



## Б. ФИЛИППОВ

### Поэма без героя

Осязаемо-вещная и просторечиво-психологическая поэзия Ахматовой «Вечера» и «Четок» уже к 1920-м годам начала принимать совсем другой, напряженно-внутренний и — скажем — патетический оттенок. Исключительная прозрачность и тонкая психологичность ее стихов стала вытесняться тяжелой поступью иных видений, постижением сокровенной сути мира. На смену лиризму и драматизму пришло трагедийное восприятие жизни. Это движение от ясности к суггестивности, от прозрачности чуть подкрашенного рисунка к масляной пастозной живописи, от гомофонии к полифонии было воспринято многими не как духовное и творческое возрастание, а как «измена» и «падение». Одновременно замечается и склонность к переходу от лирической миниатюры к «большой форме» — поэме или поэмообразному циклу. Многие поэмы и поэмы-циклы строятся на основе более ранних поэтических «заготовок»: ранее написанные стихотворения соединяются в сюиты, некоторые из сюит превращаются затем в поэмы. Это движение к большой форме также осуждалось многими, привыкшими к очень камерному, хотя и очень народному по свойствам поэтического языка, творчеству ранней Ахматовой, с ее слегка преодоленным автобиографизмом, с ее склонностью к лирическому наброску-миниатюре.

Как же должны были усилиться эти осуждающие Ахматову голоса после появления поэмы или цикла-сюиты «Шаг времени» (первая появившаяся в печати редакция «триптиха») и самой «Поэмы без героя»! «Строже всего, как это ни странно, ее осудили мои современники, — рассказывает автор в письме 27 мая 1955 г., — и их обвинение сформулировал в Ташкенте Х, когда он сказал, что я свожу какие-то старые счета с эпохой (10-е годы) и людьми, которых или уже нет, или которые не

могут мне ответить. Тем же, кто не знает некоторые “петербургские обстоятельства”, Поэма будет непонятна и неинтересна. Другие, в особенности женщины, считали, что Поэма без героя — измена какому-то прежнему “идеалу”, и, что еще хуже, разоблачение моих давних стихов “Чётки”, которые они “так любят”».

И действительно: 1913 год: ах, как он был в представлении большинства безоблачен, радостен, благополучен! Ну о каких таких апокалиптических тревогах и признаках катастрофы можно было тогда говорить! Их — этих признаков и предвещаний — не было и в помине! Было иное: агнивцевское:

Букет от Эйлерса! Вы слышите мотив  
Двух этих слов...

Был «блистательный Санкт-Петербург» и безмятежный быт, и только чудачки, мол, вроде Ахматовой или — особенно — Блока, «трагического тенора эпохи», могли видеть этот грядущий катаклизм, могли усмотреть сквозь этот блестящий наряд эпохи какие-то язвы на теле и распадение на аморфные элементы духа, слышать отдаленный, нет, очень уже приближившийся гул небывалых потрясений: «Так или иначе — мы переживаем страшный кризис. Мы еще не знаем в точности, каких нам ждать событий, *но в сердце нашем уже отклонилась стрелка сейсмографа*. Мы видим себя как бы на фоне зарева, на легком кружевном аэроплане, высоко над землей; а под нами — громящая и огнедышащая гора, по которой за тучами пепла ползут, освобождаясь, ручьи раскаленной лавы» (Блок А. Стихия и культура. Декабрь 1908). Нет, писать, да еще в ретроспективном порядке, праздную ложь или бытописательную поверхностную олеографию предреволюционных лет могут только вчерашние участники сборников «Знания» или изголодавшиеся по покою слабодушные авторы третьего ранжира. Для больших и навечных — наше *сегодня* озаряет трагедийным, но и очищающим — искупающим через страдания — огнем наше *вчера* и позавчера. В одном из поздних своих стихотворений Ахматова пишет:

И в памяти черной пошарив, найдешь  
До самого локтя перчатки,  
И ночь Петербурга, и в сумраке лож  
Тот запах и душный и сладкий,  
И ветер с залива. А там, между строк,  
Минуя и ахи и охи,  
Тебе улыбнется презрительно Блок —  
Трагический тенор эпохи.

Эти стихи как-то освещают и «Поэму без героя». Кстати, они и написаны в те годы, когда заканчивалась, перерабатывалась и принимала свою окончательную форму «Поэма без героя». Воистину *без героя*, ибо героем поэмы, единственным воплотившимся до конца, является сама эпоха, время распада отдельных личностей, их обезличения, но сама по себе — эпоха очень яркая и характерная. А личности в ней — и в поэме, и в эпохе — только слегка намечены, и то наиболее великие, и притом иной раз восходящие к иному времени, в двадцатый век забредшие из девятнадцатого, как посланники русской совести, как представители великой литературы великого века. Таков ясный в поэме Блок. Таково упоминание — еще более символическое — Достоевского, особенно в первом по опубликованию (но не по написанию) варианте поэмы — «Шаг времени» — и открывающемся в этом ключе:

Россия Достоевского. Луна  
Почти на четверть скрыта колокольной...

