «Иди сюда» и на пророчества о том, что «теперь никто не станет слушать песен. Предсказанные наступили дни...».

Сожаление, сострадание, забота в ее душе пробудили гордость. И одновременно — сарказм, переходящий в открытое негодование:

А, ты думал — я тоже такая,
Что можно забыть меня,
И что брошусь, моля и рыдая.
Под копыта гнедого коня.

Или стану просить у знахарок
В наговорной воде корешок
И пришлю тебе страшный подарок —
Мой заветный душистый платок.

Слегка стилизованные под народную песню строки оказались переломными во всем стихотворении... И стало быть, в развитии лирического чувства и интонации, окрашивающей это чувство: вместо иронии теперь слышится гнев, да, гнев, продиктованный живым и пламенным чувством любви, вопреки всему — любви!..

Вероятно, отточием после строки «Мой заветный душистый платок» и можно было бы закончить эту стихотворную цитату, если бы окончание этого стихотворения не послужило поводом для злобных нападок и обвинений поэтессы с самой высокой партийной трибуны... Впрочем, для чего повторять эти оскорбительные для женского и человеческого достоинства слова, которые не сами по себе канули в Лету, а были с презрением отвергнуты народом. Итак, в этом стихотворении, как и во многих других, нельзя не почувствовать той великолепной непосредственности, которая, как ничто другое, и раскрывает человеческое сердце. Ведь непосредственность Г. В. Плеханов считал главной отличительной чертой и самого высокого эстетического наслаждения. Да, непосредственность и одновременно сила оскорбленного чувства — чувства собственного достоинства, достоинства гражданского, — вот что вызвало к жизни эти гневные, эти страстные строки:

Будь же проклят. Ни стоном, ни взглядом
Окаянной души не коснусь,
Но клянусь тебе ангельским садом,

Чудотворной иконой клянусь
И ночей наших пламенным чадом —
Я к тебе никогда не вернусь.

Диалектика живого чувства, характерная для почерка Ахматовой вообще, а в этот период — особенно, воплощалась в положении, которое впоследствии стало господствующим в нашей отечественной поэзии — «искусство в форме реальности». Правда, следует сказать — не той реальности, которая подразумевала одномерное и плоское правдоподобие, а той реальности, которая была доступна гению Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Фета, Блока, Анненского...

Впервые в эстетической оценке жизни, которая обрела неведомые прежде качества и свойства, Ахматова исходила не из традиционных понятий прекрасного, как гармонически совершенного, а из их антиподов — как разрозненного, разобщенного, вывернутого наизнанку.

Стихотворение «Все расхищено, предано, продано...» и выражает поиск этих новых путей и одновременно откровенную моральную и эстетическую несостоятельность прежних подходов.

Все расхищено, предано, продано.
Черной смерти мелькнуло крыло.
Все голодной тоскою изглодано, —

таков зачин знаменитого ахматовского стихотворения, помеченного июнем двадцать первого года... И здесь же следует вопрос, который не то чтобы отвергает эти пошатнувшиеся устои многовекового эстетического опыта и понимания прекрасного, но который вносит совершенно новый и не эстетический, а глубоко личностный, чувственный мотив:

Отчего же нам стало светло?

Светлота и свежесть — это, скорее, эмоционально-чувственные свойства реальности, которая была нова, непривычна, которая едва-едва обрела зримые черты.

Однако в дальнейшем эта традиционно узкая сфера прекрасного внезапно расширилась до вселенских масштабов:

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

И так близко проходит чудесное
К развалившимся грязным домам...

Незаконченность, загадочность явлений, захвативших поэтессу, причем — не музейных, не царскосельских, бывших образцами красоты и совершенства, а ставших огненными всполохами космической мощи, — вот чудесное, необыкновенное, невиданное от сотворения мира, что творилось и возникало где-то совсем рядом... И тем важнее было осознавать, что оно

Никому, никому не известное,
Но от века желанное нам.

Таким образом, новые чувственные и эстетические качества поэзии Ахматовой, связанные с социальными катаклизмами, уже опирались на ее духовный опыт и новое мировосприятие. Тем более необходимыми и по своему пророческими оказались слова Б. Л. Пастернака, отметившего многим позднее — в период Великой Отечественной войны, — что «вера в родное небо и верность родной земле прорываются у нее [А. А. Ахматовой] помимо воли с легкостью природной походки. Эта нота национальной гордости была всегда главным отличием Ахматовой»³⁶.

Что же касается Бориса Анрепа, который после февраля 1917 года так и не вернулся в Россию и который за границей много и напряженно работал, получив известность как художник-мозаичист, то в «Рассказах о Анне Ахматовой» Анатолия Наймана есть грустный и по-человечески понятный постскрипtum: «В 1966 году после ее [Анны Андреевны] чествования в Оксфорде

они встретились в Париже. Вернувшись оттуда, Ахматова сказала, что Анреп во время встречи был «деревянный», кажется, у него не так давно случился удар... Мы не подымали друг на друга глаза — мы оба чувствовали себя убийцами»³⁷.

Правда, в поэзии (как это следует из сноски, сделанной В. М. Жирмунским несколько ранее, а именно в 1961 году) она рассталась со своей трубадурской «дальней любовью» — это определение можно найти у А. Наймана — несколько ранее. И несколько по-иному. Речь идет об известном стихотворении «Прав, что не взял меня с собой...» В свою очередь, в автобиографическом эссе «О черном кольце» Б. В. Анреп посвятил несколько страниц также и вот этой, как потом оказалось, последней встрече, состоявшейся через 48 лет разлуки. Причем Анреп не отрицает ни своей скованности, ни своего желания прорваться сквозь лес, выросший между ними; он лишь пытается объяснить несколько нарочито и поэтому неубедительно свою скованность потерей черного кольца, верней — невольной утратой этого кольца в самом начале второй мировой войны... На его поведении также сказывались и годы, и состояние здоровья, и необходимость прекратить мозаичные работы, и проститься с парижской студией. Короче говоря, разговор не клеился с самого начала. Но вот Анна Андреевна открыла маленькую записную книжку и стала читать стихи. «Певучее чтение мне показалось вытьем, — пишет Борис Анреп в своих записках, — я так давно не слышал ничего подобного. После «Реквиема» мне показалась вся затея упражнением в стихописании. Я не вникал в слова...» Сказано, конечно, резко и, вероятно, несправедливо, но ведь не менее резко была определена суть их встречи (а вернее — их духовной не встречи) и самой Анной Андреевной: «...Мы не подымали друг на друга глаз — мы оба чувствовали себя убийцами».

И еще один немаловажный момент, который в какой-то степени способен объяснить его, Бориса Анрепа, внутреннее состояние и бросить ответ на их далекое прошлое. Как свидетельствует Р. Тименчик, под текстом

автобиографического очерка «О черном кольце» рукой Б. В. Анрепа, но другими чернилами была выписана следующая строфа:

Это просто, это ясно,
Это всякому понятно —
Ты меня совсем не любишь.
Не полюбишь никогда...

А поскольку со дня написания этих горьких строк прошло без малого полустолетие и поскольку именно эти строки стали своеобразным камертоном их отношений и в прошлом и в настоящем, то есть необходимость процитировать это стихотворение до конца... Ибо прозвучала в нем пророческая нота, которая была услышана как в том далеком прошлом, так и в настоящем и которую они оба почувствовали во время последнего разговора в отеле «Наполеон». Иначе какие другие причины заставили бы Б. В. Анрепа выписать эту строфу?..

Это просто, это ясно,
Это всякому понятно,
Ты меня совсем не любишь.
Не полюбишь никогда.
Для чего же так тянуться
Мне к чужому человеку,
Для чего же каждый вечер
Мне молиться за тебя?
Для чего же, бросив друга
И кудрявого ребенка,
Бросив город мой любимый
И родную сторону,
Черной нищенкой скитаться
По столице иноземной?
О, как весело мне думать,
Что тебя увижу я!

ЗЕМЛЕТРЯСЕНИЯ И ПЕРЕВОРОТЫ

1

Новый, 1921 год начался для Николая Гумилева с публикации стихотворения «Заблудившийся трамвай» в альманахе «Дом искусств».

«Заблудившийся трамвай» относится к наиболее сложным и, одновременно, художественно совершенным, если не сказать — выдающимся произведениям Гумилева. Если и раньше в атмосфере чего-то странного, выломившегося из обыденного порядка вещей рождались лирические стихотворения Гумилева; если и раньше мир загадочной, пряной красоты волновал воображение поэта, а в дисгармонии жила своеобразная законченность, то здесь явно проступали черты уже принципиально иного мировосприятия, черты некоего сверхреализма, когда алогизм и неожиданность в сближении реальных усиливали настроения смертной опасности, тоски, безысходности, заброшенности в мире, где столь многолика и бескрайна «нива смерти».

Причем личность поэта, ворвавшегося на подножку трамвая из реального времени-пространства, начинает, в свою очередь, претерпевать столь же неожиданные метаморфозы:

Где я? Так томно и так тревожно
Сердце мое стучит в ответ:
Видишь вокзал, на котором можно
В Индию Духа купить билет.

Сюрреалистический образ Зеленой лавки, где «вместо капусты и вместо брюквы Мертвые головы

продают», мгновенно сменяется некой провинциальной петербургской или царскосельской идиллией.

«А в переулке забор дощатый, Дом в три окна и серый газон...» Там домашний уют и любовь, там определенные и даже как будто подчеркнутые реминисценции с «Капитанской дочкой» Пушкина:

Машенька, ты здесь жила и пела,
Мне, жениху, ковер ткала,
Где же теперь твой голос и тело,
Может ли быть, что ты умерла!

Как ты стонала в своей светлице,
Я же с напудренною косой
Шел представляться Императрице
И не увиделся вновь с тобой.

Итак, торжество инферальной силы, чудовищной в своей неотвратимости, в своем самодержавном своеволии, сказывается на судьбах людей, что жили и живут своей жизнью, живут, не ведая о вторжении в их дом, в их судьбу этой самой зловещей, судьбоносной силы.

Кстати, вариантом такого же безграничного самовластья является и Медный всадник, образ которого запечатлен в следующих строчках:

Всадника длань в железной перчатке
И два копыта его коня.

Однако одними пушкинскими символами этого классического самовластья и самодержавия (вспомним: «Самовластительный злодей! Тебя, твой трон я ненавижу...» — писал, молодой Пушкин в оде «Вольность») отнюдь не ограничивается Николай Гумилев. Его «Заблудившийся трамвай» оставляет в воздухе огненные дорожки — «при свете дня», здесь нельзя не почувствовать более чем прозрачный намек на некие демонические, неподвластные человеку силы. Так вот: этот трамвай, рассыпая «звоны лютни и дальние громы», мчится «бурей, темной, крылатой»:

Он заблудился в бездне времен...
Остановите, вагоновожатый.
Остановите сейчас вагон.

И вновь перед неостановимой силой движения трамвая, которым управляет неведомый, невидимый пассажиру вагоновожатый, он, пассажир, бессилен что-либо предпринять, противопоставить, то есть проявить свою волю и свой характер. Кстати, образ бури, ставший общим местом в литературе первых революционных лет, у Гумилева осложнен той самой чудовишной «Зеленной», где «вместо капусты и вместо брюквы Мертвые головы продают». Эта метафора получает развитие и в следующей строфе; причем содержанием строфы не снимается и другое истолкование, - которое хотел донести и донес до читателей автор «Заблудившегося трамвая»:

В красной рубашке, с лицом как вымя,
Голову срезал палач и мне.
Она лежала вместе с другими
Здесь, в ящике скользком, на самом дне.

Лишь гильотина времен Великой французской революции могла породить этот ужасающий образ насильственной смерти... Подобные ассоциации, конечно, не исключал и Гумилев.

Однако не все исследователи творчества Николая Гумилева согласны с таким комментарием. Одним из зарубежных литературоведов было высказано мнение, что переключки с Пушкиным выходят за грани того эпизода, который начинается со строки «А в переулке забор дощатый...» (кстати, использованной А. Ахматовой в качестве эпиграфа), что еще ряд сцен из пушкинской «Капитанской дочки» и даже из его «Истории Пугачева» нашли отзвук в «Заблудившемся трамвае». В первую очередь, здесь имеется в виду сцена казни Пугачева 10 января 1775 года, когда Пугачев, по свидетельству очевидца, «сплеснул руками, повалился навзничь, и в миг окровавленная голова уже висела в воздухе...»³⁸.

Однако думается, что ассоциации с гильотиной времен Великой французской революции более убедительны.

тельны, чем приведенный выше исторический факт, кстати сказать, так и не использованный Пушкиным в своей «Капитанской дочке».

Безусловный интерес должна представлять общая эволюция космологических воззрений Гумилева от стихотворения «Память», включенного в сборник «Огненный столп», к соответствующей строфе в «Заблудившемся трамвае». Вот что можно прочесть в гумилевской «Памяти»:

И тогда повеет ветер странный —
И прольется с неба страшный свет,
Это Млечный Путь расцвел неожиданно
Садом ослепительных планет.

В таком конкретном случае Гумилевым утверждается некое космологическое единство, то есть представление о мироздании как о пышном «саде планет», в котором — согласно закону Ньютона — Вселенная есть система тяготеющих друг к другу масс.

Совсем иной виделась картина мироздания Н. Гумилеву в строфе из «Заблудившегося трамвая»:

Понял теперь я: наша свобода
Только оттуда бьющий свет,
Люди и тени стоят у входа
В зоологический сад планет.

Если опять-таки обратиться к космологии, то нельзя не учесть противоположный смысл этой строфы в сравнении с предыдущим примером. Все дело в том, что так называемая «горячая» модель расширяющейся Вселенной А. А. Фридмана подтверждает «разбеганье» планет и звездных скоплений, причем оно растет одновременно с увеличением расстояния между ними. Эта справка может быть проиллюстрирована строфой Леонида Мартынова:

И когда
Разбеганье галактик
Наблюдаешь в космической мгле,
То не столь теоретик, сколь практик
Обращаешь ты взоры к земле³⁹.

Естественно, что у Гумилева образ «зоологический сад планет» мог обозначать некое насильственное отторжение его обитателей друг от друга, их безусловное отчуждение.

Короче говоря, для Гумилева как поэта, как художника «Заблудившийся трамвай» явился этим актом предвидения, даже — пророчества: он чувствовал, он не мог не чувствовать не только разъединение и даже насильственное отторжение современников друг от друга (а как же иначе понимать метафору «зоологический сад планет?»), но и повсеместное отчуждение, которое перерастало в классовую ненависть в том самом 1921 году, когда и вышел его сборник «Огненный столп».

Вот почему ассоциации с Великой французской революцией все-таки более истинны и справедливы, чем какие-либо иные.

Среди первых читателей этого стихотворения, безусловно, была и Анна Ахматова. Она не могла не отметить свою, правда, слегка измененную строчку у Гумилева: «Где же теперь твой голос и тело, Может ли быть, что ты умерла?» В стихотворении Ахматовой «Умирая, томлюсь о бессмертье...» (1912) эта строчка выглядела так: «А люди придут, заруют Мое тело и голос мой». Что Ахматовой был совершенно ясен личностный и в то же время социально обостренный контекст этих строк, свидетельствует и ее «Царскосельская ода», написанная в 1961 году. «А в переулке забор дощатый... Н. Г.» — таков эпиграф к этому произведению, необычайно важному в творческой эволюции Ахматовой. Необходимо подчеркнуть и следующее обстоятельство: в беседе с М. А. Азадовским (состоявшейся в том же шестьдесят первом году, 2 января) Анна Андреевна выделила и записала такое его суждение о «Триптихе»: «Сделано очень крепко. Слово акмеистическое с твердо очерченными границами. По фантастике близко к «Заблудившемуся трамваю».

3 августа 1921 года Николай Гумилев был арестован в Доме искусств или в Диске, как называли в Петрограде дом купца Елисеева, бежавшего за границу. Этот Дом искусств стоял на углу Мойки, Невского и Морской и в его комнатах — бывших людских, — равно как и в огромной барской кухне, новость эту узнали незамедлительно. Тем более что жили в Доме искусств молодые литераторы, недавно демобилизовавшиеся из армии, как К. Федин, Вс. Иванов или Вс. Рождественский, а также писатели более старшего поколения: А. Грин, М. Шагинян, О. Форш, Е. Полонская, критик А. Волынский. Николай Гумилев поселился в Доме искусств недавно, и жил он с женой Аней Энгельгард, приехавшей из Бежецка, в так называемом «предбаннике».

Из Дома искусств с сотрудниками ЧК автомобилем Н. С. Гумилев был отвезен в тюрьму на Шпалерной... Судьба прихотлива: в тот же день среди других был арестован и Н. Н. Пунин и тоже отвезен на Шпалерную. «Встретясь здесь с Николаем Степановичем, мы стояли друг перед другом как шалые. В руках у него была «Илиада», которую у бедняги тут же отобрали...» Последняя открытка от Николая Степановича, датированная 9 августа, была также отправлена из тюрьмы на Шпалерной.

Что же касается «Илиады», с которой Николай Гумилев не расставался и в блиндажах, и в окопах первой мировой войны, то сам этот факт — гомеровский эпос в тюрьме на Шпалерной — развеивал в дым образ Гумилева как страшного контрреволюционера, заговорщика, смертельного врага Советской власти.

...Следствие по делу сенатора Таганцева, по которому среди двухсот других обвиняемых проходил и Николай Гумилев, было закончено необычайно быстро. Его расстреляли, по словам Ахматовой, записанным Л. К. Чуковской, 25 августа 1921 года вблизи Бернгардовки под Петроградом. Точное место захоронения его, как и других жертв «красного террора», конечно же осталось неизвестным.

Прозаический фрагмент из лирической прозы Анны Ахматовой, воссоздающей то жаркое, холерное лето 1921 года, называется по первой строке «...И два окна в Михайловском замке». Состоит он из отдельных абзацев, которые, словно при магниевой вспышке, высвечивают мрачную и трагическую историю Санкт-Петербурга — Петрограда — Ленинграда... Историю еще более мрачную из-за тайных убийств, как убийство императора Павла I, из-за позорных судилищ и не менее позорных приговоров, как приговор, вынесенный Достоевскому на Семеновском плацу, из-за жестоких казней народовольцев; их вывозили все с того же Марсова поля, которое в двадцать первом году представляло собой разрытый и полузаброшенный огород «под тучей вороньих крыл». Все эти известные исторические факты, равно как и факты гибели безымянных узников и в Петропавловке, и вблизи Бернгардовки, и в Крестах, являли собою «целую симфонию ужасов» — так писала Ахматова, ужасов беззакония и самовластия, ужасов насильственной смерти или медленного умирания в камерах-одиночках.

Заканчивался же этот отрывок на первый взгляд достаточно неожиданно: «...И близко от них (то есть ворот, откуда вывозили на казнь народовольцев. — В. Д.) грузный дом Мурузи (угол Литейного), где в последний раз в жизни я увидела Гумилева...»

Факт этот немаловажный, поскольку и спустя сорок лет Анна Андреевна не только мысленно вернулась к последней встрече с Николаем Степановичем, но и заключила свое эссе его именем, как бы вкладывая в сказанное особый и глубоко личностный смысл.

Следует добавить, что жила она в ту пору недалеко от дома Мурузи в квартире, которую снимала О. А. Глебова-Судейкина и которая находилась на Фонтанке, дом 18.

В конце все того же 1921 года у них побывал Корней Иванович Чуковский, но застал только одну Анну Андреевну.

«Комната маленькая, — записывал Корней Иванович, — большая кровать не застлана. На шкафу — на

левой дверке — прибита икона Божьей Матери в серебряной ризе. Возле кровати столик, на столике масло, черный хлеб. Дверь открывает служанка-старуха: «Дверь у нас характерная». У Ах[матовой] на ногах плед: «Я простудилась, кашляю».

<...> Потом старуха затопила у нее в комнате «буржуйку» и сказала, что дров к завтраму нету. «Ничего, — сказала Ахматова, — я завтра принесу пилу, и мы вместе с вами напьемся. <...> Она лежала на кровати в пальто — сунула руку под плед и вытащила оттуда свернутые в трубочку большие листы бумаги...»

Далее речь в дневниковой записи К. И. Чуковского идет о балете «Снежная маска» по Блоку, вернее — о либретто этого балета, которое, как замечает Чуковский, было ему дорого и по сей день как «дивный тонкий комментарий к «Снежной маске»⁴⁰. Но в данном случае, пожалуй, не менее важно и то ощущение безытийности и бездомности, которое возникает, конечно, произвольно, когда читаешь эту дневниковую запись Чуковского.

Знакомо было это ощущение и самой Анне Андреевне, однако именно в тот период гораздо более сильным, даже — нестерпимо сильным оказался «запах тленья обморочно сладкий», которым веяло даже «от прохладной простыни» в этой квартире, где ее на время приютила подруга. Тленья и, добавим, смерти... Смерти и горя, которое обрело воистину библейскую всеобщность в своих проявлениях. Всеобщность и поразительную безусловность, даже — фатальность того, что случится должно:

...Войдет он и скажет: «Довольно,
Ты видишь, я тоже простил».
Не будет ни страшно, ни больно...
Ни роз, ни архангельских сил.

Затем и в беспамятстве смуты
Я сердце мое берегу,
Что смерти без этой минуты
Представить себе не могу.

Так, повинувшись законам творческой свободы, — этой глубоко внутренней потребности, не сравнимой ни с

какой другой, — Ахматова шла к трагическому осмыслению и права и безусловного долга поэта. Ибо он один знает, не может не знать, что в «симфонии ужасов» можно различить и голос того, кто «На пороге белом рая, Оглянувшись, крикнул: «Жди!» Пройдет еще немало горьких, трагически безысходных лет, но боль от их последней, роковой невстречи не утихнет, не станет менее острой... И не менее острым, но столь же трагическим окажется мотив ожидания — ожидания вопреки всему.

Да, именно так, вопреки и наперекор всему, ибо только сила любви и преданности Памяти того, кто не может не услышать, — пишет Ахматова, — «мои слова молитвы, И слова моей любви», — только сила такой беззаветной любви и позволяла ей создать вот это стихотворное заклинание:

Из тюремных ворот,
Из заохтинских болот,
Путем нехоженым,
Лугом некошеным,
Сквозь ночной кордон.
Под пасхальный звон,
Незванный,
Несуженый, —
Приди ко мне ужинать.

Л. К. Чуковская подчеркивает, что первая строка этого стихотворения читается так: «Из тюремных ворот», а не «Из высоких ворот», как во всех изданиях... И далее, вероятно, что «написаны эти стихи не в 1935-году, как указано в сборнике, а в 1936 — к 50-летию со дня рождения Николая Степановича»⁴¹.

К такому авторитетному свидетельству есть смысл прислушаться хотя бы потому, что гумилевская тема отнюдь не исчерпывается даже этим рядом стихотворений, среди которых есть подлинные жемчужины русской лирической поэзии XX века и которые возникли в том самом роковом двадцать первом... Нет, эта тема в какой-то степени стала сквозной трагической темой во всем художественном творчестве Ахматовой. Вспомним хотя бы вот это: «Муж в могиле, Сын в тюрьме,

Помолитесь обо мне...» Да, тема решалась в разных инстанционных, в разных образно-стилистических ключах, но одно оказалось безусловным: Ахматова и в этой трагической теме реализовала себя как духовно и нравственно свободная личность, реализовала вопреки беззакониям и массовым казням в двадцатых, тридцатых, даже сороковых годах. Это — с одной стороны. А с другой — она проявила себя как прямая наследница гуманистических — пушкинских — традиций XIX века.

Вот почему, преодолевая острый разрыв духа и природы, веры и жизненной необходимости, Ахматова все в том же двадцать первом году создает стихотворение, в основе которого лежит прекрасный образ. И здесь Ахматова не только подчеркнула преемственную связь, но и достигла пушкинской величавости и глубины в изображении безбрежного человеческого горя.

Заплаканная осень, как вдова
В одеждах черных, все сердца туманит...
Перебирая мужнины слова,
Она рыдать не перестанет.
И будет так, пока тишайший снег
Не сжалится над скорбной и усталой...
Забвенье боли и забвенье нег —
За это жизнь отдать не мало.

1921

Состояние величественного — даже в своей безутешности — горя остро почувствовали и первые слушатели Ахматовой. Речь идет о ее публичном выступлении в Доме искусств, на котором присутствовала, в частности, и Ирина Одоевцева.

«Она очень бледна. И даже губы почти бескровны. Она смотрит вдаль, поверх слушателей. Да, Гумилев был прав, «назвать нельзя ее красивой — к ней не подходит «красивая». Скорее уж «прекрасная», но совсем по особенному, безнадежно и трагически прекрасная. <...> И, не делая паузы, будто не желая дать замершим, потрясенным слушателям прийти в себя, уже начинает новое, никому еще не известное стихотворение:

Пока не свалюсь под забором
И ветер меня не добьет,
Мечта о спасении скором
Меня, как проклятие, жжет.

Она смотрит все так же вдаль, поверх слушателей, и кажется, что она читает не для них, а для него, для него одного, для него, который «прежний, веселый, дневной» «уверенно в дверь постучится», в ее дверь...»⁴²

Вот так новая интонация и новая образность, столь характерная для гумилевского цикла Ахматовой, вдруг со всей наглядностью подтвердила то, что в свое время почувствовал еще Николай Недоброво, а именно, что изобилие поэтически претворенных мук открывает ее лирическую душу, «скорее жесткую, чем слишком мягкую, скорее жесткую, чем слезливую, и уж явно господствующую, чем угнетенную».

Самое замечательное в этом «зрительском» и «читательском» восприятии и стихотворений А. Ахматовой, посвященных трагической гибели Гумилева, в этих рассуждениях, сопутствующих циклу, заключается, вероятно, в том, что здесь связь человека с миром восстанавливается через что-то катастрофически неизбежное, выпадающее из обыденного хода жизни и, как оказалось, угрожает самому существованию человека... Но ведь это «выпадение» при явной, классической или даже классической форме стиха было свидетельством принципиально нового взгляда на мир, свойственного Ахматовой, поскольку она, не предлагая никаких новых альтернатив взамен отвергнутых ценностей и разрушенных нравственных постулатов, все-таки отвергала известную формулу Бердяева, что, мол, в таком разломе и развале всего сущего «не выстоит и сам человек». Нет, — оказалось, — выстоит!.. И выстоит потому, что именно она, Ахматова, показала не просто тропочку, но и большую дорогу... И об этой большой дороге сказано в «Записках об Ахматовой» Л. К. Чуковской, когда ахматовская традиционность, «сохраняя обличие классического стиха, внутри него свершает землетрясения и перевороты»⁴³.

Да, известно, что любое землетрясение и любой переворот, если даже он и воплощает в себе собственно художественное или эстетическое явление, не может не породить тревоги, страха, душевной напряженности... Эти негативные и нестандартные переживания и становились в поэзии первых провозвестников символизма и акмеизма той эмоциональной стихией, которая была воплощением и выражением движения Поэзии от умозрительных, обветшавших форм народнического стиха к чему-то новому... Ибо, как заметил Б. Пастернак в «Охранной грамоте», «движение, приводящее к зачатию, есть самое чистое из всего, что знает вселенная»⁴⁴.

Лирический цикл Анны Ахматовой, посвященный образу Николая Гумилева и его безвестной гибели, оказался для нее зачатием новых идей, новых поэтических открытий.

Такова диалектика художественного творчества, вся история искусства. Ибо безвестное в искусстве, в художественном творчестве обладает столь же могучим эмоциональным зарядом, каким обладает и сама действительность, нередко скрытая за привычным обликом вещей, за драматическим однообразием будней.

...А теперь есть прямая необходимость вернуться к конкретным обстоятельствам гибели Н. С. Гумилева, поскольку в периодической печати последних лет появились материалы, неизвестные читающей публике прежде... Эти материалы не просто восстанавливают честное имя автора таких вновь возвращаемых читателям книг, как «Жемчуга», «Колчан», «Костер», «Фарфоровый павильон», «Шатер», «Огненный столп», эти материалы позволяют понять, почему именно он один из первых стал жертвой беззакония. Образно говоря, почему он попал под гигантский маховик «красного террора», который начал раскручиваться именно в том самом двадцать первом году и который, в конце концов, втянул в свою смертельную орбиту и самих создателей этого маховика.

Итак, 1 сентября 1921 года в петроградских газетах было опубликовано развернутое сообщение о заседа-

нии Петроградского губернского Совета, состоявшегося 31 августа, в котором, в частности, сообщалось о раскрытии органами ЧК Петроградской боевой организации, во главе которой стоял профессор геологии В. Н. Таганцев. Этот заговор возник, как сообщала «Красная газета», для установления «диктатуры генеральской сабли». Такая странная формулировка принадлежала председателю Петроградской ЧК Семенову. Всего по делу о заговоре В. Н. Таганцева проходило около двухсот человек... При всем этом даже в заявлении председателя Петроградской ЧК признавалось, что состав организации «крайне разношерстный и разнообразный». В качестве примера был приведен и поэт Гумилев, который будто бы «вербовал в организацию кадровых офицеров», а также профессор Петроградского университета Лазаревский, крупный химик-технолог Тихвинский, бывший сенатор Манухин и многие другие. И вот сейчас, спустя почти что семьдесят лет, чем больше размышляешь об опубликованных материалах, тем очевиднее становится «почерк» многих других процессов, а также раскрытых органами ЧК и НКВД «заговоров» и «центров». Поражают прежде всего цели этой организации, как их обозначили петроградские газеты, в частности, чрезвычайно популярная в то время «Красная газета». Заговорщики хотели сорвать продналог путем уничтожения заводов, нефтяных и артиллерийских складов, взрыва городского водопровода, увода миноносцев в Финляндию, организации покушения на поезд, в котором ехал тов. Красин, чтобы, в свою очередь, сорвать переговоры Советского правительства с Западной Европой... Кроме того, организация собиралась устроить своего человека в гостиницу «Астория», чтобы убить т. Зиновьева. И наконец, у раскрытого заговора была ставка на крестьянство, недовольное прошлогодней продразверсткой...⁴⁵. Совершенно очевидно, что с такими задачами невозможно было бы справиться не то чтобы группе заговорщиков, среди которых преобладала старая петербургская интеллигенция и лишь отчасти офицеры времен первой мировой войны, каким и был Николай Гумилев, но даже и хорошо подготовленным саперным войскам.

Между тем обстановка в Петрограде да и во всей республике была чрезвычайно напряженной. В городе участились заболевания холерой. Хлеба не хватало, были введены хлебные карточки даже для подростков. В весенние месяцы в городе и пригородах прокатилась мощная волна забастовок, причем в Колпино дело дошло до расстрела рабочих. Были также отмечены попытки горожан добывать хлеб силой в близлежащих деревнях и селах, что, в свою очередь, увеличивало волну недовольства среди крестьянства.

Бедствовала и творческая интеллигенция. Например, Николай Гумилев в анкете, которую в то время распространял Союз поэтов, существовавший в качестве Литературного отдела Наркомпроса, отвечал: «Чем занимаетесь в настоящее время?» — «Розничной продажей домашних вещей». — «Какая обстановка для занятий литературным трудом?» — «Низкая оплата труда, закрытие рынков, в связи с отсутствием пайка голодает большая семья. Мать 67 лет. Жена (больная). Сын Лев 7 лет, дочь Елена».

В первые летние месяцы двадцать первого года положение стало приобретать характер подлинной катастрофы, поскольку из Поволжья непрерывно поступали сведения о небывалой засухе, которая обрекала на голодную смерть и полное разорение миллионы крестьян.

В такой ситуации если бы таганцевского заговора и не существовало, то его, безусловно, надо было бы создать. И тем самым в какой-то степени разрядить напряженную обстановку, в частности, в самом Петрограде. А гнев и возмущение рядовых петроградцев направить по определенному руслу: против заговорщиков, которые именно в этот критический момент пытаются де реставрировать буржуазно-помещичью власть с генерал-директором во главе. Этот зловеющий контекст, которым и руководствовались тогдашние партийные и чекистские главари Петрограда, не могли не почувствовать другие — честные, исполненные личного достоинства петроградцы. И они предприняли решительные и весьма опасные по тем временам шаги: пошли на прием к самому пред-

седателю Петроградского Губчека Семенову. Среди них находился, в частности, член правления петроградского Дома литераторов Н. М. Вылковыский.

Характеристика, которую дал Николай Вылковыский Семенову в воспоминаниях, опубликованных в 1923 году, не только точна, но и уничтожающе правдива. Их встретил человек, который всем своим обликом и своими повадками производил впечатление мелкого приказчика из мануфактурного магазина. И его рыжеватые усики, и его бегающие, хитрые глазки, и его характерные для приказчика округлые движения — все изобличало в нем до поры до времени угодливо-льстивую натуру. Он решительно не мог вспомнить фамилию Гумилева, называя его почему-то все время Гумилевичем. Да и вообще, казалось, он не понимал, о чем идет речь, а выговаривал какие-то малозначительные, воистину лакейские фразы: «Так вот-с... Всегда так было-с... У нас теперь приняты самые строгие меры к охране гарантий прав личности... да-с... к охране гарантий прав личности. Строго-с»⁴⁶.

Но от себя Н. Вылковыский замечает, что за внешним отсутствием смысла всей этой приказчиьей болтовни чувствовалось дыхание надвигающейся смерти.

Так оно и случилось на самом деле. Неделю спустя тем же округлым движением руки приказчика мануфактурной лавки Семенов подписал роковой и позорный приговор над поэтом. Должно было пройти еще три четверти века, прежде чем в нашем общественном сознании и, стало быть, в нашей печати появились публикации, раскрывающие истинную суть и истинных творцов «таганцевского» дела. Да только ли одного этого «дела»?!

Весьма серьезным документом в этом смысле является сборник «Возвращение к правде», который выходит в издательстве «Юридическая литература» и авторами которого являются люди, осведомленные в самых сложных вопросах юриспруденции и права. На странице сорок пятой этого сборника речь идет о массовых репрессиях, которые допускали весьма влиятельные политические деятели 20-х годов. «Примером может

послужить Г. Зиновьев, — читаем в этом сборнике. — Именно по его приказу были произведены массовые расстрелы заложников в Петрограде в сентябре 1918 года, когда наряду с деятелями старого режима погибли и многие представители старой интеллигенции. Он отдавал приказы о расстреле в Петрограде бывших офицеров и интеллигенции весной 1921 года во время кронштадтского мятежа и после него (именно тогда по необоснованному обвинению был расстрелян поэт Н. Гумилев)»⁴⁷.

3

...Как проходил процесс «по делу Таганцева» — в печати не сообщалось. Однако в «Петроградской правде» от 1 сентября 1921 года в публикации «О раскрытом в Петрограде заговоре против Советской власти» в списке многих расстрелянных под номером 30 значился и Гумилев: «Гумилев, Николай Степанович, 33 лет, бывший дворянин, филолог, поэт, член коллегии «Издательства Всемирной литературы», беспартийный, бывший офицер». Список этот составлялся настолько поспешно, что даже год рождения Н. Гумилева был указан неточно; между тем он родился 3(15) апреля 1886 года в Кронштадте. Весьма приблизительно и как-то «вообще» звучит и главное обвинение, выдвинутое против Гумилева: «Обещал связать с организацией в момент восстания группу интеллигентов». Это весьма похоже на те приблизительно и общие выражения, в которых характеризовалась вина большинства расстрелянных: «присутствовал», «переписывал», «знал», «обещал, но отказался исключительно из-за малой оплаты». Или даже так: «Доставлял организации для передачи за границу сведения о музейном деле и доклад о том же для напечатания в белой прессе» (князь С.А. Ухтомский, скульптор, сотрудник Русского музея). На это немаловажное обстоятельство обратил внимание читателей Ф. Ф. Перченко⁴⁸.

Но в «Красной газете» от 8 сентября 1921 года в фельетоне Н. Кузмина «Опоздали» петроградцы смогли отметить про себя такую игрово-ироническую, а по

существо чудовищную фразу: «Поздно! Динамитчики во главе с Таганцевым приказали долго жить!»

...В восемьдесят шестом году в «Советской культуре» Л. Лазаревым была опубликована небольшая заметка Константина Симонова, в которой — в духе времен сталинщины и застоя — был заявлен протест против реабилитации Николая Гумилева. «...Некоторые литераторы, — писал с возмущением К. Симонов, — предлагали чуть ли не реабилитировать Гумилева через органы советской юстиции, признать его, задним числом, невиновным в том, за что его расстреляли в двадцать первом году. Я лично этой позиции не понимаю и не разделяю. Гумилев участвовал в одном из контрреволюционных заговоров в Петрограде — это факт установленный. Примем этот факт как данность. История есть история»⁴⁹.

Что же, именно в этом можно согласиться с К. Симоновым: «История есть история!» Ведь сама новейшая история явила документ, опровергающий все его благонамеренные домыслы и обвинения...

Только прежде чем воссоздать этот документ, хотелось бы вспомнить еще раз имя ленинградского поэта, а во времена достославные — ученика Царскосельской мужской гимназии Всеволода Александровича Рождественского. Да, того самого Всеволода Рождественского, который в двадцатом году в качестве «подмастерья» вместе с К. Вагиновым, И. Одоевцевой и Н. Оцупом был принят в гумилевский Цех поэтов.

Автору этих строк году в шестьдесят пятом довелось целое лето провести со Всеволодом Александровичем в Комарове... Именно тогда он и мог услышать о том, как в конце пыльного и нестерпимо жаркого лета двадцать первого года Всеволод Рождественский увидел списки приговоренных к расстрелу, и среди других фамилий — фамилию Николая Гумилева... Помнится, их было более шестидесяти. Помнится и другое: слово, которое запало на долгие годы, а слово это было — «за недонесение». Всеволод Александрович с великой горечью говорил о массовых расстрелах того злосчастного двадцать первого года... И еще об обстоятельствах гибели Гумилева.

В разговоре с одним из бывших офицеров, служивших с ним во время первой мировой войны, было упомянуто о существовании таких встреч бывших офицеров и сочувствовавших им... Кажется, Гумилев даже бывал на таких собраниях. Помните, в балладе о синих гусарах Асеева, только здесь были черные гусары... И они собирались по номерам! Или нечто похожее... Так вот, за недонесение, — Всеволод Александрович еще раз подчеркнул это слово, — о таких встречах Гумилев и был расстрелян Петроградской ЧК.

4

Прошли годы... В 1987 году в журнале «Новый мир» в двенадцатом номере появилась небольшая публикация Г. Н. Терехова «Возвращаясь к делу Н. С. Гумилева». Надо заметить, что Г. Н. Терехов, будучи прокурором в должности старшего помощника Генерального прокурора СССР, изучал материалы уголовного дела Н. С. Гумилева, находящиеся в архиве. Вот *что* значилось в этом архивном деле.

Н. С. Гумилев «не донес органам Советской власти, что ему предлагали вступить в заговорщицкую офицерскую организацию, от чего он категорически отказался»... «Никаких других обвинительных материалов, — пишет далее Г. Н. Терехов, — которые изобличали бы Гумилева в участии в антисоветском заговоре в том уголовном деле, по материалам которого осужден Гумилев, нет. Там, повторяю, содержится лишь доказательство, подтверждающее недонесение им о существовавшей контрреволюционной организации, в которую он не вступил».

И далее: «Мотивы поведения Гумилева зафиксированы в протоколе его допроса: пытался его вовлечь в антисоветскую организацию его друг, с которым он учился и был на фронте. Предрассудки дворянской офицерской чести, как он заявил, не позволили ему пойти «с доносом».

Кроме того, важен и постскрипtum, который сделан Г. Н. Тереховым: «Никаких других обвинительных ма-

териалов, которые изобличали бы Гумилева в участии в антисоветском заговоре в том уголовном деле, по материалам которого осужден Гумилев, нет»⁵⁰.

Значит, нет ни черновика прокламации, о которой упоминает Ирина Одоевцева, нет и крупных сумм денег или хотя бы упоминания о них... Есть пока что одна горькая и невыносимо тяжкая правда: расстрелян за недонесение!..

Однако оказалось, что публикацией материалов по «Таганцевскому делу», представленных Г. Н. Тереховым и глубоко взволновавших читательскую общественность, редакции журнала «Новый мир» нельзя было ограничиться.

И не только потому, что далеко не все приняли предложенную Г. Н. Тереховым оценку событий августа 1921 года, как сказано в редакционном врезе, предваряющем следующие материалы. Но главным образом, потому, что эти новые материалы подтверждают уже ранее высказанную здесь точку зрения на трагические события двадцать первого года. А именно: если бы заговора Таганцева не было, его надо было бы выдумать. Высказано это предположение было отнюдь не юридическим языком, но, как показали дальнейшие публикации журнала, в сказанном было предугадано нечто особенно важное и для восстановления попорченной справедливости, и для восстановления честного имени тех, кто был приговорен к высшей мере наказания — к расстрелу. Приговорен без каких-либо реальных, а не сотворенных или, даже прямо сказать, — выдуманных обоснований.

Итак, в конце апрельского номера журнала «Новый мир» за 1989 год под рубрикой «Из редакционной почты» были помещены два материала: «Список расстрелянных» Ф. Ф. Перченка и «Дело Гумилева» Д. Фельдмана.

«К «Таганцевскому делу», — пишет Ф. Ф. Перченко, — как и ко всем громким политическим делам 20-х, а не только 30-х годов, полезно возвратиться, чтобы вернуть честное имя всем, кому оно может быть возвращено».

И вот после этого Ф. Ф. Перченко предъявил вниманию читателей журнала «Новый мир» ранее неопубли-

кованную и неотредактированную запись академика В. И. Вернадского, сделанную им для себя в сентябре 1942 года. Запись эта также касается «Таганцевского дела». И в ней упоминается о описке лиц, подлежащих расстрелу, списке, расклеенном по Петрограду, то есть о том самом, о котором в свое время и говорил Всеволод Рождественский. Да, этот список, как отмечал В. И. Вернадский, произвел «потрясающее впечатление не только страха, а ненависти и презрения, когда мы его прочли». Для таких чувств у В. И. Вернадского были вполне достаточные обоснования. Ибо он ни в коей мере не оправдывал В. Н. Таганцева, который был, кстати сказать, сыном известного правоведа, академика Н. С. Таганцева. Именно академик Н. С. Таганцев и обратился с письмом от 16 июля 1921 года на имя В. И. Ленина, в котором содержалась просьба о смягчении участи его сына, профессора В. Н. Таганцева, арестованного Петроградской ЧК, а также сообщалось о том, что при обыске были конфискованы вещи, принадлежащие лично ему, Н. С. Таганцеву.

Уже на следующий день — 17 июля 1921 года — у В. И. Ленина можно было прочитать запись о том, что он, Ленин, очень просил бы «рассмотреть возможно скорее настоящее заявление в обеих его частях (смягчение участи и увоз из квартиры Таганцева вещей, принадлежавших ему лично)»⁵¹. А также не отказать в сообщении ему, В. И. Ленину, хотя бы самого краткого отзыва.

Такой отзыв, подписанный Д. С. Курским, был направлен 5 июля 1921 года. В нем указывалось, что В. Н. Таганцев должен быть подвергнут суровым репрессиям в связи с его активной ролью в контрреволюционной организации «Союз возрождения России».

Столь подробно эту переписку необходимо было изложить здесь хотя бы потому, что в последнее время на страницах периодической печати стали публиковаться сенсационные сообщения о том, что существует, дескать, достаточно устойчивое мнение, что В. И. Ленин направил Г. Зиновьеву телеграмму о помиловании Н. Гумилева, однако тот не принял ее во внимание, и смертный приговор Гумилеву все-таки был подписан.

Хотелось бы верить, что за этим сообщением стоит именно фраза о смягчении участи В. Н. Таганцева, содержащаяся в записи В. И. Ленина. Если же нет, то необходимо вспомнить классическое изречение: историю не следует ни улучшать, ни ухудшать, ибо истина, может быть вновь утрачена и в том и в другом случае на долгие годы.

Что же касается черновых записей академика В. И. Вернадского, то, по его глубокому убеждению, «Таганцевское дело» — «это одно из ничем не оправданных преступлений, морально разлагающих партию».

Почему так писал В. И. Вернадский, и писал он это спустя двадцать с лишним лет после того, как приговор был приведен в исполнение?..

Да потому, что в своих записках Владимир Иванович угадал все тот же «общий почерк», характерный как для «дела Таганцева», так и для столь же громких впоследствии политических процессов, хотя бы для процесса «промпартии» и ее руководителя Л. К. Рамзина.

Есть смысл напомнить хотя бы в нескольких словах о том самом политическом процессе «промпартии», в результате которого 7 декабря 1930 года Верховный суд СССР приговорил участников этого процесса, принадлежавших, по большей части, к старой научно-технической интеллигенции, к различным срокам заключения. Что же касается Л. К. Рамзина как руководителя «промпартии» и некоторых других, так сказать, наиболее активных ее членов, то все они были приговорены к высшей мере наказания — к расстрелу... Но неожиданно, 9 декабря, то есть через два дня после приговора, расстрел был заменен десятью годами тюремного заключения.

Георгий Худяков, автор очерка «Трагедия Рамзина», не только был лично знаком с профессором Л. К. Рамзиным, но являлся в годы войны его заместителем в лаборатории ЭНИНа. Ему-то и принадлежит очерк «Трагедия Рамзина». Он-то с полной ответственностью и свидетельствует, что в сложной обстановке конца двадцатых — начала тридцатых годов процесс «промпартии», задуманный Сталиным и преданными ему сотрудниками аппарата ЦК ВКП (б), и должен был, как говорится, списать все трудности и сложности, возникшие в народном хозяйстве и в жизни страны, на деятельность «вре-

дителей» из «промпартии» Л. К. Рамзина. Ситуация, повторяющая, как говорится, один к одному, и ситуацию, и общую напряженную обстановку, и неуклонное нарастание кризисных явлений в жизни республик Советов в 1921 году, когда было сфабриковано «Таганское дело».

Только многим позднее, а именно в 1943 году, профессор Рамзин, которому была дарована жизнь, на вопрос Георгия Худякова, а не помешает ли выборам Л. К. Рамзина в члены-корреспонденты Академии наук СССР его участие в деятельности «промпартии», как отмечает автор очерка, нервно передернулся, повернулся в сторону вопрошавшего и сказал: «Это был сценарий Лубянки, и хозяин это знает»⁵².

Вряд ли стоит пояснять, что под «хозяином» Рамзин имел в виду Сталина.

И вот здесь-то и возникает аналогия с процессом Таганцева. Ведь в своих черновых записях и В. И. Вернадский задает такой вопрос: почему В. Н. Таганцев оговорил, как позднее оговорил Л. К. Рамзин, столько неповинных людей?.. Да потому, что он считал — необходимо прекратить «междоусобную войну»... И если эта война будет прекращена, то он, В. Н. Таганцев, готов объявить все, что ему известно, а чекисты дают обещание, что они «никаких репрессий не будут делать». Следует добавить, что такое обещание, такое честное слово было дано В. Н. Таганцеву самим Менжинским. Но увы! «Договор был подписан, — добавляет В. И. Вернадский. — В результате все, которые читали этот договор с В. Н. Таганцевым, были казнены...»⁵³

Как справедливо утверждает Ф. Ф. Перченко, академик Вернадский считал чрезвычайно важным сохранить свое, хотя бы косвенное, свидетельство по «Таганцевскому делу», по которому проходил и его ближайший друг — известный химик-технолог М. М. Тихвинский. Он так же, как и Гумилев, был расстрелян, а письмо в защиту Тихвинского, которое, в свою очередь, послал В. И. Вернадский Максиму Горькому и которое он просил показать В. И. Ленину, так и осталось без ответа.

Но ведь существует еще одно письмо — письмо от 5 августа 1921 года, которое предположительно должно

было быть подписано А. М. Горьким как председателем редакционной коллегии издательства «Всемирная литература». Суть этого письма заключается в том, что Н. С. Гумилев, арестованный органами ЧК в ночь на 3 августа 1921 года, «является ответственным работником издательства и имеет на руках неоконченные заказы. Редакционная коллегия просит о скорейшем расследовании дела и при отсутствии инкриминирующих данных освобождения Н. С. Гумилева от ареста»⁵⁴.

И это письмо, судя по архивным собраниям документов, также осталось без ответа.

Что же касается новомирской публикации Д. Фельдмана, то многие ее положения сводятся к выводу, к какому пришел своим путем и автор этих строк. «Приведенные Г. А. Тереховым описанные выше аргументы, — пишет Д. Фельдман, — дают основание предполагать, что заговора вообще не было и что подтвердить это могут архивные документы, которые по сей день столь старательно прячут от исследователей»⁵⁵.

...Да, Гумилев надеялся, — и об этом он говорил Ирине Одоевцевой, — что его известность, если не сказать — его громкая слава в какой-то степени сохранит его во времена «красного террора» от серьезных неприятностей. Оказалось совсем наоборот. Для того, чтобы придать «делу Таганцева» большую достоверность, и нужны были именно такие громкие, а точнее сказать — хорошо известные в Петрограде да и во всей России, имена, как имя профессора М. М. Тихвинского, кстати сказать, входившего в одну из первых марксистских групп в России, как имя проректора Петроградского университета Н. И. Лазаревского, как имя самого Н. С. Гумилева. Вот почему наличие безусловных и неоспоримых заслуг этих и других петроградцев перед отечественной наукой, перед отечественной литературой и заставляет нас, деятелей науки и литературы совсем иной эпохи, свято верить, как верил В. И. Вернадский, что сотворение таганцевского заговора и казнь многих невинных людей — это одно из ничем не оправданных преступлений, морально оскорбляющих нашу литературу, нашу науку и наш народ.

ПРЕЗРЕВШИЕ БЕЗВЕСТНОСТЬ

1

«Судьба Ахматовой — нечто большее, чем ее собственная личность», — сказала Лидия Чуковская в своих «Записках об Анне Ахматовой». Причем «Записки» останутся воистину уникальным документом не только в биографии Ахматовой, но и в характеристике всего того трагического времени, которое вошло в литературу под названием ежовщины, бериевщины, а после окончательного разоблачения культа личности Сталина — и сталинщины. И этим последним конечно же наиболее точно назван главный виновник всех тех беззаконий и жестокостей, которые творились в стране не одно десятилетие.

Чтобы сразу же определить то основное, что являлось сосредоточием и жизненных и творческих помыслов Ахматовой, чтобы почувствовать ее неукротимую энергию, ее непреклонность и твердость в отношениях с властью придержащими, надо сказать вслед за Л. Чуковской, что Анна Андреевна жила как бы «замороженная застенком, требующая от себя и от других неотступной памяти о нем, презиравшая всех тех, кто вел себя так, будто его и нету»⁵⁶.

И чтобы в дальнейшем оставаться, как говорят, на почве фактов, следует добавить, что самые первые записи, сделанные Л. К. Чуковской и раскрывающие суть ее встреч и бесед с Анной Андреевной, помечены ноябрем 1938 года, то есть именно тогда, когда Лев Гумилев находился во внутренней тюрьме на Шпалерной. Да, в той

самой тюрьме НКВД на Шпалерной, откуда пришла последняя открытка от его отца — Н. С. Гумилева, помеченная 9 августа 1921 года, то есть приблизительно за две недели до расстрела.

Вот так сразу же выявляются фантастически-странные переплетения судеб людей — самых близких, а точнее — кровно близких Anne Андреевне. Причем здесь нельзя не вспомнить ее горько-ироническое, а может быть, и трагическое восклицание — «Со мной только так!», ибо как и предыдущий арест Льва Николаевича в декабре тридцать третьего года, новое водворение его в тюремный каземат было обосновано его принадлежностью к так называемой антисоветской студенческой группе, которую будто бы возглавлял не кто иной, как Н. Н. Пунин, в тридцатые годы сотрудник Русского музея, муж Anne Андреевны, а стало быть, и отчим Льва Гумилева. «Мама поехала в Москву, — рассказывал Л. Н. Гумилев доктору филологических наук Л. Э. Варустину в юбилейном «ахматовском» году, — и через знакомых обратилась к Сталину, с тем чтобы он отпустил Пунина. Вскоре освободили всех нас, поскольку был освобожден самый главный организатор «преступной» группы — Н. Н. Пунин»⁵⁷.

К сожалению, и на этом маниакальное преследование Льва Гумилева как сына «монархиста», «террориста», «заговорщика» отнюдь не прекратилось. Лев Гумилев в то время был уже студентом исторического факультета Ленинградского университета, но накатывалась новая волна репрессий и массовых «посадо́к», как тогда говорили. И эта волна вновь захлестнула сотни и сотни тысяч ни в чем не повинных людей.

Вот так 10 марта 1938 года последовал новый арест Льва Гумилева.

И он был вновь объявлен «политически подозрительным лицом»... А поэтому в течение восьми ночей продолжались его нечеловеческие пытки — в тюрьме на Шпалерной, а затем — перевод в столь же печально знаменитые Кресты.

Вот к этому-то периоду и относится одна из записей в дневнике Л. Чуковской, помеченная 20 июлем 1939 года.

Сначала воспроизведен незамысловатый — пока что — разговор: Лидия Корнеевна рассматривает в комнате Ахматовой то дорожную шкатулку, то рядом стоящую маленькую, трехстворчатую иконку, то колокольчик и камень, — оказалось, что это чернильница начала прошлого века. Потом следует воспоминание Анны Андреевны о встречах с Ларисой Рейснер. И вдруг, когда гостя стала собираться уходить, Анна Андреевна обратилась к ней с просьбой непременно прийти завтра с утра. Причем глаза у нее были умоляющие. «Я приду», — пообещала Лидия Корнеевна⁵⁸. И в сноске объяснила причину этого скрытого волнения Ахматовой: назавтра она предполагала вновь идти с передачей к сыну в Кресты, чтобы выстоять там бесконечную очередь. И так вот, почти ежедневно, она ходила, как на работу, через Литейный мост на Выборгскую сторону, где находились эти печально знаменитые Кресты и где она становилась в хвост бесконечной очереди, чтобы передать передачу или хоть что-нибудь узнать о судьбе своего единственного сына. Но ничего узнать было невозможно. И прошли еще долгие месяцы, когда был оглашен приговор — десять лет заключения с отбыванием на Беломорканале.

«Но вскоре, — вспоминает Лев Николаевич, — меня везли обратно в Ленинград, так как приговор был отменен и статья была заменена на более строгую — 58, пункт 17 — террористическая деятельность. Меня, таким образом, возвращали на расстрел».

Вдумайтесь в эту фразу: возвращали, чтобы предать, как Достоевского, смертной казни через расстреляние. И, как Достоевскому, неожиданно решением еще одного Особого совещания расстрел был заменен пятью годами каторги, — так называла Анна Андреевна заключение в Норильске.

Что же касается дальнейшей судьбы Л. Н. Гумилева, то после множества его настоятельных просьб об отправке на фронт, в конце концов, было сделано снисхождение: в составе полка зенитной артиллерии он прошел весь боевой путь вплоть до Берлина. И вернулся в Ленинград... В письме от 23 мая 1945 года Н. И. Харджиеву

Лев Николаевич писал: «Теперь о себе: я участвовал в трех наступлениях: а) освободил Зап. Польшу, б) завоевал Померанию, в) взял Берлин, вернее, его окрестности... Добродетелей, за исключением храбрости, не проявил, но тем не менее на меня подано на снятие судимости. Результата жду. Солдатская жизнь в военное время мне понравилась. Особенно интересно наступать, но в мирное время приходится тяжело...»⁵⁹.

И все-таки пришел этот день — день возвращения в родной город на Неве — в Ленинград... И успешная защита кандидатской диссертации в 1948 году. И многие научные планы... Но Лев Николаевич не успел даже прочитать кандидатского диплома: вновь тюрьма, только теперь — московская, лефортовская, вновь — суровейший приговор — 10 лет заключения в лагерях Караганды, затем — Междуреченск, где, известно, в свое время отбывал каторжные работы Достоевский... Освобождение пришло только после смерти Сталина.

А теперь еще один и, как оказалось, наиглавнейший вопрос Л. Э. Варустина. И ответ Льва Николаевича Гумилева: «Вина моя была лишь в том... что я носил эту фамилию и имел соответствующих родителей».

Вдумайтесь: только за то, что он носил эту фамилию, то есть фамилию своего отца Н. С. Гумилева, его осудили на десять лет каторги!..

И если расстрел Николая Гумилева был, в частности, предопределен его известностью именно в те первые революционные и послереволюционные годы, когда одна за другой выходили его лучшие книги — «Костер», «Фарфоровый павильон», «Миг», «Шатер», «Огненный столп», причем последнюю книгу мог еще видеть автор, то трагические страницы в биографии его сына были вписаны, вероятно, лишь для того, чтобы раскрылся зловещий и прямо противоположный смысл пословицы, которую будто бы произнес Сталин: сын за отца не отвечает! Отвечает!.. Да еще как и отвечает — воистину головой... Впрочем об этом написал свою поэму «По праву памяти» А. Т. Твардовский, которая и была опубликована в восьмидесятых годах, как и «Реквием» А. А. Ахматовой⁶⁰.

Итак, «Реквием» А. А. Ахматовой явился той большой литературой, которая знаменовала собою новый уровень нашего исторического, нашего нравственно-художественного самосознания. Здесь имеются в виду публикации таких произведений прозы, как «Доктор Живаго» Б. Пастернака, «Факультет ненужных вещей» Ю. Домбровского, «Колымские рассказы» В. Шаламова, «Крутой маршрут» Е. Гинзбург, «Архипелаг Гулаг» А. Солженицына... Имеется в виду и поэма «Погорельщина» Н. Клюева, а также неопубликованные прежде стихи О. Мандельштама, Б. Пастернака, Я. Смелякова... Короче говоря, все эти произведения не были только нашей историей, пусть недавней, пусть оставшейся за гранью середины восьмидесятых, но они были нашей современной «бедой и болью потайной», как сказал Твардовский.

Поэма «Реквием» Анны Ахматовой оказалась в этом смысле исповедью, презревшей забвенье, презревшей долгое замалчивание и воскресшей, возродившейся на наших глазах для бесконечно долгой жизни.

«Однажды в разговоре о «Реквиеме», — пишет Михаил Ардов, — Ахматова сказала мне: «А на что они рассчитывали?.. Что я буду видеть все это и молчать?»⁶¹.

Здесь и вызов, и ирония по поводу власть имущих, и чувство собственного достоинства, и, главное, осознание той исторической роли, пренебречь которой Поэт не мог ни при каких условиях. И она не пренебрегла ни этим велением времени, ни этим гордым вызовом неправедным властям.

Первые строки поэмы «Реквием» были написаны в 1935 году, а закончена она была, судя по дате, поставленной самой Ахматовой, в марте 1940 года. Что же касается публикации, то прошло еще сорок семь лет — и одновременно в журналах «Знамя» и «Октябрь» печатается это произведение, без которого теперь невозможно представить себе ни творческого пути Ахматовой, ни вообще — новейшей истории и новейшей литературы нашего XX века.

При всем том необходимо учитывать и ту обстановку, о которой говорила Ахматова и в которой были написаны многие строфы поэмы «Реквием».

«Представьте только себе, — говорила Анна Андреевна Никите Струве, — в течение 15 лет я ни разу не вошла в свой дом без того, чтобы сразу за мной не вошли два человека... Мне не верили, когда я это рассказывала, а сын одной моей подруги даже решил проверить и как-то со мной пошел, ну и убедился на деле...»⁶².

Да, только в дни столетнего юбилея со дня рождения А. А. Ахматовой поэма «Реквием», долгое время — вопреки всем запретам — ходившая в списках и памятная наизусть многим читателям, знавшим ее по этим спискам, была окончательно, так сказать, узаконена в своих правах в нашей современной литературе.

«Реквием» воспринимается ныне и как поэтическое и как исторически достоверное свидетельство Анны Ахматовой о трагической судьбе своего единственного сына:

Семнадцать месяцев кричу,
Зову тебя домой.
Кидалась в ноги палачу.
Ты сын и ужас мой.
Все перепуталось навек,
И мне не разобрать
Теперь, кто зверь, кто человек
И долго ль казни ждать.

И вот этот живой и страдающий голос матери продолжает звучать в сердце каждого, кто хотя бы однажды слышал его. Ибо мы страждем по страждущим, — как однажды сказал Борис Можаев, — и это наше извечное свойство: болеть за других, сострадать за других, хранить в себе *страдание памяти*.

Но для того, чтобы выразить и передать другим и это страдание, и эту нестерпимую боль, необходимо было иметь не только великий талант, но и незаурядное мужество, уточним — каждодневное мужество, которое не идет ни в какое сравнение с мгновенным порывом, столь характерным для слабых натур.

Вот почему нельзя не напомнить вновь, в какой обстановке и при каких условиях создавался «Реквием».

Л. К. Чуковская рассказывает о том, как Ахматова нередко писала на клочке бумаги тот или иной отрывок из поэмы, давала его прочитать и тут же сжигала в пепельнице. Ибо в любой момент — во время ее отсутствия или отъезда в Москву — в ее комнате мог быть произведен тайный обыск... И найденная строфа стала бы поводом для новых репрессий не только ее самой, но всех, кто слушал или читал эту поэму или вообще что-то знал о ее существовании.

Так было в сороковых годах, так было и в пятидесятых.

Да, именно в то время, в декабре пятьдесят пятого года, Анне Андреевне довелось быть в гостях у Фаины Георгиевны Раневской, и она внезапно, в буквальном смысле слова, застыла у окна... Это окно выходило во двор высотного здания на Котельнической набережной, и там, на дне глубочайшего дворового колодца, все еще работали заключенные.

Ахматова, не оборачиваясь, сказала: «Вот и Лева где-то так же...»⁶³. Между тем шел декабрь пятьдесят пятого года, а Л. Н. Гумилев все еще находился в заключении*.

И поскольку *страдание памяти* в поэме «Реквием» выражено именно с такой непосредственной, непереносимой болью, то и включение в ткань поэмы библейских и народно-песенных образов не кажется чем-то нарочитым или искусственным, а напротив — оно просто необходимо, ибо является решающим для всего эмоционального строя поэмы.

А теперь вспомним еще раз главу «Распятие» и эпиграф к ней — «Не рыдай мене, мати, во гробе зрящи».

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

* Вопреки столь длительному преследованию со стороны властей, Л. Н. Гумилев проявил необычайную твердость характера и такую же преданность науке. После освобождения он — выдающийся специалист по этногенезу народов Евразии, доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник Ленинградского государственного университета.

Это всего лишь фрагмент, но в нем сконцентрирована вся сила духовно страждущего, а поэтому и несломленного, неуниженного чувства материнского горя и материнской любви.

Однако в том-то все и дело, что эта фрагментарность, эта кажущаяся незаконченность «Реквиема», подлинное художественное открытие Ахматовой.

Ибо философский ключ к поэме заключен в самой реальности тридцатых — сороковых годов, иначе говоря, именно в том периоде ее жизни и жизни всего нашего общества, когда «распалась связь времен», да и не только времен, но и многих обычных, повседневных человеческих связей. И это распадение, а если точнее, — отчуждение между людьми, которые оказались втянутыми в некий вселенский водоворот, уходящий своей воронкой в современную «преисподнюю» — в бесчисленные тюрьмы и концлагеря, — и выразила в поэзии с наибольшей художественной и эмоциональной силой именно Анна Ахматова.

В самом деле, тревога за завтрашний день или даже за наступающую ночь не покидала человека годами, причем человека, как любили говорить в старину, без вины виноватого, не преступившего ни закона, ни многочисленных постановлений и решений. И вот в такой знобящей, трагически неопределенной атмосфере «традиционные» понятия да и сами основы бытия оказывались как бы переиначенными, как бы вывернутыми наизнанку. Разлад, распад, разрыв привычных связей предвидел еще Александр Блок: «Порядок мира тревожен, он — родное дитя беспорядка и может не совпадать с нашими мыслями о том, что хорошо и что плохо».

Но вот это «несовпадение» и стало проявляться с каждым годом все масштабнее, все трагичней. Мимо такого болезненно-острого «несовпадения», которое требовало принципиально иных, чем прежде, художественных форм, не могла пройти Ахматова. Вернее сказать, сам исторический процесс, который, помимо всего прочего, можно было определить и в качестве жестокого и насильственного разрыва прежних человеческих связей и форм бытия, и вовлек ее как художника, как

личность, как жену и мать в этот гигантский водоворот событий.

2

В связи со столетним юбилеем Анны Андреевны Ахматовой и широким общественным резонансом, который получил «Реквием» в восьмидесятые годы, он прежде всего стал восприниматься как исторически достоверное свидетельство очевидца и одновременно как одно из выдающихся произведений русской поэзии XX века.

Однако при первом же чтении поэмы, как уже было сказано, бросается в глаза ее определенная отрывочность, фрагментарность. И если подумать, насколько внутренне законченной, отточенной в каждой строке была ахматовская лирика в ее первых сборниках «Вечер», «Четки», «Белая стая», то подобная «несюжетность» могла бы показаться ее недостатком.

На самом же деле эта фрагментарность поэмы «Реквием» объясняется достаточно определенно той самой трагической действительностью тридцатых — сороковых годов, когда распалась «связь времен», когда распались наши верования и наши убеждения в истинности «народом писанных законов», в социальную справедливость и гуманность советского строя. И если прежняя эстетика — эстетика Белинского, Пушкина, Тютчева, Ап. Григорьева, Блока требовала определенной стройности и завершенности как замысла, так и исполнения, то эстетика XX века, не пренебрегая этими требованиями, многое, как говорится, утверждала совсем по-иному.

Предположим, красота всегда была выражением и проявлением гармонического и целостного мира... Однако в новейшие времена необходимость изображать все то жестокое и абсурдное, все то отталкивающее и бессмысленное, что творилось в тридцатые годы и что оказалось одной из самых трагических страниц истории нашего народа, потребовало и иных, чем раньше, подхо-

дов и решений. Конечно, не сразу эти новые законы художественного изображения действительности были поняты поэтами, однако о том, что они были все-таки поняты, свидетельствует и творческая эволюция Ахматовой за три десятилетия.

Как-то Анна Андреевна заметила, что не поэзия неподвижна, а читатель не поспевает за поэтом. И в качестве примера привела пушкинский «Кавказский пленник», в главном герое которого современники так охотно узнавали себя... Однако, добавляет Ахматова, кто бы согласился узнать себя в Евгении из «Медного всадника». И эту фразу Анна Андреевна добавила не столько в вопросительной, сколько в иронически-утвердительной интонации.

Трагедию современников Ахматова видела, в первую очередь, в отрицании их свободы и внутреннего суверенитета их личности, когда непрерывная борьба за власть привела, в конце концов, к тому безусловному культу личности Сталина, который принес народу неисчислимые жертвы и бедствия.

Трагедию современников Ахматова видела и ощущала конкретно еще и в том, что именно в эту эпоху — в эпоху массовых репрессий и одновременно столь же массового энтузиазма, право выражать интересы, чаяния, устремления всего народа было передано фактически одному человеку.

А между тем еще Ж.-Ж. Руссо говорил, что подлинный путь к тирании состоит не в том, чтобы открыто покушаться на общее благо: это означало бы одно — поднять всех на его защиту. Нет, подлинный путь к тирании состоит в том, чтобы последовательно нападать на всех его заступников и запугивать всех, кто посмел бы стать защитником народа... Творческая биография Ахматовой удивительно точно совпадает с этой формулой великого французского писателя-гуманиста.

Ведь именно она, Анна Ахматова, как никто другой в «Реквиеме» подтвердила и свое призвание, и свою исторически осознанную роль быть заступницей, быть утешительницей всех тех, кто томился за колючей проволокой колымских и норильских лагерей, кто ждал

приговора за решеткой тюрем, подобных петроградским Крестам, кто падал окровавленный в подвалах Лубянки.

«В страшные годы ежовщины, — пишет Анна Андреевна «Вместо предисловия», — я провела семнадцать месяцев в тюремных очередях в Ленинграде. Как-то раз кто-то «опознал» меня. Тогда стоящая со мною женщина с голубыми губами, которая, конечно, никогда в жизни не слыхала моего имени, очнувшись от свойственного нам всем оцепенения и спросила меня на ухо (там все говорили шепотом):

— А это вы можете описать?

И я сказала:

— Могу.

Тогда что-то вроде улыбки скользнуло по тому, что некогда было ее лицом. 1 апреля 1957 года. Ленинград».

Это вступление к поэме как будто бы и являет собой лишь неприятную бытовую зарисовку. Но на деле оно служит свидетельством духовной и, стало быть, внутренней силы Ахматовой, которая слилась с этой бесконечной очередью, как бы даже потеряла свое поэтическое имя и стала, как и все эти несчастные женщины и подростки, безымянной, безвестной, стала сотой, а может, и тысячной, но которую все-таки распознали среди многих других, увидели в ней свидетеля и, стало быть, летописца их нечеловеческих страданий. Да, оказалось, что тюремная очередь — это не просто нечто бесконечное, безмолвное, безличное, но это в какой-то степени и нечто живое, роднящее, причащающее каждого общим горем и общей бедой.

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

Вот этот момент *всеобщности*, который необходимо выделить, поскольку он стал новым и важным признаком духовного самосознания Анны Ахматовой, теперь уже не будет ею утрачен никогда. Да, вот так вот, прохо-

дя через немыслимые испытания, — словно Феникс возрождалась из пепла, — она, возрождаясь, не позволяла нечеловеческому овладеть человеком, не позволяла и себе стать машиноподобным существом.

Правда, ее эволюцию ни в коей степени нельзя сводить к понятию официальной народности, возникшему именно в те трагические, тридцатые — сороковые годы.

Ибо трагедия массового террора прямо и непосредственно стала ее личной трагедией, но она, эта трагедия, потребовала от поэтессы выдержки и душевной стойкости, а также внутреннего противостояния наиболее жестоким формам самовластья в нашем XX веке.

С первых же строк «Реквиема» Ахматова оттенила именно этот момент единения со своими современниками, и — что особенно важно в мирозерцании Ахматовой, — момент единения со всем народом.

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.

Поэтому метафорический словарь Ахматовой в поэме опирался во многом на фольклорно-песенную традицию или даже на традицию летописную, церковнославянскую. Стоит вспомнить хотя бы следующие строки, чтобы убедиться, насколько органично было для Ахматовой использование отдельных моментов русского эпоса и лирики:

Перед этим горем гнутся горы,
Не течет великая река...

Правда, Ахматова чутко ловит опасность, угрожающую всему эмоциональному и смысловому строю поэмы, — опасность стилизации под народность, — и тогда она переводит тональность поэмы в новый регистр. Таким регистром стала несобственно-прямая речь, которая и позволила Ахматовой как художнику быть и эмоционально открытой и в то же время подлинно трагической личностью.

Приговор... И сразу слезы хлынут,
Ото всех уже отделена,
Словно с болью жизнь из сердца вынут,
Словно грубо навзничь опрокинут,
Но идет... Шатается... Одна...

Этой глубоко потрясенной и, как говорят, потерявшей почву под ногами, могла быть ее любая современница из тех самых бесконечных очередей возле тюремных ворот... Была ею и сама поэтесса, и та с голубыми губами от внутреннего озноба, что спрашивала ее: «А это вы можете описать?»

Да, безусловно, что в тот момент — трагический момент, когда неправые судьи зачитывали столь же неправый приговор, Анна Ахматова говорила не только от своего собственного имени, но и от имени многострадальных матерей и жен.

Таким образом, для художественного мышления Ахматовой в поэме «Реквием» оказались характерными категориями и принципы метафорического мышления, которые особенно глубоко выражали момент всеобщности.

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

Сама поэтесса отмечала перелом, который произошел в ней именно в те годы. «Почерк у меня изменился, — писала она, — голос уже звучит по-другому... Возврата к первой манере уже не может быть. Что лучше, что хуже — судить не мне. 1940 — апогей».

Да, именно «Реквием», заверченный в сороковом году, и может — наряду с другими вещами — относиться к этой высшей точке творческого развития Анны Ахматовой начала сороковых годов.

Поэма «Реквием» оказалась особенно опасной для властей еще и потому, что она убеждала, наставляла, взывала к каждому, кто прикасался к ее огненным

строчкам, — воссоздавать, восстанавливать в себе человека. Да, поэма «Реквием» утверждала и в тот жестокий век внутреннюю суверенность человека, его духовность, разнообразие его пристрастий и вкусов. И хотя в поэме переплетаются многие метафорические потоки, эти потоки и позволяли поэтессе оставаться во всем самой собой, нигде не использовать распространенный в те годы гармонный наигрыш с вариациями на тему женских «страданий», а по-прежнему быть художником сложной, если не сказать — избранной творческой судьбы. Знаменательна в этом смысле главка, начинающаяся строчкой «Показать бы тебе, насмешнице...»:

Показать бы тебе, насмешнице
И любимице всех друзей,
Царскосельской веселой грешнице,
Что случится с жизнью твоей...

И вновь резкий — почти неправдоподобный рывок в тридцатые годы, рывок, который, казалось бы, должен был навсегда разъединить, расколоть ее жизнь на две неравные половины. Но жажда всеобщности оказалась и здесь решающей. Ибо в те тридцатые годы делалось все, чтобы вытравить из сознания человека его общечеловеческое, заменить классовым, а по существу — сектантским, воинственно-обывательским самосознанием. Вот почему поэма «Реквием» была опасна для охранителей власти уже одним этим — ведь она была поэмой всего истинно гуманного, милосердного и, стало быть, неотчужденного от твоего внутреннего «я».

Да, поэма «Реквием» утверждала и такую внутреннюю суверенность личности, и не только в области вкусов, привязанностей, пристрастий, но и в области общечеловеческих основ бытия. Не потому ли ткань поэмы соткана то из отзвуков народных песен, то из вечных библейских образов:

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

Хотя бы по одной этой строфе, которая и в эстетическом смысле является подлинной жемчужиной в творческом наследии Ахматовой, видно, как самобытна была ее художническая кисть. И если, например, в современном искусстве весьма распространены тенденции понимания «высокого» как своеобразного обличения и глобального осмеяния, то для Анны Ахматовой красота и в «Реквиеме» оставалась торжеством духа над бездуховностью, добра над злом, свободы над насилием личности, над ее унижением и угнетением. Обретенная и взлелеянная в человеческой душе свобода и позволяет выстоять против любых беззаконий, любых притеснений:

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

Эпилог ахматовского «Реквиема» таит в себе отдаленные повторы с первым разделом; есть в нем и такие строчки:

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

Таким образом, «Реквием» Анны Ахматовой, как произведение безусловно новаторское и по форме и по содержанию, несет в себе и столь же новаторскую, глубоко продуманную идею. Идея эта заключается в том, что кровная причастность каждого из нас к всенародной беде, ко всенародному горю — чистилище, которое позволяет человеку в дальнейшем, как уже было однажды сказано, побеждать в себе раба.

И я молюсь не о себе одной,
А обо всех, кто там стоял со мною
И в лютый холод, и в июльский зной
Под красною, ослепшею стеною.

Осенью 1940 года, — и об этом также свидетельствует А. А. Ахматова, — у нее совершенно неожиданно написался еще один отрывок — «Ты в Россию пришла ниоткуда...». И в нем, как в гороскопе, было предсказано и предвосхищено все самое главное — и трагичное и фарсовое, — что и случится с некоей петербургской актрисой, «Коломбиной десятих годов».

Эта Коломбина, как и другие персонажи произведения, еще только начинавшегося, имела реальный прообраз. Таким прообразом была все та же О. А. Глебова-Судейкина, которая особую известность обрела в художественных кругах Петербурга после исполнения ролей Путаницы и Психеи (Псиши) в двух драмах Ю. Беляева, поставленных в 1913 году.

Однако в музыкально-символическом плане эти первые строфы произведения возникали из совершенно нового и неведомого прежде «грозного гула», который теперь неотступно доносился до поэтессы в том самом последнем, предвоенном 1940 году. Следует заметить, что не только «Коломбина десятих годов» имела реальный прообраз и своих двойников, хотя бы в лице исполняемых ею ролей Путаницы и Псиши. Таких двойников имели почти все персонажи будущего поэтического действия. Однако она, Коломбина, оказалась виновницей драмы, разыгравшейся в девятьсот тринадцатом году и закончившейся самоубийством молодого поэта.

Вот здесь-то и был безусловно прав В. М. Жирмунский, который отметил определенную «эластичность» рамок, обозначавших будущий сюжет (или сценарий) этой драмы; ведь эти рамки как бы внезапно раздвигались включением все новых персонажей и эпизодов, расширявших романтическую любовную повесть как типический случай до масштабов исторической картины «века» и представлявших этот век людей»⁶⁴.

И все-таки Поэмы еще не было, а было всего-навсего несколько строф... Как следует из небольшого прозаического отрывка, названного Ахматовой «Вместо пре-

дисловия», Поэма, которая в будущем получит название «Поэма без героя», началась позднее: 27 декабря 1940 года. «Я не звала ее, — скажет Ахматова. — Я даже не ждала ее в тот холодный и темный день моей последней ленинградской зимы».

Следует сразу же оговориться, что Поэма Ахматовой, словно парусник, отправляющийся в океанские просторы, получала все более сложную и совершенную оснастку.

Речь здесь должна идти о посвящениях, эпитафиях, ссылках на великие, а то и совсем безвестные имена, речь здесь должна идти о внутренних стихотворных цитатах или о «примечаниях редактора», о «примечаниях автора», которые представляли собою, как писала Ахматова, ироническую игру с иллюзией реальности сюжета этой Поэмы; наконец, речь должна идти о строфах, не вошедших в окончательный текст Поэмы, например, о строфе, «блуждающей в списках 1955 года», но имеющих определенный смысл и определенное значение для композиции всей Поэмы.