В дальнейшем, из отброшенных в процессе работы фрагментов поэмы «Шаг времени» (или одноименного цикла стихов, весьма поэмообразного — включавшего в себя и отрывок из «1913 года» — первой части «Поэмы без героя») были созданы другие поэмообразные циклы: «Предыстория» вошла первым фрагментом в «Северные элегии», «Юность» (с подзаголовком «Из цикла “Юность”») и «На Смоленском кладбище» включены в другие циклы. Вообще, как уже говорилось выше, в творчестве поздней Ахматовой наблюдается не только устремленность к большой форме поэмы и поэмообразного цикла, но и стремление одновременно написанные стихотворения соединять в циклы. Поэтому «Шаг времени», хотя и рассыпанный впоследствии по разным циклам, не может быть обойден при рассмотрении «Поэмы без героя» и ее предыстории ...

В маскарадной пестряди не лиц, а масок мелькают многие, но сам автор старается как можно дальше отодвинуть их отождествление с их реальными прототипами. И это — не только из соображений литературно-этических: чтобы не слишком приоткрывать завесу, скрывающую некоторые «петербургские обстоятельства»: нет, личное в нашу эпоху слишком связано с историей, слишком кровно связано с общим. Когда слишком много внешних событий — почти не остается места для жизни индивидуальной, личные события перестают отмечаться нами как материал для постройки нашей души и литературы. История убивает биографию. Мы видим скорее не *лица*, а *личины*, мас-

ки. Не внутреннее-сокровенное, а кажимость, маскарад. Умирает ли глубинное, внутреннее? Нет, конечно. Но умирает *фабула*: она заслоняется тем, что раньше было только *фоном*. Исторический фон поработает личность, бессильную перед силами торжествующей истории. Вещи поработают человека — всей своей наличной наглой массой. В учении Маркса о *товарном фетишизме* есть большая правда конкретного наблюдения. Развоплощение человеческой личности идет и путем крайнего овеществления душевной жизни — и путем почти магического одушевления окружающих нас вещей. Остаются только дух и подсознательное, с одной стороны, и огромная машинерия вещей — с другой. При этом не может существовать больше фабула — даже раннеахматовская:

Слава тебе, безысходная боль!  
Умер вчера сероглазый король.

Теперь нам неинтересен этот классический треугольник. И Ахматова *сознательно* бросает нам вызов, взяв за каркас сюжета своей первой части «Поэмы без героя» именно тот же классический треугольник: «Коломбаина десятых годов», «драгунский Пьеро» и он, победительный герой, трагический тенор эпохи, пославший Коломбине розу в бокале. Так прозрачно, так ясно:

Это он в переполненном зале  
Слал ту черную розу в бокале...  
Я послал тебе черную розу в бокале  
Золотого, как небо, аи...

И как все отдалено, как все *метафизировано*! Даже Блок не отвоплощен: он дважды обозначен: «без лица и названья», ему придан несколько демонический облик, но и маска его — знаменательная: он, стоящий на грани двух столетий-зонов, потому и наряжен как верстовой столб: «полосатой наряжен верстой». Наряжен он так и потому, что стоит на границе двух сосуществующих миров: Запада и России. Здесь у Ахматовой явная переключка с ее другом — Мандельштамом: «Домашнее и европейское — два полюса не только поэзии Блока, но и всей русской культуры последних десятилетий»; «Блок был человеком девятнадцатого века и знал, что дни его столетия сочтены. Он жадно расширял и углублял свой внутренний мир во времени...» («Барсучья нора», 1921). Ахматова не хочет фотографичности: да и может ли фотография запечатлеть вечно текущую жизнь! —

Ту полночную Гофманиану  
 Разглашать я по свету не стану  
 И других бы просила...

Но ее уже разгласили: разгласил отчасти Корней Чуковский, отчасти в умной и содержательной статье «“Поэма без героя” Анны Ахматовой» Е. Добин (Вопросы литературы. 1966. № 9):

«Как уже сообщил Корней Чуковский, в “Петербургской повести” воссоздана жизненная драма, действительно приключившаяся в Петербурге в 1913 году. Коломбина — блеснувшая в те годы актриса Ольга Афанасьевна Глебова-Судейкина (жена известного по «Миру искусства» художника Судейкина). Читателю, который интересуется реальными прототипами, можем сообщить и имя Пьеро: Всеволод Князев, драгунский корнет, выпустивший книжку стихов, не лишенных дарования\*. Но смысл “Петербургской повести”, разумеется не в “истинности” происшествия. Поэта вдохновил не сенсационный случай из газетной хроники, в сущности, тривиальный. <...> Ольга Глебова-Судейкина, Всеволод Князев — не герои “девятьсот тринадцатого года”. Они лишь прообразы. И если “корнет со стихами”, по-видимому, очень близок к прототипу, то этого нельзя столь же определенно сказать о Коломбине. Напомним, что в “Anno Domini” есть стихотворение, посвященное О. А. Глебовой-Судейкиной.