К этой системе «вспомогательных средств» для правильного прочтения и понимания Поэмы не всегда были внимательны и чутки ее первые читатели. Так, К. И. Чуковский привел одну свою дневниковую запись, в которой рассказывалось следующее. В июне 1955 года А. А. Ахматова приехала к нему на дачу в Переделкино. Состояние ее было достаточно сложное и трудное. Очевидно, как заметил хозяин дачи, в ее трагически-мучительной жизни Поэма (имеется в виду «Поэма без героя») была единственным просветом, единственной иллюзией счастья. Поэму Анна Андреевна читала вслух, она надеялась, что содержание Поэмы не ускользнет от слушателей и что оно, это содержание, покажется всем совершенно понятным. Но, увы, некоторым слушателям и слушательницам из числа гостей Чуковского Поэма показалась просто тарабарщиной, о чем он и написал в своем дневнике⁶⁵.

Конечно, «Поэма без героя» — произведение сложное и по архитектонике, и по образно-метафорической структуре. Конечно, это произведение требует повы-

шенного читательского внимания и, если можно так сказать, активного читательского сотворчества. Мало того, что Поэма состоит из множества «фрагментов», связь между которыми ускользает от невнимательного взора, а связь эту улавливать крайне необходимо; следует учесть также, что многие реалии в Поэме деформированы или изменены, как деформирован или изменен карнавальными одеяниями и карнавальными масками облик ряда ее персонажей. И здесь хотелось бы сослаться на Вс. Мейерхольда, поскольку его творческий опыт был широко использован в «Поэме без героя». Стремление вскрыть чисто внешнюю и обыденную оболочку событий, показать их сердцевину — естественное стремление любого серьезно работающего в искусстве художника. Но для этого, по глубокому убеждению Вс. Мейерхольда, созданный мир должен быть прежде всего деформирован, а потом — восстановлен, но восстановлен уже в творчески переработанном виде⁶⁶.

Обратившись к «серебряному веку» русской поэзии и русского театрального искусства, в судьбах которого немалую роль играли молодой в ту пору режиссер Вс. Мейерхольд, Анна Ахматова (как она сама это отмечала) одну из своих задач видела и в том, чтобы передать в «Поэме без героя» «пряный аромат» того времени. А передать его можно было через реминисценции и внутренние цитаты, через приемы, которые были характерны для художников того времени или через внезапно оборванную жизнь. Именно такая «роковая точка» револьверной пулей была поставлена в 1913 году молодым поэтом Всеволодом Князевым, отдельные строчки и даже строфы которого довольно широко цитируются в Поэме. Причем заметим, что эти стихотворные строки Вс. Князева в контексте «Поэмы без героя» обрели какую-то особую свежесть и красоту, характерную для лучших поэтических творений той эпохи. Стоит вспомнить хотя бы князевские «поцелуйные плечи» или его же строфу «Я оставляю тебя живою, но ты будешь моей вдовой, ты — голубка, солнце, сестра...». Столь же впечатляющ возглас юноши, воскликнувшего с горечью и обидой: «Я к смерти готов...»

Ахматова по личному художественному опыту знала, что современный читатель найдет глубокое эстетическое удовлетворение в новой жизни таких вот, казалось бы, давным-давно забытых строк, равно как и в упоминании других, подлинно классических образцов поэзии: «Это он в переполненном зале слал ту черную розу в бокале...» Эстетическое значение подобных «внутренних цитат», которых немало в Поэме, заключается в том, что через них не только все более усложненной предстает структура лирического «я» автора Поэмы, но и что мы сами, глубоко и пристрастно, как бы изнутри, присваиваем поэтические ценности той отдаленной от нас эпохи.

Вот почему сейчас имеются все основания сказать, что «Поэма без героя», над которой А. Ахматова работала двадцать два года, не имеет аналогов в российской словесности ни в XIX веке, ни в XX веке. Ибо творческая личность художника проявилась в ней не только многообразно и самобытно, но и эстетически сконцентрированно, глубоко.

Как уже говорилось, закончена Поэма была в 1963 году, когда авторизованную рукопись Ахматова передала В. М. Жирмунскому, а напечатали ее десять лет спустя — в 1974 году в «Избранном».

Возвращаясь к первоначальному отрывку «Ты в Россию пришла ниоткуда...», следует также сказать, что сквозь «магический кристалл» Ахматовой вначале виделась лишь та отдаленная в полстолетие эпоха... Но ведь необходим был и некий внутренний перепад, чтобы произведение обрело подлинно современное звучание. И таким сильнейшим эмоциональным перепадом («толчком» для Анны Ахматовой) стало известие, полученное ею с опозданием на два года — известие о смерти О. Э. Мандельштама, который скончался в заключении в пересыльном лагере под Владивостоком. Вот почему сама поэтесса считала, что ее Поэма по-настоящему началась только с «Посвящения»:

.....
... а так как мне бумаги не хватило,
Я на твоём пишу черновике.

Среди первых читателей Поэмы возникало желание под этим черновиком понимать, например, черновики Блока. Но это далеко не так, хотя об этом подробно скажем несколько позднее. А сейчас подчеркнем, что 27 декабря 1938 года — скончался Осип Мандельштам. Вот почему нельзя не согласиться, а в дальнейшем нельзя и не обосновать следующее положение: у нас имеются определенные основания считать, что общий замысел «Поэмы без героя» в своих главных чертах был связан с памятью об О. Э. Мандельштаме. М. Строганов в свое время сказал более категорично: «...Естественно, что двухлетняя годовщина смерти ближайшего друга-поэта и могла вызвать (эти строки. — В. Д.)...»⁶⁷

Именно в то время — в конце сорокового года — А. Ахматова ощущала особенно остро духовное родство с Мандельштамом, с его обликом, с его судьбой и особенностями его поэтического мировосприятия. Совсем недавно был закончен «Реквием», работа над которым также продолжалась не один год. Эта поэма еще звучала в душе поэтессы; а отсюда и выбор той основной ее тональности, которую иначе как голошением назвать невозможно.

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 вить.

Образ женщины, образ матери — центральный образ Поэмы. И глубоко прав Ст. Лесневский, который в статье «Мужество поэта» сказал, что «Реквием», казалось бы заключенный в раму отошедшей эпохи, продолжает кричать, рыдать, взывать о несчастье матери, о беде народа... Невозможно «память до конца убить», невозможно даже умереть, невозможно ничего «унести с собою»⁶⁸.

Вот так, возвращаясь к трагической судьбе Осипа Мандельштама и к той роли, которую эта судьба, в ту

пору — безвестная и безгласная, сыграла в окончательном оформлении замысла «Поэмы без героя», необходимо добавить, что у Ахматовой были и раньше провидческие строки, были и трагические предчувствия, касающиеся друга-поэта. И здесь следует иметь в виду стихотворение «Воронеж», которое было написано в 1936 году после посещения друга-сотоварища по Цеху поэтов в городе Воронеже:

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

Трагические предчувствия не обманули ни Анну Ахматову, ни самого О. Э. Мандельштама, который в стихотворении «Ламарк» и определил, по существу, свое неотвратимое нисхождение вниз по дантовым кругам:

По упругим сходням, по излогам
Сокращусь, исчезну, как Протей.

...К поэзии О. Мандельштама в те, то есть в тридцатые, годы предъявлялись все более жесткие требования. Эти требования предъявлялись к нему и спустя многие годы. Так, в «Предисловии» к книге «Стихотворений» говорилось, что поэт не сумел «полностью расстаться с пережитками индивидуалистических настроений», что он «не сумел занять активной позиции в литературе» и т. д.

О. Мандельштам действительно не принимал ряда общепризнанных в ту пору деклараций и лозунгов. Да и вообще несопряженность с «миром державным» была характерной чертой его творчества не только до Октября, но, в известной степени, и после. Общепризнано, что Мандельштам был поэтом ярчайших и удивительных по художественной силе метафор, что его многочисленные цитации не просто оживляли ту или иную историческую эпоху, но способствовали проникновению в самую ее суть. Хорошо знавшая его Л. Я. Гинзбург сделала примечательную запись, помеченную еще 1933 годом.

Правда, вначале уместно вспомнить слова А. А. Ахматовой, которая сказала, Л. Я. Гинзбург, что «Осип — это ящик с сюрпризами».

В контексте того давнего разговора фраза означала полную неожиданность всего, что мог свершить Мандельштам. Его напряженный и как бы не видящий пустяков взгляд, пишет Л. Гинзбург, сразу же обращал внимание окружающих именно на него. Равно как внимание окружающих привлекали суждения о том, что Мандельштам слышит сумасшедшим и действительно кажется сумасшедшим среди людей, которые привыкли скрывать свои импульсы.

Однако эта встреча с опальным поэтом навела Л. Я. Гинзбург на мысль, что поэтическая работа в наше время так нуждается в самопринуждении, как, может быть, никакая другая, ибо без такого непрерывного самопринуждения стих быстро грубеет и мельчает.

«Все ушло туда, — заключает этот абзац Л. Я. Гинзбург, имея в виду непрерывное, неотступное и длящееся годами творческое самопринуждение, — в быту остался чужак с неурегулированными желаниями, «сумасшедший»...» А между тем, добавляет к сказанному автор этой мемуарной записи, «он полон ритмами и движущимися словами»⁶⁹.

Когда представляешь вот такой преисполненный одной страсти — страсти к «движущимся словам» — творческий путь, равно как и особенности вот такого лирического мировосприятия поэта, когда представляешь связанные с этими особенностями трагические страницы его биографии, то видишь, какой необычайно глубокий смысл в наши дни приобретают слова о приоритете общечеловеческих ценностей над задачами того или иного класса. Ведь эти общечеловеческие ценности в поэзии О. Мандельштама были подлинными аккумуляторами его ритмов и его стремительно движущихся слов.

Но коль скоро здесь речь идет о «Поэме без героя» А. Ахматовой, то особенно близкие, если не сказать родственные, чувства у нее вызывали, конечно же, петербургские темы и варианты Мандельштама. Ей были, безус-

ловно, памятны, например, такие строки из стихотворения «Декабристы»:

Квадриги черные вставали на дыбы
На триумфальных поворотах.

Или такая строфа, нашедшая отклик в Поэме:

А над Невой — посольства полумира,
Адмиралтейство, сосны, тишина.
И государства крепкая порфира,
Как власяница грубая, бедна.

Столь же характерными и важными для Ахматовой оказались многочисленные «внутренние» цитаты, как у Мандельштама, который, отнюдь не пренебрегая игрой слов, сказал: «Цитата — не есть выписка. Цитата есть цикада. Неумолкаемость ей свойственна».

4

Расставаясь с господствовавшими во времена «серебряного века» вкусами и поэтическими пристрастиями, Мандельштам иронизировал над «мистикой повседневности», которая перекочевала из стихов корифеев русского символизма — к их эпигонам. Поэзия символистов, писал он в 1923 году, это «когда половой, отраженный двойными зеркалами ресторана «Прага», воспринимается как мистическое явление».

Однако пройдет еще два десятилетия, и именно «зеркальными отражениями» Ахматова передаст свое ощущение начала двадцатого века, воссоздаст лики его святых и его грешников, его блистательные маскарады, карнавалы, фейерверки. Ведь умение любить современников по-новому, отмеченное еще Н. В. Недоброво, трансформируясь, гранясь, отражаясь зеркально и зазеркально, развивалось в поэтессе все эти стремительные и неимоверно трудные для ее творчества дни. Почти невозможно вспомнить стихотворения и стихотворные отрывки, в которых у нее бы не было упомина-

ний о зеркалах. Известно также то большое впечатление, которое в сороковые годы произвели на Ахматову книги Л. Кэролла «Алиса в Стране чудес» и «Алиса в Зазеркалье».

Причем смысл ахматовских «зеркальных» и «зазеркальных» отражений заключался в том, что в основе их всегда был какой-то конкретный эпизод или конкретная личность.

«Моя бедная поэма, — говорила Ахматова В. М. Жирмунскому, имея в виду «Поэму без героя», — которая началась с описания встречи Нового года и чуть ли не домашнего маскарада, — смела ли надеяться, к чему ее подпустят».

Теперь можно смело сказать, что Поэма «смела надеяться» и действительно поднялась до вершин самых неожиданных решений и художественных обобщений времени, века. Фантасмагория девятьсот тринадцатого года, к которой обратилась поэтесса, не была ни его, века, обличением, ни его реставрацией. Но эта фантасмагория рождала «какой-то будущий гул», и этот гул усиливался с каждым десятилетием быстротекущего XX века: он предвещал небывалые социальные разломы и катаклизмы.

А вокруг старый город Питер,
Что народу бока повытер
(Как тогда народ говорил), —
В гривах, в сбруях, в мучных обозах,
В размалеванных чайных розах
И под тучей вороньих крыл.

Сегодня мы расставляем иные акценты, чем, предположим, в момент опубликования Поэмы, ибо наше сознание обогащено, если не сказать — насыщено, новым пониманием старых истин и старых ценностей искусства. Мы пристальнее вглядываемся в эти ценности «серебряного века», мы с особой остротой воспринимаем, например, необычность, если не сказать модерность, тех художественных явлений искусства, которые были наиболее заметными в канун первой мировой войны. Например, как значится в комментариях, в балете

«Пляс козлоногих» И. Саца главную роль исполняла О. А. Глебова-Судейкина. Вот почему столь выразительна сцена ее пляски: «Как копытца, топочут сапожки, как бубенчик, звенят сережки, в бледных локонах злые рожки, окаянной пляской пьяна...» Не менее примечательно упоминание о «Мейерхольдовых арапчатах», которые «вновь затевают возню». За этой строкой стоит спектакль «Дон Жуан» Мольера, поставленный в 1910 году Вс. Мейерхольдом: костюмированные арапчатами слуги просцениума вносили и выносили реквизит, сдвигали и раздвигали занавес. В подобных зеркальных отблесках шедевров русского искусства начала века, равно как и в упоминании наиболее характерных постановок или модных увлечений тех лет (вроде увлечения костюмированными балами и маскарадами), Ахматова достигает высокого мастерства, проявляет безошибочный вкус и художественный такт. Может быть, поэтому эстетизированные таким образом страницы «Поэмы без героя» становятся особенно впечатляющими, хотя и сложными для понимания иногда даже самым искушенным читателем.

В целом драматургия «Поэмы без героя» отнюдь не затаена, а, напротив, обозначена достаточно ясно и четко. Например, в «Предисловии» указано время действия: канун нового, 1941 года. И вот первая строфа части Первой, названной «Девятьсот тринадцатый год» (с подзаголовком «Петербургская повесть»), вводит нас в атмосферу трагического одиночества, в котором оказалась лирическая героиня Поэмы, ее автор и ее комментатор, которая, как все, готовилась к новогоднему празднику с верой и надеждой на лучшие времена.

Я зажгла заветные свечи,
Чтобы этот светился вечер,
И с тобой, ко мне не пришедшим,
Сорок первый встречаю год...

Внутренний драматизм этой «не-встречи» Нового года и предопределяет в дальнейшем постоянную внут-

ренную несовместимость героев и абсурдность ситуаций, то и дело возникающих в их жизни. Ведь «Гость из будущего» или, как сказано в главе «Решка», просто «Друг», — не призрак, хотя он и способен (как и другие) внезапно возникать, внезапно выходить из зеркала и снова скрываться в золоченой раме.

И вот поскольку в «Поэме без героя» место действия обозначено достаточно точно, есть смысл (со слов В. Я. Виленкина) рассказать о реальном убранстве той комнаты в квартире Пуниных, которую занимала А. А. Ахматова. В этой комнате возвышалась полукруглая, «петербургская» печь — ее топили дровами, а не углем; там же находилось зеркало в старинной золоченой раме: это зеркало будет упомянуто в «Поэме без героя». Стоял маленький письменный стол и, как уже говорилось, икона-складень. И всюду — на столе и на подоконнике — книги, книги, книги... Через лестничную площадку помещался тот самый Белый зеркальный зал — творение архитектора Кваренги, — в котором и развернется полночная Гофманиана: сквозь него станут пробегать, проноситься, пролетать вереницы масок — «зазеркальных гостей». Все они — в престранных одеяниях и не менее престранных исторических ролях. В одном участнике новогоднего маскарада, кто был «полосатой наряжен верстой, размазан пестро и грубо», уже наши современники постараются узнать Маяковского. Характеристика другой маски развернута: «На стене его твердый профиль...» Так сказано вначале. А затем — конкретизация:

Демон сам с улыбкой Тамары,
Но такие таятся чары
В этом страшном дымном лице...

В скобках хотелось бы отметить эстетическую значимость и силу только что процитированных строчек, поскольку за ними идет цитация, в которой раскрывается псевдоним Блока:

Это он в переполненном зале
Слал ту черную розу в бокале
Или все это было сном?..

Наконец, в маске, за которой таится «общий баловень и насмешник», перед которым «самый смрадный грешник — воплощенная благодать», безусловно, следует признать Михаила Кузмина.

С необыкновенной художественной силой выражена в Поэме общая атмосфера предчувствий катастрофы, гибели, провала в преисподнюю:

В черном небе звезды не видно,
Гибель где-то здесь, очевидно,
Но беспечна, прятна, бесстыдна
Маскарадная болтовня...

И чем стремительнее нарастает трагическая развязка мимолетной любовной истории «драгунского корнета» и «Коломбины десятых годов», а также наших современников, составляющих другую пару, тем грандиознее становятся метафоры, которые характеризуют и всю эту «адскую арлекинаду», и сам город «у устья Леты-Невы», и, наконец, неумолимую поступь времени, когда

...по набережной легендарной
Приближался не календарный —
Настоящий Двадцатый Век.

Двадцатый век еще не вступил полностью в свои права — о его приближении свидетельствует лишь отдаленный гул, который тогда, в начале десятых годов, «почти не тревожил души и в сугробах невских тонул». Но от его поступи облик мира менялся буквально на глазах, обретал сюрреалистический характер, вызывал чувства странные, неведомые тем, кто заполнял театральные ложи, ресторанные или танцевальные залы, подобные Белому зеркальному залу Кваренги. И лишь лирическая героиня Поэмы, выступающая от своего имени крайне редко, видела то, что не видели, не чувствовали другие.

Она видела, — если воспользоваться здесь формулировкой Ромена Роллана, — что окружающая жизнь таит в себе не только трагическую поэзию, но и фантастические силы, действующие в античных легендах, она видела и сознавала, что есть здесь, равно как и в классицис-

тических античных драмах, некие черты средневековых мистерий. Вот почему столь сложна и даже загадочна общая идея ахматовской «Поэмы без героя».

Глава третья «Петербургской повести», которую, в частности, предваряет стихотворный эпиграф из М. Лозинского: «То был последний год...» — начинается вот с такой, фантастически странной картины, напоминающей живопись Босха:

Были святки кострами согреты,
И валились с мостов кареты,
И весь траурный город плыл
По неведомому назначенью
По Неве иль против теченья, —
Только прочь от своих могил.
На Галерной чернела арка,
В Летнем тонко пела флюгарка,
И серебряный месяц ярко
Над серебряным веком стыл.
Оттого, что по всем дорогам,
Оттого, что ко всем порогам
Приближалась медленно тень,
Ветер рвал со стены афиши,
Дым плясал вприсядку на крыше,
И кладбищем пахла сирень.

Итак, если «золотой век» был торжеством всего величественного, хотя и конечного, если «серебряный век» навсегда застлала «медленная тень», то следующий век — Настоящий Двадцатый Век — не знал ни прежних временных измерений, ни прежних символов, ни прежних человеческих радостей и печалей.

Вот почему

Словно в зеркале страшной ночи,
И беснуется и не хочет
Узнавать себя человек...

...Не хочет, поскольку узнать себя — значит узнать свое время. И только художник через свое искусство, основанное на интуиции, на творческом самовыражении и озарении, может и должен раскрыть облик эпохи, дать ее рентгенограмму.

«Искусство — скороход истории» — так сказал М. Кузмин, подчеркивая провиденциальную роль искусства. Об этой же пророческой миссии поэтического слова пишет в «Поэме без героя» и Анна Ахматова. Во второй части, озаглавленной «Решка», что означает (судя по контексту) — невзгону, невезение, неудачу, — время действия обозначено точно: 5 января 1941 года. В этой второй части преобладает повествовательная интонация и некая обыденность интерьера. В определении «места действия» Анна Ахматова вновь точно указала — Фонтанный дом. В этом доме пронеслась «адская арлекинада» и установилось «безмолвие великой молчальницы — эпохи». Поэтесса не забыла отметить и тот беспорядок, который оставляет после себя всякое праздничное или похоронное шествие... Отсветами «адской арлекинады» вспоминаются маски того, кто был «верстою наряжен», того, кто был «как демон одет», наконец, того третьего, судьба которого оказалась примечательной лишь тем, что он прожил всего «лишь двадцать лет».

«И мне его жалко», — фраза, сказанная как бы мимоходом, как бы между делом, но особенно необходимая для выявления душевного состояния лирической героини. Ибо за этой судьбой, за этой гибелью маячит призрак всех безвестных, безымянных... «Гляди!» — обращается поэтесса к своей Коломбине, —

Не в проклятых Мазурских болотах,
Не на синих карпатских высотах...
Он — на твой порог!

Поперек.
Да простит тебя Бог!

Настоящий Двадцатый Век, который приближался и тяжелую поступь которого слышали далеко не все, оказался необычайно щедрым вот на таких безымянных и безвестных... Не потому ли авторская ремарка, предваряющая вторую часть поэмы «Решка», заканчивается горестной фразой: «О том, что в зеркалах, лучше не думать». Речь, вероятно, идет о будущих временах, о тех «роковых сороковых» и о тех пятидесятых годах, которые лирической героине принесли новые испытания.

Разговор с «редактором поэмы» (это уже вполне современная маска), который брюзгливо и неприязненно задавал один и тот же вопрос: «...К чему нам сегодня эти Рассуждения о поэте И каких-то призраков рой?» — лишь подтверждал предположения автора Поэмы, вернее — прозрения автора Поэмы о безымянных и безвестных и о той стихии обыденности и серой скуки, когда «карнавальная полностью римской и не пахнет...».

Правда, разговор с «редактором Поэмы», который в творчестве Ахматовой ни в коей мере не мог обернуться «внутренним редактором» или не мог стать тем самым «редакторским голосом», как у Твардовского, исчезнувшим через отдушник вагонного купе с запахом серы, — этот разговор был продолжен и на следующих страницах. Он-то и отозвался в вопросе, имеющем глубокий социальный подтекст: «Я ль растаю в казенном гимне?» Или в горьком признании: «Разве я других виноватей?» Или, наконец, в размышлениях о грядущем веке, когда на Поэму, написанную «симпатическими чернилами»,

...незнакомому человека

Пусть посмотрят дерзко глаза.

И вот среди этой обыденности и повседневности, по какому-то художественному наитию, вроде бы вне связи со всем предыдущим, без какого-либо смыслового перехода, возникает новая строфа. И строфа эта опять-таки утверждает не только, предположим, историческую преемственность, но и величие и трагизм всего, что связано с конкретной судьбой поэта. Так к нам медленно приближается

...берег, где мертвый Шелли,

Прямо в небо глядя, лежал...

Как известно, Шелли утонул в море вблизи Виареджи, в Италии, и Байрон с друзьями сжег его тело на костре на пустынном морском берегу. Но дело не только в таком вот комментарии, который можно найти в

однотомниках Ахматовой, дело в свободном сопряжении различных исторических эпох, человеческих судеб и характеров, в сопряжении, которое не избегает ни ораторского пафоса, ни глубочайшего лиризма, ни иронии, ни гротеска... Причем жизненная или даже житейская подробность могла обернуться великолепным образом-символом:

Были святки кострами согреты,
И валились с мостов кареты...

К. И. Чуковский утверждал, что во время зимнего гололеда ездить через Неву в карете было небезопасно, поскольку карета могла соскользнуть в реку.

Известно и гоголевское упоминание об этом в повести «Невский проспект», когда «город превращается в гром и блеск и когда мириады карет валятся с мостов, фореиторы кричат и прыгают на лошадях и когда сам демон зажигает лампы только для того, чтобы показать все не в настоящем виде»⁷⁰.

Картины в «не настоящем виде», как мы убедились, имеются и у Ахматовой, и у нее есть нечто от Апокалипсиса, что, кстати сказать, и соответствовало замыслу «Поэмы без героя».

Итак, иронически-гротесковое преувеличение деталей и подробностей было характерно для всей петербургской гофманианы, поскольку оно выражало принцип «разное как единое», когда от соприкосновения двух разных понятий — реальных и сверхреальных — и возникало новое качество стиха — его бесконечность.

Действительно, как здесь не вспомнить еще одно суждение Гофмана, что аллегорические картины пишут только ремесленники и люди, слабые духом, но что его картины должны не означать что-либо, но быть. Так, в «Поэме без героя» Петербург 1913 года — это город Петербург. И одновременно — это аллегория некоего вселенского греха, где отдельные сцены новогоднего бала-маскарада вполне выдержаны в духе Гофмана, у которого, как известно, Тусман вальсировал со старой

метлой, символизирующей его партнершу. Так и в «Поэме без героя» звуки оркестра сопровождают «стук пляшущих костей», из Фонтанного грота в саду Шереметевского дома «мохнатый и рыжий кто-то козлоногую поволок», а лирическая героиня, не снимая своей знаменитой «кружевной шали», в какой-то миг вливается в этот призрачный и странный хоровод, который в мозгу ее вызывает один-единственный вопрос: «Не последние ль близки сроки?..»

В другом месте вновь упоминается эта кружевная шаль, когда этой же героиней говорится от «собственного имени»:

...мне страшно: войду сама я,
Кружевную шаль не снимая,
Улыбнусь всем и замолчу.

В свое время Б. Эйхенбаум отмечал эту поразительную особенность поэзии Ахматовой, которая вся — на границе личных признаний, на границе безответной откровенности. О многообразии проявлений ее лирического характера или проявлений образа «лирической героини» писали также Е. Добин, В. Жирмунский, Р. Тищенко.

В несколько ином плане — в плане обобщенного образа Автора — писал также и Д. Е. Максимов. И его размышления на этот счет особенно важны и интересны хотя бы потому, что он был одним из самых первых слушателей «Поэмы без героя», когда — в мае сорок первого года — в разговорах она называлась еще «Триптих» или «Тринадцатый год». Но в данном случае важно то обстоятельство, что Поэму читала сама Ахматова и что спустя много лет Д. Е. Максимов выделил прежде всего ее Голос, который, по его убеждению, являлся не просто Голосом или вообще Голосом, но Живым Образом Ахматовой и сохранил в себе, хотя бы и пунктирно, несомненное сходство многих ее личных черт и биографических реалий.

Да, этот живой, скажем так, голос Ахматовой, ее интонация, ее особенность внезапно и одним порывом взять огромную, как говорится, недоступную простому

смертному высоте — все проявилось уже во Вступлении к Поэме:

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.

25 августа 1941

Осажденный Ленинград

И не случайно в разговорах с Д. Е. Максимовым Ахматова сравнивала свою авторскую речь с античным хором (то есть наивысшим проявлением нравственного и эстетического самоопределения Автора).

Правда, иногда это личностное начало в Поэме можно было сравнить, как пишет Д. Е. Максимов, и с авторскими лирическими партиями, которыми также в совершенстве владеет Автор Поэмы и которыми возносится «дух величайшей Серьезности и Внимания»⁷¹.

Но сейчас важен тот факт, что Поэму читала сама Ахматова и что одновременно она давала пояснения к ее наиболее усложненным — для слуха и зрения — местам. Вот одно из таких мест:

Постой,
Ты как будто не значишься в списках,
В калиострах, магах, лизисках —
Полосатой наряжен верстой,
Размалеван пестро и грубо...

Устойчивая литературоведческая традиция связывает это место с образом Маяковского, хотя существует и другое — весьма странное мнение, что изображен здесь Николай Недоброво. Как бы там ни было, в разговоре с Д. Е. Максимовым Анна Андреевна не назвала ни имени Маяковского, ни какого-либо другого имени, но сказала, что да, это Поэт, что вообще Поэт, мифологически приподнятый в Поэме и при этом наделенный высшей моральной и духовной властью, властью окончательных решений и приговоров, пре-

вышающих власть законодателей древнего мира. Вот почему и сказано, что

Ты железные пишешь законы.
Хаммураби, ликурги, солоны
У тебя поучиться должны.

О таком высоком понимании призвания Поэта необходимо было сказать хотя бы из уважения к великим традициям русской классической поэзии, и в первую очередь традиции пушкинской. Ведь Пушкин явил миру способность видеть и понимать то, что является благом, и то, что является несчастьем современников. Тогда имени Пушкина не было произнесено, однако Д. Е. Максимов заметил, что осознание и понимание данного персонажа Поэмы, которого Ахматова назвала Поэтом вообще и который, по существу, является существом безгрешным, пришло к ней далеко не сразу. И не без влияния ее пушкинских штудий. Но все-таки пришло. И пророческая роль Поэта позволила ей по-новому понять и всю композицию Поэмы.

Причем по контрасту с образом Поэта как провидца и предтечи следующие страницы Поэмы будут посвящены совсем не тому, кто мог бы явиться «ровесником Мамврийского дуба», и совсем не тому, кто мог бы нести «по пустыням свое торжество», а тому, «кому жить осталось немного... И кто будет навек забыт».

Да, этот момент необыкновенно важен в истории создания и многократной доработки «Поэмы без героя». Ибо именно этот момент стал квинтэссенцией всех тех новых художественно-эстетических принципов, которые Анне Ахматовой оказались особенно дорогими и близкими в конце ее жизни.

Современная творческая мысль, какими бы конкретными метафорическими и идейно-значимыми средствами она ни обладала, в сущности говоря, всегда обращена к самосознанию человека, к его внутреннему, духовному, интеллектуальному миру. Причем в формировании этого мира наипервейшую роль играет диалектика так называемых негативных чувств и переживаний.

Вспомним, что пафос нелюбви, невстречи, небывшего свидания, неисполненных желаний в ранней поэзии Ахматовой еще только-только ею угадывался и не был подчеркнут, как говорится, красной чертой. Однако К. И. Чуковский все-таки сделал свое поразительно-точное наблюдение над стилем ранней Ахматовой, хотя впоследствии речь и должна была идти и действительно пойдет о ее принципиально новых мировоззренческих основах.

5

...Итак, известно, что философские принципы в современной науке сплошь и рядом могут перевоплощаться в изложение, в обоснование этого нового художнического или эстетического опыта, причем этот новый эстетический опыт обычно обладает огромной притягательной силой.

Так вот, с точки зрения именно этих актуальнейших для всей русской поэзии XX века проблем, сейчас и необходимо рассмотреть ахматовскую «Поэму без героя».

...Л. А. Озеров в беседе с Анной Андреевной как-то достаточно определенно уловил ее стремление или ее желание, как она сказала, — творчески разморозить те «области» или те «отсеки» памяти, которые в свое время были ее бедой и болью потайной⁷². Причем если раньше Ахматова признавала, что она не то чтобы свылась с этими отрицательными эмоциями, такими, как страх за ближнего своего, как предчувствие неминуемой беды, как горечь невстречи, как нелюбовь, то теперь все то, что связано в современном человеке с его отчуждением, с его «заброшенностью», — все это стало основой художественного мира А. А. Ахматовой. В качестве догадки, предвосхищавшей это важнейшее положение, можно сослаться и на мысль Н. С. Гумилева. Итак, художественно убедительным языком теперь обладают именно те поэты, которые постигают глубочайший эстетический и мировоззренческий смысл

боли и смерти, разрыва и разлома, а стало быть (если все это перевести на образно-метафорический язык Ахматовой) не-встречи, не-веры, не-любви, не-бывшего свидания, а также — несчастья, негодования, ненависти... Характерно, что эти особенности лирического самовыражения А. А. Ахматовой чаще и точнее всего отмечали сами поэты. Здесь уже упоминалось имя Николая Гумилева. А почти через восемь десятилетий, выделяя в ранней лирике Ахматовой «чувство высокой тревожности», Наум Коржавин вместе с тем подчеркивает и такую мысль: возникающее в эпоху первых ахматовских лирических сборников амплуа роковой женщины, против воли приносящей несчастье, сложенного и разыгрываемого в духе сложностей и красот «серебряного века», — это только лишь фон, повод, а «раскрывается», по мнению Н. Коржавина, нелюбовь. Причем, пишет он далее, здесь получается чуть ли не наслаждение этой нелюбовью, упоение ею...⁷³

Думается, что эта верная по существу мысль противоречит общему желанию Н. Коржавина как-то отделить Ахматову от «серебряного века» или даже противопоставить ему. В связи с этим общим положением в статье вспоминается и «Поэма без героя».

Ну, а каков же общий вывод?..

«Поэма без героя» А. Ахматовой, равно как и ее «Северные элегии», равно как и циклы последних лет — «Шиповник цветет», «Нечет», «Черепки», наиболее полно и художественно выразительно воплотившие новый уровень и новые принципы ее творческого самосознания, доказали главное: поэзия как искусство, поэзия как философия, поэзия как личное бытие, создавая особую осознанную и осязаемую видимость, ни в коей степени не претендует на «правду жизни в формах самой жизни», ни в коей степени не выдает себя за самую действительность, но выражает глубинные, скрытые от глаз современников тенденции в развитии человека и в движении века.

Ахматовский творческий концентрат отрицает любые формы и любые проявления ложного сознания,

столь губительного для XX века. Это ложное сознание в какие-то моменты развития общественных структур перестает быть внешним, но охватывает, как подземный пожар, глубинные пласты, выжигает эти пласты, оставляет пустоты, которые немедленно заполняются то ли взрывоопасной смесью всеобщего отчуждения, то ли его противоположностью — шовинистическим и националистическим угаром.

Ахматова прокладывала новые пути, открывала новые горизонты в ситуации, в которой в качестве пограничных с эстетическим неизменно катился каток вульгарной социологии, грубого культового произвола, насилия над личностью, каток, готовый расплющить, смять не только художественное явление, но и саму человеческую жизнь. Вот почему эстетическое, поэтическое у Ахматовой всегда не есть только красота, но есть и познание, не есть только чувственное, но и интеллектуальное, не есть только исповедь, но и проповедь, и страстный призыв творить добро и благо.

Все внезапно найденное, неожиданное, сверхреальное — вот еще одна характерная особенность «Поэмы без героя» и вместе с тем всего поэтического мира Анны Ахматовой. В этом и заключается «тайна» того глубокого эмоционального воздействия, которое эта Поэма оказывает на ее читателей.

Следует добавить, что поэтика начала XX века в ее лучших образцах, в частности Ин. Анненского и А. Блока, обретала иные качества, чем, предположим, это было у поэтов четко реалистического письма. У поэта-реалиста метафорический строй стиха, как мы хорошо помним, обозначает саму реальность, в равной степени как и сама физическая реальность, перевоплощаясь в систему поэтических и смысловых реалий, ни в коей степени не может обретать свойства не-реальности, то есть свойства иллюзорные, зыбкие, а то и окрашенные откровенным мистицизмом.

Вечная изменчивость красок, их фосфорическое свечение, мерцание цветов, которым еще «нет названия» и которые служат лишь знаком (символом) того, что таит в себе всемирное зло (А. Блок), — все это было

характерно для импрессионистического мироощущения; равно как и та линия-доминанта, похожая то на ажурную пену морского прибоя, то на волосы, рассыпанные волной, то на изогнутые стебли лилий, которая внушала чувство красоты и одновременно какого-то внутреннего беспокойства, тревоги, неизъяснимой печали.

На этом общем фоне весьма убедительно должны звучать слова, что поэтика Анны Ахматовой, которая сложилась в начале «серебряного века» русской литературы и русского искусства, в дальнейшем не только развивалась и изменялась, но и отчасти сохраняла «родовые пятна» своего происхождения. Конечно, как отмечала сама Ахматова, ее почерк с годами изменялся, голос начинал звучать по-иному. Однако весьма характерно, что в качестве своеобразного предвестья поэтов-акмеистов Ахматова воспринимает Иннокентия Анненского, которому она и посвятила стихотворение «Учитель» (1945).

Неожиданное, светящееся из глубины у Ин. Анненского проступало чаще всего в той недоговоренности, в той недосказанности, о которой только что шла речь. Он сам считал, что стихотворение (или, как он говорил, лирическую пьесу) можно понять двумя или более способами, а недопоняв, можно лишь почувствовать ее и потом медленно доделать самому.

В этом смысле характерны для его творческой манеры такие строфы:

Смычок все понял, он затих,
И в скрипке эхо все держалось...
И было мукою для них,
Что людям музыкой казалось.

Как видим, в этой строфе вероятность оборачивается некоей невероятностью. Образы и скрипки и смычка, долженствующие обозначать определенную реальность, на самом деле эту реальность не обозначают. Вернее сказать, не в этой реальности сокровенный смысл строфы, а в той над-реальности, которая выражает и челове-

ческое страдание, боль, муку и делает стихи необычайно личными, интимными.

Следует подчеркнуть также, что в высокий стих Ин. Анненского нередко врывается совершенно будничная интонация, и вот на этом контрасте высокого и низкого, трагического и обыденного, существующего в единстве, как и у других поэтов, но лишь в другой интонации, в интонации Анненского, возникает тот сильный эмоциональный удар, который, кстати сказать, в значительной степени был характерен и для лирики Ахматовой.

Судьба нас сводила слепая:
Бог знает, мы свидимся ль т а м...
Но знаешь?.. Не смейся, ступая
Весною по мертвым листьям!

Вечная изменчивость звуков и красок, их мерцание, их ранее неизвестный смысл, столь характерный для искусства импрессионистов, — все позволяет в этой строфе догадываться о том, что, может быть, и невозможно выразить по-иному.

Мир видимостей, в котором черпал вдохновение Ин. Анненский, обладал именно вот такой особой динамикой, такой неожиданностью смысловых решений. Мир видимостей, который включен в «Поэму без героя» и который предопределил тему зеркальных и зазеркальных отражений, равно как и тему «теней», воссоздан в несколько ином, более экспрессивном ключе. Но именно благодаря этим свойствам или этим качествам «Поэмы без героя» ее невозможно *заземлить*, как это советовал А. Ахматовой один из первых слушателей поэмы — Самуил Галкин. Да и вообще главной особенностью этого произведения сама Анна Андреевна считала тот факт, что в Поэме ничего не сказано в лоб, что сложнейшие, глубочайшие вещи изложены не на десятках страниц, а в двух строчках... Вот мы и приводим вновь эти две строчки, которые по праву можно считать ключевыми в Поэме:

Только зеркало зеркалу снится,
Тишина тишину сторожит.

Хотелось бы подчеркнуть, что впервые мотив этих странных зеркальных отражений в ахматовской лирике выделил все-таки Недоброво. Размышляя об особой творческой тайне Ахматовой, он сказал, что умение видеть и любить по-новому, не так, как прежде, у нее неотрывно связано с другим, а именно — с тем, что и является сердцевинной ее тайны: все интимно-личное, все пережитое, что есть в ее лирике, все, трансформируясь и гранясь, *зеркально и зазеркально*, все неисповедимыми путями становится свойственным многим и многим.

Далее. В ряде стихотворений сороковых — шестидесятых годов, в той или иной степени связанных с общим замыслом «Поэмы без героя», проявляется такой над бытовой план, который и необходимо уяснить хотя бы для того, чтобы ощутить драматически-напряженную атмосферу ахматовской лирики тех десятилетий.

Дело в том, что предельная искренность и стремление быть самой собою, вопреки любым невзгодам, вопреки длительному замалчиванию творчества, невыходу к большому читателю, — *эти* свойства ее поэтической природы были неизменными. Конечно, с годами Ахматова испытывала все большую усталость, *смертельную* усталость, как она говорила, — и эта усталость усугублялась ее бесконечными скитаниями по квартирам друзей, усугублялась ожиданием чего-то неизбежного, а может быть, и рокового.

Никого нет в мире бесприютней
И бездомней, наверное, нет.

И все-таки следует заметить, что стихи Ахматовой шестидесятых годов не столько передают бытовые реалии или какие-то подробности ее каждодневного существования, ее переездов из Ленинграда в Москву и обратно, сколько воссоздают душевный озноб, скрытый в этих метаморфозах реалий. Да, в ее лирике все сильнее проступает эта тревожность, обеспокоенность, щемящая тоска да еще виноватость неизвестно перед кем и перед чем.

Непоправимые слова
Я слушала в тот вечер звездный,
И закружилась голова,
Как над пылающею бездной.
И гибель выла у дверей,
И ухал черный сад, как филин,
И город, смертно обессилен.
Был Трои в этот час древней...

Это стихотворение носит многозначительное название «В разбитом зеркале», и не потому ли так визуально отчетливы в нем отдельные детали, вроде какого-то черного сада, который ухал, как «филин». Выделим слово «черный», которое конечно же выражает сюрреалистический характер ночного города; вернее сказать, города на позднем огненном закате... Да и все краски в этом стихотворении предвещают что-то неминуемо надвигающееся, тревожное, напряженное, все они намекают на какую-то тайну. И действительно, тайна сия велика есть... Она обозначается всем строем стихотворения, она говорит о чем-то непоправимом, и это непоправимое — в заключительных строчках:

Несостоявшаяся встреча
Еще рыдает за углом.

«Несостоявшаяся встреча», или, как во многих других случаях, «невстреча», оказывается, может обладать более сильным эмоциональным воздействием, чем «встреча» как нечто благополучное, обыденное, простое. «Невстреча» несет в себе больший художественный заряд и, скажем так, больший заряд «*негативной образности*», которая изначально нетрадиционна, непривычна, сложна. Причем ощущения именно такой непривычности и новизны можно добиться только в том случае, если поэт избежал в своем творчестве расчета, если он безраздельно доверял художественной интуиции, и только ей одной.

Этот момент достаточно четко в свое время отметил К. И. Чуковский, который признал, что позднейшая ахматовская лирика, «и в самом деле, пишется

чувством необладания, разлуки, утраты», что к концу жизни она ввела в свой поэтический лексикон такие негативные слова, как «непосылка», «невстреча», и что в целом пафос невоплощения, необладания, отсутствия стал характерной особенностью ее «Поэмы без героя»⁷⁴.

Это высказывание замечательно своей глубиной и точностью в раскрытии существ поэзии Ахматовой, и оно требует, в свою очередь, более конкретного или даже — биографически конкретного анализа, чем тот, который был только что предложен читателю.

Итак:

Несостоявшаяся встреча
Еще рыдает за углом.

И дата — 1956 год. Следует подтвердить, что эта дата, как и во многих других случаях, здесь играет значительную роль. Ибо биографический материал может состояться из произвольно связанных между собою фрагментов и эпизодов, но в целом он все-таки должен передавать общее дыхание жизни.

Или, по словам Алена Роб-Грийе, с творчеством которого Ахматова познакомилась именно в этот период, когда разбивается вдребезги зеркало, то осколки образуют своего рода созвездия скользящих звезд, которые никак не обретают окончательной формы. И причина тому — глубокая субъективность, которую, как исходный момент, Роб-Грийе и предполагает выразить в новом романе, в том числе, добавим мы, и в романе лирическом.

Здесь только что прочитана последняя страница этого лирического романа. Его финал — несостоявшаяся встреча!..

Однако теперь необходимо вернуться на целое десятилетие назад — в год сорок пятый, в год сорок шестой, когда произошли те самые непредвиденные, но памятные на всю последующую жизнь встречи, которые Ахматова обозначила в лирической тетради словом «Cvincve».

История создания этого цикла, равно как и ряда других стихотворений, достаточно хорошо известна. Следует лишь напомнить, что представитель британского министерства иностранных дел в Ленинграде сэр Исая Берлин, уроженец города Риги, а впоследствии — профессор Оксфордского университета, однажды, случайно узнав от одного критика адрес А. А. Ахматовой, как пишет А. Курт, пришел к ней в Фонтанный дом.

«...Ахматова рассказывала о своем «языческом детстве», — пишет А. Курт в эссе, опубликованном в шестом номере журнала «Литературное обозрение» за 1989 год, — о Гумилеве, трагических обстоятельствах его смерти, о гибели Мандельштама. За один вечер перед ее собеседником как бы вихрем пронеслись вереницы теней и призраков из дореволюционного Петербурга».

Читала она своему гостю и стихотворения из поэтических сборников разных лет, равно как и свои поэмы — «Реквием» и «Поэму без героя».

А 4 января 1946 года была одна из последних встреч с Исая Берлиным — Анна Андреевна подарила своему гостю сборник, в который, в частности, помимо весьма загадочной надписи («И. Берлину, которому я ничего не говорила о Клеопатре. Ахм.»), была вписана и вот такая строфа:

В дверь мою никто не стучится.
Только зеркало зеркалу снится,
Тишина тишину сторожит.

А.

Горечь этой строфы еще в большей степени будет осознанной и оправданной, если вспомнить, в каком трагическом одиночестве проходили ее, Анны Ахматовой, последние дни, недели и месяцы сорок пятого года...

Исследователь ее творчества и публикатор драмы «Пролог, или Сон во Сне» М. Кралин в том варианте, который в настоящее время следует признать наиболее полным и композиционно убедительным, считает, что

«Пролог» — это произведение насквозь автобиографическое⁷⁵.

В данном случае автобиографизм незавершенной трагедии, существующей только в черновых вариантах, важен прежде всего и главным образом для выявления прототипа того героя, который в трагедии обозначен как Некто или как Гость из будущего.

М. Кралин считает, что прообраз этого Гостя из будущего — Исайя Берлин. Сама же лирическая героиня трагедии обозначается как X или X². Автобиографический характер и этого образа безусловен. На вопрос Гостя из будущего: «Ты знаешь, что ждет тебя», она отвечает: «Ждет... Ждет... Жданов...»

Итак, в комментариях, сопровождающих трагедию «Пролог, или Сон во Сне», М. Кралин подчеркивает, что Гость из будущего, хотя и напоминает аналогичный персонаж в «Поэме без героя», но в трагедии в нем значительно усилен биографический момент, связанный с именем сэра И. Берлина. Не будем здесь спорить, поскольку это — чрезвычайно важное обстоятельство, которое позволяет заново прочитать и отдельные лирические стихотворения Ахматовой, конкретно — вернуться к стихотворению «В разбитом зеркале». Год написания его обозначен точно: 1956 год. И здесь следует снова вернуться к «Прологу». Из комментария к этой трагедии выясняется, что Ахматова почти дословно воспроизвела целый ряд отдельных фраз из тех давних и долгих ночных разговоров, что она вела со своим английским гостем в канун нового, 1946 года, а также — в наступившем после Нового года январе. Особенно знаменательно вот такое ее изречение: «И я ждала или буду тебя ждать ровно десять лет». И еще: «Я десять лет буду одна. Десять лет и одна».

Следует добавить, что к этим репликам главной героини «Пролога» М. Кралиным сделано и не менее выразительное пояснение: «В 1946 г. И. Берлин вынужден был покинуть пределы СССР. Вторично он приехал в Москву в 1956 г., но Ахматова отказалась от встречи с ним, ограничившись разговором по телефону».

Вот, оказывается, какой эмоциональной силы должен был быть тот удар, который иногда наносит челове-

ку жизнь и который вдребезги разбивает зеркало наших надежд и иллюзий. Этот удар как раз и запечатлел великолепная концовка стихотворения Ахматовой «В разбитом зеркале»:

Несостоявшаяся встреча
Еще рыдает за углом.

...В качестве послесловия к истории создания стихотворения «В разбитом зеркале» хотелось бы привести всего одно высказывание сэра Исайя Берлина, которое достаточно отчетливо выражает его жизненные воззрения, и, в частности, воззрения на проблему выбора, — ведь с ней встречается любой человек.

«Мы обречены выбирать, — писал И. Берлин в философском эссе «Опасность иллюзий», — и каждый выбор может повлечь за собой невосполнимую утрату. Счастлив тот, кто живет без рассуждений...»⁷⁶. Да, это, вероятно, так, но сам-то автор эссе не жил и не мог прожить без рассуждений ни одного дня.

Что же касается творчества Анны Ахматовой, то следует напомнить, что для нее главным эстетическим и философским законом было нечто иное, а именно — ее стремление и ее умение по-новому любить и понимать человека.

Этот ее основной нравственно-эстетический закон, как мы помним, выявил Николай Недоброво. Ему же принадлежит и пророческая фраза о том, что «не темная ли догадка о скудости просто любви и заставляет мужчину как-то глупо бежать от женщины-поэта, оставляя ее в отчаянии непонимания».

Сказано с глубоким внутренним убеждением, равно как и болью и обидой за ту, которой Недоброво посвятил и лучшую свою критическую работу и лучшие лирические стихи.

Следует только добавить, что тогда, до революции, по-новому любить и понимать человека чаще всего означало — выражать духовную, религиозно-мистическую сущность человека, что и стремился сделать Николай Недоброво в своей публикации о творчестве Анны Ахматовой.

В творческом же мире самой Ахматовой все настойчивее возникала потребность в принципиально новом гуманистическом и художественно-эстетическом самоосуществлении. А поскольку, как отмечал Адорно, в XX веке неуклонно возрастает негативный абсолютизм, то очевидно, что и драматическое и трагическое из категории исключительной, из категории возвышенной становятся категорией повседневной, если не сказать — рядовой. Примечательны в этом смысле слова, сказанные автором «Поэмы без героя» после рокового выстрела драгунского корнета, и сказанные в скобках, то есть особенно доверительно и интимно:

(Сколько гибелей шло к поэту,
Глупый мальчик, он выбрал эту, —
Первых он не стерпел обид.
Он не знал, на каком пороге
Он стоит и какой дороги
Перед ним откроется вид...)

Стоит вспомнить и более раннее ахматовское стихотворение («Голос памяти», 1913), чтобы почувствовать не только разницу в образной системе, но, прежде всего и главным образом, — в интонации, а стало быть, и в личностном отношении к одному и тому же факту — самоубийству еще совсем молодого человека.

Сохранилась и в юбилейном — восемьдесят девятом году — была опубликована едва ли не единственная фотография, на которой Всеволод Князев оказался сфотографированным вместе с О. Глебовой-Судейкиной. Дело в том, что в тринадцатом году театральная и художественная общественность Петербурга устроила бал в честь Московского Художественного театра. И вот среди участников этого бала можно различить прообразы будущих не-героев ахматовской Поэмы. К слову сказать, этот тринадцатый год был отмечен особой — черной — метой и в судьбе К. С. Станиславского. С одной стороны, великолепная постановка мольеровского «Мнимого больного», когда Станиславский выступил в роли Аргана, а с другой стороны — его внутреннее состояние человека, который ужаснулся себе, ис-

пугался, что его «душа стала черной». Это слова П. А. Маркова.

Не лишним будет отметить, что вот с таким же ощущением, что душа стала черная, и пришла в восемнадцатом году Анна Ахматова к В. Шилейко, пришла после того, как стало ясно: Борис Анреп навсегда уехал из России.

Итак, творчество Ахматовой показывает, что со временем основу ее духовного бытия стали составлять чувства и переживания экзистенциального порядка — нелюбви, невстречи, вины, тревоги, отчуждения и т. д. И если, предположим, в начале своего творческого пути лишь однажды она написала вот такую строфу:

Мир родной, понятный и телесный,
Для меня, незрячей, оживи.
Исцели мне душу, царь небесный,
Ледяным покоем нелюбви.

1912. Киев

То позднее в этих внутренних состояниях, для которых было характерно тонкое и безошибочно верное прозрение сущности человека нового, XX века, Ахматова достигала сильного, похожего на откровение, эмоционального воздействия своих лирических строк. Способствовала этому и острота ситуаций и, стало быть, напряженность отношений между людьми, между героями вот таких ее лирических стихотворений.

В связи с анализом всей ахматовской лирики, сопутствующей созданию «Поэмы без героя», будет уместным вспомнить одно размышление Валерия Брюсова, связанное опять-таки с особенностями мировосприятия Ин. Анненского. Брюсов подчеркнул, что автор многих прекрасных лирических стихотворений все изображает не таким, каким он это знает, а таким, каким это ему кажется... Причем Брюсов многозначительно добавляет, что знание и кажимость — разные вещи. Освещение дается особенно резко, отчетливо, сильно, — развивает свою мысль поэт, — с бликами,

с превращением голубого в зеленое, красного в желтое и т. п.

Из наблюдений В. Брюсова можно сделать вывод, что мир поэзии, в котором царит такая стихия кажимости, стихия мерцающих красок и бликов производит на нас впечатление безусловной искренности поэта, который раскрывает душу «нежную и стыдливую, но слишком чуткую и поэтому привыкшую таиться под маской легкой иронии» (В. Я. Брюсов).

Так вот в творчестве Ахматовой шестидесятих годов, как бы пронизанном зеркальными бликами и отсветами, таящем многие тайны, в том числе и люминисцентного свечения красок и превращения огненно-бордового в черный цвет, — в этом творчестве весьма отчетливо проявлялось чувство отчуждения поэтессы: оно возрастало и становилось уже некоей человеческой долей. Все, что было в неотступных творческих снах, она переносила в стихи:

Я гашу те заветные свечи,
Мой окончен волшебный вечер, —
Палачи, самозванцы, предтечи
И, увы, прокурорские речи,
Все уходит —
мне снишься ты.

Доплясавший свое пред ковчегом,
За дождем, за ветром, за снегом,
Тень твоя над бессмертным бременем,
Голос твой из недр темноты.

И по имени! Как неустанно
Вслух зовешь меня снова... «Анна!»,
Говоришь мне, как прежде, — «Ты».

Не будем гадать, кто вызывает из недр самой глубочайшей темноты поэтессу, хотя и есть соблазн предположить, что это был тот, кто в пору царскосельской юности лучше всех других чувствовал ее поэзию и ее самое. Из комментариев мы узнаем лишь одно, что это стихотворение, как и многие другие, входит в орбиту притяжения «Поэмы без героя». Да и строка «доплясавший свое пред ковчегом» возвращает нас к одному из

самых замечательных сборников ранней Ахматовой — к ее «Четкам» и, конкретно, к стихотворению «Со дня Купальницы-Аграфены», которое было написано осенью 1913 года в Царском Селе. А подзаголовок стихотворения «Я гашу заветные свечи...» весьма символичен: «Через 23 года», то есть оно написано в том роковом сороковом, когда и была осуществлена первая часть Поэмы «Девятьсот тринадцатый год».

Итак, чем активнее Ахматова стремилась постичь в своем поэтическом чувствовании что-то неявное, неочевидное, чем сильнее она желала заглянуть в «зазеркалье», тем неизбежнее приходила к мысли, что этот доступный ей в ощущениях и видениях мир был ею самой. Иначе сказать, чем сильнее она хотела понять, что такое есть этот мир, тем неизменнее этот мир обретал ее собственные черты, запечатлевал ее профиль. Да, именно из глубины этого мира, словно из таинственного зеркала, выступал ее образ, глядели ее глаза.

Вот почему мерцающие отражения на глади городских каналов были как бы повторным отражением ее облика, вот почему ее профиль можно было различить в куще деревьев возле Фонтанного дворца, и, наконец, из «мглы магических зеркал» на нее смотрели ее очи. В свете такого зеркально-зыбкого, «наоборотного» видения мира вся окружающая природа начинала обретать характерные очеловеченные черты, и, наоборот, городской космос, в который она была заброшена, все более мучил и томил, мучил — горечью одиночества и томил — холодом отчуждения, которых нельзя было одолеть никакими силами на свете, даже любовью, да и любовью, о которой поэтесса столько думала и которой жаждала всю жизнь.

Как вышедшие из тюрьмы,
Мы что-то знаем друг о друге... —

вот, пожалуй, и все то единственное, то достоверное, что принесла поэтессе любовь.

Лирическое самовыражение Ахматовой в «Эпилоге» — воистину блоковской эмоциональной открытости и силы чувств. Здесь имеется в виду, прежде всего, обращение к родному Ленинграду:

А не ставший моей могилой
Ты, крамольный, опальный, милый,
Побледнел, помертвел, затих...

Следует добавить, что «Эпилог» был написан в Ташкенте в сорок втором году, когда поэтесса особенно остро и болезненно переживала все, что происходило в Ленинграде, осажденном, истекающем кровью. Ведь о нем она знала все, вплоть до выбитого окна на третьем этаже Фонтанного дома, за которым зияла черная пустота и перед которым стоял все тот же, но изувеченный взрывом клен.

Правда, «Эпилог» сперва имел другую концовку — в последней строфе говорилось о «знаменитой Ленинградке», о Седьмой (Ленинградской) симфонии Шостаковича, которая «возвращалась в родной эфир».

Если представить себе все значение «петербургской» и «ленинградской» темы в творчестве Анны Ахматовой с учетом и ее «царскосельского» варианта, то подобное окончание «Поэмы без героя» было бы вполне уместным и закономерным. Но — локальным. Ибо концепция этого значительного эпического произведения не только в творчестве Ахматовой, но и во всей современной русской поэзии оказалась более всеобъемлющей, чем любое решение одной, хотя бы и кровно близкой Ахматовой как художнику слова темы.

Вспомним сквозную идею, которой пронизывалось ахматовское творчество, вспомним идею «бега времени». Вспомним и тот «завет», а может быть, «обет», который дала сама себе Ахматова, написав первые строчки «Посвящения». Наконец, вспомним, как многозначительно проступали под ее пером на бумаге чьи-то слова или, точнее, — слова того, кого она не могла на-

звать в то время, но кто был ее ближайшим соратником и другом.

...а так как мне бумаги не хватило,
я на твоём пишу черновике.

Вот только после этого можно вернуться к идее неодолимого, неукротимого полета дней, недель и лет, который обладает сокрушающей силой, а поэтому и внушает поэтессе ужас.

Но ведь еще Н. Недоброво сделал уместное замечание, что для лирической личности Ахматовой характерно осознание жизненного мгновения как наиболее весомой временной единицы:

Я люблю только радости мига
И цветы голубых хризантем.

И эти мгновения, по существу, определяли всю ее внутреннюю жизнь, спасали от греха беспамятства, тягчайшего греха перед собою и перед другими.

Только память вы мне оставьте,
Только память в последний миг.

Да, подобные мгновения жизни позволяли исполнить то, что не пришлось доделать или исполнить другому. Вот так выявляется в творческом самосознании Ахматовой тот нравственный императив, который в какой-то степени помогал ей противостоять быстротекущим мгновениям — и времени и века.

Мир стал настолько сложным, что Ахматова сделала единственный вывод: нравственные оценки должны исходить только из общечеловеческих критериев. Вот почему для нее как для художника, имеющего духовную опору в тех общечеловеческих ценностях, которые, как говорится, сложились не вчера, время которых — многие столетия, исключительную роль играл вот этот нерушимый обет. Он давал ей внутреннее удовлетворение и, как всякий обет, в конце концов будучи исполненным, свершенным, освобождал от чувства вины, страха, тос-

ки, тревоги, то есть тех переживаний, которые возникали вновь и вновь, но которые позволяли с особой жадой припадать к Кастаньскому ключу поэзии, чтобы испытать чувство внутреннего освобождения, раскрепощения от пут скованности перед неизвестным.

Не сразу у Анны Ахматовой вызрел этот «Эпилог», который своеобразно окольцовывал Поэму, соединял ее с другими произведениями, в первую очередь, с поэмой «Реквием», а стало быть, и придавал всему творческому миру Ахматовой мировоззренческую и художественную завершенность.

...И открылась мне та дорога,
По которой ушло так много,
По которой сына везли,
И был долг путь погребальный
Средь торжественной и хрустальной
Тишины Сибирской Земли.
Оттого, что не сделалось прахом,
Обуянная смертным страхом
И отминовения зная срок.
Опустивши глаза сухие
И ломая руки, Россия
Предо мною шла на восток...

Россия, идущая на восток ради утешения, ради облегчения участи всех *безвестных* и *безымянных*, которые, как и ее сын, Л. Н. Гумилев, проследовали этим горестным путем и честное имя которых (настанут такие времена — настанут!) будет восстановлено — вот еще одна смысловая каденция, завершающая «Поэму без героя».

Эту трагическую особенность цивилизации XX века отмечал Борис Пастернак в письме от 12 апреля 1926 года Р.-М. Рильке. В частности, он писал, что одним из проявлений всевропейской всеобщности является множество слитных воедино судеб безымянных современников.

И в поэзии Анны Ахматовой эти множества слитых воедино судеб ее современников и соотечественников действительно обрели и неизвестный прежде трагический пафос, и неизвестную прежде трагическую масштабность.

...Надежда Мандельштам, вспоминая вагоны-телятники, громыхавшие по стыкам рельсов в одном и том же направлении, — все на Восток, пишет о заключенных, о людях, для которых «остановилось время, а пространство стало камерой, карцером, будкой, где можно было только стоять, вагоном, набитым до отказа человеческим полумертвым грузом, отвергнутым, забытым, вычеркнутым из списка живых, потерявших имена и прозвища, занумерованным и заштампелеванным, переправлявшимся по накладным в черное небытие лагерей»⁷⁷.

«Потерявшим имена и прозвища...» Об этом всегда знала Анна Ахматова. Вот почему нельзя не поразиться ее огромной творческой воле и творческому бесстрашию, когда безвестность и безымянность оказались в ее стране потаенными символами эпохи. И когда Ахматова поняла и осознала, что именно ей надлежало выразить эти символы в поэтическом слове, сказать то, что до нее никто не мог да и не посмел сказать. Ибо Ахматова не только никогда не отделяла себя от этих насильно обезличенных и безымянных современников, но и мыслила себя в их числе. Еще со времен гибели Николая Гумилева, со времен того самого безымянного рва, где, может быть вместе со многими другими, после расстрела, он был наскоро закидан землею, Ахматова мыслила себя в одном с ними ряду. И вот какую строфу она написала в 1946 году:

Дорогою'ценой и нежданной
Я узнала, что пишешь и ждешь.
А быть может, и место найдешь
Ты могилы моей безымянной.

Вот почему, возвращаясь к «Поэме без героя», следует признать, что Автор Черновика, потерявший свое имя, вернее — вычеркнутый из списка живых, и вычеркнутый настолько основательно, что лишь спустя два года Ахматова узнала о его гибели, мог бы быть ре а л ь н ы м героем этой Поэмы. Ведь к нему Ахматова и обратилась в своем посвящении, написанном в январе соро-

кового года, именно с ним она чувствовала глубокое человеческое и творческое родство, именно ему она и дала нерушимый обет сказать то, что он не успел или не смог сказать.

Вспоминая друга-поэта в глухие ночи «ежевщины», которых, конечно, нельзя было забыть, Ахматова написала стихотворение «Я над ними склонюсь, как над чашей...»:

Тем же воздухом, так же над бездной
Я дышала когда-то в ночи.
В той ночи и пустой и железной,
Где напрасно зови и кричи.

Здесь вновь утверждается не только духовное родство со всеми *безвестными и безымянными*, но и творческая преемственность, даже — своеобразное поэтическое двойничество, когда сам метод выражения и воплощения чувств в Слове был по-своему «опробован» другим. «Многие печали» о его судьбе, то есть о судьбе О. Мандельштама, как и «многие печали» о судьбе родного сына Льва Николаевича Гумилева, о судьбе тысяч и тысяч невинно осужденных в период культа личности И. Сталина, определяли ту невыносимую душевную боль, которая могла стихнуть (или «стишиться», как однажды сказал А. Т. Твардовский), только воплотившись в стихотворные строки. Об этом же свидетельствуют и такие записи «Из дневника» А. Ахматовой, как запись от 31 мая 1963 года: «...Там в Поэме у меня два двойника. В Первой части — «петербургская кукла», актерка, в Третьей — некто — в самой чаще тайги дремучей». В. Я. Виленкин привел не только эту дневниковую запись, но и строфы, вначале не вошедшие в текст «Поэмы без героя», но крайне важные для «Эпилога» да и вообще для осмысления глубинных художественных слоев этого выдающегося произведения русской литературы.

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...

Эти строфы, свидетельствует В. Я. Виленкин, должны были идти после строки: «В опаленных наших лесах...» Однако в смысловом да и в концептуальном отношении их место конечно же после слов о «Тишине Сибирской Земли», которые выделяла и сама поэтесса и которые являются ключевыми в Поэме.

Главнейшая особенность творческой воли и творческого характера Анны Ахматовой — предчувствовать Кануны и верить в Предсказанные дни. Дело в том, что рапповская и лапповская критика, как и всякая вульгарно-социологическая и проработочная критика, взяла за правило, коль скоро она обращалась к творчеству А. А. Ахматовой, бесконечно варьировать одну и ту же тему, что, мол, Ахматова — вся в прошлом, что она культивирует эстетику прошлого, а между тем процесс замены старой культуры новой неизбежен и, стало быть, предрешен, как предрешена и участь самой декадентской поэтессы. В свете этих Канунов и вырисовывается в Поэме образ России, идущей на Восток. А почему, собственно говоря, на Восток, если шла Великая Отечественная война?.. Да потому, что Ахматовой был важен этот эпический, даже — летописный образ России, идущей на Восток для утешения, для облегчения участи всех безвестных и безымянных, которые, как и ее сын, как и ее друг и сподвижник по Цеху поэтов О. Э. Мандельштам, в телячьих вагонах, потеряв свое имя, безымянными зеками проследовали на Восток. Именно этой трагической и по-своему величественной сценой и заканчивалась «Поэма без героя» в том варианте, который и был опубликован в ахматовском однотомнике «Стихотворений и поэм», что вышел в 1977 году и составителем которого, как мы помним, был В. М. Жирмунский.

...Вообще сороковой год в творческой биографии Анны Ахматовой был воистину судьбоносным годом еще и потому, что впервые после долгого перерыва вышел сборник «Из шести книг». Ведь третье издание «Белой стаи» появилось в 1923 году и берлинское издание «Anno Domini» — в 1923 году.

Казалось бы, теперь сложилась благоприятная обстановка, когда сразу два издательства — Гослитиздат в Москве и издательство писателей в Ленинграде изъявили желание представить новую Ахматову. И не только в том смысле, что в эти сборники будут включены новые стихотворные циклы и новые стихотворения (наряду с наиболее известными образцами ее лирической поэзии прежних лет), но и в том смысле, что читатели могли в этих сборниках расслышать тот другой звук, о котором сама Ахматова в беседах с Л. К. Чуковской говорила как о принципиально новом качестве своей поэзии.

А я росла в узорной тишине,
В прохладной детской молодого века.
И не был мил мне голос человека.
А голос ветра был понятен мне.

Этот «другой звук» весьма ощутим и в «Подвале памяти» (1940). И не только, предположим, мотивом элегической грусти — «подвал памяти» — как отдаленное воспоминание об артистическом кабачке «Бродячая собака», — но и настроениями такой трагической безысходности, которая внезапно овладевает всем ее существом.

...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...

Сложность смысловых и художественных решений в этих строчках определяется той исключительно сложной жизненной ситуацией, которая более полно выра-

жена только в поэме «Реквием». Как известно, эта поэма, существовавшая в то время изустно, была закончена в марте 1940 года.

К тому времени, к концу тридцатых годов. Ахматова совершенно явственно ощутила, что человеческая личность обесценивается и, стало быть, обесценивается сама жизнь, само бытие. Можно сказать и по-другому, что личность теряла свою исключительность, может быть, неповторимость. И эта внутренняя правда времени, постигнутая Ахматовой, была очевидным проявлением ее совершенно нового качества — историзма ее мышления. Да, ее память стала историчной, хотя она не была историографом, но она понимала, что во всем имеет дело «с историей самой», как позднее сказал Ярослав Смеликов. Традиционный разлад с обществом и в этих новых обстоятельствах ей не грозил хотя бы потому, что ее полтика также обретала принципиально новые качества, которые, как в фокусе, выражали стихию негативности, сотрясавшую XX век.

Подобные признаки и принципы лирического характера Ахматовой не обнаруживались столь явственно прежде, ни в двадцатые, ни тем более в десятые годы.

7

Василий Гиппиус, поэт и литературовед, которому, кстати сказать, Ахматова подарила свой первый сборник «Вечер», в воспоминаниях о гумилевском Цехе поэтов еще в 1918 году по-своему обозначил главнейшую особенность акмеизма. Этой особенностью, подчеркивал В. В. Гиппиус, следует признать «самодовлеющую ценность мира — пространства, времени, вещества...». Кроме того, для него был важен, по сравнению с символистами, и тот «уклон к реализму», который пришелся по душе читающей публике⁷⁸.

Однако самое важное было им высказано выше — это самодовлеющая ценность мира, а стало быть, и творческой личности поэта, которая в горниле творческого во-

ображения перевоплощает себя в «других» и создает новую стиховую реальность.

Обращаясь в «Поэме без героя» к «серебряному веку» русской литературы и философии, Ахматова, предположим, не раз вспоминала «пеструю, прокуренную, всегда немного таинственную «Бродячую собаку». Это с одной стороны, а с другой — Башню Вячеслава Иванова... Ведь, по признанию Ахматовой, на ее новогоднем маскараде в Поэме были в с е: «Отказа никто не прислал. И не написавший еще ни одного любовного стихотворения, но уже знаменитый Осип Мандельштам («Пепел на левом плече»), и приехавшая из Москвы на свой «Нездешний вечер» и все на свете перепутавшая Марина Цветаева, и будущий историк и гениальный истолкователь десятых годов Бердяев...»

В другом месте А. А. Ахматова более конкретно пишет, что многое, о чем упоминает Б|Бердяев| «двоится», «троится» в ее Поэме.

А писал Н. Бердяев, в частности, о том, что поражал его на знаменитых «средах» Вяч. Иванова резкий контраст: «На «Башне» велись утонченные разговоры самой одаренной культурной элиты, а внизу бушевала революция. Это было два разобщенных мира»⁷⁹.

О появлении Ахматовой на «Башне» Вяч. Иванова, ставшей, как уже сказано, прибежищем самой высокоодаренной, художественной элиты Петербурга, пишет в своих воспоминаниях и А. В. Тыркова-Вильямс: «Анна Ахматова, не смешиваясь с поэтической толпой, плыла, как звезда первой величины, среди созвездий».

Судя по воспоминаниям других литераторов да и вообще петербуржцев, хорошо знавших Ахматову периода «Четок», здесь не было преувеличений. Вот какой ее впервые увидела Ариадна Тыркова-Вильямс: «Тонкая, высокая, стройная, с гордым поворотом маленькой головки, закутанная в цветастую шаль, Ахматова походила на гитану. Нос с горбинкой, темные волосы, на лбу подстрижены короткой челкой, на затылке подхвачены высоким испанским гребнем. Небольшой, тонкий, не часто улыбающийся рот. Темные, суровые глаза».

Прошли десятилетия — и не столько окружающим, сколько самой себе Анна Андреевна стала видиться совсем-совсем другой. Она виделась себе то безмолвной и глубоко несчастной матерью возле краснокирпичной, тюремной стены, то дежурной в подъезде дома, когда все ближе раздавался грохот взрывающихся авиабомб, то заключенной в зауральской тайге:

Я гложу от зычных проклятий,
Я ватник сносила дотла.
Неужто я всех виноватей
На этой планете была?

Действительно, со второй половины тридцатых годов этот самый ватник стал наиболее распространенной приметой бедственного и подневольного состояния человека. Миллионы заключенных были одеты в серые или черные ватники, миллионы рядовых бойцов — в ватники зеленые... Короче говоря, вся страна в минуту горя и беды как бы образовала вселенскую труд-армию, в которой одного-единственного человека уже невозможно было отличить от других. И Ахматова с ее обостренным чувством народного бедствия и какого-то духовного оцепенения, свойственного многим, выявила, выделила, выразила и это оцепенение, и это бедствие в своей лирике, в своих поэмах. Разные жанры она использовала для того. Вот незамысловатая «Песенка», в которой еще раз возникает мотив горькой любви и какого-то душевного разлада:

Тебе — белый свет.
Пути вольные,
Тебе зорюшки
Колокольные.
А мне ватничек
И ушаночку.
Не жалея меня,
Каторжаночку.

Очевидно, что и эта незамысловатая «Песенка» входила в орбиту притяжения «Поэмы без героя», в которой по-прежнему ряд строф был заменен многоточием.

Между тем в твердом и ясном стремлении выразить «самодовлеющую цельность мира», которую у Ахматовой отметил еще В. В. Гиппиус, не последнюю роль сыграли такие основные, всеобъемлющие категории, как время и пространство. Это подчеркивала и сама Ахматова, ибо ее Поэма оказалась вместительнее, чем об этом она думала вначале. «Поэма без героя» приняла в себя события, касающиеся самых разных временных слоев, она засверкала праздничными огнями бал-маскарада, а затем как-то незаметно обернулась «новогодней чертовней». Тогда-то глубины, как замечала Ахматова, этих «мертвых зеркал» и стали оживать, светиться подозрительно мутным блеском, а в их глубине одноногий старик-шарманщик (так наряжена Судьба) предсказывал всем собравшимся их будущее — их конец.

И вот наряду с этой «новогодней чертовней» судьба Автора Поэмы являла и продолжала являть новейшую трагедию — трагедию целого народа, а не только тех избранных, что как тени или как «адская арлекинада» проносились мимо нее.

Да, не тени, а конкретные люди, ее современники, ощущали себя жертвами той роковой случайности каждый раз, когда слышалось «громоуханье черных марусь» и когда они не в силах были осознать общих принципов, по которым с неуклонной, даже — железной необходимостью они оказывались в числе бесконечно множасьихся жертв, запланированных Системой.

Самоотверженность Анны Ахматовой и как человека и как художника была теперь беспредельна, ибо проявлялась она не в обстоятельствах юной влюбленности и столь же юной печали, как, предположим, в стихотворении «Маскарад в парке» (1912), но в обстоятельствах воистину трагических... Обращаясь к своему читателю или, скорее, — слушателю, она говорила, сливаясь и растворяясь в массе таких же обездоленных, таких же обезличенных, таких же пронумерованных, как и она сама:

Ты спроси у моих современниц.
Каторжанок. «стоятниц», пленниц,

И тебе порасскажем мы.
Как в беспамятном жили страхе,
Как растили детей для плахи,
Для застенка и для тюрьмы.

В этих строфах нет личности как некоей исключительной субстанции, что опять-таки требовало от Ахматовой великого самоотречения и столь же великой самоотдачи, немыслимой, например, в период создания «Четок». Вспомним, как психологически и социально выверенны были некие незримые рубежи в великолепном стихотворении 1913 года «Ты знаешь, я томлюсь в неволе...»:

И те неяркие просторы,
Где даже голос ветра слаб,
И осуждающие взоры
Спокойных, загорелых баб.

Нет, самоотверженность Ахматовой как поэта, как создателя женского характера в поэзии XX века с особой силой и проявлялась в двух вечных темах — Эроса-любви и Танатоса-смерти. И «Поэма без героя» не являлась в этом смысле исключением... Хотя вместо отчуждения, которое и художественно и эстетически оправданным моментом было в ее «Четках», а в известной степени и в «Белой стае», теперь возникло чувство сопричастности со всеми современниками, даже необходимо сказать более определенно — со своим народом, ибо именно так думала и так утверждала Анна Андреевна.

Впрочем, самоотверженность Ахматовой — это ее общечеловеческое, то есть необычайно созвучное с нами и личностное и художественно-эстетическое начало. Оно ощущается с тем большей остротой, чем очевиднее в современной жизни проступает наш конформизм, наша забота о личном благополучии, наше равнодушие к страданию и душевной боли д р у г о г о.

В. Я. Виленкин хотя и оговорился, что посвящения в «Поэме без героя» остаются для читателей «одним из самых темных компонентов», в итоге он этой сложностью и темнотой компонентов все-таки пренебрег. Конкретно речь вновь должна пойти о прообразе первого посвящения, начинающегося словами: «...а так как мне бумаги не хватило». В. Я. Виленкин безоговорочно утверждает — это Всеволод Князев. Поддержали его и Д. Е. Максимов и В. А. Черных. Правда, в примечании В. Я. Виленкин упоминает о том, что начало работы над Поэмой было связано с годовщиной смерти Осипа Мандельштама, однако в дальнейшем автор монографии категорически отстаивает свою точку зрения, суть которой все в том же: первое посвящение сделано Вс. Князеву. Почему? Потому что он «первым пришел в поэму». Еще почему? Потому что в «укладке», некогда принадлежавшей О. Глебовой-Судейкиной, лежали письма и стихи молодого поэта. Думается, что для той роли, которую Ахматова отводила своему двойнику в художественном мире «Поэмы без героя», — именно для этой роли Вс. Князев был явно непригоден. Весьма категорично на этот счет было суждение В. М. Жирмунского, который в «Примечаниях» к «Поэме без героя» в 1940 году писал, что «слова «Я на твоём пишу черновике» и «темные ресницы Антиноя» *не могут относиться к Князеву*» (курсив мой. — В. Д.).

Действительно, прообразом Поэта, не бывшего Героем Поэмы, должен был бы стать такой реальный человек, которого сама Анна Ахматова достаточно хорошо знала, о котором многим и многим позднее она могла бы сказать следующие слова: «Того же, кто упомянут в ее [Поэмы] заглавии и кого так жадно искала... в Поэме действительно нет...» Сделаем паузу, поскольку окончание записи должно разрешить наши сомнения о прообразе того, «кого в Поэме действительно нет»... Но, добавляет Ахматова, «в Поэме многое основано на *его отсутствии*» (курсив мой. — В. Д.). Кто же этот прообраз... Н. Недоброво? В данном случае нет! В. Комаровский,

который был царскоселом и имел инициалы В. К.? Тоже нет...