Пророчишь, горькая, и руки уронила,  
 Прилипла прядь волос к бескровному челу...  
 ...Как лунные глаза светлы, и напряженно  
 Далеко видящий остановился взор.  
 То мертвому ли сладостный укор,  
 Или живым прощаешь благосклонно  
 Твое изнеможенье и позор?

Героиня выступает в какой-то мере даже жертвой. Быть может, виновница кровавого финала имела основания бросить “укор” мертвому? И даже была вправе “прощать” твое изнеможенье и позор? Вопросы поставлены. Ответа на них не дано.

---

\* Сохранившиеся у Ахматовой портреты живых участников «Петербургской повести» несут на себе выразительный отпечаток времени. Корнет — в полной парадной форме. Левая рука картинно лежит на эфесе. Но лицо простодушное, открытое, без всякого налета щеголеватости, позировки, парадности. Героиня — прельстительная вакханка. В призывной улыбке — бесовская жажда наслаждений. Но есть и более поздняя фотография: лицо — усталое и грустное. — *Примеч. Добина.*

Вероятно, потому, что ответы могли быть разные».

Но в стихотворении «Голос памяти», посвященном Глебовой-Судейкиной, стихотворении, написанном летом 1913 года, непосредственно после кровавого финала, ответ как будто дан:

...Иль того ты видишь у своих колен,  
Кто для белой смерти твой покинул плен?

Небольшая поправка: Добин ошибается, когда говорит, что «Иванушка русской сказки», «драгунский Пьеро» выпустил книгу не лишенных дарования стихов: книга эта вышла посмертно: Всеволод Князев. Стихи. Посмертное издание. 1914. СПб. Даже эта деталь — выход книги Князева в год войны, а не в 1913 году — году его самоубийства — косвенно отразилась в поэме:

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

Все детали взвешены: детали, вещи, характерные личины времени невероятно точно и уместно включены в самую ткань повествования: чтобы и нам быть возможно более конкретными, наиболее приближенными к реалиям, лежащим во *внешней* подоснове поэмы, мы будем обильно цитировать современников «Петербургской повести» как из близкого героям поэмы лагеря, так и из кругов, ярко враждебных петербургским «декадентам». Пусть читатель не сетует за обилие цитат и их длину. Вот драгунский Пьеро бродит под окнами своей Коломбины, у дома на углу Марсова поля, «построенного в начале XIX века братьями Адамины». В этом доме одно время жила не только Глебова-Судейкина, но и дружившая с нею Ахматова.

И дождался он. Стройная маска  
На обратном «Пути из Дамаска»  
Возвратилась домой... не одна!

«Путь из Дамаска» — интермедия-миракль, поставленная в литературно-артистическом кабаре «Бродячая собака» (в «Поэме без героя»: «Мы отсюда еще в “Собаку”»). Кабаре открылось под новый 1912 год, прекратило свое существование в 1915 году, затем вновь открылось под названием «Привал комедиантов». «Бродячую собаку» охотно посещали Анна Ахматова («Да, я любила их — те сборища ночные»), Гумилев, Михаил Куз-

мин, Мандельштам, Сергей Городецкий, жена Блока — артистка Л. Д. Басаргина-Блок, художники Судейкин, Сапунов, Добужинский, артисты Шаляпин, Самойлов и многие другие. Сходились к ночи. «Четыре-пять часов утра. Табачный дым, пустые бутылки. Час назад было весело и шумно — кто-то пел, подыгрывая сам себе, глупые куплеты, кто-то требовал еще вина. Теперь шумевшие либо разошлись, либо дремлют. В подвале почти тишина. ...Разговоры идут полупшепотом. ...Здесь только: “Веселость едкая литературной шутки, / И друга первый взгляд, беспомощный и жуткий”...» (Георгий Иванов. Петербургские зимы. Париж, 1928. С. 68—69). Михаил Кузмин написал даже гимн «Бродячей собаке»:

...Мы не строим строгой мины,  
 Всякий пить и петь готов:  
 Есть певицы, балерины  
 И артисты всех сортов...  
 ...Наши девы, наши дамы,  
 Что за прелесть глаз и губ!  
 Цех поэтов — все «Адамы»,  
 Всяк приятен и не груб...