Осип Мандельштам!.. Да, именно он мог бы быть реальным героем «Поэмы без героя», именно его отсутствием «многое основано» и многое определено с первых же строк «Посвящения», — вплоть до заключительных строк «Эпилога». Именно в этот день — 27 января 1940 года — Анна Ахматова узнала, что ровно два года тому назад О. Э. Мандельштам погиб в лагере для заключенных на Второй Речке под Владивостоком. И вот только зная эти реальные факты и многие другие, можно понять, почему был так долгов «путь погребальный» на восток и почему именно на восток шла Россия.

Ахматова могла и не читать находящиеся в «укладке» письма и стихи Всеволода Князева вплоть до сорокового года. Но что касается О. Мандельштама, то вряд ли следует подробно говорить о той духовной близости, которую она испытывала с первого дня их знакомства. Достаточно вспомнить, что по своеобразной хронологии Ахматовой десятки годы двадцатого века принадлежали веку предшествующему, веку девятнадцатому, отсюда и символизм для нее был явлением минувших времен. Напротив, акмеизм целиком и полностью принадлежал двадцатому столетию... Всеволод же Князев — начинающий поэт, первая и единственная книжка которого, собранная его отцом, вышла в 1914 году.

Что же касается Осипа Мандельштама, то «высоким и первозданным» называла Ахматова все то, что сделал этот художник на протяжении четверти века непрерывного творческого труда. О. Мандельштам был дорог Ахматовой еще и тем, что он «передал все величие военной столицы, увиденное сияющими глазами пятилетнего ребенка», что он «умудрился быть последним бытописателем Петербурга»... Короче, муза Мандельштама оказалась созвучной Анне Ахматовой, как говорится, изначально... Что же касается «Поэмы без героя», то многократно повторяемая здесь строка «Я на твоём пишу черновике» имеет еще и тот дополнительный смысл, что петербургская фантазмагория возникла не

без влияния вот таких метафорически усложненных произведений О. Мандельштама, как «Стихи о неизвестном солдате», которые Анна Андреевна высоко ценила до конца своих дней.

...Давно известно — освоение мира и души человеческой воплощает не просто некая абстрактная, условно-отвлеченная мысль, но мысль переживаемая, памятная до боли. Для Ахматовой такой памятной мыслью и стала мысль, внезапно промелькнувшая и поразившая ее самое: выдающийся поэт-современник, крупнейший поэт эпохи пребывает в полной безвестности и она, Ахматова, ничего не знает о нем, даже имя его она не может, не имеет права начертать в своих стихах... Эта мысль была мучительной, горькой и почти безнадежной. Вот почему особо примечательным фактом в творческой биографии Ахматовой следует считать создание стихотворения «Тень», которое возникло почти одновременно со стихотворением «Ты в Россию пришла ниоткуда...» (О. Глебова-Судейкина). Но даже в 1960 году это стихотворение публиковалось по-прежнему без эпиграфа и посвящения. А между тем в рукописи оно имело и то и другое. Эпиграфом послужила строка из черновой редакции стихотворения Мандельштама «Когда соломинка...»:

Что знает женщина одна
о смертном часе?

А посвящено стихотворение Ахматовой было Саломее Андрониковой, в замужестве Гальперн, известной петербургской красавице, которую знакомые между собой звали Соломинкой. Отсюда и название стихотворения О. Мандельштама. Влюбленный поэт обессмертил Саломею Андроникову — так многим позднее считала сама Ахматова. Не лишена интереса и следующая подробность, сказавшаяся в «Поэме без героя». Речь идет об убранстве спальни Коломбины десятих годов. «Я помню эту великолепную спальню Саломеи Андрониковой на Васильевском острове», — отмечала Ахмато-

ва в своих воспоминаниях. И если теперь обобщить сказанное, то окажется, что в образе петербургской Коломбины проступают черты не только О. Глебовой-Судейкиной, но и Саломеи Андрониковой. И вот когда бессонной ночью 26—27 декабря стихотворный отрывок «Ты в Россию пришла ниоткуда...», органически связанный, — свидетельствует сама Ахматова, — со стихотворением «Современница» (новое название «Тень»), стал так неожиданно расти и превращаться в первый набросок Поэмы, то именно в эту ночь Ахматова просто не могла не думать об О. Э. Мандельштаме. И она, безусловно, думала о нем. Наконец, еще одно убедительное доказательство того, что в первом посвящении речь идет о Мандельштаме, и ни о ком другом. Вспомним такие строки этого посвящения, весьма загадочные и странные:

И темные ресницы Антиноя
Вдруг поднялись — и там зеленый дым,
И ветерком повеяло родным...
Не море ли?
Нет, это только хвоя
Могильная...

Такая удивительная подробность, как «темные ресницы Антиноя», воспринималась сторонниками «князевского» варианта в качестве безусловного доказательства их правоты: ведь Вс. Князев был необычайно красив и молод. На самом деле, как ни странно, она относится к О. Мандельштаму. Ибо в «Листках из дневника» Ахматова пишет следующее: «Я познакомилась с О. Мандельштамом на «Башне» Вячеслава Иванова весной 1911 года. Тогда он был худощавым мальчиком с ландышем в петлице, высоко закинутой головой, «с ресницами вполщеки» (курсив мой. — В. Д.). Вот из какой временной и жизненной дали возник этот чудесный образ юного поэта, похожего на античного красавца Антиноя, возник как наитие, как озарение, чтоб тут же исчезнуть и чтобы запах хвои новогодней елки навсегда смешался с запахом хвои могильной, засыпавшей его прах в концлагере на Второй Речке.

Конечно, были и другие воспоминания об их встречах, разговорах, чтении новых стихотворений... Иногда забавные. Например, Анна Ахматова вспомнила, как однажды Осип Мандельштам выгнал молодого поэта, который решил пожаловаться, что его не печатают... И пока смущенный юноша спускался по лестнице, Мандельштам стоял на верхней площадке и кричал вслед: «А Андрея Шенье печатали? А Сафо печатали? А Иисуса Христа печатали?..»

Но других воспоминаний было неизмеримо больше.

«Тринадцатого мая 1934 года его [О. Мандельштама] арестовали, — пишет Анна Андреевна в «Листках из дневника». — В этот самый день я после града телеграмм и телефонных звонков приехала к Мандельштамам из Ленинграда... 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. Следовательно при мне нашел «Волка» и показал Осипу Эмильевичу. Он молча кивнул головой. Прощаясь, поцеловал меня. Его увели в семь часов утра — было совсем светло»⁸⁰.

Что же это за стихотворение «Волк»?.. Полное его название — «За гремучую доблесть грядущих веков...», и оно входило в «Волчий цикл». На самом деле, как следует из комментария к публикации «Листков из дневника», искали другое — искали стихотворение, направленное против культа личности Сталина:

Мы живем, под собою не чуя страны,
Наши речи за десять шагов не слышны,
А где хватит на полразговорца,
Там припомнят кремлевского горца.

Его толстые пальцы, как черви, жирны.
А слова, как пудовые гири, верны,
Тараканьи смеются усища,
И сияют его голенища...

Молва гласит: именно за это стихотворение было заведено судебное дело на О. Мандельштама, на кото-

ром — впоследствии — рукой Сталина была начертана следующая резолюция: «Изолировать, но сохранить». Но для Ахматовой Мандельштам последних лет жизни был воистину трагической и в то же время редкостной по силе и твердости нравственных принципов фигурой. «Я не отрекаюсь ни от живых, ни от мертвых», — сказал он в тридцать седьмом году. И это, как пишет Ахматова, конечно же не должно было быть забытым. Любопытно, что Анна Андреевна еще одну примечательную запись сделала о Мандельштаме: он «и в годы воронежской ссылки продолжал писать вещи неизреченной красоты и мощи...». И в качестве цитаты привела следующую, действительно замечательную во всех отношениях строфу:

А стены проклятые тонки,
И некуда больше бежать.
И я, как дурак, на гребенке
Обязан кому-то играть.

Вот почему то определение поэзии, которое дал Мандельштам («поэзия — это плуг, взрывающий время так, что глубинные слои времени, его чернозем, оказываются наверху»), дает нам все основания отнести его и к ахматовской «Поэме без героя».

ПАМЯТЬ О БУДУЩЕМ

1

Только память вы мне оставьте,
Только память в последний миг, —

эти стихотворные строки Ахматовой необходимо повторить хотя бы потому, что в них определена важнейшая художественно-эстетическая категория, на которой зиждется ее мир. Итак, еще раз сошлемся на О. С. Симченко, которая считала, что именно память о будущем (то есть о неминуемом конце настоящего, а не о том, что конкретно произойдет) и наделяла Ахматову полнотой знания, недоступного участникам описываемых событий.

Кроме того, память о будущем важна еще и как особая полнота авторского знания о тех эпизодах и сценах, в которых «не-герои» Поэмы если и не предопределяли характер событий, то, во всяком случае, метили их собственной метой, обозначали особенностями своей судьбы, своей жизни и смерти.

В этом смысле наиболее выразительной фигурой, безусловно, является фигура драгунского поэта:

Кто лишь смерти просит у бога
И кто будет навек забыт.

В связи со всем ранее сказанным (особенно в плане реального бытия таких «не-героев») необходимо вернуться к тому изначальному импульсу, который, по существу, и предопределил весь строй ахматовского мышления. Ибо реальная предыстория самоубийства, весьма характерного для начала века, была чем-то особенно памятна и важна для Ахматовой. Речь идет о следую-

щих словах Пушкина, которые она дала в своем вольном изложении: «Только первый любовник производит сильное впечатление на женщину, как первый убитый на войне». И далее следовало конкретное обозначение «не-героя» Поэмы: «Всеволод (имеется в виду Всеволод Князев. — В. Д.) был не первым убитым и никогда моим любовником не был, но его самоубийство было похоже на другую катастрофу... что она навсегда слилась для меня».

Вслед за этим важным для понимания «Поэмы без героя» суждением следует эпизод, потрясающий по своему драматизму и самой обыкновенной житейской достоверности.

Итак, возникает картина, словно выхваченная сильным прожектором памяти из прошлого:

«...Это мы с Ольгой* после похорон Блока, ищущие на Смоленском кладбище могилу Всеволода (1913). «Это где-то у стены», — сказала Ольга, но найти не могла. Я почему-то запомнила эту минуту навсегда».

Может статься, что подобный эпизод поразил Ахматову невольным и горьким сопоставлением двух судеб, двух могил — Александра Блока и Всеволода Князева.

Величие творческого подвига одного, равно как и всероссийская печаль по поводу его кончины. И — полная безвестность другого. Да и кто не смог найти его могилу?.. Та, о которой он думал до последнего часа и которой посвятил почти все свои стихи, написанные в Риге?! Ведь Всеволод Князев покончил расчеты с жизнью ради утверждения своей любви и своей готовности к смерти... Вспомним его возглас: «Я к смерти готов».

Я оставлю тебя живою.
Но ты будешь моей вдовою.
Ты — Голубка, солнце, сестра!

И вот Ольга Афанасьевна Глебова-Судейкина, ставшая прообразом петербургской Коломбины, не смогла

* Ольга Глебова-Судейкина.

найти его могилу, затерявшуюся среди множества крестов и памятников. Невольно возникает предположение: не этот ли эпизод впоследствии отозвался в ключевых строчках «Поэмы без героя», в которых была определена судьба не только одного драгунского поэта... Метельная ночь. Слышны удары колокольного звона от Спаса на Крови. И у померкших окон застывшая фигура того, «кому жить осталось немного, Кто лишь смерти просит у Бога, И кто будет навек забыт».

...Прошли годы. Грядущее, в котором неизменно «прошлое тлеет», оказалось чудовишно щедрым на такие вот трагические человеческие судьбы, на такие безвестные захоронения. И не будет преувеличением сказать, что воспоминания об этом дне — о дне похорон Александра Блока — всегда вызывали у Ахматовой цепь все новых и новых раздумий и, быть может, давали ей возможность или даже — давали горькое право сравнивать судьбы людей, прочертивших ночной горизонт, то как огненная комета, то как отдаленная вспышка молнии, то как мгновенно сверкнувший и тут же исчезнувший метеорит...

Дело в том, что именно там же, на Смоленском кладбище, во время похорон Блока, Анна Андреевна узнала об аресте Николая Степановича Гумилева. А написанное ночью 25 августа двадцать первого года стихотворение «Страх, во тьме перебирая вещи...» явно содержало и впечатления от этих похорон, и предчувствие страшной гибели другого поэта. Причем, безо всякого сомнения, в стихах Ахматовой обнаруживаются отзвуки «Заблудившегося трамвая», в частности отзвуки той самой Зеленой, в которой «вместо капусты и вместо брюквы Мертвые головы продают»... Ведь в этой метафоре можно было угадать беспощадность и непреклонность Революции как стихии, как беспощадного террора, и не отсюда ли появляется такой вот ахматовский образ:

Лучше бы на площади зеленой
На помост некрашенный прилечь
И под клики радости и стоны
Красной кровью до конца истечь.

Ведь не кто иной, как Александр Блок, первым услышал этот возрастающий грохот обвалов и катаклизмов, равно как и первым увидел тройку, что *летит прямо на нас*. «За прошлое отвечаем мы!» — сказал Александр Блок. «Мы отвечаем за Грядущее!» — могла сказать Анна Ахматова, различая во мгле исторических событий и тот окровавленный помост, и лица своих современников, опаленные нестерпимым жаром революционных костров. Ведь были же у нее такие строки о кострах, зажженных на Дворцовой площади.

Короче говоря, фраза Всеволода Князева: «Я к смерти готов!» — могла бы стать также исторической, как историческим оказался образ гоголевской тройки, что *летит прямо на нас*. Ибо эхо его одиночного выстрела через полтора года отзовется треском пулеметных очередей и громом артиллерийской канонады. Так начиналась первая мировая война... И память о Грядущем подскажет Ахматовой, что именно уже тогда, — в том крошечном аду, — должны к смерти готовыми быть тысячи и тысячи русских пехотинцев, улан или гусар, которые первыми и оказались на кровавых рубежах мировой войны.

Их повседневное окопное бытие стало временем, спрессованным в минуты, а минуты казались вечностью под обвалами артиллерийских залпов противника. И лишь великая сила искусства была способна понять эту бесконечную, эту отчетливо осознаваемую бессмысленность «мира войны», равно как и увековечить подвиг того, кто заслужил это своей жизнью, сгоревшей мгновенно, как сгорают в черных безднах мироздания метеорит:

Я знаю: это ты, убитый,
Мне хочешь рассказать о том,
И снова вижу холм изрытый
Над окровавленным Днепром.

Забуду дни войны и славы.
Забуду молодость мою.
Душа темна, пути лукавы,
Но образ твой, твой подвиг правый
До часа смерти сохраню.

По этим строчкам Ахматовой можно было не в первый и не в последний раз убедиться, что да, «ощущение Канунов, Сочельников — ось, на которой вращается вся вещь, как волшебная карусель...». Здесь Ахматовой выражено ее основное творческое состояние, с которым она и писала наиболее значительные произведения. Это «ощущение Канунов» или, как говорилось, эта память о будущем: она наполняла Ахматову знаниями и предчувствиями, которые можно было посчитать и откровением, и наитием и которые, к сожалению, не были доступны иным персонажам ее «петербургской повести», что и вызывало в Ахматовой особые, воистину материнские чувства:

...Сколько гибелей шло к поэту,
Глупый мальчик, он выбрал эту, —
Первых он не стерпел обид,
Он не знал, на каком пороге
Он стоит и какой дороги
Перед ним откроется вид...

Для автора этой книги путешествие «в поисках героя», которого самым названием Поэмы Анна Ахматова категорически отрицала, началось со статьи Романа Тименчика. Эта статья была напечатана в журнале «Даугава» и называлась — «Рижский эпизод в «Поэме без героя» Анны Ахматовой». Журнал оказался в руках случайно: был куплен в газетном киоске на станции Дубулты за несколько минут до отхода электрички в Ригу. И почти сразу же — на фотографии, помещенной в журнале, — красивое лицо юноши, его забытый ныне гусарский доломан с вензелями, четкий головной пробор, и, главное, упорный, как бы вопрошающий взгляд больших, серьезных глаз, устремленных прямо на тебя.

Не об этом ли взгляде и застывшем в глазах вопросе им были написаны стихотворные строки в сентябре двенадцатого года:

А мне в зеленом доломане, —
Что делать мне?..

По мере знакомства с «Рижским эпизодом...» Романа Тименчика становилось все более очевидным, что этот эпизод вносит в историю создания Поэмы много такого, что позволяло по-новому понять и все произведение в целом. Так, например, Тименчик первым обратил внимание на тот факт, что Всеволод Гаврилович Князев родился 25 января 1891 года, то есть в том же самом году, что и другой персонаж Поэмы: имеется в виду тот, на черновиках которого писала Ахматова, иначе говоря — Осип Мандельштам. В самом деле, восемьсот девяносто первый год был и годом рождения Осипа Эмильевича Мандельштама. А теперь скажем совсем определенно: такое совпадение для Ахматовой не было случайностью, напротив, оно давалось ей знаниями особой полноты, знаниями, недоступными непосредственным участникам описываемых событий, то есть — ее памятью о будущем. А еще шла речь о том, что также нельзя назвать чистой случайностью: о судьбах и событиях, спроецированных на экран памяти, преображенных творческой волей, затем — отлившихся в стихотворные строки. Почти одновременно с воспоминаниями о тщетной попытке Ольги Глебовой-Судейкиной и самой Ахматовой найти могилу Всеволода Князева оживали впечатления совсем другого рода и характера: о поездке Ахматовой в Воронеж, где находился в ссылке опальный поэт вместе со своей женой. А уже от этой поездки, в результате которой появилось на свет стихотворение «Воронеж» («И город весь оледенелый...»), мысль возвращалась к черновикам О. Мандельштама, к его трагической судьбе, к его могиле, которая, вероятно, так же, как и могила Вс. Князева, никогда не будет найдена и обозначена ни крестом, ни камнем из карьера, ни даже крохотной табличкой, какая была установлена на могиле Н. Н. Пунина.

...Дело в том, что в августе 1949 года Н. Н. Пунин был вновь арестован, причем теперь единственным его обвинением, как пишет И. Н. Пунина, было то, что он отказался считать Сезанна, Ван-Гога, Матисса и Пикассо не великими художниками.

Нелепость предъявленного ему обвинения — чудовищна, именно ему, человеку высокой духовной и художественной культуры, комиссару Русского музея и Эрмитажа в двадцатые годы, который немало способствовал сохранению и приумножению бесценных сокровищ живописи и ваяния нашего XX столетия.

Но тогда, в 1949 году, для оправдания развернутой по всей стране кампании «по борьбе с космополитизмом», это нелепое, по сути своей, обвинение повлекло за собою и не менее чудовищный приговор: каторжные работы в лагере усиленного режима. Там, в лагере, находившемся в поселке Абези, 21 августа 1953 года Н. Н. Пунин и скончался, не дождавшись своего освобождения.

И сердце то уже не отзовется
На голос мой, ликуя и скорбя.
Все кончено. И песнь моя несется
В пустую ночь, где больше нет тебя.

Ахматовская строфа, помеченная все тем же пятьдесят третьим годом, отражает и ту душевную опустошенность, и ту неизбывную горечь, которые испытала, не могла не испытать Анна Андреевна, узнав о трагической кончине Н. Н. Пунина, одного из самых блистательных современников и ярчайших представителей русской художественной интеллигенции.

Но чтобы сам факт такого полного и, казалось бы, окончательного исчезновения человека, осужденного властями на это исчезновение, был еще неопровержимей, еще безусловней, в материалах к биографии Н. Н. Пунина чудом сохранилась фотография лагерного кладбища, казалось бы уходящего за горизонт. На этом снимке, насколько видит глаз, — могильные холмики и покосившиеся в разные стороны колышки с табличками: «Д 38», «Д 49», «Д 40»... Это — жертвы, жертвы, казалось бы навсегда обреченные на беспмятность, на безвестность, как обречены были на беспмятность и безвестность и Гумилев, и Мандельштам, и Н. Клюев, и Н. Пунин, и сотни тысяч других... Надпись под фото-

графией гласит: «Могила Н. Н. Пунина в лагере около Воркуты». Которая?..

Таково единственное свидетельство о человеке, что, по его же словам, ясно слышал гул времени и пророчески сокрушался по поводу того, что в этом гуле времени будут потеряны и наши человеческие голоса.

К счастью, историческая справедливость восторжествовала и голос Н. Н. Пунина не был забыт и утрачен, как и голоса всех тех, что навсегда обрели вечный покой вот под такой же безымянной, номерной табличкой.

Кто знает, может быть, это и был тот резкий удар кресалом о камень, который высек новые искры великого творческого озарения... И утвердил в правоте и значимости всего, что мучило и не отпускало ни на один миг. Ведь сколько же было общего в судьбе и в этой безвестной «гибели всерьез» и того, и другого, и третьего...

И еще это насилие над личностью: добровольное, как случилось со Вс. Князевым. И обдуманное, предуготованное не одним человеком, но системой в случае со Вс. Мейерхольдом и Н. Н. Пуниным. Однако результаты такого насилия над личностью были одинаковыми: личность как бы растворяется в неизвестном, в беспамятном, и казалось, что она не просто перестает существовать физически, но и духовно.

Вот почему эти фигуры — трагические, хотя масштабы их трагедией никак не соизмеримы. Ведь трагическое, по мнению К. Ясперса, начинается там, где человек все свои возможности доводит до крайности, зная, что он погибнет. Иначе говоря, человек даже ценой своей жизни добивается самоосуществления себя как личности, как субъекта, как творца. Подобные суждения в полной мере можно соотнести, в частности, с творческой биографией Осипа Мандельштама и Николая Пунина.

Но Роман Тименчик оказался прав тогда, когда в судьбе Всеволода Князева, в его ранней гибели он увидел некую фатальную предопределенность, когда отметил, что в жизнь молодого поэта вошел изощреннейший

художник, который и стал формировать его податливую на чужие влияния натуру.

Имя этого до мозга костей художника, как сказал Блок, а также персонажа ахматовской петербургской гофманианы — Михаил Кузмин. Это и был прообраз той самой маскарадной маски, под которой скрывался, как замечает Ахматова, «общий баловень и насмешник», а одновременно тот, перед кем «самый смрадный грешник — воплощенная благодать». Стоит запомнить это определение, поскольку оно многое объясняет в судьбе не столько драгунского поэта из «Поэмы без героя», сколько в судьбе самого Вс. Князева.

Насколько же велика была интуиция Ахматовой и сила ее художественного проникновения в существо нарастающей жизненной драмы, показывает хотя бы вот такой конкретный пример:

Он — на твой порог!
Поперек...

Это сказано о роковом выстреле юноши, влюбленном в петербургскую Коломбину. И не одному читателю Поэмы казалось, что точно так же все было и на самом деле, то есть в действительности, что Всеволод Князев застрелился возле дверей рижской квартиры Ольги Глебовой-Судейкиной. Самое удивительное заключается, пожалуй, в том, что даже К. И. Чуковский безусловно поверил в эту сцену, которая у Ахматовой занимает всего несколько строк:

Не в проклятых Мазурских болотах,
Не на синих Карпатских высотах...
Он — на твой порог!
Поперек.
Да простит тебя бог!

А вот как эта сцена выглядит в изложении К. И. Чуковского: «Юный поэт Всеволод Князев, двадцатилетний драгун, подсмотрел как-то ночью, что «петербургская кукла-актерка», в которую он был иступленно влюблен, воротилась домой не одна. И, не долго думая, в ту же

минуту пустил себе пулю в лоб перед самой дверью, за которой она заперлась со своим более счастливым возлюбленным».

Да, отрывок из статьи К. И. Чуковского «Анна Ахматова» свидетельствует лишь о том, насколько велика сила творческого внушения, даже своего рода гипноза, если такому писателю, как К. И. Чуковский, она показала неопровержимой.

Реальные же обстоятельства гибели Всеволода Князева были совсем иными. Дружба с многоопытным Михаилом Кузминым вскоре превратилась в некую болезненно-мучительную страсть последнего, в общем-то нередкую в артистическом мире тех лет.

Любви утехи длятся миг единый,
Любви страданья длятся целый век —

так писал Кузмин в книге «Сети», сразу же привлечшей к нему внимание читающей публики того времени. Известно также, что Кузмин, создавший музыкальное оформление блоковской пьесы «Балаганчик», которая прошла с небывалым успехом в театре В. Ф. Комиссаржевской, следующий свой сборник «Осенний май» почти целиком посвятил Всеволоду Князеву.

Единственный мой чтец, внимательный и нежный,
Довольство скромно затая,
Скажи, сказал ли ты с улыбкою небрежной:
«Узнать нетрудно: это я!»

Вместе с тем не кто иной, как Александр Блок, и раскрыл то «двойничество», которое составляло сущность этого своеобразного человека: один — юный, с душой открытой и грустной оттого, что она несет в себе грехи мира; другой — не старый, но какой-то запыленный, насмехающийся над самим собой, и не покаянно, а с какой-то задней мыслью...

Встреча и дальнейшая близость с такой вот талантливой и одновременно эгоистической, жестоко-самолюбивой натурой сыграла роковую роль в судьбе Всеволода Князева. Не спасла молодого поэта и его роман-

тическая любовь к Ольге Судейкиной, которая, в свою очередь, принадлежала все к той же артистической, петербургской богеме и была не только ослепительно красива, но и чрезвычайно экстравагантна... Ходили разговоры, что она, например, принимала по утрам гостей, лежа в кружевном чепчике и ночной рубашке, вся усыпанная цветами, подобно «Весне» Боттичелли. Кстати, это отмечает и Ахматова в черновых набросках к будущему балету, создаваемому по мотивам «Поэмы без героя».

Надо сказать, что экзальтированность и экстравагантность Ольги была вполне в духе той мироискуснической среды, о которой здесь уже шла речь и к которой она, вместе с мужем — известным художником-декоратором С. Ю. Судейкиным — принадлежала.

Да, любовь к Ольге Глебовой-Судейкиной не принесла счастья Всеволоду Князеву, хотя он и мечтал и писал об этом необыкновенном, ослепительном счастье даже в последнем стихотворении, отправленном из Риги в Петербург 17 января 1913 года:

Я целовал «врата Дамаска»,
Врата с щитом, увитым в мех,
И пусть теперь надета маска
На мне, счастливейшем из всех.

Неожиданно для многих, знавших красавца гусара, в одной из рижских газет появилась крохотная заметка следующего содержания: «Проживающий по Церковной улице № 45 вольноопределяющийся гусарского полка потомственный дворянин Всеволод Князев из браунинга выстрелил себе в грудь. Князев доставлен в городскую больницу». Случилось это 29 марта 1913 года. А спустя неделю еще одно сообщение промелькнуло в печати: в нем говорилось, что стрелявший в себя Князев скончался... И как обычно в таких случаях — причина самоубийства неизвестна. По свидетельству писателя Ю. И. Юркуна, эту новость Михаил Кузмин воспринял спокойно. А вот когда на Смоленском кладбище в Петербурге хоронили вольноопределяющегося Князе-

ва, то его мать Мария Петровна обронила, глядя прямо в глаза Ольге Глебовой-Судейкиной, следующие слова: «Бог накажет тех, кто заставил его страдать...» Впрочем, впоследствии она извинилась перед актрисой.

Совсем не так отозвалась на эту историю, трагически закончившуюся в Риге, Анна Ахматова. Восемнадцатым числом месяца июня все того же тринадцатого года помечено ее стихотворение «Голос памяти». Оно посвящается О. А. Глебовой-Судейкиной. И наиболее примечательной деталью в этом стихотворении является образ кладбищенской стены. На ней, как на полотне, возникают отсветы последней вечерней зари. Что же видится той, которой были посвящены эти стихи? — как бы вопрошает первый голос.

...Или парк огромный Царского Села,
Где тебе тревога путь пересекла?
Иль того ты видишь у своих колен,
Кто для белой смерти твой покинул плен?

Но второй голос отвечает с чувством душевной отрешенности и тоски:

Нет, я вижу стену только и на ней
Отсветы небесных гаснущих огней.

Да, поэтически и психологически Ахматова была совершенно права: кладбищенская стена безмолствовала и ничего не могла сказать о том, кто был похоронен у ее основания... Кроме, пожалуй, одного. Как в жизни, так и в поэзии у истинного мастера всегда наличествует — умышленно или интуитивно — включенным элементом тайны; или, проще, загадки, которую тщетно пытаются разгадать и читатели и литераторы, очарованные, если не сказать, загипнотизированные этой тайной, этой силой художественного воплощения замысла в жизнь стихи.

При всем при том не следует забывать и другое: творческий процесс — процесс сам по себе — дает автору незабываемое ощущение личной свободы, когда он испытывает неистребимую тягу к предельной полноте

жизни, а стало быть, и к ее красоте. Произведение, таящее в себе эту полноту жизни и эту красоту, всегда будет привлекать и волновать нас, читателей.

...Не об этом ли довелось раздумывать, читая журнал «Даугава», пока электричка бежала по железнодорожному мосту через Даугаву. А это означало лишь одно: через десять минут — Рига!.. Можно себе представить, какими глазами ты стал смотреть на старинные рижские улочки, на потемневшие от времени костелы, на гостиницу возле рижского оперного театра, в которой, по твоим расчетам, должны были останавливаться герои будущей поэмы Ахматовой.

2

В одном из рассказов Николая Тихонова, посвященных блокаде, говорится о странных чувствах, испытанных им ночью на Невском проспекте... Кромешная тьма, освещаемая разрывами снарядов, и свист осколков — все превращало реальность в какую-то странную фантазмагорию. Перед глазами вдруг ожил дореволюционный Невский с экипажами, каретами, вагончиками конки, красивыми всадниками в касках... Резкий временной сдвиг — и вот Невский накануне войны: он залит электрическим светом, толпы людей — на тротуарах, автомашины проносятся мимо... «Все это жило, двигалось, — пишет Николай Тихонов, — но стоило мне открыть глаза, и я снова оказывался в доисторическом мраке»⁸¹.

Такое одновременное существование в разных временных измерениях не было чем-то исключительным, а, напротив, оказывалось характернейшей особенностью мировосприятия тех первых блокадных недель и для многих других... Так, например, в августе сорок первого года штурман подводной лодки «Л-2» и уже известный в то время молодой поэт Алексей Лебедев пишет близкой ему женщине Марии Львовне Федер в Москву: «...Недавно был я в Ленинграде, красота его и строгость сейчас выглядят особо подчеркнуто. Может быть, трагизм разрушений так оттеняет эту четкость линий ампи-

ра и растреллевских барокко, стремящихся ввысь к этой беспощадной сиине...» В том же письме оказались вложенными и стихи, в которых было нечто иное — щемяще-пророческое:

Переживи внезапный холод.
Полгода замуж не спеши,
А я все так же буду молод
Там, в тайниках твоей души.

А через полтора месяца на плавбазу пришла шифрованная телеграмма, в которой говорилось, что при форсировании минного заграждения немцев подводная лодка «Л-2» сразу же после гибели минного тральщика «Верп» дважды подорвалась на mine и через час после второго взрыва затонула. Спасено три человека, погиб поэт-маринист Лебедев.

В свете такого трагического события, ставшего известным литературному Ленинграду, события, о котором могла слышать или могла знать и Анна Ахматова, по-особенному проникновенно начинают звучать ее лирические строки:

Птицы смерти в зените стоят.
Кто идет выручать Ленинград?

Не шумите вокруг — он дышит,
Он живой еще, он все слышит:

Как на влажном балтийском дне
Сыновья его стонут во сне...

Известно, что Анна Андреевна в те первые месяцы войны, как и другие ленинградцы, дежурила по ночам в подъезде Фонтанного дома. И, кто знает, может быть, в те первые блокадные дежурства, когда рокот немецких бомбардировщиков и взрывы авиабомб сотрясали город «славы и беды», виделся ей столь же трагически прекрасным в четкости ампирных линий и в изысканности растреллевских барокко, как виделся он при последнем свидании тому, кто навеки остался лежать на влажном балтийском дне. Во всяком случае, ахматовс-

кая, давняя и вместе с тем глубоко профессиональная любовь к архитектурному облику Петербурга — Ленинграда обретала в ее новых стихах напряженно-трагическое звучание... В выступлении по ленинградскому радио в конце сентября сорок первого года Ахматова, в частности, подчеркнула значение в ее жизни, в жизни ее сограждан именно этой исторической родословной Ленинграда. Однако теперь ей виделась не только «вечно миражная и притягательная столица», как сказал Леонид Гроссман о стихах Ахматовой двадцатых годов, но и «столица великой культуры и труда».

«Мои дорогие сограждане, матери, жены и сестры Ленинграда, — говорила она перед микрофоном. — Вот уже больше месяца, как враг грозит нашему городу пленом, наносит ему тяжелые раны. Городу Петра, городу Ленина, городу Пушкина, Достоевского и Блока, городу великой культуры и труда враг грозит смертью и позором.

Я, как и все ленинградцы, замираю при одной мысли, что наш город, мой город может быть растоптан...»

Действительно, тревога и боль наполняли сердце поэтессы, когда она видела, что на ленинградских проспектах стали рваться первые дальнобойные снаряды немцев, что в Летнем саду стали закапывать статуи...

«Доченька! Как мы тебя укрывали Свежей садовой землей» — эти строки из стихотворения «Ночь». Статуя «Ночь» в Летнем саду вызывает глубокое материнское чувство Ахматовой к бесценным творениям резца и кисти прославленных мастеров.

Однако наибольшую, если не сказать — подлинно народную известность приобрело ахматовское стихотворение «Мужество», опубликованное в «Правде» 8 марта 1942 года:

Мы знаем, что ныне лежит на весах
И что совершается ныне.
Час мужества пробил на наших часах,
И мужество нас не покинет.

Не страшно под пулями мертвыми лечь,
Не горько остаться без крова, —

И мы сохраним тебя, русская речь.
Великое русское слово.
Свободным и чистым тебя пронесем,
И внукам дадим, и от плена спасем
Навеки!

Алексей Сурков в статье, опубликованной в сорок четвертом году в «Литературной газете», писал: «Под этим стихотворением была подпись Анны Ахматовой, поэтессы, долгие годы стоявшей в стороне от большой жизни народа. Пришло великое испытание, и оказалось, что очень разные поэты думают одинаково». В сущности говоря, этим всего лишь одним упоминанием замечательного стихотворения, которое в годину бед и тяжелейших испытаний буквально стало нашей клятвой, Алексей Сурков проиллюстрировал свой расхожий в те времена тезис о единении в военное лихолетье всех слоев населения страны. Следует добавить, что впоследствии — во времена ждановских разносов и проработки — Сурков всенародно каялся, что опубликовал в журнале «Огонек», в котором он был главным редактором, отдельные лирические стихотворения поэтессы.

Да, вопреки таким не в меру осторожным и общим словам, как слова А. Суркова, лирика военных лет Анны Ахматовой, которая хотя и скуп, но все-таки печаталась на страницах центральных журналов, обретала всенародное признание. И признание это начиналось со стихотворения «Клятва», написанного в Ленинграде в первые дни войны.

И та, что сегодня прощается с милым, —
Пусть боль свою в силу она переплавит.
Мы детям клянемся, клянемся могилам,
Что нас покориться никто не заставит!

Образцы такой великолепной публицистической поэзии не столь уже и редки в творчестве Ахматовой периода войны. Однако в ее лирике хотелось бы выявить, в первую очередь, то, что доступно далеко не всем ее современникам. Речь идет, в частности, об одной дневниковой записи Александра Твардовского, записи,

относящейся еще к той «войне незначительной», то есть к финской кампании 1939—1940 годов, в которой в качестве сотрудника красноармейской газеты «На страже Родины» поэт принимал непосредственное участие. И вот, впервые столкнувшись с жестокой правдой «войны незначительной», Александр Твардовский сделал одно поразившее его открытие. Вопреки газетным «шапкам» и публицистическим очеркам, что каждый боец достоин быть увековеченным в памяти народной. Александр Твардовский под огнем финской артиллерии почувствовал и осознал другое: «Удивительно быстро на войне забывается человек: убит — и все!»

Эта жестокая «память войны», вернее — эта жестокая ее беспамятность и мучила Твардовского впоследствии — на путях и перепутьях Великой Отечественной... И вот тогда, в сорок третьем году, им было написано классическое стихотворение «Две строчки» («Из записной потертой книжки»), в котором он и воссоздал образ такого рядового пехотинца, который числился в списках «без вести пропавшим», то есть погибшим безвестно и безымянно.

Следует заметить, что Ахматова, поэтическое имя которой, как считал Твардовский, одно из немногих осталось и останется в русской поэзии XX века, столь же обостренно ощущала и в предвоенные годы, и в годы войны этот процесс обезличивания, а стало быть, и обесценивания жизни человека — своего современника. Ахматовский цикл «Ветер войны», безусловно, относится к ряду таких выдающихся произведений военных лет, как поэма А. Твардовского, как лирика «На ранних поездах» Б. Пастернака, как «Ленинградские поэмы» О. Берггольц, как творчество лучших фронтовых поэтов — поэтов «огненных сороковых». Именно к их гражданскому и воинскому подвигу могут быть отнесены слова Ахматовой: «...Я уверена, что еще и сейчас мы не до конца знаем, каким волшебным хором поэтов мы обладаем, что русский язык молод и гибок, что мы еще совсем недавно пишем стихи, что мы их любим и верим им».

Наиболее близкой по интонационному строю и видению мира для Ахматовой оказалась Ольга Берггольц,

о которой пророчески говорил Горький, что ей присуща глубоко личная искренность, не допускающая и малейших неточностей в передаче душевных движений. Да, именно она, Ольга Берггольц, выразила глубоко-интимное и незабываемо-трагическое чувство, которое никогда не покидало ее в дни войны в Ленинграде: здесь «дотла сторела целая эпоха».

Подобное ощущение невосполнимых, еще невиданных в истории человечества потерь и жертв, принесенных народом на алтарь войны, было характерно и для Ахматовой.

О том, какое сильное впечатление производила ее поэзия, ее лирика, в которой пафос безымянных мучеников блокады был пафосом и героическим и жертвенным, свидетельствует устный рассказ одного раненого офицера, находившегося на излечении в Ташкенте в 1943 году. Их госпиталь был расположен в одной из ташкентских школ.

Эдуард Бабаев пишет, что именно возле такой новой, построенной перед самой войной школы, в которой был расположен госпиталь, Анна Андреевна останавливалась и подолгу смотрела на высокие окна, в которых мелькали молодые лица солдат. Раненый офицер, надо полагать, не так-то хорошо знал поэзию Ахматовой, как и его соседи, но имя ее слышал неоднократно. И вот в палате, переоборудованной из школьного класса, как-то внезапно и в то же время естественно появилась Анна Андреевна, одетая в строгое черное платье, поэтому казавшаяся особенно высокой и стройной. Низким грудным голосом она прочитала первую строфу:

А вы, мои друзья последнего призыва!..

Впечатление от этого необычного обращения было настолько сильным, что, казалось, все как бы подалось вперед — туда, где возле госпитальной каталки стояла поэтесса.

Волнение наэлектризовало палату, где вплотную друг к другу стояли койки и где лишь в раскрытых дверях виднелись лица медсестер и врачей.

Да что там имена!
Ведь все равно — вы с нами!..
Все на колени, все!
Багряный хлынул свет!

Переносить дальше это эмоциональное, это душевное напряжение, казалось, не было никаких сил... Но именно здесь и прозвучала концовка стиха, освобождающая человека:

...Для славы мертвых нет.

Аплодировали долго, причем те, у кого руки были в гипсе, стучали по тумбочкам или по спинке госпитальной кровати. А те, что были запаяны в гипс до подбородка, одними глазами, да, только глазами выражали всю степень своей признательности и любви к этой, казалось, такой высокой и такой прекрасной женщине, которая о них знала все и которая словом, да, всего лишь словом облегчила их нестерпимую боль и муку.

Что же, в этом эпизоде удивительно отчетливо проступает едва ли не самая характерная особенность поэзии Анны Ахматовой — возможность ее воистину мгновенного восприятия не по частностям, не по отдельным строчкам, а всю сразу — и уразуметь в этой стихии главное, без чего нельзя, казалось бы, дальше жить человеку.

Все на колени, все!
Багряный хлынул свет!

Последующее снижение интонации, если не сказать обмирщение ее, также оказалось неизбежным. И — доступным лишь таланту не изведенной раньше силы.

О смысле же подобных стихов было сказано и раньше нас, и, может быть, лучше нас: «Пожалуй, здесь ни в одной строке не найдешь унижающей человека жалости, здесь есть лишь одна общая боль!»

Вот эта общая боль, которую с каждым годом все острее, неотступнее чувствовала поэтесса, продиктова-

ла ей и многие другие прекрасные стихи. А среди них — «Памяти друга»:

И в День Победы, нежный и туманный,
Когда заря, как зарево, красна.
Вдовою у могилы безымянной
Хлопочет запоздалая весна...

8 ноября 1945 года

Как это случается у Ахматовой, здесь вновь необходимо учитывать и конкретно-смысловое наполнение строфы, и то, что витало в общественной атмосфере, что подразумевалось поэтессой... А подразумевался — неуклонно возрастающий монументализм, точнее сказать — неуклонно возрастающая помпезность и в архитектуре, и в искусстве, и в литературе тех первых послевоенных лет.

Вот почему безвестное — не только противостояло этой помпезности и этому высокомерному величию: безвестное было и оставалось чем-то длящимся, чем-то обращенным «вовнутрь себя»... Не из-за этих ли вполне реальных причин, не из-за этого ли внутреннего неприятия монументально-выспренного, а точнее сказать — уже отчетливо-культового облика эпохи Анна Ахматова постоянно прибегала к предельно-сжатым и одновременно законченным формам лирического стиха. Строка, оборванная болью, так несколько перефразировав другое — популярное в то время изречение, — можно было бы обозначить ее многие лирические стихотворения. Ведь Ахматова вернее других угадывала, что под этим монументализмом в архитектуре, литературе, живописи «родимый хаос шевелится» и что глубокие трещины уже змеятся по всему фасаду.

3

В июле сорок пятого года в журнале «Звезда» был напечатан документальный очерк «В дни блокады»⁸². И первое, что привлекало внимание к этой публикации, —

не просто доподлинность увиденного и пережитого, но особая острота восприятия смерти сотен тысяч людей, оказавшихся в блокадном городе. Да, в первую очередь смерти, ибо автором очерка был Владимир Георгиевич Гаршин. При этом очерк ни в коей мере не походил на скучнейшее сочинение ученого педанта, а являл собой живое свидетельство человека, который обладал чувством слова, умел найти выразительную деталь и был способен передать свое сложное психологическое состояние. Литературные способности, надо полагать, оказались наследственными — В. Г. Гаршин приходился племянником писателю Всеволоду Гаршину. Вот отдельно и как будто на лету схваченные подробности ежедневного блокадного бытия.

«...Звенели и сыпались стекла, от близких разрывов сотрясалось все здание...» «...Конечно, был страх, но он подавлялся как-то сам собою — работу все равно не бросишь...» «Создалась какая-то особая напряженность, подсознательное ожидание обстрела. Ярko вспоминались такие же ощущения, пережитые в первую мировую войну в Галиции. Но тогда не было этой непрерывности, длительности... И мне кажется, в поле было легче, чем в городе, вероятно, потому, что там опасность конкретней, определенной».

В другом месте вновь упоминаются Карпаты, и Галиция, и старые походы 1914—1918 годов, когда воинская часть становилась для каждого своим домом. И, по вполне объяснимой аналогии, следовали размышления о блокадниках, ленинградцах, в большинстве своем — людях бессемейных, одиноких: «...Этого требовала война, сплошь заполнявшая все мысли, этого требовал и новый странный быт — быт одиночек, живущих вне дома...»

Между тем круглосуточная работа в прозекторской была прекращена во время одной, особенно ожесточенной, бомбежки. Прямое попадание бомбы вывело из строя водопровод и всю систему отопления. А голод усиливался, ежедневно уменьшался хлебный паек. И не на основе ли впечатлений человека, судьба которого волновала Анну Ахматову, была написана трагическая строфа:

Как из недр его вопли: «Хлеба!» —
До седьмого доходит неба.
Но безжалостна эта твердь,
И глядит из всех окон смерть.

Да, изо всех окон, из оконных и дверных проемов, опаленных пожарами, оледенелых в зимнюю стужу, глядела на ленинградцев смерть, — она поджидала их в очередях за хлебом или просто по дороге на работу.

«Остановились трамваи. Как это трудно — ходить! Как долго!.. Ведь нужно выходить из дому с таким расчетом, чтобы по пути посидеть, раза четыре нужно посидеть, иначе не дойти. Особенно тяжело переходить мост через Неву — он очень длинный. Раньше совсем-совсем не замечалось, и не только в трамвае или в автомашине, но и пешком. И ветер с северо-востока на нем особенно неприятен... Как-то присел и даже забылся; растолкал меня какой-то старик: «Гражданин, вставайте, идите, а то тут и останетесь». Пошел. Добрел».

Да, профессор Гаршин в тот раз добрался до кафедры в медицинском институте. Но его жена, Татьяна Владимировна, в октябре сорок второго года упала прямо на улице и умерла...

И снова идут выразительные подробности. «Лекции читать трудно. Стал лаконичным. Нет сил...» Или: «Все бледны, одутловаты. Пальто подпоясаны веревочками, на голове излишне много платков и повязок. Наши движения слабы и медленны...»

Однако ум крупного ученого и талант замечательного знатока русской классической литературы и западноевропейской живописи сказывался, предположим, не только в бытовых подробностях, но и в тех глубоких размышлениях, в которых этот быт как бы отстранялся, а читателю представала картина умирающего от голода Ленинграда.

«...Зимою 1942 года, — писал Гаршин, — сдавали сердца. Истощенное голодом сердце — скорее сдает, устает работать...» И далее — о каждодневных научных исследованиях и открытиях, что были так важны и необходимы блокадной зимой.

«Да, мы используем смерть, — писал В. Г. Гаршин, — чтобы помочь жизни, помочь спасению жизни!» И в этих словах заключалось все то, чему посвятил и знания, и исследовательский талант, и свою любовь к ленинградцам профессор Гаршин.

Теперь, когда читаешь страницы этой прозы, озаренные светом ночных пожаров, овеваемые холодом арктических зим, невольно думаешь, что в основе этой прозы должны были быть или дневниковые записи, или, во всяком случае, страницы писем, отправляемых какому-то близкому человеку.

...С Владимиром Георгиевичем Анна Андреевна Ахматова познакомилась в тридцатых годах. И. Н. Пунина, вспоминая первое появление профессора в их квартире, отмечает, что он был удивительно, феноменально и даже как-то старомодно вежлив. Но самое главное — он искренне заботился об Анне Андреевне, крайне нуждавшейся в такой заботе и в таком дружеском участии. Вместе с Владимиром Георгиевичем Ахматова нередко бывала в Эрмитаже, особенно в залах, где находилась экспозиция новейшей французской живописи... Да и вообще профессор Гаршин любил искусство, он был нумизматом, знатоком старинных монет и медалей. По некоторым свидетельствам, вторая часть Поэмы по совету Гаршина получила название «Решка». Если обратиться к Ю. М. Будыко, автору первого и пока единственного биографического очерка, посвященного действительному члену Академии медицинских наук В. Г. Гаршину (частично опубликованному в печати), то можно найти и другие подробности, касающиеся взаимоотношений Владимира Георгиевича и Анны Ахматовой⁸³.

Правда, «Записки об Анне Ахматовой» Л. К. Чуковской не то чтобы опровергают фактическую сторону очерка Ю. М. Будыко или характера отношений, сложившихся в ту пору между Анной Ахматовой и В. Г. Гаршиным: нет, они значительно углубляют наши представления о том, какими были в действительности эти отношения. Ибо «Записки» Л. К. Чуковской во многом воссоздают реальную атмосферу тех лет — атмосферу почти

поголовной слежки за ленинградской творческой интеллигенцией, атмосферу громких и долгих судебных процессов и фантастически кратких приговоров: «10 лет без права переписки», что на деле означало одно — расстрел!..

Причем Анна Андреевна далеко не всегда имела возможность сообщить В. Г. Гаршину о себе по телефону... «Я сама туда не звоню», — сказала она как бы мимоходом Лидии Корнеевне, имея в виду домашний телефон Владимира Георгиевича. И Чуковская дала знать Гаршину, что Ахматова только что приехала из Москвы.

Впрочем, если судить по датам, обозначенным в этих «Записках», то в тридцать девятом и сороковом годах профессор Гаршин в Фонтанном доме не просто часто бывал, но и чувствовал себя здесь крайне необходимым человеком. Он мог, например, прийти и не застать Ахматову, но за это время протопить печку и немного прибраться. Он мог позвонить по поручению Анны Андреевны кому-либо из друзей или знакомых, он мог дать дельный совет, пригласив врача для обследования, наконец, как врач, он и сам мог объяснить характер ее заболеваний или недомоганий.

Причем именно В. Г. Гаршин, как никто другой, видел их основную причину — это страшная интенсивность духовной и душевной жизни, сжигающей Анну Андреевну.

Впрочем, бывали и срывы. О них также пишет Л.К. Чуковская в своих «Записках». Так, в августе сорокового года, а если быть точным, то 17 августа сорокового года Владимир Георгиевич застал Ахматову почти что на грани безумия. В чем дело?.. А дело в том, что, чувствуя себя под постоянным негласным надзором, Анна Андреевна вложила в тетрадь со стихами волосок — и он исчез. Значит, в ее отсутствие был сделан обыск? Значит, слежка за ней не прекращается ни на один день?

«Я понимаю, — говорил Владимир Георгиевич Л.К.Чуковской, — что теперь, сейчас обязан быть с нею. Но, честное слово, без всяких фраз, прийти к ней могу только через преступление. Верьте мне, это не слова»⁸⁴.

Далее шли рассуждения о философии нищеты и безбытности, о том, что она ничего не хочет предпринять, что она не борется со своим психозом... И ни одного слова в качестве комментария к этому разговору не сделала Л. К. Чуковская. Но разве нужен был здесь комментарий?!

Начавшаяся Великая Отечественная война этот самый сложный жизненный и психологический узел решила по-своему: она разрубила его. Но не сразу, а спустя месяцы и даже годы.

Итак, облик В. Г. Гаршина, который у Ахматовой сложился в довоенные годы, который ей глубоко импонировал в Ташкенте, был все-таки обликом опозитизированным, воплощавшим в себе «три эпохи воспоминаний», как она скажет о своей жизни позднее.

Вспоминая старый клен, что виднелся из окон Фонтанного дворца, Ахматова писала:

...Предвидя нашу разлуку.
Мне иссохшую черную руку
Как за помощью тянет он.

Поэтический образ, заключенный в этих словах, выявляет важную черту в характере поэтессы: ее готовность прийти на помощь к другому, взять на себя всю тяжесть событий, всю боль чужих утрат. Помимо этого образ старого клена имеет или может иметь еще и более расширительное истолкование, ибо тревога не покидала Ахматову в «Константинополе для бедных», как эвакуированные называли Ташкент. О ней, об этой каждодневной, неотступной тревоге за судьбу ленинградцев Ахматова говорила по ленинградскому радио в конце сентября сорок первого года.

Правда, одновременно с этой неутихающей ни на один день тревогой в ней уживалась и та «умудренность тысячелетий» (так однажды обмолвился Брюсов в отношении Вячеслава Иванова), которая и спасала ее на самых крутых, непредвиденных поворотах Истории и ее личной творческой судьбы.

Впрочем, об этом будет сказано в следующий раз.

А теперь хотелось бы заметить, что переписка между В. Г. Гаршиным и Анной Ахматовой, особенно оживленная в первый период войны, почти не сохранилась. Имеются лишь косвенные свидетельства, что из блокированного Ленинграда шли к ней и письма и телеграммы. Так, например, Ахматова в письме к Лидии Яковлевне Рыбаковой, своей подруге, от 17 мая 1943 года благодарит за вести о Владимире Георгиевиче. И поскольку от него не было ответа на три ее срочных телеграммы, то тревога, о которой шла речь, возрастала с каждым днем.

«Сегодня посылаю телеграмму и Вам, — писала Анна Андреевна своей подруге, — и очень прошу ничего от меня не скрывать. Если он болен, напишите, чем и где находится... После болезни мое сердце (не говорите Вл[адимиру] Г[еоргиевичу]) никуда не годится».

Речь идет о тяжелом заболевании тифом, которое Ахматова перенесла в Ташкенте. Еще следует добавить, что тем же числом была помечена и открытка: в ней, в частности, говорилось: «...Теперь так трудно не тревожиться за Ленинград и за друзей». И еще: «Пришла телеграмма от Владимира Георгиевича, которая успокоила меня...» Правда, все это было позднее — в сорок третьем. А вот в последние месяцы сорок второго года должен был особенно тревожиться за Ахматову профессор Гаршин. Ибо, как говорили в старину, в то время едва не пробил последний час в жизни Анны Андреевны.

...В ноябре сорок второго года Ахматова вернулась из Дюрмена (дачное место под Ташкентом), и почти сразу же сыпной тиф свалил ее, в буквальном смысле слова — свалил с ног. Были моменты, когда летальный исход казался неизбежным.

Я была на краю чего-то.
Чему верного нет названья...
Засывающая дремота,
От себя самой ускользанье.

Это стихотворение крайне малой формы поражает точным описанием того провала в «ничто», который и

для писателей-экзистенциалистов являлся камнем преткновения. Но здесь не чувствуешь, не замечаешь усилий, которые требуются от художника, чтобы сделать внятной другим тайну, превыше которой нет в нашем обиходе. Да и в художественной литературе тоже. Во второй части стихотворения, помеченного ноябрем сроков второго года, было сказано именно то. без чего Ахматова не мыслила себя ни как личность, ни как поэт.

А я уже стою на подступах к чему-то.
Что достается всем, но разною ценой...
На этом корабле есть для меня каюта
И ветер в парусах — и страшная минута
Прощания с моей родной страной.

Вряд ли стоит распространяться о глубоком патриотическом чувстве, которое не покидало Ахматову в страшную минуту, когда чаша весов колебалась между жизнью и смертью, колебалась все сильнее и все приближала эту минуту — минуту прощания с *родной страной*.

И с какой пушкинской беспощадностью к себе, с какой жаждой самопознания Ахматова писала в стихотворном наброске из лирического никла «Смерть»:

Непогрешимых всех — я хоронила их,
Я всех оплакала, а кто меня оплачет?..

...Когда стремишься определить характер подобных сложных отношений, которые через немалые расстояния и огненные рубежи связывали двух людей, захваченных еще и чем-то неизмеримо большим, чем их личная жизнь, их личная драма, то на память невольно приходит высказывание Леонида Гроссмана. Этот литературный критик еще в 1924 году предугадал одну важнейшую особенность мировосприятия Ахматовой.

Так что же удалось предугадать Л. Гроссману много лет назад?.. А то, что распространенное мнение об ахматовских стихах как о любовных новеллах, повестях и даже романах не выдерживает серьезной критики. «Да, — восклицал автор книги «Мастера слова», — когда речь

идет об Анне Ахматовой, то можно не бояться произнести и такое значительное слово, как трагедия»⁸⁵.

А несколькими строчками ниже Л. Гроссман подтвердил высказанную мысль, что лирика Ахматовой должна восприниматься как творчество высокого трагического стиля.

Это предвидение одного из первых серьезных исследователей художественного опыта А. А. Ахматовой тем дороже, что самый метод изучения ее поэзии необычайно близок, если не сказать — родствен и автору этих строк. «...Изучить писателя? — вопрошал Леонид Гроссман. — Не значит ли это с тщательной зоркостью проследить на композиции его созданий, на их словесном составе, на его образах, на ритме прозы или мелодике стиха — строй его творческой личности, его духовную природу художника?»

Да, конечно, — хочется ответить вопрошавшему через многие десятилетия, — духовную природу художника невозможно познать без личностного, даже — сугубо личностного отношения к его трудам. Ибо никакой педантичной верностью фактам или же никаким дробным и мелочным анализом, бесконечными ссылками на источники действительно не воссоздашь целостный и реальный образ художника-творца.

4

Переживание чувства любви есть нечто большее, чем приходящее и уходящее настроение человека. Это — его духовное состояние, его истинное бытие. В таком высоком ореоле и существует эта лирическая тема в поэзии Анны Ахматовой. Никогда эта тема для нее не была ни светлой, ни «аполлоновской», как бы сказал Ницше, но всегда озаренной отблесками человеческой драмы, всегда означала необходимость понять что-то изнутри, поскольку лишь изнутри и можно глубоко ощутить весь трагизм бытия. Переживание чувства любви Ахматовой всегда драматически напряженно, а во многих случаях — и подлинно трагично.

Когда умрешь, не стану я грустить,
Не крикну, обезумевши: «Воскресни!»
Но вдруг пойму, что невозможно жить...

Эти строчки из черновика Ахматовой пережили десятилетия: они и по силе страсти и по трагизму мироощущения вполне могут и должны войти в антологию ее лучших произведений. Что-то подобное испытывала поэтесса и в тот период, когда она проживала в Ташкенте по адресу, который опять-таки благодаря стихотворению «Пора забыть верблюжий этот гам, И белый дом по улице Жуковской...» стал широко известен читающей публике.

Эдуард Бабаев, начинающий в ту пору поэт, вспоминал, что нужно было подняться по шаткой лестнице на «балахану» (верхнюю надстройку восточного дома), где имелись две комнаты, причем во всем поражала монастырская строгость и простота убранства. Например, в «трапезной» — простой стол на козлах и некрашенные скамьи вдоль него. Эта самая «трапезная» сообщалась с другой, узенькой, как пенал, комнаткой. Отсюда и ее прозвище: «Пенальчик», где стояла кровать, а в углу тумбочка, и на ней нитка черных бус.

В этом «Пенальчике», по воспоминаниям друзей, Фаина Георгиевна Раневская читала по рукописи «Мастера и Маргариту» Булгакова — произведение, которое произвело на Анну Ахматову сильнейшее впечатление. Именно Е. С. Булгаковой, вдове писателя, жившей до своего отъезда на этой же самой «балахане», Ахматова посвятила стихотворение «Хозяйка», в котором, в частности, были и следующие строки:

Я сама не из таких,
Кто чужим подвластен чарам,
Я сама... Но, впрочем, даром
Тайн не выдаю своих.

О том, что действительно лирическая героиня Анны Ахматовой даром, то есть понапрасну, ради развлечения, «тайн не выдает своих», можно было убедиться и раньше. Будет такая возможность и в будущем. А сейчас

следует сказать, что Ахматова с нетерпением ожидала из блокадного Ленинграда писем от своих друзей и, конечно, от Владимира Георгиевича Гаршина. Многие из этих писем не сохранились, на что имелись, как говорится, существенные обстоятельства. Но сохранился первый вариант «Поэмы без героя», который за тем же дощатым столом на козлах переписывал в свою тетрадь Эдуард Бабаев, переписывал в ее «ташкентском» варианте. Этот вариант нравился ему, как и некоторым другим читателям Поэмы, значительно больше, чем окончательный. Сохранились и строчки из письма профессора И. Д. Хлопиной, присланного из Ленинграда в Самарканд, где проживала она в дни войны. Значение этих строк нельзя переоценить, ибо вот что писал своему адресату В. Г. Гаршин из осажденного Ленинграда: «Не осуждай меня, что я жить не могу без Анны Андреевны, что делаю ей вызов в Ленинград, не осуждай, что так скоро после смерти Татьяны Владимировны я хочу соединиться с Анной Андреевной...»

«Любовь есть преодоление эгоизма», — это изречение, принадлежащее Вл. Соловьеву, лишь видимая вершина того горного хребта, с которого можно было бы осмотреть его религиозно-философское учение «всеединства». Да, это учение, как говорится, до времени скрывали от нас волны времени. А теперь цитируем: «Любовь есть преодоление эгоизма». И это сказано так потому, что, по Вл. Соловьеву, смысл любви — в создании нового человека, а это создание, как подчеркивал А. В. Гулыга, можно понимать и в прямом и в переносном смысле слова, то есть как рождение нового духовного облика человека.

Обращаясь к творчеству Ахматовой и определяя общечеловеческое значение ее лирических мотивов, нельзя оставить без внимания именно вот такое углубленное истолкование чувства любви, истолкование, как бы витавшее в атмосфере начала века и оказавшее определенное влияние на молодого Александра Блока. Впрочем, тема «Блок и соловьевство» может увести нас далеко в сторону от неимоверно трудной, скажем силь-

нее - трагической зимы сорок второго — сорок третьего года и в жизни народа, и в жизни тех, кому посвящаются эти строки.

То, что любовь Поэта всегда была преодолением чувства эгоизма, заметил еще В. М. Жирмунский, который писал: «...даже в своей ранней лирике Ахматова охотнее воссоздает душевное состояние да и весь облик того, кто был перед нею, чем свое собственное настроение и состояние своей души».

При всем том следует помнить и свидетельство Н. Недоброво, к высказываниям которого приходится все время возвращаться. Николай Недоброво писал: в сильном характере лирической героини Ахматовой всегда можно почувствовать лирическую душу скорее жесткую, чем слишком мягкую, скорее жесткую, чем слезливую, и уж явно господствующую, чем угнетенную.

А теперь повторим слова И. Н. Пуниной о необычайной, какой-то старомодной вежливости и. стало быть, деликатности, мягкости профессора В. Г. Гаршина и увидим, что в этом — свидетельство некоей полярности их характеров. Все это, вероятно, не могло не обнаружиться довольно скоро при встрече в Ленинграде. Впрочем, не следует предвосхищать событий, а должно сейчас отметить следующее обстоятельство. Духовный облик Гаршина, может быть и несколько идеализированный или, во всяком случае, возвышенный в силу конкретных причин, глубоко волновал и продолжал волновать Анну Андреевну. И для такого восприятия Друга, как обычно в интимном кругу она называла Гаршина, также имелись важные обстоятельства, например: его участие в первой мировой войне и его пребывание в блокадном Ленинграде, то есть каждодневная опасность быть убитым, умершим от голода, от истощения, от сердечного приступа...

Глаз не свожу с горизонта,
Где метели пляшут чардаш.
Между нами, мой друг, три фронта:
Наш, и вражий, и снова наш.

Три фронта памятли людям старших поколений: это фронт ленинградцев, державших оборону, это немецко-фашистские войска, блокировавшие город, это, наконец, войска Волховского фронта, частично окружавшие немцев.

В «Поэме без героя» — особенно в ее ташкентском варианте — достаточно определенно обозначился именно вот такой незаурядный характер... Читателю Поэмы также следовало бы помнить и комментарий, сделанный Ахматовой, как всегда выразительный и точный: «Поэма предельно и лично конкретна». Стало быть, поэтесса предоставляет нам право и возможность ощутить не только событийно-художественный, но и личностный план в каждой из редакций Поэмы. А поскольку в периодике семидесятых — восьмидесятых годов появились хотя и немногочисленные, но важные материалы, проливающие свет на историю создания этого выдающегося произведения русской поэзии XX века, то есть смысл воспользоваться своим правом. И не только сравнить два варианта, но и подумать о творческих и о собственно биографических мотивах, которые, в конце концов, и привели не просто к изменению каких-то отдельных моментов; нет, они привели к прямо противоположному истолкованию характера, который в Поэме обозначен то как Непришедший, то как тот, о котором в ташкентском варианте было сказано следующее:

Ты мой грозный и мой последний,
Светлый слушатель темных бредней.
Упованье, прощенье, честь,
Предо мной ты горишь, как пламя.
Надо мной ты стоишь, как знамя,
И целуешь меня, как лещь.
Положи мне руку на темя, —
Пусть теперь остановится время
На тобою даренных часах.
Нас несчастье не минует,
И кукушка не закукует
В опаленных наших лесах.

Вообще ташкентский вариант по праву можно было бы назвать «гарцинским» вариантом. Например, эпиг-

рафом к части Второй «Решка» взяты строки из пушкинского «Домика в Коломне»: «...я воды Леты пью, Мне доктором запрещена унылость». Эпиграф этот, безусловно, намекает на жизненное призвание того, кому эта Вторая часть и была посвящена: В. Г. Гаршину. Мало того, в части Третьей, то есть в «Эпилоге», стояло еще одно посвящение («Городу и другу»), а вслед за этим эпиграф из Хемингуэя: вот русский перевод английского текста: «...Я уверена, что с нами случится все самое ужасное...»

Это тревожное предчувствие почему-то никак не оставляло Ахматову в Ташкенте, едва мысленно она возвращалась к Другу и к развитию их отношений в будущем. При всем том ташкентский вариант Поэмы — под влиянием самых разнообразных творческих и личных причин — возникал необычайно быстро. Нине Татариновой, молодой ташкентской приятельнице, Анна Андреевна рассказывала, как Поэма сама пришла к ней и застучала в двери кулаком. «Да, да, — застучала», — утверждала она⁸⁶.

Теперь есть и другие свидетельства, из которых следует, что Ахматову никто не видел за этим самым дощатым столом, который был в ее «трапезной». Она обычно лежала молчаливая, сосредоточенная, как будто прислушиваясь к чему-то внутри себя. А затем — не писала, а всего лишь записывала стихотворные строки. «Ведь стихи витают в воздухе!» — вот ее обычный немногословный ответ на традиционный вопрос: «Как сочиняются стихи?»

Да, «стихи не пишутся — случаются», — сказал наш современник, и эта их случайность, то есть непредсказуемость, непредугаданность, и делает творческий процесс глубоко личностным, если не сказать интимным событием, которое в наш рационалистический век можно было бы определить еще и словами древней притчи: тайна сия велика есть.

А теперь перечитываем окончательный вариант того самого лирического обращения к Другу, которое начиналось словами: «Ты мой грозный и мой последний. Светлый слушатель темных бредней...»

Не без внутреннего удивления можно увидеть, что смысл этих строчек в окончательном варианте изменен на прямо противоположный!

...Ты, не первый и не последний,
Темный слушатель светлых бредней.
Мне какую готовишь месть?
Ты не выпьешь, только пригубишь
Эту горечь из самой глубины —
Это нашей разлуки весть...

Подобная смысловая переакцентировка, «наоборотность», конечно, имела личный подтекст, однако не была чем-то исключительным в творчестве Ахматовой. Можно было бы привести ряд примеров, когда прием метафоры-перевертыша, или параболы, или «необоротный» ход ее мыслей, в конце концов, оказывался решающим. И все-таки закономерен вопрос: так что же случилось в тот период, который обозначает, с одной стороны, ташкентский, а с другой — ленинградский варианты «Поэмы без героя»?..

5

Современный философ заметил, что чувство прекрасного побеждает действительность, и в этом смысле искусство — вечный реванш человека над своей судьбой. Анна Ахматова воспринимала в какой-то период творческой биографии поэзию то как реванш над неблагоприятными, а подчас и трагическими жизненными обстоятельствами, то как высшую справедливость, то как утешение, столь необходимое ее одинокой и страждущей душе:

Всего прочнее на земле — печаль
И долговечней царственное слово.

В стихотворении «Все души милых на высоких звездах...» запоминается образ «серебряной ивы», который одновременно является олицетворением того жен-

ственного, того народнопоэтического, народно-песенного начала, что иногда сказывалось в ахматовской лирике разных лет. Именно надеждой на утешение, на благую весть заканчивались эти стихи:

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.

Обращает на себя внимание тот факт, что эти стихи Ахматова поместила среди стихотворений сорок второго — сорок третьего годов, как будто хотела прояснить и для себя и для читателей нечто важное в своей будущей стихотворной книге. Следует добавить, что с этой идеей высшей справедливости, приносящей утешенье, перекликаются и ее новые замыслы пятидесятых — шестидесятых годов. Конкретно здесь имеется в виду лирическая драма «Сон во сне». Дело в том, что в этой драме, которая, как гласит скупое упоминание самой Ахматовой, была сожжена 11 июля сорок четвертого года, то есть вскоре после возвращения в Ленинград, в Фонтанном доме, образ главной героини как бы расслаивается на ряд персонажей драмы, как бы троится на наших глазах. Поэт одновременно проявлялся и в качестве автора, и в качестве актрисы, исполняющей главную трагическую роль, и в качестве высокой женщины, с лицом, закрытым некоей завесой, что и есть своего рода явление самой Судьбы. Ибо только Судьбе могли быть ведомы все «концы и начала». Можно с уверенностью также сказать, что в ахматовской лирике образ лирического «я» не был чем-то застывшим, раз и навсегда данным, что, напротив, обретал он такие же разные состояния, например, неизвестно к кому обращен цикл «Из черных песен», который предваряет эпиграф из Анненского: «Слова, чтоб тебя оскорбить». Не правда ли, эпиграф не просто привлекает внимание — он поражает ка-

кой-то своей «закрытостью», своей тайной, которую за давностью лет невозможно разгадать.

Или взять «Предисловие к Ленинградскому циклу», в него была включена и вот такая строфа:

Разве не я тогда у креста,
Разве не я тонула в море,
Разве забыли мои уста
Вкус твой, горе!

16 января 1944

И дата, и сама эта строфа, представляющая собой стихотворение крайне малой — гномической — формы, не может не вызвать некоего удивления. Еще бы!.. В преддверии скорого возвращения в Ленинград Ахматова оказалась во власти предчувствий, по существу роковых, то есть надвигающихся, неподвластных человеческой воле. Причем и другая ее надпись на поэме «Триптих», сделанная тогда же — в январе сорок четвертого года, — поражает упадком душевных сил и предчувствием все тех же неизбежных печалей:

...И ночь идет, и сил осталось мало.
Спаси ж меня, как я тебя спасала,
И не пускай в клокочущую тьму.

Стоит добавить, что эта «память о будущем» почти никогда не обманывала Анну Андреевну, и поэтому можно себе представить, что грядущая и столь давно и долго ожидаемая встреча с Ленинградом все-таки могла оказаться н е в с т р е ч е й. Впрочем, до возвращения в Ленинград оставалось еще несколько месяцев. И все-таки этот день наступил.

«...Я никогда не видела ее такой радостной, как в эту нашу третью встречу, — пишет Маргарита Алигер в лирическом эссе, посвященном А. А. Ахматовой, — когда весенним московским вечером я пришла к Ардовым повидать Ахматову, только что прилетевшую из Ташкента. Она была оживленная, преображенная, молодая и прекрасная. Подняла свою знаменитую челку, открыв

высокий, чистый, удивительный лоб, и все ее лицо стало открытее, доступнее, покойнее. Все было замечательно, — она прямо говорила об этом, — ее сын был жив и здоров, ее город бил свободен, и ее там ждали»⁸⁷.

А через несколько строк, вновь повторив слова о том, что она, Маргарита Алигер, никогда не видела Ахматову такой оживленной, откровенно счастливой, тон повествования стал меняться, и уже начинали звучать в ее словах и недоумение, и откровенная горечь, и человеческая боль.

...В пассажирском поезде, что стал не так давно отпавляться строго по расписанию, попутчиками Ахматовой оказались знакомые ленинградцы. В частности, в соседнем купе находился профессор В. Г. Адмони, которого, как и других знакомых, поразил и обрадовал необычайно оживленный вид Анны Андреевны. Ахматова ехала в купе вместе с женой Адмони Тamarой Исааковной Сильман. Разговор вскоре стал общим. Да, она была бесконечно рада и счастлива возвращению в Ленинград. Да, с сыном у нее все в порядке. Да, она едет к мужу Владимиру Георгиевичу Гаршину, которого многие ленинградцы прекрасно знают. Знал его, конечно, и профессор В. Г. Адмони...

И вот Ленинград. В вагонное окно Анна Андреевна увидела Гаршина. Вышла на перрон. Они остановились возле вагона. И тут же Владимир Георгиевич сказал: «Аня, нам надо поговорить...» И они медленно стали ходить по перрону. А минут через десять, вспоминал В. Г. Адмони, Анна Андреевна вернулась и бесстрастно сказала своим попутчикам: «Все изменилось, я еду к Рыбаковым»⁸⁸.

После этой неожиданной и странной *невстречи* Ахматова поселилась у Лидии Яковлевны Рыбаковой, своей давней подруги, и прожила у нее несколько месяцев... И вновь проявилась ее удивительная беспомощность в самых, казалось бы, обыкновенных житейских делах. Крохотная комнатка, которая стала для нее еще одним пристанищем, своим единственным окном (правда, не забитым фанерой, как все другие) выходила в бездон-

ный двор-колодец. В комнате — простая железная кровать, стулья да еще кресло, в котором любила сидеть Анна Андреевна. И всего один чемоданчик, заполненный ее рукописями.

Правда, Владимир Георгиевич продолжал довольно часто бывать у Рыбаковых: он приносил Анне Андреевне еду в судках, и они подолгу разговаривали в комнатке, которая, как выяснилось, была не лучше ее ташкентской комнатки-«пенала». Анна Андреевна откровенно жалела, что не осталась в Москве, у своих московских друзей Ардовых, которые уговаривали ее остаться, и удивились, что нет обещанной ей квартиры. Дело в том, что Владимир Георгиевич обещал к ее приезду подготовить новую квартиру, однако, как всегда бывает в таких случаях, начались какие-то бесконечные проволочки, ссылки на отсутствие то одной, то другой бумажки... Короче говоря, этой волоките не было видно ни конца ни края. А жить без жилья, без прописки, без карточек было невыносимо трудно. Вот почему однажды, когда совсем еще юный Михаил Козаков увидел знаменитую поэтессу в квартире родителей, то был поражен тем несоответствием, особенно бросавшимся в глаза подростку, что взрослые называли ее красивой, что они как-то по-особому глядели на эту женщину и говорили о ней крайне почтительно, а она была худа, бледна и выглядела усталой⁸⁹.

Между тем Владимир Георгиевич Гаршин продолжал бывать у Рыбаковых. И вот однажды, — рассказывает Ольга Иосифовна, дочь Рыбаковых, — в комнатке, выходившей одним своим окном во двор-колодец, она услышала громкий вскрик Анны Андреевны. Разговор тут же оборвался. Гаршин быстро вышел, стремительно пересек столовую и поспешно ушел. Никто не знал, что между ними произошло. Но больше они никогда не встречались. Какое-то время спустя Лидия Яковлевна Рыбакова побывала у Гаршина, взяла у него некоторые вещи Ахматовой. Себе Владимир Георгиевич оставил лишь статуэтку работы Натальи Данько.

Кто виноват в этом разрыве?.. Трудно теперь сказать. Ясно одно: Владимир Георгиевич, переживший

блокаду, познавший горечь невозвратимых утрат и потерь, надеялся на что-то лучшее. «Я знаю, — писал он в феврале сорок четвертого года, — что наступает новая жизнь, новая эпоха. И постепенно мое настоящее станет для меня прошлым, оно уйдет. Уйдет, оставив глубокий рубец... Но этот рубец как-то выпрямит душу».

Как это нередко бывает, окончательный разрыв Анны Андреевны с В. Г. Гаршиным породил довольно распространенную легенду — легенду о том, что профессор еще в дни войны женился на молоденькой лаборантке Голубевой... Основой для такой легенды мог бы послужить и очерк «В дни блокады». Вернее, несколько строк из него... Весной сорок второго года тысячи ленинградцев выходили расчищать дворы и улицы ото льда и снега. Среди всех В. Г. Гаршин выделяет молоденькую лаборантку, никак не названную по имени: у нее «после гибели мужа отечное, налитое лицо стало еще более припухлым от слез. Молчит». «Работаем ли мы? — спрашивал далее Гаршин. — Да, как-то работаем. Но главное не сдать».

Легенда о лаборантке Голубевой держалась довольно долго, пока в юбилейном восемьдесят девятом году не появились многие воспоминания, и среди них — Ольги Иосифовны Рыбаковой, дочери Л. Я. Рыбаковой, той самой, к которой Ахматова, как известно, и проехала прямо с Московского вокзала.

На самом деле, утверждает Ольга Иосифовна, Гаршин дождался Анну Андреевну. И только после окончательного разрыва с нею он женился на Капитолине Георгиевне Волковой, которая по возрасту была ровесница Анны Андреевны, а по своему положению — коллегой В. Г. Гаршина, профессором и доктором медицинских наук.

В конце сороковых годов Владимир Георгиевич тяжело заболел. И все эти годы он знал о себе больше, чем другие: он, например, помнил, что вскрытия показывали одну и ту же картину — у всех блокадников-ленинградцев был сосудный невроз, приводящий к смертельному исходу. И этот невроз был следствием

тяжелых душевных переживаний... Так можно ли называть *эгоизмом* то, что должно одолевать любящему сердцу? Конечно, можно, если это сердце здорового человека. «А как там Аня?» — вот первый вопрос, который продолжал задавать Владимир Георгиевич, если к нему в палату приходил кто-нибудь из общих знакомых.

Следует добавить, что вопреки слухам, ставившим под сомнение доброе имя В. Г. Гаршина, Ольга Рыбакова пишет: «Мы обязаны ему спасением, без него мы бы не выжили... Ведь в самое трудное, в самое голодное время он иногда приносил спирт, который можно было выменять на продукты...»⁹⁰. И это свидетельство душевной отзывчивости В. Г. Гаршина — не единственный пример, известный среди ближайших друзей Анны Андреевны.