Приведший полностью этот гимн в своих воспоминаниях поэт Бенедикт Лившиц указывает на «двусмысленную роль, на которую были обречены футуристы в пронинском подвале. Со всем иное положение занимали в “Бродячей собаке” акмеисты. ...Ахматова, Гумилев, Зенкевич, Нарбут, Лозинский были в подвале желанными гостями» (Б. Лившиц. Полутораглазый стрелец. Изд. Писателей в Ленинграде, 1933. С. 263). «В петербургской “Бродячей собаке”, где Ахматова сказала: “Все мы грешники тут, блудницы”, поставлено было однажды “Бегство Богоматери с Младенцем в Египет”, некое “литургическое действие”, для которого Кузмин написал слова, Сац сочинил музыку, а Судейкин придумал декорацию, костюмы, — “действие”, в котором поэт Потемкин изображал осла, шел, согнувшись под прямым углом, опираясь на два костыля, и нес на своей спине супругу Судейкина в роли Богоматери» (И. А. Бунин. Воспоминания. Изд. «Возрождение», Париж, 1950. С. 46). Блок давно почувствовал, что весь этот шумный маскарад времени — бал покойников. В своем дневнике и в своих статьях и письмах он неоднократно говорит об этом. А 21 августа 1917 года он с явным сожалением записывает, что его жена «была ночью в “Бродячей собаке”, называемой “Привал комедиантов”... ..В “Бродячей собаке” выступали покойники: Кузмин и Олечка Глебова, дилетант Евреинов, плохой танцор Ростовцев»... (Собр. соч.

1963. Т. 7. С. 303). Приведем только отзыв о «Коломбине десятых годов» ее друга — известного художника и эссеиста Юрия Анненкова: «Ольга Афанасьевна Глебова-Судейкина, выдающаяся танцовщица, первая жена знаменитого художника и театрального декоратора, Сергея Судейкина, умершего в Соединенных Штатах Америки. Женщина рафинированной культуры, вращавшаяся в центре художественного и литературного мира тогдашней России и близкая подруга Анны Ахматовой» (Дневник моих встреч. Цикл трагедий. 1966. Т. 1. С. 77).

Классический треугольник взят в явно трагедо-фарсовом виде: ведь взяты, как мы видим, в виде прообразов личности или не лишенные таланта творческого — и таланта жить (а биография в десятых годах нашего века тоже — в кругах творческой интеллигенции — творилась; даже заживо творили вокруг себя некую легенду): таков двадцатилетний «корнет со стихами» — Всеволод Князев: он характеризуется и цитатами-эпиграфами к главам поэмы (подписанными «Вс. К.»); или личности талантливые, одаренные — такова «Путаница-Психея», «Коломбина десятых годов» — Ольга Глебова-Судейкина; наконец, огромная фигура «без лица и названья» — Блок. И вот, несмотря на это, все они — лишь маскарадные маски, лишь верстовые столбы времени, что-то мнимо-существующее, не всамделишное, миражное, как и окружающий их мир интеллигентских эпифеноменов — над разбушевавшейся стихией истории и мира вещей. Недаром почти все характерные детали взяты из мира искусства наиболее мимолетного, исчезающего, манящего и нестойкого — мира театра: вот Дапертутто — литературно-редакторский псевдоним Всеволода Мейерхольда — и в строфах «Поэмы без героя» «мейерхольдовы арапчата затевают опять возню»: впервые поставленный в свободном импровизационном стиле 9 ноября 1910 года мольтеровский «Дон Жуан» «начинался с того, что маленькие арапчата в красных расшитых камзолах выбегали на сцену и зажигали свечи и звонили в колокольчик, созывая публику. ...Арапчата выполняли на сцене множество разнообразных дел — ...поправляли костюмы и парики актерам, приносили и уносили шпаги, плащи и шляпы, объявляли о перерыве и меняли декорации картин...» (Ю. Елагин. Темный гений [Всеволод Мейерхольд]. Нью-Йорк, 1955. С. 164). «У Мейерхольда реализм, элементы реализма, служили не более чем исходными точками, комбинируя которые он создавал, сплетал свои собственные видения, скользившие над реальностью или — *рядом* с нею» (Юрий Анненков. Дневник моих встреч. Цикл трагедий. 1966. Т. 2. С. 38). Характерно, что

русское искусство десятых годов — если исключить поэзию, отчасти — музыку — преимущественно театрально: искусство театра, балета, театральной живописи — искусство *мнимости*, *кажимости*. И характерно, что проносющаяся через «Поэму без героя» Анна Павлова характеризуется именно этой мнимостью:

Но летит, улыбаясь *мимо*,  
Над Мариинской сценой прима,  
Ты — наш лебедь непостижимый...

И другие маски-персонажи — и персонажи, обряженные в маски: «из-за ширмы Петрушкина маска» — «Петрушка» Стравинского — 1911, Париж, 1913 — Мариинский театр. Стравинский рассказывает: «...мне захотелось развлечься сочинением оркестровой вещи, где рояль играл бы преобладающую роль... Когда я сочинял эту музыку, перед глазами у меня был образ игрушечного плясуна, внезапно сорвавшегося с цепи, который своими каскадами дьявольских арпеджио выводит из терпения оркестр, в свою очередь отвечающий ему угрожающими фанфарами. Завязывается схватка, которая в конце концов завершается протяжной жалобой изнемогающего от усталости плясуна» (*Игорь Стравинский. Хроника моей жизни. Л., 1963. С. 72*). Любопытно, что и «кучерская пляска» той же строфы — скорее не реальная пляска замерзших кучеров, а *театральная* кучерская пляска: из того же балета Стравинского; характерно, что и Стравинский замыслил свою партитуру как *победу* оркестра, как целого, как *стихии*, как *истории*, над одиноко *изнемогающей личностью*, притом — *ряженой, балаганной*: Петрушкой-роялем... В «Поэме без героя»:

До смешного близка развязка;  
Из-за ширм Петрушкина маска,  
Вкруг костров кучерская пляска,  
Над дворцом черно-желтый стяг...  
*Все уже на местах кто надо;*  
*Пятым актом из Летнего сада*  
*Пахнет...*

И еще: у друга и современника Анны Ахматовой, Осипа Мандельштама, тот же образ кучеров-извозчиков вокруг Мариинского *театра*:

...Громоздкая опера к концу идет...  
...Уж занавес наглухо упасть готов...  
...*Извозчики пляшут вокруг* костров.  
Карету такого-то! Разъезд. Конец.

Заметим, что стихи эти написаны в том же роковом 1913 году... «И опять тот голос знакомый, будто эхо горного грома» — Шалапин. Но и он, не он, скорее, а *голос* его «несется по бездорожью», и он взят в какой-то мнимости, как *меон*. Да и сам Шалапин понимал это не хуже: говоря о своей роли Царя Бориса — и одновременно говоря о трагическом фарсе конца империи, он выразительно обронил: «...если атмосфера не уяснена мною, то жест мой, как у бездарного актера, получается фальшивый, и смущается наблюдатель, и из груди народа сдавленно и хрипло вырывается полупшепот:

— Ну, и царь же!..

Не понял атмосферы — провалился.

Горит империя» (*Ф. И. Шалапин*. Маска и душа. Париж, 1932. С. 224).

И другие — мелькающие и мерцающие маски — все модные, тогодневные: Дон-Жуана из постановки (над-реальной и *около*-реальной) Мейерхольда, Иоканаана — из моднейшей в те годы оперы Рихарда Штрауса «Саломея» — и из постановки драмы Уайльда в те же годы; «вихрь Саломеиной пляски» — из балета М. Фокина на музыку А. К. Глазунова, с Идой Рубинштейн (1908, Париж, 1909 — Петербург); наконец, наимоднейший тогда Гамсун — с его «северным Гланом»...

Исторические и бытовые детали «Поэмы без героя», как и ее первоначальных этюдов, — предельно точны. Так же, если не еще более точны детали и обстановка первоначального этюда поэмы «Предыстория» — «Шага времени». Кстати, и об этом названии: отказавшись от первоначального замысла и названия *поэмы*: «Шаг времени», Ахматова не смогла отказаться от самого обозначения: она назвала свою последнюю книгу — «Бег времени». И тоже знаменательно это видоизменение: история катастрофически убыстряет свой бег: шаг, поступь — уже не выражает того, что следует. Корней Чуковский говорит об этом *историзме* (даже историзме деталей) Ахматовой: «Я застал конец этой эпохи и могу засвидетельствовать, что самый ее колорит, самый запах переданы в “Предыстории” с величайшей точностью... Зеркала действительно были тогда в коричневых ореховых рамах, испещренных витиеватой резьбой с изображением роз и бабочек. “Шуршанье юбок”, которое так часто поминается в романах и повестях того времени, прекратилось лишь в двадцатом столетии, а тогда, в соответствии с модой, было устойчивым признаком всех светских и полусветских гостиных...» (*Корней Чуковский*. Читая Ахматову // Москва. 1964. № 5. С. 201). Историзм «Поэмы без героя» усугубляется еще и