Так, еще в довоенные годы его и Ахматову искренняя дружба связывала с другой ленинградской семьей — с семьей известного ученого-лингвиста и литературоведа Бориса Викторовича Томашевского. И вот Зоя Борисовна Томашевская к столетию со дня рождения А. А. Ахматовой опубликовала свои воспоминания, названные по одной весьма характерной ахматовской фразе: «Я — как петербургская тумба».

А поскольку в первые дни и месяцы войны, когда бомбежки и артобстрелы нарастали с каждым днем, Анне Андреевне невыносимо тяжело было оставаться одной во флигеле Шереметевского дворца, то, по общему согласию, она поселилась у Томашевских, вернее — Виктор Борисович привел ее на канал Грибоедова, где и была их квартира. Следует отметить один случай, который отвергает известную полемическую формулу, что человечество, смеясь, расстается со своим прошлым. Здесь, в Ленинграде, все шло наоборот. «31 августа сорок первого года, — пишет З. Б. Томашевская, — сигнал тревоги застал Анну Андреевну и Бориса Михайловича на Михайловской площади. Они кинулись в первую попавшуюся подворотню. А в третьем дворе спустились в бомбоубежище... Что же это был за подвал, кстати сказать, существующий и поныне?.. Подвал, в котором раз-

мещалась «Бродячая собака»! Анна Андреевна невозмутимо молвила: «Со мной — только так...» Это — вариант Бориса Викторовича⁹¹.

В ахматовских же набросках этот случай обретает не столько забавный, сколько напряженно-драматический характер.

«На Михайловской площади, — писала Анна Андреевна, — вышли из трамвая. «Тревога!» Всех куда-то гонят. Мы где-то. Один двор, второй, третий, крутая лестница. Пришли. И с ним одновременно произносим: «Собака!»

О том, насколько глубокие чувства признательности испытывала Анна Андреевна ко всей семье Томашевских в первые недели блокады, автору этих строк рассказывал также и младший брат Зои Борисовны — Николай Томашевский. Ведь В. Г. Гаршин бывал у них вместе с Анной Андреевной, и не только бывал, но после ее отъезда томился и скучал или, попросту, переживал ее отъезд. Вот почему он изредка заходил к ним, однако, как заметила Зоя Борисовна, был молчалив и крайне редко вступал в разговор, а лишь просто просил разрешения посидеть «на этом диване». Сидел, молчал и уходил молча.

Однако и эту семью коренных петербуржцев не обошла страшная беда — зимой сорок второго года были потеряны хлебные карточки... А это означало одно — голодная смерть!

«Было совсем темно и очень холодно, — пишет далее Зоя Борисовна Томашевская. — Все лежали тихо по своим углам».

Владимир Георгиевич сидел, как всегда, молча. И вдруг сказал: «Лошадей уже всех съели, но у меня остался овес. Я мог бы дать его вам...»

И вот целая мерка овса, которую принесла в квартиру Зоя Борисовна и которую с величайшей бережностью и тщанием мололи на кофейной мельнице, спасла от голодной смерти семью Томашевских.

«Мерка овса спасла нас от верной гибели, Владимир Георгиевич спас, вернее, — поправляет себя Томашевская, — Анна Андреевна. В первый раз. Будет и второй...»

Что же касается отношений Анны Андреевны и Владимира Георгиевича, то здесь по-прежнему многое остается неясным... А в конце жизни Гаршина и роковым образом предопределенным!..

Так, например, из повествования Анны Генриховны Каминской Ольга Рыбакова узнала следующее. Была у Анны Андреевны такая коробка-бочоночек, в которой она хранила некоторые украшения. И среди них — брошь с темно-лиловым узорным камнем. Эта брошь называлась «Клеопатра». «Я знала, — продолжала свой рассказ Анна Генриховна, — что эта брошка — подарок Анне Андреевне от Гаршина. Она хранила ее как память о нем. В то утро Анна Андреевна вынула из бочоночка «Клеопатру» и вдруг спросила меня: «Ты ее не трогала?» — «Нет, Акума», — и спокойно подошла к ней. Она взволнованно смотрела на брошку — камень треснул сквозной трещиной прямо через лицо...»

Через несколько дней Ахматова узнала о смерти В. Г. Гаршина. «Он умер, — добавляла Анна Каминская, — 20 апреля, и это было в тот день, когда она увидела трещину на камне».

Однако среди провожавших В. Г. Гаршина в последний путь Анны Андреевны не было: она, вероятно, так и не могла ему простить *невстречу* на перроне Московского вокзала в день, казалось бы, самой решительной и безусловно счастливой перемены в ее судьбе.

6

«Вечно светится сердце поэта В целомудренной бездне стиха». Это двустилишие следует отнести и к ахматовскому стихотворению, которое было напечатано в газете «Вечерний Ленинград» 4 июля 1946 года под названием «Возвращение на родину». Впоследствии оно стало известно как «Вторая годовщина», ибо написано было спустя ровно два года, то есть 31 мая 1946 года, после того как Ахматова московским поездом прибыла в Ленинград и когда своим соседям по купе отчужден-

ным и все-таки спокойным голосом она сказала: «Все изменилось, я еду к Рыбаковым».

Да, это стихотворение — одно из лучших в поэтической антологии Ахматовой. Два года тому назад Анна Андреевна вступила на перрон Московского вокзала. Два года тому назад произошел такой краткий и такой мучительно-трудный разговор с Гаршиным. Два года тому назад она почувствовала, что нет больше слез, чтобы они облегчили душу.

Нет, я не выплакала их.
Они внутри скипелись сами.
И все проходит пред глазами
Давно без них, всегда без них.

Без них меня томит и душит
Обиды и разлуки боль.
Проникла в кровь — трезвит и сушит
Их всесжигающая соль.

Поскольку стихотворение неоднократно становилось предметом литературоведческого анализа и поскольку далеко не все могут согласиться с истолкованием, которое предлагается здесь, то хотелось бы начать его разбор со ссылки на А. А. Потебню.

«Значение поэтического образа, — писал А. А. Потебня в работе «Из записок по теории словесности» (1905), — заключается в том, что в поэзии образ неподвижен, значение его изменчиво, определимо лишь в каждом отдельном случае, а в ряде случаев и безгранично»⁹². Вот почему, полагаясь на подобную изменчивость и безграничность поэтической антитезы, — «слезы горя — радости слезы», хотелось бы отметить, что именно в тот день — 31 мая 1944 года — на перроне Московского вокзала поэтессу душила бесслезная обида и боль.

И все-таки после такой эмоциональной зажатости, что болезненно и остро отзывалась во всем ее существе, наступили и другие времена, о которых следовало бы сказать мудрой пушкинской строкой: «Прошла любовь, проснулась муза, и прояснился темный ум...»

Теперь возникало что-то подобное состраданию, а может быть, и прощению, поскольку был найден и вот этот образ:

Но мнится мне: в сорок четвертом,
И не в июня ль первый день.
Как на шелку возникла стертом
Твоя страдальческая тень...

Сделаем паузу и вновь сошлемся на Б. Жирмунского, который достаточно отчетливо подчеркнул, что Ахматовой (как он считал) даются мужские характеры, что она проникает и выявляет в этих характерах нечто самое существенное. Вот почему «страдальческая тень» в равной степени может относиться и к родному Городу и к Другу, который в дни блокады испил из чаши общих страданий и тем самым стал как бы неотъемлемой частью города на Неве.

Но мнится мне: в сорок четвертом,
И не в июня ль первый день,
Как на шелку возникла стертом
Твоя страдальческая тень.

Здесь — в этой строфе — произошел душевный перелом, а может быть, и полное духовное возрождение. Оно позволило позабыть что-то наболевшее, злое, «отринуть обиды и рузлуки боль», иначе говоря, все то, что раньше застилало ей глаза, — и закончить стихотворение *победительной* строфой:

Еще на всем печать лежала
Великих бед, недавних гроз, —
И я свой город увидала
Сквозь радугу последних слез.

Пожалуй, эта всепобеждающая любовь к великому другу — городу и выразила всю глубину чувств и переживаний Ахматовой. Вот почему каждый раз, читая такие строки, испытываешь одно и то же: приобщение к подлинному уделу человеческого, как говорили древ-

ние. И в этом случае биографическая канва, вплетенная в ткань стихотворения, наводит на мысль, что истинная поэзия всегда зависит от личностного, от глубоко интимного момента — как в искусстве вообще, так и в лирике в особенности.

Да, только в этом случае, когда начинают учитывать противоречивые и непредвиденные личностные моменты, только в этом случае можно избежать в поэзии упрощения, а стало быть, и уподобления кому или чему-либо другому.

Дело в том, что творческое сознание Ахматовой почти неизменно было направлено, главным образом, на себя, на свои переживания, на свои чувства. Причем она не избегает, а напротив, стремится проникнуть в запредельное, выразить это запредельное и, стало быть, опозитизировать свое внутреннее бытие.

В частности, ужас, который был «бегом времени когда-то наречен», не является исключением в ее попытках овладеть этими сложными и смутными состояниями души. А поскольку время — фундаментальная категория и новейшей философии, и новейшего художественного сознания, то временность времени — еще одно безусловное свидетельство глубочайшего одиночества, на которое была обречена и которое столь бесстрашно выявляла поэтесса.

...А человек, который для меня
Теперь никто, а был моей заботой
И утешеньем самых горьких лет, —
Уже бредет как призрак по окраинам,
По закоулкам и задворкам жизни,
Тяжелый, одурманенный безумьем,
С оскалом волчьим...

Хочется верить, что ее душа была смущена таким непредсказуемым развитием поэтического образа. Однако Ахматова, как видим, исследует и эти превращения того, кто был когда-то «утешеньем самых горьких лет»; она исследует их со свойственными ей бесстрашием и прямоотой. И вот здесь-то необходимо почувствовать как ее бесстрашие и прямооту, так и ее отзывчивость,

сердобольность, сострадание, то есть все те истинно человеческие чувства, которых она не может не признавать.

...Тяжелый, одурманенный безумьем,
С оскалом волчьим...

Боже, Боже, Боже!
Как пред тобой я тяжко согрешила!
Оставь хоть жалость мне...

Дата под стихотворением — 13 января 1945 года — может быть еще одним, хотя и косвенным, свидетельством того, что и это стихотворение принадлежит к «гаршиновскому» циклу.

«ИЗ-ПОД КАКИХ РАЗВАЛИН ГОВОРЮ...»

1

Шел март восемьдесят восьмого года... Подмосковные снега и оснеженные леса окружали Красновидово, где так легко дышалось и работалось и где изредка можно было найти попутчика для дальних прогулок.

Лев Адольфович Озеров шел рядом, опираясь на палку, постукивая по замерзшей и неоттаявшей дороге; говорил он медленно, может быть, не в первый раз говорил то, что для каждого составило бы самый жгучий интерес. Вернее, не говорил, а как бы ронял отдельные фразы.

...Так вот, — именно с этими словами Анна Андреевна и подарила ему фотоснимок, который теперь хорошо всем известен — Ахматова в черном платье и белой шали, накинутой на плечи. Снимок сделан в Колонном зале, во время большого литературного вечера. Передавая его, Анна Андреевна сказала, видимо, давно облюбованную фразу: «Это Ахматова зарабатывает постановление ЦК».

Действительно, тогда, в Колонном зале, ей была устроена такая овация, какой давно не слышали и присяжные ораторы, вроде Алексея Суркова, не говоря уже о других. И тут зал, как один, встал и, стоя, приветствовал Поэта. А потом изуствная молва передавала гневную реплику Сталина: «Кто организовал эти аплодисменты и это вставание?!»

Но все-таки, как пояснил Лев Адольфович, основной причиной постановления о журналах «Звезда» и «Ленинград» явилось нечто иное.

Дело в том, что в сборнике «Из шести книг», что вышел в сороковом году, под стихотворениями отсутствовали даты. Анна Андреевна считала это своей оплошностью. Ведь отсутствие дат роковым образом сказалось на ее судьбе. Ибо, по всей вероятности, Сталин увидел эту книгу у своей дочери Светланы, и, листая книгу, он остановил внимание на стихотворении «Клевета». Да, вероятно, он наткнулся на вот эти строки:

И всюду клевета сопутствовала мне.
Ее ползучий шаг я слышала во сне
И в мертвом городе под беспощадным небом.
Скитаясь наугад за кровом и за хлебом.
И отблески ее горят во всех глазах,
То как предательство, то как невинный страх...

В конце, как и принято; должна была стоять дата: 1(14) января 1922. За этот год, как не без едкой иронии заметила Анна Андреевна, Сталин не отвечал, он считал себя ответственным, так сказать, начиная с двадцать четвертого года. Вероятно, он запомнил эти стихи, и когда в сорок шестом году узнал о необыкновенной овации, устроенной на литературном вечере в Колонном зале, то, как говорится, решил делу дать ход.

...Вот каков был рассказ Льва Адольфовича Озерова, который позднее он опубликовал в журнале «Литературная Литва».

Весьма возможно, что этот случай был известен и другим литераторам, поскольку Наталья Ильина подтверждает, со слов А. А. Ахматовой, что стихотворение «Клевета» Сталин принял именно на свой счет... Хотя, как с иронией добавляла Анна Андреевна, в то время, то есть в двадцать втором году, она о нем и слыхом не слыживала⁹³.

Однако были и другие, не менее существенные, причины того, что Сталин, говоря словами Твардовского, мог внезапно обрушить свой верховный гнев и на целые народы, и на литераторов, в коих он усматривал открытое неповиновение или столь же открытую неприязнь.

Ведь именно сфера истории искусства и литературы, главным образом начала XX века, была его излюбленной площадкой для морального, а нередко и физического изничтожения всех инакомыслящих.

Весьма типичны в этом смысле шумные проработочные кампании, которые начались в печати с первых дней 1944 года. Начались они вслед за IX пленумом правления Союза советских писателей, состоявшимся в феврале сорок четвертого года, на котором в докладе Н. С. Тихонова жесточайшей критике был подвергнут рассказ А. Платонова «Странные люди». Не менее известен и тот факт, что именно на этом пленуме была подвергнута такой же жесточайшей критике, если не сказать разносной критике, и повесть М. Зощенко «Перед заходом солнца». Через несколько месяцев, а именно в августе сорок четвертого, публикуется и некое основное «теоретическое положение» — на все военные и послевоенные годы. Оно было позаимствовано у Салтыкова-Щедрина: «Литература проводит законы будущего, воспроизводит будущего человека». С этой цитаты и был дан старт безудержной лакировке действительности и возвеличенных критикой произведений той эпохи. Одновременно шла ожесточенная проработка Константина Федина за книгу «Горький среди нас», и, главным образом, за то, что «перед взором читателя возникают такие фигуры, как Ремизов, Сологуб, Аким Волынский». И то что они «возникают», как говорится, это был еще малый грех, а самый большой грех заключается в том, что К. Федин «щедрой рукой набрасывает портреты-характеристики этих самых правых, воинствующих деятелей декаданса»⁹⁴.

Итак, начало сорок четвертого года уже четко обозначило основную линию, с одной стороны, на безудержное возвеличивание вождя «всех времен и народов», а с другой стороны — на разрыв всех и всяческих связей с искусством и литературой блистательного «серебряного века», поскольку в самих философских и эстетических основах этого периода развития русской культуры были заложены антикультовые тенденции.

Вспомним блистательное эссе Льва Шестова о грозных последствиях всеобъемлющего рационализма в духовной жизни общества, когда обожествлению подлежит камень, а если развить эту метафору, то всенародному обожествлению действительно может подлежать и подлежит изваянный из этого камня бюст вождя.

За два года мало что изменилось в характере и тоне нашей литературной печати.

В августовских номерах за сорок шестой год, то есть за несколько дней до разгрома журналов «Звезда» и «Ленинград», известный кинокритик Р. Юренев о кинофильме «Клятва» писал в следующих выражениях: «Красная площадь заполнена народом, — подымая партийные билеты, обнажая головы, протягивая к Сталину руки, клянутся ему в верности советские люди...»

Теперь ясно — во имя чего и для чего должен был приехать в Ленинград Жданов. Ведь к тому времени уже вовсю шла «артподготовка» на страницах «Литературной газеты». Например, президиум правления СП СССР подверг резкой критике Д. Данина, который напечатал умную и взвешенную статью о новых стихах Ярослава Смелякова... Подоплека этой критики со стороны президиума правления СП СССР заключалась в том, что Я. Смеляков, как и его сотоварищи по несчастью, «из плена в плен — под гром победы, — с клеймом проследовал двойным» (А. Твардовский). Почти на тех же полосах было брошено чудовищное обвинение П. Г. Антокольскому, опубликовавшему поэму «Сын», обвинение в том, что у него якобы «проскальзывают надрывно-пессимистические настроения». Как «художественно-беспомощное произведение» были оценены в то же самое время великолепные очерки Вс. Иванова «При взятии Берлина».

Явно готовилась и приближалась некая политическая акция, которой, как видно, в кремлевских кабинетах придавалось исключительное значение.

И самое поразительное, пожалуй, заключается в том, что Анна Ахматова не знала этого ничего, она не знала даже, что в Ленинграде уже идет собрание партийного актива, а вслед за ним и собрание ленинградских писателей.

Эразм Иванович Стогов.
1880 г.



Инна Стогова в 12 лет



А. А. Ахматова



А. А. Ахматова в усадьбе Слепешеве. 1912 г.



А. А. Ахматова. 1912 г.



А. А. Ахматова. Художница А. Зельманова. 1913 г.



А. А. Ахматова. Художник Натали Альтман. 1914 г.

А. А. Ахматова.
Царское Село.
1916 г.



Н. С. Гумилев, Лев Гумилев, А. А. Ахматова. 1915 г.



Н. В. Недоброво (1882—1919)

Борису Абраму,

АННА АХМАТОВА.

Юдой надсудной менбне сдано
Юдного плениа болбне 54 лето

ВЕЧЕРЪ.

Анна Ахматова.

СТИХИ.

1916. Царское - Сино.
1890 - Врань.

ЦЕХЪ
ЦОЗТОВЪ.

СПБ

1916

Автограф А. А. Ахматовой на обложке ее первой книги стихов



Б. В. Анреп. 1910-е годы



А. А. Ахматова. Художник Ю. Анненков. 1921 г.



А. А. Ахматова. Художник К. Петров-Водкин. 1922 г.



А. А. Ахматова. Фото М. Наппельбаума. 1922 г.



А. А. Ахматова. 1924 г.



А. А. Ахматова и О. А. Глебова-Судейкина. 1924 г.



А. А. Ахматова. Середина 20-х годов



А. А. Ахматова. Детское Село. 1925 г.



А. А. Ахматова. Художник Н. Тырса. 1927 г.



Лев Гумилев, А. А. Ахматова, А. И. Гумилева. 1927 г.



А. А. Ахматова. Художник Г. Верейский. 1929 г.

А. А. Ахматова.
Художница Н. Хлебникова.
1930 г.



Москва. Б. Ордынка, д. 17. Здесь, в квартире, занимаемой семьей Ардовых, останавливалась А. А. Ахматова, приезжая в Москву (с 1938 г. по 1966 г.)



А. А. Ахматова. Фото В. Виноградова. 1940 г.

В. Г. Гаршин. 1940 г.



О. Э. Мандельштам и А. А. Ахматова. Москва. 1934 г.



А. А. Ахматова и Б. Л. Пастернак. Москва, 1946 г.



В. Иванов, Л. Озеров, Н. Вергелис, Кленов, П. Антокольский, А. Ахматова на вечере в ЦДЛ, посвященном 60-летию П. Антокольского. 1956 г.



А. А. Ахматова. 1956 г.



А. А. Ахматова. Около 1960 г.

А. А. Ахматова.
Комарово. 1965 г.



Милые друзья мои на память от Ахматовой

А. А. Ахматова. 1964 г. На фотографии дарственная надпись
сотрудникам ЦГАЛИ



А. А. Ахматова. Гравюра художника В. Покатова



А. А. Ахматова



А. А. Ахматова



А. А. Ахматова



А. А. Ахматова

«...Вдруг все повернулись спиной, — рассказывала Анна Андреевна Эдуарду Бабаеву. — Люди стояли лицом к стене у заборов, у витрин, сгрудившись и читая друг другу из-за плеча свеженаклеенные газеты. Я подумала: «Что-то случилось». И вдруг из-за чужих спин и голов прочла свое имя...» А двумя строчками ниже Ахматова продолжала: «В Москве я пришла к Николаю Ивановичу (Харджиеву. — В. Д.) и сказала: «Меня так ругают! Последними словами...» А он ответил: «Это и есть слава! Разве вы не знали?»⁹⁵.

Слава-то, конечно, слава, но самое трагическое в этой истории заключается в том, что сын Ахматовой — Лев Гумилев вскоре после опубликования ахматовского и антизощенского постановления был осужден на десять лет — теперь уже только за то, что он — сын Анны Ахматовой. Подумать только — на десять лет! И отправлен в Междуреченск, где отбывал в свое время каторгу Ф. М. Достоевский.

К сказанному, пожалуй, следует добавить, что для некоторых руководителей высшего ранга Союза писателей СССР уже тогда была очевидна и ясна подоплека всех этих жесточайших и многократных репрессивных мер, которые применялись, в частности, в отношении Л. Н. Гумилева. Об этой главной причине со всей определенностью и писал А. А. Фадеев в официальном прошении, направленном в Главную военную Прокуратуру СССР: «...При разбирательстве дела Л. Н. Гумилева необходимо также указать, что он, Лев Гумилев, как сын Н. С. Гумилева и А. Ахматовой, всегда мог представить «удобный» материал для всех карьеристов и враждебных элементов для возведения на него любых обвинений»⁹⁶.

Вспоминается старинное присловье: «Умри, Денис, лучше не скажешь!» Жаль только, что эта истинная причина всех заключений Л. Н. Гумилева и страданий А. А. Ахматовой была названа лишь в марте 1956 года, когда А. А. Фадеев и решился высказать ее, хотя, по всей вероятности, он превосходно понимал ее и многим раньше.

Что же касается изложения постановления ЦК ВКП(б), отмененного постановлением ЦК КПСС от 20 ок-

тября 1988 года как грубо проработочного и ошибочного⁹⁷, то вот *что* записала Анна Андреевна в дневниковых записях, так и озаглавленных «Для памяти»: «Абсолютно невозможно приводить цитаты из Жданова, переносящие нас в атмосферу скандала в коммунальной квартире. С одной стороны, новая молодежь (послесталинская) этого не помнит, и нечего ее этому учить, а не читавшие мои книги мещане до сих пор говорят «альковные стихи Ахматовой» (по Жданову), и не надо разогревать им их любимое блюдо...» А еще через несколько строк — самая горькая и самая суровая правда жизни: правда о своей жизни после постановления: «Зощенко и Ахматова были исключены из Союза писателей, то есть обречены на голод»⁹⁸.

Стоит напомнить: шел сорок шестой год — первый послевоенный год, и вся страна, изнуренная войной и неурожаями, сидела на карточках... Кто бы дал хлебные карточки «исключенным из Союза советских писателей»? Кто?..

2

А каток вульгарной социологии, каток, о котором уже шла речь, то продолжал проходить вперед, то возвращался назад — в десятые годы, в «серебряный век» русской литературы и философии, — и утрамбовывал, выравнивал, сглаживал все на своем пути. И тем самым, как это ни парадоксально, стремился вообще уничтожить колею времени, о которой, мы это хорошо помним, говорил Гамлет, принц датский. Но время, выйдя из своей колеи, оказалось неподвластным любым усилиям сглаживания, нивелировки, сведения к одному знаменателю, именуемому нашим «отречением» то ли от слишком старого мира, то ли от слишком нового мира, чтобы гамлетовская формула «время вышло из своей колеи» могла обрести, образно говоря, вид на жительство. Например, у философов франкфуртской школы, а если быть точным, то во франкфуртском институте социальных исследований, руководимом М. Хоркхайме-

ром. Именно там, во Франкфурте-на-Майне, в 1966 году вышла монография Т. Адорно «Негативная диалектика»⁹⁹. И теперь необходимо сразу же выделить название этой книги, поскольку оно позволяет объяснить целую систему эстетических и собственно художественных принципов и воззрений, характерных и для Анны Ахматовой.

Момент «негативности» в искусстве — главная идея Адорно, поэтому прекрасное необходимо отделить от ложно прекрасного. Прогресс есть возрастание неразумия, то есть возрастание непримиримости. А все социальное заражено этой непримиримостью и поэтому не может быть не чем иным, как безобразием. Адорно здесь пародирует гегелевскую формулу: красота есть разумность, созерцаемая в конкретном облике явлений.

Действительно, вспоминая конец двадцатых — начало тридцатых годов, когда и оформлялись взгляды философов франкфуртской школы, какая могла быть «разумность» в таком конкретном явлении, как фашистская диктатура в Германии или как, к сожалению, культ личности вождя «всех времен и народов» в Советском Союзе? Ведь этот культ повлек за собою массовые репрессии и лишение элементарных человеческих прав миллионов людей!..

Вот почему, пишет Ю. Н. Давыдов, отмечая многократно усиленную роль «негативной диалектики» в искусстве и литературе середины XX века, современный художник «должен вновь и вновь разрушить форму произведения искусства, дабы явленный им ужас человеческого бытия — бытия «после «заката Европы», во времена гитлеровских лагерей смерти — не приобрел эстетический характер, характер вещи, доставляющей наслаждение при ее созерцании».

Так раскрываются социально-общественные корни того явления, которое широко вошло в философский и литературоведческий обиход и которое получило наименование «негативной диалектики». В качестве вариантов этого явления можно, например, назвать «негативный метафоризм» да и вообще момент возрастаю-

щей «негативности» в искусстве и литературе середины XX века. Кстати, он отнюдь не ограничивался одним лишь Западом, но был моментом всеобщим, правда, обретавшим различные образно-стилистические проявления в литературах Запада и Востока.

Ясно одно, — и это тоже отмечает Ю. Н. Давыдов, «негативной диалектике» в неизмеримо большей степени, чем прежде, было доступно не только человеческое страдание, человеческая боль, неустроенность, отчужденность, но и сам способ мышления, характер мировосприятия, чтобы выразить невыразимое, постичь непостижимое, сказать несказанное...

Теперь, обращаясь к творчеству Анны Ахматовой, нельзя не почувствовать, что «негативная диалектика» в том понимании, в котором главенствующую роль играет отчуждение, страдание, боль, неотступная тревога, неверье, нелюбовь, оставалась ядром ее творческого мира и в этот последний период ее жизни.

Значит ли сказанное, что между различными периодами ахматовского художественного развития существовала некая несовместимость, или временные разрывы, или резкие перепады?.. Совсем нет!

Проявление метафорических форм «негативной диалектики» было заметно и в первых публикациях Ахматовой, но со временем эти формы все более усложнялись и обретали в ее творчестве всепроникающий характер. Как уже говорилось, в свое время К. И. Чуковский как раз и отмечал в своей статье то, что он называл лирическим пафосом «невоплощения и необладания». Через десятилетия это сюжетно и метафорически оформилось и получило развитие в таких стихотворных циклах, как «Вереница четверостиший», «Шиповник цветет. Из сожженной тетради», «Нечет», «Черепки»... И конечно, все сказалось на общей композиционной и метафорической структуре «Поэмы без героя». Однако названные здесь циклы имеют характер уникальный и нетождественный по наикратчайшей — гномической — форме именно этих стихотворений и по тому пафосу нелюбви, неверия, неприятия

неких общепризнанных форм человеческого общения, что и делает их в ахматовском творческом наследии значительным явлением.

Особенность же такого нового мышления Ахматовой могла проистекать из отчуждения массовой аудитории читателей, отчуждения, насильственно вызванного постановлением ЦК ВКП(б) и докладом Жданова, а также из некоей общей атмосферы тех первых послевоенных лет, когда воочию стали видны неведомые прежде размеры нищеты русских деревень — это с одной стороны, а с другой — размеры «культовой гигантомании», воплощавшейся в сталинских планах преобразования природы. К сказанному необходимо добавить, что жестокое ждановское аутодафэ над Анной Ахматовой и Михаилом Зощенко предшествовало разгулу различных кампаний, вроде кампании по борьбе с космополитизмом, а также новой волне террора, который на гребне своем нес «ленинградское дело» и «дело врачей-отравителей», чтобы до конца понять общую ситуацию, сложившуюся в сороковых — пятидесятых годах. Да, конечно, эта ситуация была способна вызвать и вызывала внутренний протест, несогласие, неприятие бесконечных, уже гротесковых культов и культиков по всей стране, равно как нарастающую деиндивидуализацию общества в целом. Вот почему таким трагическим оказалось молчание одних, как, например, Андрея Платонова, и отчаянные попытки выстоять, во что бы то ни стало выстоять. — других. К этим другим, безусловно, относилась и Анна Ахматова:

Из-под каких развалин говорю,
Из-под какого я кричу обвала.
Как в негашеной извести горю
Под сводами зловонного подвала...

Нет, не одна лишь пословичная краткость и афористичность определяла самое существенное в лирическом самовыражении Ахматовой, но и та «негативная диалектика», о которой уже говорилось и которую следует понимать не начетнически, не гелертерски, а более

свободно и, вероятно, истинно... Короче говоря, самоанализ и саморефлексия, — а они и раньше были характерны для творческого мышления Ахматовой, — в ее лирике сороковых — шестидесятых годов уже обрели некий самодовлеющий характер и действительно становились художественно-поэтическим воплощением «негативной диалектики» в ее, ахматовском, исполнении.

И еще одно, что важно уяснить именно сейчас. Это — наикратчайшие, или, еще точнее, это — гномические стихи, именно стихи, а не строки, которые обладали своей особой смысловой и эмоциональной законченностью, подчеркну, особой! И опять-таки нельзя не повторить, что они имели вид и подобие мгновенного, неосознанного до конца и даже как бы интуитивного озарения, которое лишь одно могло противостоять и противостояло утомительно-многословной, риторической тотальности современной ей литературы.

Непогребенных всех — я хоронила их.
Я всех оплакала, а кто меня оплачет.

Об этом наикратчайшем стихотворении Ахматовой можно сказать словами Адорно: «Прекрасное и в природе неопределимо, как музыка».

Да, стихи прекрасны своей краткостью и духовной мощностью, человечностью и чисто женской беззащитностью перед масштабами трагедии, которая не названа, но которая ведома как трагедия войн, массовых репрессий и беззаконий, случившихся в XX веке. И то что в качестве первоисточника этого стихотворения в комментариях назван мотив Антигоны, лишь обогащает наше понимание таких вот воистину классических строк.

При всем при том Ахматова отказывается признать не то чтобы зашифрованность своих лирических миниатюр, но и чрезмерный уход в историю. В стихах сказано то, что в них сказано, а если и есть социально-общественная напряженность, то какие стихи существуют без нее?!

...Пусть кто-то спасается бегством.
Другие кивают из ниш,
Стихи эти были с подтекстом, —
Таким, что как в бездну глядишь...

1959

Важно отметить, что «негативная эстетика» как способ осознания внутренних состояний человека в известной степени была свойственна или в какой-то степени была свойственна Ахматовой еще в десятилетия, то есть — на заре туманной юности. Вот четырехстишие, написанное в ту пору:

И слава лебедью плыла
Сквозь золотистый дым.
А ты, любовь, всегда была
Отчаяньем моим.

Помимо того, что строфа в личной судьбе Ахматовой, безусловно, имела провиденциальный характер, она еще в духе «негативной эстетики» являла собою безусловное предпочтение «становлению» перед «ставшим», развитию некоей трагической нетождественности в судьбе одного человека в сравнении с общим правилом или судьбой *другого*. Подобная нетождественность, невыравняемость судьбы поэта по сравнению с другими отчетливо осознавались Ахматовой всегда. Не случайно у нее было даже горько-ироническое присловье: «Со мною только так!..» Однако с годами это осознание, подобное озарению, рождало мотивы антагонизма между всеобщим и личным и усиливало не просто душевную отчужденность и одинокость:

У меня на все свои законы
И, быть может, одичалый нрав.

Эта автохарактеристика помечена октябрём пятидесяти девятого года. Однако она могла быть отнесена и к периоду Царскосельской или Фундуклеевской гимназии. Важнее сказать, что это особенное, несравнимое, нетождественное, — в духе «негативной диалектики», —

возрастало! И являло опять-таки картину Великого Отчуждения. Даже знаменитая Будка — крохотный дачный домик в Комарове — и тот оказывался совсем не тем, чем он был в реальности.

...Живу, как в чужом, мне приснившемся доме,
Где, может быть, я умерла,
Где странное что-то в вечерней истоме
Хранят для себя зеркала.

Иду между черных приземистых елок,
Там вереск на ветер похож.
И светится месяца тусклый осколок.
Как старый зазубренный нож...

Стихотворение венчает собою лирический цикл «Шиповник цветет. Из сожженной тетради» и служит, пожалуй, примером достаточно выразительным той душевной и эмоциональной «негативности», которая может означать, гибель, страх, отчаянье, самоотчуждение и которая также оказалась, безусловно, свойственна миросозерцанию Ахматовой последних лет.

Вот почему следует добавить, что эта «негативность» не только не снижала высокие эстетические качества стиха последнего десятилетия, но, напротив, как бы одаряла поэта вторым дыханием, позволяла скакать то, что было, как говорится, книгой за семью печатями (нет, не для нее самой!) для великого большинства ее современников-поэтов.

Да, с годами Ахматову все неотступнее увлекали общепризнанные или так называемые «вечные» проблемы бытия. Причем такой выверенный опытом всей предшествующей жизни метод, о котором было сказано выше, основывался опять-таки на интуитивном постижении и новых принципов стихосложения, и новых тем. Ахматова стремилась видеть не дробно, не так, как устроен хрусталик глаза пчелы, но в целостности, в совокупности — что и сказалось, предположим, в следующей строфе:

Восток еще лежал непознанным пространством
И громыал вдали, как грозный вражий стан,

А с Запада несло викторианским чванством,
Летели конфетти и подвывал канкан.

Начиналось это стихотворение двестишiem:

А все, кого я на земле застала.
Вы, века прошлого дряхлеющий посев!

Синтезировать в слове и судьбы людские и исторические пути всего человечества — вот масштаб, с которым Ахматова подходила к целому ряду замыслов и творческих заготовок. Уже в основе этой общечеловечности, этой временной безграничности лежало неявное отрицание тех классовых структур, которые были для многих ее современников, деятелей искусства и литературы, фундаментом, может быть, и формально, но фундаментом любого творческого начинания.

Ахматова же не стесняла себя даже таким формальным признанием того, что было ей все-таки органически чуждо на протяжении всей жизни. Самостоятельно выверенные, а поэтому особенно ценимые принципы, которые здесь обозначены как принципы «негативной диалектики», позволяли ей, условно говоря, вживаться не просто в современность как синоним жизни, но и в то изначальное в современности, в то преходящее и одновременно вечное, что, по изречению древнего философа Анаксимандра, «все объемлет и всем правит». Таким изначальным фактором бытия являлось Время. При этом Ахматовой важно было не вообще «откликнуться» на эту тему, ей важно было выразить ход рокового обесмысливания сущего именно Временем, которое все и всех ведет к Неизбежному, то есть к Смерти.

Годы ее учения в Царскосельской гимназии и на юридическом факультете в Киеве совпали с необычайной популярностью философии Анри Бергсона, главным объектом философских медитаций которого и была категория Времени. Причем Время у Бергсона рассматривалось не только как основа нашей психической жизни, но и одновременно как основа нашего бытия, простирающегося во времени и неостановимого в своем отсчете.

...И вот после многолетнего перерыва в Москве выходит ахматовский однотомика (а произошло это в 1965 году), и выходит под названием — «Бег времени». И тем самым определяется идея стремительного движения и одновременно идея незащитности человеческой жизни перед «бегом Времени»... Даже обесценивания ее, поскольку не назовешь вечной ценностью то, что — однажды было сказано — всего лишь втиснуто как раз между «моментом» рождения и «моментом» смерти.

Признавая высокие эстетические достоинства стихотворений Ахматовой, включенных в сборник «Бег времени», следует сразу же обозначить мысль, которую она последовательно проводила и в своих записках, и в разговорах с друзьями или добрыми знакомыми, Мысль эта заключается в утверждении бессознательного или интуитивного характера творческого процесса: стихи были написаны как будто «под диктовку» кого-то. Это признание важно опять-таки для осмысления законов «негативной эстетики», которые не были плодом философских штудий Ахматовой, но которые все-таки выражали ее Отрицание... Не Тождество, не Снятие, не Становление, а именно Отрицание.

Вот почему в первую очередь сейчас необходимо рассмотреть заглавное стихотворение в этом сборнике — «Бег времени», кстати сказать, открывавшее «Вереницу четверостиший»:

Что войны, что чума? — конец им виден скорый,
Им приговор почти произнесен.
Но кто нас защитит от ужаса, который
Был бегом времени когда-то наречен?

1961

Интеллектуальное, эмоциональное могущество «негативной диалектики» — в ахматовском понимании и претворении — выступает здесь замечательно. Ибо наш обыденный, наш повседневный опыт приравнен к высо-

там античной — шире — общечеловеческой Мысли. Да, оказывается, древним было известно, что мгновение настоящего времени — нашего реального времени — обладает истинным бытием, и в этом смысле оно и есть сама Вечность. Но *без* мгновений бесконечен, он неотвратим и, главное, неуловим. И поэтому такое неуловимое и есть в действительности Небытие, не имеющее ни начала, ни конца. Вот почему бег Времени, бег Умопостигаемых Мгновений, которые есть Ничто, не может не внушать ужас...

Значит ли сказанное, что «негативная эстетика» вела Ахматову к неприятию всех форм человеческого общежития, которые, в частности, сложились уже в новое, в советское время. И еще. Значит ли все сказанное, что только страх перед Ничто, перед смертью, равно как нелюбовь и невстреча, житейский и философский нечет заставляли Ахматову взяться за перо и воплотить их в лирические строки?.. Конечно, нет!

Философичность ахматовской лирики выражала то самое глубинное, то человеческое, что не могли выразить многие тома лирических уверений и поздравлений, написанных ее современниками. Это главное она выражала по-своему, придерживаясь, вернее — доверяя своему духовному и интеллектуальному опыту — опыту всей *своей* жизни.

Ахматова, например, знала, что есть нечто, набившее оскомину, нечто, залоснившееся от бесконечных словословий, нечто... И поэтому вначале опять-таки по законам «негативной диалектики» в ее — ахматовском понимании — необходимо было сказать «нет!» всему тому, что напластовалось за столетия, что стало неким общеобязательным обрядом, но что уже утратило реальный смысл, и поэтому перестало быть выражением данной человеческой судьбы:

В заветных ладанках не носим на груди.
О ней стихи навзрыд не сочиняем,
Наш горький сон она не бередит,
Не кажется обетованным раем,
Не делаем ее в душе своей
Предметом купли и продажи.