цитатно — и эпиграфами из самой себя (из стихов, относящихся или к себе, или к Судейкиной), из стихов современников и друзей — Осипа Мандельштама, Михаила Лозинского, Николая Клюева, Иннокентия Анненского, «героя-негероя» поэмы — Всеволода Князева, чаще всего эпиграфами, подписанными инициалами; и эпиграфами из вечных современников — в особенности Пушкина. Есть литературные реминисценции и в самом тексте: автоцитата из «Новогодней баллады», явившейся как бы первоначальным зерном «Поэмы без героя» (1923), упоминание «Головы мадам де Ламбаль» — знаменитой, особенно в те годы, полубаллады Максимилиана Волошина — и тут же Софокл, Данте, Шекспир, Гофман, Байрон, Шелли, Достоевский. Есть несколько реминисценций живописных — их немного: Гойя, Боттичелли — тоже очень вошедшие в моду около 1911—1913 гг. Но всю поэму пронизывают реминисценции *музыкальные*: имен и образов немного: моцартовский Дон-Жуан, чакона Баха, похоронный марш Шопена, Седьмая — Ленинградская — симфония Шостаковича. Но всю «Поэму без героя» пронизывает музыкальное начало. И ни одно из музыкальных упоминаний в ней отнюдь не случайно.

Итак, *любвный треугольник*: «Коломбина-Путаница-Психея» — «Драгунский Пьеро-Корнет со стихами, Иванушка древней сказки» — «Трагический тенор эпохи — без лица и названья — пославший черную розу в бокале» — дан явно трагедофарсово, более того, в плане трагического *балагана*. Тот же треугольник, что в балетно-симфоническом трагедофарсе Стравинского — в «Петрушке»: Петрушка — Балерина — Арап. Все это напоминает и трагический фарс Блока — «Балаганчик», поставленный примерно в те же годы: и хотя Драгунский Пьеро и истек *настоящей* кровью, а в «Балаганчике» Паяц пронзительно кричит: «Помогите! Истекаю клюквенным соком!», — но вся *подлинная* житейская трагедия поэмы воспринимается как *меон*, как кажимость, еще и подчеркнутая *вещно-литературной* реминисценцией — в «Балаганчике» Блока Пьеро говорит:

Я стоял меж двумя фонарями  
И слушал их голоса,  
Как шептались, закрывшись плащами,  
Целовала их ночь в глаза...  
...Ах, тогда в извозчиьи сани  
Он подругу мою усадил!...

В «Поэме без героя» Драгунский Пьеро:

Он за полночь под окнами бродит,  
 На него беспощадно наводит  
 Тусклый луч угловой фонарь, —

и стройную маску-Коломбину похищает Некто, без лица и названья, счастливый соперник, трагический тенор эпохи...

Раскроем одну литературную реминисценцию: эпитафия ко второй части поэмы — интермеццо — «Решке»:

...Жасминный куст,  
 где Данте шел и воздух пуст.

Н. К.

Н. К. — Николай Алексеевич Ключев: в своих воспоминаниях о Мандельштаме, публикуемых в этом томе (впервые опубликованы в альманахе четвертом «Воздушные пути», Нью-Йорк, 1965. С. 37), Ахматова пишет: «Осип (Мандельштам. — Б. Ф.) читал мне на память отрывки стихотворения Н. Ключева “Хулители искусства” — причину гибели несчастного Николая Алексеевича. Я своими глазами видела у Варвары Клычковой заявление Ключева (из лагеря о помиловании): “Я, осужденный за мое стихотворение «Хулители искусства» и за безумные строки моих черновики”. Оттуда я взяла два стиха как эпитафия — “Решка”...»

Эпитафия из Ключева, да еще из одного из его наиболее опальных произведений, характерен: Ключев (не в этой цитате, а в творчестве своем вообще) — почвенник-неославянофил. Для Ключева начало погрома кондовой, исконной, *подлинной* России, самого онтологического ее существа — Петр и его большевицкие реформы, вернее, петровская революция. Историческая поэма рассматривала первые шаги революции как возврат к *народным, национальным* началам.

Исторический *треугольник* Ахматовой: Россия — царица Авдотья — «Достоевский и бесноватый» Петербург-Питер, «что народу бока повытер» — революция как стихийный взрыв-начало в 1917 году «настоящего, а не календарного двадцатого века». И этот любовный *треугольник* трактуется как очень тяжкий, очень глубокий, метафизический, но трагедофарс; театральные ассоциации и тут уместны:

Все равно подходит расплата —  
 Видишь — там, за вьюгой крупчатой  
 Мейерхольдовы арапчата  
 Затевают опять возню...

Звук оркестра как с того света, —  
 (Тень *чего-то* мелькнула *где-то*),

Не предчувствием ли рассвета  
По рядам пробежал озноб?..

Были Святки кострами согреты,  
И валились с мостов кареты,  
И весь траурный город плыл  
По неведомому назначенью  
По Неве иль против течения, —  
Только прочь от своих могил...

Оттого, что по всем дорогам,  
Оттого, что ко всем порогам  
Приближалась медленно тень —  
...И кладбищем пахла сирень...  
*И царицей Авдотьей заклятый,*  
*Достоевский и бесноватый*  
*Город в свой уходил туман.*

«...Далее, ради Бога, далее от фонаря! и скорее, сколько можно скорее, проходите мимо. <...> Но и кроме фонаря все дышит обманом. Он лжет во всякое время, этот Невский проспект, но более всего тогда, когда ночь сгущенною массою наляжет на него и отделит белые и палевые стены домов, когда весь город превратится в гром и блеск, дирияды карет валяются с мостов, форейторы кричат и прыгают на лошадях и когда сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать все не в настоящем виде» (*Гоголь. Финал «Невского проспекта», 1835.*)

И пусть горят светло огни его палат,  
Пусть слышны в них веселья звуки, —  
Обман, один обман! Они не заглушат  
Безумно страшных стонов муки!..  
И в те часы, когда на город гордый мой  
Ложится ночь без тьмы и тени,  
Когда прозрачно все, мелькает предо мной  
Рой отвратительных видений...  
Пусть ночь ясна, как день, пусть тихо все вокруг,  
Пусть все прозрачно и спокойно, —  
В покое том затих на время злой недуг,  
И то. — прозрачность язвы гнойной.

(*Аполлон Григорьев. Город. 1 января 1845 г.*)

«Для человеческого обихода слишком было бы достаточно обыкновенного человеческого сознания, то есть в половину, в четверть меньше той порции, которая достается на долю развитого человека нашего несчастного девятнадцатого столетия и, сверх того, имеющего сугубое несчастье обитать в *Петербурге, самом отвлеченном и умышленном городе на всем земном шаре*» (*Достоевский. Записки из подполья. 1864.*)

«...И согласно нелепой легенде окажется, что столица не Петербург. Если же Петербург не столица, то — нет Петербурга. Это только кажется, что он существует» (*Андрей Белый*. Петербург. 1913).

Да, в том историсофско-любовном треугольнике, который транспарантом наложен на треугольник традиционно-любовный (Коломбина — Пьеро — Арлекин), в свою очередь являющийся транспарантом треугольника-прообраза (Глебова-Судейкина — Всеволод Князев — Блок), «самому умышленному городу на свете» — Петербургу — уделено центральное место. А в центре литературных и музыкальных, архитектурных и исторических реминисценций, сложной полифонической вязью обрисовывающих Санкт-Петербург — Петроград — Питер — Ленинград, — все-таки он, Достоевский:

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

Открываясь цитатой из Николая Ключева, «достоевская» череда цитат-эпиграфов заключается эпиграфом из Иннокентия Анненского, из его «Петербург». Цитата-эпиграф знаменательна: читатель извинит нас еще за одну — и не последнюю! — большую цитату: но ведь про Иннокентия Анненского сама Ахматова сказала: «А тот, кого учителем считаю...»:

Желтый пар петербургской зимы,  
 Желтый снег, облипающий плиты...  
 Я не знаю, где ВЫ и где МЫ,  
 Знаю только, что крепко мы слиты.  
 Сочинил ли нас царский указ?  
 Потопить ли нас шведы забыли?  
 Вместо сказки в прошедшем у нас  
 Только камни да страшные были...  
 ...А что было у нас на земле,  
 Чем вознесся орел наш двуглавый,  
 В темных лаврах гигант на скале  
 Скоро станет ребячьей забавой...  
 Царь змеи раздавить не сумел,  
 И прижатая стала наш идол.  
 Ни кремлей, ни чудес, ни святынь,  
 Ни миражей, ни слез, ни улыбки...  
 Только камни из мерзлых пустынь  
 Да сознание проклятой ошибки...

И вот Арлекину-Арапу-Капралу исторического театра Петрушки — Питеру, «что народу бока повытер», противопоставлена стихия, народ, земля. Она — царица Авдотья, брошенная Петром для немецкой трактирщицы Анны Монс. Она клянет Питер и Петра самой подъябошной, самой злой бабьей и народной клятвой-заклятьем. На розыске с великой кровью и пытками недруги Петра из круга монаха Авраамия показали, что народ ропщет: «Государь не изволил жить в своих государских чертогах на Москве, и мнится... что от того на Москве небытия у него в законном супружестве чадородие перестало быть, и о том в народе велми тужат» (С. М. Соловьев. История России с древнейших времен. 1962. Кн. VII. С. 574). Забавы и потехи на лад захудалой провинциальной Европы — и лютые казни. Но и *организация*: пусть не только политические и литературные староверы кляли — вместе с царицей Авдотьей — Петра за мужское и государское к ней, Царице и земле, невнимание и прекращение чадородия, — нет, кляли и европейски настроенные интеллектуалы, например Карамзин: «Петр не хотел вникнуть в истину, что дух народный составляет нравственное могущество государства», и потому попирал, мол, питающую этот дух традицию — исконные обыки и навыки, народные особенности. Но чем бы была Россия *без Петра*? Стихия, разинщина, народный разгул — все это хорошо как-то в меру, когда влито в какой-то сдерживающий народную аморфную массу суд...