Хвора́я, бедству́я, немотству́я над не́й,
О не́й не воспомина́ем даже...

Невозможно не почувствовать нарастание всех тех будто бы и проверенных, и освященных веками привычек, обычаев, обрядов, которые должны были бы узаконить, закрепить на будущее, на необозримые наступающие столетия это чувство, вернее — и это чувство, и это миросозерцание, которое пока что никак не названо, а стало быть, и никак не определено. В таком неприятии возвышенной риторики должен был бы быть некий перепад, как в верхних и нижних слоях атмосферы... Перепад не то чтобы отрицающий все сказанное, но по законам «негативной диалектики» создавший новое уникально-нетождественное состояние. И Ахматовой удастся это сделать.

И все-таки требуется та неиссякаемая «ясность духа» у Ахматовой, которую с удовлетворением отмечал А. И. Солженицын в своем письме от 27 декабря 1962 года и которая отвергала все риторические славословия, поскольку была выше чувства вины и раскаяния, вернее — не выше, но значительнее, важнее всего того, что было обозначено прежде. Но превыше всего — только инстинкт и неизбежность Смерти — вот что в духе «негативной эстетики» и создало окончание стихотворения «Родная земля», напечатанного в журнале Твардовского «Новый мир» в 1963 году:

Но ложимся в нее и становимся ею,
Оттого и зовем так свободно — своею.

1961

Ленинград. Больница в Гавани

3

...Этот раздел — о «Северных элегиях» Ахматовой, и в частности, о той самой Первой, что имела подзаголовок «Предыстория» с пушкинским эпиграфом «Я теперь живу не там...». Думается, что эпиграф своей внутренней полемичностью и метафорической негативнос-

тью предопределяет многое из того, что нам, читателям, предстоит узнать и что начинается с изображения Петербурга:

Россия Достоевского. Луна
Почти на четверть скрыта колокольной.
Торгуют кабаки, летят пролетки.
Пятиэтажные растут громады
В Гороховой, у Знаменья, под Смольным...

В зачине нет того тревожного и несколько загадочного состояния духа, с которым, например, были созданы многие петербургские стихи Андрея Белого. Нет здесь и демонстративно-вызывающего урбанизма, каким были пронизаны стихи Валерия Брюсова:

И город и камни люблю,
Грохот его и шумы певучие, —
В миг, когда песню глубоко таю
И в восторге слышу созвучия.

В этом разделе скорее стоит вспомнить живопись и графику художников-мироискусников, чтобы почувствовать внутреннюю установку, с которой были выписаны, например, фигурки маленьких, игрушечных человечков К. Сомова или те манекены, что глядят из освещенного окна петербургской парикмахерской М. Добужинского, или же узнать обезумевшего Евгения, что бежал прочь от Медного всадника и все явственнее слышал за собой «тяжело-звонкое скаканье по потрясенной мостовой». Именно таким его и изобразил Александр Бенуа... Короче говоря, в первой элегии Петербург предстал наряду с этими прославленными изображениями в поэзии и графике таким, каким его и запомнила сама Ахматова: этот Петербург

.. подчас умеет
Казаться литографией старинной.
Не первоклассной, но вполне пристойной,
Семидесятых, кажется, годов.

Это — Петербург Некрасова, Салтыкова-Щедрина и, конечно, Достоевского... Да, именно Достоевского, что

подтверждает и Вяч. Вс. Иванов, отметивший в своих записях мысль самой Анны Андреевны: «Петербург» Андрея Белого... для нас, петербуржцев, все-таки не похож на Петербург».

А несколько ранее она передает свое личное восприятие Петербурга, который помнит почти со времен Достоевского, да, «с девяностых годов, десять лет не составляют разницы. Тогда было много вывесок... Все дома в вывесках... И Достоевский его видел еще в вывесках»¹⁰⁰.

Таким образом, именно Петербург времен пребывания в нем Достоевского, а также его казни на Семеновском плацу, о которой еще в детстве слышала Аня Горенко, — вот с чего и начинается для нее летосчисление Санкт-Петербурга да, вероятно, и самой России.

Страну знобит, а омский каторжанин
Все понял и на всем поставил крест.

Здесь сказано основное, что позволяет услышать перекличку таких различных и, казалось бы, не родственных друг другу эпох, как эпоха Достоевского, как эпоха «серебряного века» русского искусства и русской литературы, как эпоха Великой Отечественной, то есть эпоха ее эвакуации в Ташкент... Страну знобит! — сколько стоит за этим восклицанием... И не этот ли озноб начинал сотрясать все сильнее современников Ахматовой и ее самое!.. И не этим ли Семеновским плацем или каким иным, на котором в иные времена будут выноситься смертные приговоры и вершиться казни, станут припахивать страницы будущих книг?.. И не вдоль ли краснокирпичной тюремной стены выстроятся бесконечные очереди женщин и детей в страшные годы ежовщины?.. И наконец, не в сравнении ли именно с этим горем и этим жесточайшим ознобом нам, читателям, необходимо будет узнать, узнать и услышать воспоминание о женщине «с редчайшим именем и белой ручкой, И добротой, которую в наследство я получила...». Ведь здесь говорится об Инне Эразмовне Горенко, урожденной Стоговой, матери Анны Ахматовой. Однако, сказав о ее необыкновенной

доброте и, стало быть, о ее редчайшей человечности, душевной мягкости, Ахматова промолвит твердо и строго:

Ненужный дар моей суровой жизни.

Вот почему именно с этой строки и можно почувствовать особый смысл и особое значение пушкинских слов, соотнесенных со своим жизненным опытом и со своей судьбой: «Я теперь живу не там...»

Да и вообще в цикле «Северных элегий» эта строка воссоздает и рушит какие-то связи с Россией не только Пушкина и Достоевского, но и со всей той эпохой, которая Ахматовой увиделась как будто на старинной литографии. Без подобной исторической ретроспекции невозможно было бы понять и оценить день сегодняшний, равно как и день наступающий. Короче говоря, исторически насыщенная и философски углубленная атмосфера Первой элегии позволила Ахматовой воссоздать облик города-мегаполиса и выйти за его пределы — и в иные временные, в иные земные пространства... А городской пейзаж вновь возникает в Элегии, которая начинается со слов:

Так вот он — тот осенний пейзаж,
Которого я так всю жизнь боялась:
И небо — как пылающая бездна,
И звуки города — как с того света
Услышанные, чуждые навеки...

Эти строки свидетельствуют, что и в середине двадцатого столетия чувство отчуждения многократно возрастало, мало того — возрастая, оно принимало более конкретные и одновременно — более многообразные формы... «И как бывает в дни разрыва» — изменялось само виденье мира, виденье того городского лабиринта, в котором момент кажимости, временной суггестивности принимал характер самой реальности:

И небо как пылающая бездна,
И звуки города — как с того света
Услышанные, чуждые навеки.

Как будто все, с чем я внутри себя
Всю жизнь боролась, получило жизнь
Отдельную и воплотилось в эти
Слепые стены, в этот черный сад...

Известно, что Александр Блок страдал от подобной дихотомии: «Современная душа, — писал он в 1918 году, — истерзанная чудовищной раздвоенностью жизни, требует цельности»¹⁰¹.

Так и у Анны Ахматовой ее внутреннее обретает отчужденный характер, что сказывается хотя бы в тех звуках, что для нее стали «чуждыми навеки». Правда, если и дальше искать сходство и различие в их отношениях к этому городскому, «страшному миру», то можно вспомнить, что Александр Блок в последний период своей жизни особенно остро чувствовал, что «вывихнутый сустав века» вызывает острую боль... Этот образ возник в связи с его размышлениями о драматургии Шекспира¹⁰².

Есть все основания воспользоваться этой блоковской метафорой, поскольку боль, причиняемая этим вселенским вывихом или этим вселенским разрывом связей и связей, воплощается в «Северных элегиях» Ахматовой многозначно и многообразно. Это — боль осознанного и ничем непреодолимого отчуждения, если даже речь заходит о доме, где ей приходится жить:

...В ту минуту за плечом моим
Мой бывший дом еще следил за мною
Прищуренным, неблагосклонным оком...

Вероятно, дополнительный биографический материал, связанный с местом и временем создания этой элегии, не будет излишним.

Эта Элегия создавалась в Ташкенте в годы эвакуации. Дата под ней гласит — март 1942 года. И вот поразительное совпадение, или, как раньше говорили, — перст судьбы. Именно там, в Ташкенте, весной сорок второго года Ахматова получила письмо от Н. Н. Пунина, который оказался в больнице в Самарканде. Вспоминая прошлое, Пунин писал Анне Андреевне, что он

не знал другого человека, жизнь которого была бы так цельна и совершенна, как ее, Анны Андреевны, жизнь, что он не думал, что от первых детских стихотворений ее о перчатке с левой руки до пророческого бормотания и вместе с тем до гула Поэмы — все окажется той органичностью и той цельностью, то есть той неизбежностью, которая от нее, Анны Ахматовой, как будто совсем не зависит. Надо полагать, что это неожиданное письмо, в свою очередь, вызвало поток размышлений и воспоминаний... И строчки Элегии, в которой было сказано о восприятии времени, когда «пятнадцать лет — пятнадцатью веками гранитными как будто притворились», таят загадку, а может быть, и противоречие... То время навсегда ушло в прошлое, и сама Ахматова не могла себе представить, что такое вообще когда-то могло быть возможным, что «это не со мной одной — с другими тоже, — И даже хуже...» И даже хуже... Но оказалось, что возможно и внутреннее отчуждение, и разрыв — все возможно, и что когда через пятнадцать лет наступит время серебряной свадьбы, можно будет с горькой улыбкой сказать: «Зови ж гостей, красуйся, торжествуй!»

Элегия «Так вот он — тот осенний пейзаж...» позволяет понять, с каким убеждением и тончайшим искусством творила Ахматова собственную легенду, как она окружила себя сильным магнитным полем, — об этом ее свойстве упомянул в своих воспоминаниях Иг. Ивановский, как она умела использовать свой органический дар — изображать скорбь, печаль, грусть — изнанку человеческих радостей — для наиболее адекватного (по сравнению с замыслом) выражения лирических переживаний.

Наконец, эта Элегия позволяет ощутить судьбу всех тех, кто прошел равный с Ахматовой жизненный путь и кто на своей судьбе почувствовал, что «вывихнутый сустав века» способен причинять боль даже тогда, когда тебе кажется, что ты счастлив:

Но надо было мне себя уверить,
Что это все случалось много раз,
И не со мной одной — с другими тоже, —
И даже хуже. Нет, не хуже — лучше...

Такое углубленное выражение внутренней противоречивости или внутреннего трагического «двойства» опять-таки восходит к Достоевскому, который «все понял и на все поставил крест».

Следует добавить, что в орбите притяжения «Северных элегий» находятся и многие лирические микростихи Ахматовой, которые также позволяют раскрыть смысл вещей и явлений, заключенных в Элегиях. Вот одно из таких:

Даль рухнула, и пошатнулось время,
Бег скорости стал пяткою на темя
Великих гор и повернул поток...

Этот катаклизм, изменивший вечное русло потока, оказался для Ахматовой подлинным художественным откровением... Им необходимо было воспользоваться и в дальнейшем. И она воспользовалась им.

...Правда, трагическое величие эпохи, о котором писал еще до войны Юлиус Фучек и которым были озарены судьбы миллионов людей и в предвоенные, военные и первые послевоенные годы, помимо всего прочего, проступало и в нашем неукротимом стремлении «взять милости у природы», повернуть реки вспять, изменить их русла, озеленить пустыни, соединить моря... Короче говоря, этими словесными клише было заполнено не одно десятилетие, чему способствовала наша печать, да, пожалуй, и значительная часть художественной литературы. Волны такого экологического волонтаризма докатились и до наших дней, о чем свидетельствуют, например, фантастически дорогостоящие проекты поворота северных рек в Каспийское море.

Элегия, которая начиналась со строк: «Меня, как реку, суровая эпоха повернула...», казалось бы, не содержала ничего необычного, поскольку такое сравнение было общепринятым, даже — в какой-то степени набившим оскомину, трафаретным... Однако бывают идеи необычайной эмоциональной и интеллектуальной мощи. Вот к разряду этих последних и относилась идея, выраженная в первых же строчках Элегии Пятой:

Меня, как реку,
Суровая эпоха повернула.
Мне подменили жизнь...

По законам «негативной диалектики» именно в этой подмене и таилось, и сразу же обретало эпическую мощь то новое бытие, которое было совершенно неведомо предшествующим поколениям, как неведома была им и гигантомания наших послевоенных планов. Ибо наступала та самая пора, когда для окончательного утверждения культа личности Сталина нам «Канала только не хватало, Чтоб с Марса был бы виден он!..» (А. Твардовский).

Вот почему можно сказать, что как для Твардовского, так и для Ахматовой миновавшая эпоха «великого перелома» и наступавшая эпоха «великого поворота» стала той самой внутренней болью, которая, как сказал Твардовский, «не стихит, пока не выскажется вволю». Как и для Твардовского, так и для Ахматовой феномен памяти именно в эти послевоенные годы стал важнейшей нравственно-философской категорией. Стоит вспомнить, что в шестидесятых годах Твардовский написал цикл стихотворений «Памяти матери» и поэму «По праву памяти», в которой он наметил «крестный путь» одной крестьянской семьи, отправленной в ссылку, которая жестоко переиначила, если не сказать перевернула, весь ее жизненный уклад. Для самого поэта эта трагическая страница из семейной хроники стала, в конце концов, путем к себе, но к себе — истинному, к себе — осмыслившему, прозревшему правду века. А правда эта заключалась в «великом разладе» между велениями времени и судьбой всех тех, кто оказался в положении «без вины виноватых». Вот почему важнейшей нравственно-эстетической категорией Твардовского в тот период и стала категория Памяти:

Не голос памяти правдивой.
Таит беспамятность беду...

Уже не раз говорилось, какое значение играла в художественном универсуме Анны Ахматовой эта же

категория памяти. Причем, как справедливо отмечает О. В. Симченко, ее лирическая героиня, преследуемая «несокрушимыми событиями памяти» (Герцен), ведет свои монологи на трагедийном накале. Последнее замечание, конечно, относится и к «Северным элегиям».

«Мне ведомы начала и концы и жизнь после конца» — такое по-человечески ответственное заявление сделала Ахматова в Элегии, которая начиналась уже цитируемой строфой:

Меня, как реку,
Суровая эпоха повернула.
Мне подменили жизнь. В другое русло,
Мимо другого потекла она,
И я своих не знаю берегов.

В духе «негативной диалектики» именно в этой «подмене» и обретает свое новое бытие человеческая личность, бытие, неведомое предшествующим поколениям, неведомое своим инструментальным отношением к человеку как таковому, что, естественно, и приводило к дегуманизации личности, к ее «стиранию». Об этой реальной опасности «стирания» личностных качеств и свойств человека еще в 1934 году на I съезде советских писателей говорил Египше Чаренц: он заметил, что в нашем XX веке была реализована государственная утопия Платона, когда личность должна была безраздельно принадлежать государству.

«Мне подменили жизнь», — кажется, нет более трагического вывода... Поскольку все дело в том, что «подмена жизни» равна «устранению из жизни», устранению из той самой жизненной среды, в которой наиболее ярко и полно мог бы проявиться и проявляется истинный художник. Или просто современник этого художника.

Однако поразительная особенность этой Элегии, так и начинающейся со слов «Меня, как реку, суровая эпоха повернула», заключается еще и в том, что мы, читатели, можем представить себе, какой бы была в дальнейшем судьба поэтессы, представить по ее лирике, по ее взглядам, по ее отношению к себе самой... Вспомним:

Меня бы не узнали вы
На пригородном полустанке
В той молодящейся, увы,
И деловитой парижанке.

Кстати сказать, в одномотнике А. А. Ахматовой, изданном в 1977 году в «Библиотеке поэта», нет чрезвычайно важной интонации — интонации сожаления и грусти, которая имеется в одномотнике, составленном В. Черных (1989). Никогда Ахматова не прибегала к прямым аналогиям с современностью, не писала, «как было», но всегда — «как могло бы быть». А могло бы быть и так, что

...Иногда весенний шалый ветер,
Иль сочетанье слов в случайной книге,
Или улыбка чья-то вдруг потянут
Меня в несостоявшуюся жизнь.

Удивительно прекрасна эта нота сожаления и грусти, что возникает как бы помимо воли, и все-таки возникает и тянет в «несостоявшуюся жизнь», возникает от какой-то случайности, от какой-то мелочи, но влечет счастьем свободы, счастьем «ездить, видеть, думать, И вспоминать, и в новую любовь Входить, как в зеркало...».

Что ж, в этих строках сказано о главном — об эстетическом переживании жизни, то есть о самой глубинной сущности художника, ибо его цель в жизни — одарить нас истиной и красотой. Но...

Если бы оттуда посмотрела
Я на свою теперешнюю жизнь,
Узнала бы я зависть наконец...

Ленинград, 1945

Таково как будто бы неожиданное — и взрывное окончание этой Элегии, которая, бесспорно, относится, впрочем как и весь цикл, к вершинам русской лирической поэзии XX века. И культ исторической необходимости, который всегда был органически чужд Ахматовой, поскольку он казался ей культом силы и произвола (что

в известной степени и соответствовало реальной действительности), вдруг стал для нее Голгофой. Да, именно оттуда, с Голгофы ее «повернутая жизнь», равно как и жизнь ее современников, обретала особый смысл и значение — «открытой миру души», то есть становилась символом христианского подвижничества. Не случайно в записях Вяч. Вс. Иванова от 3 апреля 1964 года отмечается, что, по мнению Ахматовой, в блоковских стихах о России нет смирения. «А смирение есть только в православии...» И здесь следует нечто ахматовское, глубоко личностное: «Даже странно — сейчас все стали [это] забывать».

И еще одна элегия — «Есть три эпохи у воспоминаний...» — лежит на нашем столе. В первой публикации (московский «День поэзии» за 1956 год) она имела великолепный пушкинский эпиграф: «Последний ключ — холодный ключ забвенья. Он слаще всех жар сердца утолит...» Впоследствии Анна Андреевна его, к сожалению, сняла. Однако жажда утолить многие печали и в пушкинском и в библейском смысле этого изречения оказалась свойственна любой человеческой душе. И, конкретно, — самой Ахматовой. Но вновь — бег времени в его пока еще бытовом или точнее — в каждодневном выраженье, когда

...тикают часы, весна сменяет
Одна другую, розовеет небо,
Меняются названья городов...

В этих строчках — характерная особенность современного «бытия-сознания», которое главным образом направлено *на себя* и которое протекает во времени. Подвластность времени есть мировосприятие Ахматовой. И она, эта суть, получает непререкаемо-властное выражение. Да, эта властность и ведет к тем лирико-философским озарениям, которые осеняют поэта столь счастливо, столь внезапно:

Меняются названья городов,
И нет уже свидетелей событий,

И не с кем плакать, не с кем вспоминать.
И медленно от нас уходят тени,
Которых мы уже не призываем,
Возврат которых был бы страшен нам.

Вспомним, по убеждению Хайдеггера, бытие может быть схвачено в том только случае, если время принято во внимание... И далее: если бытие существует, то находит оно свое значение во временности... Эти принципы новейшего мирозозерцания позволяют сделать решающий вывод, поскольку касаются они и «Северных элегий» Ахматовой, да и всего ее творчества послеоктябрьской эпохи.

Но пока необходимо подчеркнуть, что на уровне таких аналогий и предположений Ахматовой удастся быть только потому, что, вопреки жесточайшему гнету и неотступному сыску со стороны власть предержащих, она не изменила своей *тайной свободе*. Ведь знаменитые пушкинские строки Анна Андреевна слышала из уст Александра Блока, который произносил речь на торжественном собрании интеллигенции Петрограда в связи с 84-й годовщиной смерти А. С. Пушкина. Эти слова стали как бы своеобразным завещанием всем тем, кто вызывал у самого Александра Блока чувство надежды на преемственность, на дальнейшее развитие лучших пушкинских и, стало быть, вольнолюбивых поэтических традиций и после Октября. Правда, среди тех, кто бойкотировал его поэму «Двенадцать», им была названа и Анна Ахматова. Однако в статье «Без божества, без вдохновенья», относившейся к тому же двадцать первому году, Александр Блок, среди акмеистов, творчество которых подверг суровой критике, как исключение выделил одну Ахматову¹⁰³.

В элегии «Есть три эпохи у воспоминаний...», в отличие от всех других, Анна Ахматова обращается к читателям уже от обобщенного «мы», хотя естественно, что личностный момент от этого не стал менее четким или ослабленным.

Почему же это так случилось?.. Да потому, что Ахматова имела в виду не только нас, своих современников, но и весь род людской:

...И, задыхаясь от стыда и гнева,
Бежим туда, но (как во сне бывает)
Там все другое: люди, вещи, стены,
И нас никто не знает — мы чужие.
Мы не туда попали... Боже мой!

Да, для людей XX века, современников поэтессы, отчуждение (а именно о нем идет здесь речь) стало величайшим бедствием, и тем большим, что оно неизменно порождает и самоотчуждение в каждом, кто на склоне лет еще не утратил ни жизненных сил, ни свежести, ни непосредственности восприятий.

И все-таки в этом последнем периоде жизни «горчайшее приходит», оно приходит как раз тогда, когда близость конца стала уже непреложным фактом, когда мы оказываемся в духовном и интеллектуальном одиночестве, поскольку постепенно утрачиваем связь со всем, что не вмещается в границы нашей жизни и что было «до того».

«Горчайшее приходит» и в тот самый миг, когда мы начинаем понимать, что свобода внутренняя, или, по Блоку, пушкинская «тайная свобода», невозможна без свободы всеобщей, свободы внешней, свободы как фактора, как условия естественного и каждодневного существования человека. Наконец, «горчайшее приходит» тогда, когда нам далеко до смирения нашей гордыни, когда мы понимаем, что в себе мы носим наше небытие, наше ничто. Вот почему такой горькой иронией и пронизаны заключительные слова этой Элегии:

А те, с кем нам разлуку Бог послал,
Прекрасно обошлись без нас — и даже
Все к лучшему...

1945

Л. Я. Гинзбург в своей книге «Человек за письменным столом» записала для себя такую мысль: «Великий поэт — это тот, кто шире всех постиг «образ и давление времени» (как говорил Шекспир). Для русского XX века это Блок — как для XIX Пушкин, — и никто другой в такой мере»¹⁰⁴.

Категоричность последних слов, скажем прямо, огорчает, ибо нет и не предвидится в пространстве и времени *всего* XX века другого поэта, другого художника, кто целое *полустолетие* испытывал и постигал бы «образ и давление времени», как его испытывала и постигала Анна Андреевна Ахматова.

От полной *гибели всерьез* ее, может быть, и спасла та самая «тайная свобода», которую в трагическом 1921 году на всю Россию возвестил Александр Блок. Глухую немоту, может быть, она только и преодолела потому, что ей были доступны *покой и воля*. Наконец, выполнить свое предназначение Ахматовой, может быть, и удалось только потому, что те чиновники, о которых говорил Блок, и которые неизменно собирались направлять и направляли поэзию по каким-то собственным, чиновничьим, руслам, были бессильны перед ее непреклонной творческой волей.

Думается, что и Л. Я. Гинзбург, которая в эссе «Ахматова», напечатанном в той же монографии «Человек за письменным столом», сказала, что именно она, Ахматова, создала лирическую систему — одну из замечательнейших в истории поэзии, — имела в виду и тот непреложный факт, когда самим Временем, самой Эпохой рядом с Блоком будет поставлено имя Ахматовой и тем самым, как говорится, восстановлена историческая справедливость.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Русская старина: Ежемесячное историческое издание. Спб., 1403. Т. 113. С. 131. Далее — по этому изданию.

² Кралин М. Младший брат. // Звезда. 1989. № 6. С. 148, 151.

³ Белинский В. Г. Сбор. Соч.: В 9 т. М., 1979. Т. 5. С. 247.

⁴ См.: Мандельштам О. Слово и культура: Статьи. М., 1987. С. 175.

⁵ Платонов А. Мастерская. М., 1977. С. 70.

⁶ Стихи и письма. Анна Ахматова. Н. Гумилев / Публик., сост. и примеч. Э. Г. Герштейн // Новый мир. 1986. № 9. С. 198. Далее — по этому изданию.

⁷ Райнис Я. Я искал правду: Дневниковые записи. Афоризмы. Письма. Рига., 1987. С. 114.

⁸ Александр Блок. Новые материалы и исследования. М., 1981. Т. 92. Кн. 2. С. 295.

⁹ Недоброво Н. Анна Ахматова // Русская мысль. 1915. № 7. С. 63.

¹⁰ См.: Александр Блок. Новые материалы и исследования. М., 1981. Т. 92. Кн. 2. С. 294.

¹¹ См.: Искусство слова. М., 1973. С. 178.

¹² Недоброво Н. Душа в маске // Русская мысль. 1914. № 1. С. 87, 89.

¹³ Лопатин Л. М. Положительные задачи философии. Ч. 1. Область умозрительных вопросов. М., 1911. С. 215. Далее — по этому изданию.

¹⁴ Шестов Л. Памяти великого философа (Эдмунд Гуссерль) / Вступ. ст. Н. В. Мотрошиловой. Парабола жизненной судьбы Льва Шестова // Вопросы философии. 1989. № 1. С. 146. Далее — по этому изданию.

¹⁵ Русская мысль. 1913. Кн. 4. С. 175.

¹⁶ Ахматова А. Поэма без героя. М., 1989. С. 335.

¹⁷ Т и м е н ч и к Р. «Остров искусства»: Биографическая новелла в документах // Дружба народов. 1989. № 6. С. 253.

¹⁸ Г о р о д е ц к и й С. Некоторые течения в современной русской поэзии // Аполлон, 1913. № 1. С. 148.

¹⁹ См.: Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв: Трактаты, статьи, эссе. М., 1987. С. 318.

²⁰ См.: И в а н о в Вяч. Вс. Звездная вспышка. Поэтический мир Н. С. Гумилева // Гумилев Н. Забытая книга: Стихи. Письма о русской поэзии. М., 1989. С. 28.

²¹ См.: Новый мир. 1986. № 9. С. 225.

²² Гумилев Н. Записки кавалериста // Москва. 1989. № 2. С. 63. Далее — по этому изданию.

²³ См.: О д о е в ц е в а И. На берегах Невы. М., 1989. С. 63. Далее — по этому изданию.

²⁴ Т и м е н ч и к Р. «Над седою, вспененной волной...»: Н. Гумилев в Латвии. 1916—1917 // Даугава. 1986. № 8. С. 115.

²⁵ Л у к н и ц к а я В. Из двух тысяч встреч: Рассказ о летописце. М., 1487. С. 14.

²⁶ С а з о н о в а - С л о н и м с к а я Ю. Николай В л а д и м и р о в и ч Недоброво: Опыт прочтения // Русская мысль. 1423. № 78. С. 293.

²⁷ А н р е п Б. О черном кольце. Впервые очерк Б. В. Анрепа был опубликован в третьем томе Собрания сочинений Анны Ахматовой, вышедшем в Париже в 1983 году: в юбилейном 1984 году перепечатан в пятом номере «Литературное обозрение». Вступительная заметка, публикация и примечания к воспоминаниям Б. В. Анрепа — Р. Тименчика. С. 57. Далее — по этому изданию.

²⁸ Э ф р о с А. Портрет Натана Альтмана. М., 1422. С. 22.

²⁹ Альманах муз. Пг., 1916. С. 13. Далее — по этому изданию.

³⁰ Р и л ь к е Э.-М. Ворпсведе. Огюст Роден: Письма, Стихи. М., 1471. С. 207.

³¹ Б. В. Анреп скончался 7 июня 1964 года.

³² Н а й м а н Ан. Рассказы о Анне Ахматовой // Новый мир. 1989. № 1. С. 182. Далее — по этому изданию.

³³ Литературное обозрение. 1989. № 5. С. 58, 63.

³⁴ Вопросы литературы. 1989. № 6. С. 207.

³⁵ Ч у к о в с к и й К. В сб.: «Я б лучшей доли не искал». М., 1988. С. 498.

³⁶ П а с т е р н а к Б. «...Нота национальной гордости...» / Вступ. ст. и публикация Э. Бабаева // Известия. 1989. 23 июн.

³⁷ Н а й м а н Ан. Рассказы о Анне Ахматовой // Новый мир. 1989. № 2. С. 101.

³⁸ П у ш к и н А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. М., 1965. Т. 8. С. 273.

³⁹ М а р т ы н о в Л. Стихотворения и поэмы. Л., 1986. С. 225.

- ⁴⁰ Александр Блок. Новые материалы и исследования. М., 1981. Т. 92. Кн. 2. С. 257—258.
- ⁴¹ Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. 1938—1941. М., 1989. С. 132.
- ⁴² Одоевцева И. На берегах Невы. С. 307.
- ⁴³ Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. С. 109.
- ⁴⁴ Пастернак Б. Воздушные пути: Проза разных лет. М., 1982. С. 222.
- ⁴⁵ Красная газета. 1921. 1 сент.
- ⁴⁶ Былковский Н. Дело Н. С. Гумилева. См.: А. Ахматова. Десятые годы. М., 1989. С. 259.
- ⁴⁷ Возвращение к правде. Реабилитирован посмертно. Вып. 1. 1988. С. 45.
- ⁴⁸ Перченко Ф. Ф. Список расстрелянных // Новый мир. 1989. № 4. С. 264.
- ⁴⁹ Симонов К. Открыто и честно // Советская культура. 1986. 10 июня.
- ⁵⁰ Терехов Г. Н. Возвращаясь к делу Н. С. Гумилева // Новый мир. 1987. № 12. С. 257—258.
- ⁵¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч.: Т. 52. С. 279.
- ⁵² Худяков Г. Трагедия Рамзина: Из истории современности // Огонек. 1989. № 12. С. 29.
- ⁵³ См.: Новый мир. 1984. № 4. С. 264.
- ⁵⁴ Письмо в защиту Н. Гумилева / Публик. М. Д. Эльзона // Русская литература. 1988. № 3. С. 183.
- ⁵⁵ Фельдман Д. «Дело Гумилева» // Новый мир. 1989. № 4. С. 269.
- ⁵⁶ Чуковская Л. Записки Анне Ахматовой. С. 7.
- ⁵⁷ «Иначе поэта нет»: Беседа д. ф. н. Л. Э. Варустина с Л. Н. Гумилевым // Звезда. 1989. № 6. С. 129.
- ⁵⁸ Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. С. 8.
- ⁵⁹ Ахматова в письмах к Н. И. Харджиеву. 1930 — 1960 гг. / Публик. Э. Бабаева // Вопросы литературы. 1989. № 6. С. 212.
- ⁶⁰ Твардовский А. Из творческого наследия / Публик. и коммент. М. И. Твардовской // Новый мир. 1989 № 3. С. 202.
- ⁶¹ Ардов М. Не «поэтесса». Поэт! // Литературная газета. 1989. 4 янв.
- ⁶² Ахматова А. После всего. М., 1989. С. 255.
- ⁶³ См.: Ильина Н. Новое об Анне Ахматовой // Огонек. 1987. № 38. С. 30.
- ⁶⁴ Жирмунский В. Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973. С. 171 — 172.
- ⁶⁵ См.: Чуковский об Анне Ахматовой // Новый мир. 1987. № 3. С. 237.

⁶⁶ См. Мейерхольд Вс. Статьи. Письма. Речи. М., 1967. Ч. 2. С. 222.

⁶⁷ Строганов М. В. «Поэма без героя» и ее комментаторы // Русская литература. 1980. № 4. С. 177.

⁶⁸ Лесневский С. Мужество поэта: «Реквием» Анны Ахматовой // Литературная Россия. 1987. 14 июня. С. 8—9.

⁶⁹ См.: Гинзбург Л. Литература в поисках реальности, Л., 1987. С. 240.

⁷⁰ Гоголь Н. В. Собр. художественных произведений: В 5 т. М., 1952. Т. 5. С. 57.

⁷¹ См.: Максимов Д. Е. Несколько слов о «Поэме без героя» // Блок и его окружение. Блоковский сборник VI. 1985. Вып. 680. С. 143.

⁷² Озеров Л. Бег времени продолжается: Из воспоминаний // Литва литературная. 1989. № 6. С. 154.

⁷³ Коржавин Н. Анна Ахматова и «серебряный век» // Новый мир. 1989. № 7. С. 247.

⁷⁴ Чуковский К. И. Собр. соч.: В 6 т. М., 1967. Т. 5. С. 731—732.

⁷⁵ См.: «Пролог или сон во сне» / Публик. авт. вступ. ст. и коммент. М. Кралин // Искусство Ленинграда. 1960.

⁷⁶ Берлин И. Опасность иллюзий // Литературная газета. 1940. 23 февр. С. 15.

⁷⁷ Мандельштам Н. Воспоминания // Юность. 1488. № 8. С. 48.

⁷⁸ Ахматова А. Десятые годы. С. 30, 32, 83.

⁷⁹ Ахматова А. Поэма без героя. М., 1989. С. 102.

⁸⁰ Ахматова А. Страницы прозы. М., 1989. С. 16, 25.

⁸¹ Тихонов Н. Повести и рассказы. М., 1965. С. 564.

⁸² Гаршин В. В дни блокады // Звезда. 1945. № 7, 117, 119. Далее — по этому изданию.

⁸³ Будыко Ю. М. История одного посвящения: (О «Поэме без героя» А. Ахматовой) // Русская литература. 1984. № 1. С. 236, 237.

⁸⁴ Чуковская Л. Записки об Ахматовой. С. 144.

⁸⁵ Гроссман Л. Мастера слова. М., 1928. С. 310.

⁸⁶ Татаринова Н. Звездный кров Анны Ахматовой // Заря востока. 1486. № 8. С. 175.

⁸⁷ Алигер М. В последний раз // Москва. 1974. № 12. С. 155.

⁸⁸ См.: Ленинградская панорама. Лит.-критический сборник. Л., 1988. С. 433.

⁸⁹ Козаков М. Рисунки на песке: Фрагменты из книги // Огонек. 1988. № 1. С. 30.

⁹⁰ Рыбакова О. Грустная правда // Звезда. 1989. № 6. С. 62.
Далее — по этому изданию.

⁹¹ Томашевская З. «Я — как петербургская тумба»: К столетию со дня рождения Анны Ахматовой // Октябрь. 1989. № 6. С. 190. Далее — по этому изданию.

⁹² Потеня А. А. Эстетическая поэтика, М., 1976. С. 364.

⁹³ Ильина Н. Новое об Анне Ахматовой // Огонек. № 33. С. 28—29.

⁹⁴ Литература и искусство, 1944. 5 авг. С. 3.

⁹⁵ Вопросы литературы. 1989. № 6. С. 243.

⁹⁶ Новый мир. 1961. № 12. С. 195.

⁹⁷ О постановлении ЦК ВКП(б) от 14 августа 1946 года «О журналах «Звезда» и «Ленинград». Постановление ЦК КПСС от 20 октября 1988 г. // Известия ЦК КПСС. 1988. № 1. С. 45.

⁹⁸ Ахматова А. Для памяти // Литературное обозрение. 1989. № 5. С. 5—6.

⁹⁹ Идеалистическая диалектика в XX столетии. М., 1987. С. 222, 224.

¹⁰⁰ Иванов Вяч. Вс. Встречи с Анной Ахматовой // Знамя. 1989. № 6. С. 103, 203.

¹⁰¹ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М., Л. 1960. Т. 6. С. 9.

¹⁰² См.: Кипович Е. Шекспир Александра Блока // Вопросы литературы. 1985. Т. 11. С. 167.

¹⁰³ Подробнее см.: Пьяных М. Ф. Блок и русская советская поэзия // Александр Блок: Новые материалы и исследования. М., 1980. Кн. 1. С. 173.

¹⁰⁴ Гинзбург Л. Человек за письменным столом. М., 1989. С. 327.

СОДЕРЖАНИЕ

ЮРИЙ БОРЕВ. О ВАЛЕРИИ ДЕМЕНТЬЕВЕ	3
РОДОСЛОВНАЯ ЭРАЗМА СТОГОВА	5
ТАЙНЫ КРАСОТЫ	24
МИНУТА ТОРЖЕСТВА	71
«ЕСЛИ ЛЮБИШЬ — ГОРИ!»	106
ЗЕМЛЕТРЯСЕНИЯ И ПЕРЕВОРОТЫ	149
ПРЕЗРЕВШИЕ БЕЗВЕСТНОСТЬ	172
ПАМЯТЬ О БУДУЩЕМ	239
«ИЗ-ПОД КАКИХ РАЗВАЛИН ГОВОРЮ...»	285
ПРИМЕЧАНИЯ	314

Литературно-художественное издание

Дементьев Валерий Васильевич

ПРЕДСКАЗАННЫЕ ДНИ АННЫ АХМАТОВОЙ

Размышления о творческом пути

Редактор **Т. Н. Никифорова**

Художественный редактор **В. В. Покатов**

Технический редактор **В. И. Тушева**

Корректоры **Г. А. Голубкова, И. С. Рудакова**

Издание подготовлено к печати по автоматизированной
редакционно-издательской технологии на персональных ЭВМ
Оператор **Н. И. Меламед**

Ответственный за выпуск
Е. Н. Лебедева

Подписано к печати 23.07.04.

Формат 84х108/32. Гарнитура «Петербург». Печать офсетная.
Бумага офсет. Усл.-печ. л. 16,7. + вкл. 1,52. Уч.-изд. л. 17,2. Тираж 1000 экз.
Заказ № 2284

Издательство «Современник»
123007, Москва, Хорошевское шоссе, 62
Факс / тел. 941-35-44 (приобретение тиража, киоск)
Адрес электронной почты:
sovremennik1970@list.ru

ООО ПФ «Полиграфист»
160001, Вологда, ул. Челюскинцев, 3

ISBN 5-270-01352-5







«... Не следует думать, что жизненные переживания Ахматовой можно рассматривать лишь только как некий материал для поэтических строф. В жизни все было гораздо сложнее и драматичнее. Однако суть дела заключается в том, что единство или синтез, как любили тогда говорить, ее общежитейских и надмирных чувствований был лишен подозрительности к чисто человеческому, к телесному, к чувственному проявлению любви. Именно этот синтез и позволял существовать высокой одухотворенности стиха, которая — впоследствии — почти начисто была утрачена многими поэтами-современниками. Но по-прежнему озаряла лучшие ахматовские строки...

Ведь художественное произведение тем очевиднее «дышит красотой», чем глубже оно постигает и смысл реальной жизни и смерти, любви и разочарования, веры и безверия, чем более широкий духовный и чувственный горизонт оно перед нами открывает.»

Валерий Дементьев