Если живопись и поэзия еще допускают большой произвол, большой разгул свободы, то не такова архитектура — наиболее строго кристаллизующееся искусство. И Ахматова, всецело *принимая* и правду царицы Авдотьи, принимает и красу архитектурного и исторического Петербурга: Камеронову галерею, арку Галерной, Летний сад, пушкинскую ясность, прагматическую мудрость и европеизм. Это подчеркнуто и последней частью Поэмы, и ее пушкинскими эпиграфами. Как и Пушкин, она принимает Петра и Петербург не абсолютно, не благоговейно-догматически: она знает, что Петр — начало удушающего деспотизма. Она знает, что Петр и великий *организатор*, кристаллизатор рассыпающейся, сырой, *бабьей* Русской земли. Да, гибнут бедные Пьеро-Петрушки-Евгении. Но — «так тяжкий млат, дробя стекло, кует булат»: Петр тот,

...чьей волей роковой  
Под морем город основался...  
Ужасен он в окрестной мгле!  
Какая дума на челе!

Какая сила в нем сокрыта!  
 А в сем коне какой огонь!  
 Куда ты скачешь, гордый конь,  
 И где опустишь ты копыта?  
 О мощный властелин судьбы!  
*Не так ли ты над самой бездной*  
 На высоте уздой железной  
 Россию вздернул на дыбы?

И все-таки — бедный Пьеро-Петрушка! Хотя — социально, там, исторически, — ты истекаешь всего-навсего «клюквенным соком», но ведь по-плотски, телесно — ты истекаешь своей кровью-рудой... Ты, русский многострадальный *интеллигент*, *лишний человек* русской классической литературы, лишний и в наши машинные времена. Ибо «Медный всадник» обернулся машинно-коллективистическим пеклом, обездуховленным и обездушенным:

Се — Аз лечу. За мною войск когорты,  
 Качается набатом каланча,  
 Траншеи, развороченные шпалы, —  
 Казармы смрад, жар топок паровых, —  
 Так начался поход машин усталых  
 На хищный разум, вышколивший их.  
 На костылях, всей грудью припадая,  
 Откинув дым со лбов, крича: назад,  
 Грядет за мной голодная орда их.  
 Окно в Европу стало срывом в ад.

(П. Антокольский. Медный всадник. 1920)

Пьеро-Петрушка — всегда битый, всегда страдающий, всегда вместе с тем топорщущийся *интеллигент*: третий член трагедофарсового историософского любовного треугольника «Поэмы без героя».

Конструктивен ли Пьеро-Петрушка? О нет, — он больше рассуждает, чем творит, больше критикует («критически мыслящая личность» Лаврова и народников), чем создает, больше мечтает и пророчествует, чем строит:

Не последние ль близятся сроки?..  
 Краснобаи и лжепророки,  
 Но меня не забыли вы...

И все-таки, не будем бросать камень в бедного Петрушку-Интеллигента: он ведь наше прошлое. И без него мы тоже были бы менее особенны и оригинальны, хотя Ахматова и не хочет своего *собственного* возврата в те интеллигентские времена: не

хочет возвратиться к прежнему до самого Страшного, последнего суда:

С той, какою была когда-то  
 В ожерельи черных агатов  
 До долины Иосафата  
 Снова встретиться не хочу ...

История в поэме — сложное сплетение ряда временных планов; это заметил уже Е. Добин: «Слово в поэме точно и выверено (пушкинская родословная устанавливается сразу). Вместе с тем в поэме сложный вихревой водоворот течений, видимых и подводных. Пересеченность многих орбит бытия и сознания, характерная для современного искусства. Внутренний монолог внедряется в рассказ. Повествование растворяется в лирических волнах. Непрерывные переходы во времени — от сиюминутного к вчерашнему, к давно прошедшему (и обратно). Страницы дневника — летопись века. Взгляд сверху, с самой высокой точки — и зорко подмеченные детали. Канун Первой мировой войны — и дни Великой Отечественной» (Добин Е. «Поэма без героя» Анны Ахматовой // Вопросы литературы. 1966. № 9. С. 63).

История — и Ахматова это ясно сознает — есть *память о будущем*, есть освещаемое *будущим* прошлое, иногда этим будущим и порождаемое:

Как в прошедшем грядущее зреет,  
 Так в грядущем прошлое тлеет —  
 Страшный праздник мертвой листвы.

Отсюда — смещение временных планов: 1913 предвоенный год легко проникает в годы сороковые, годы эвакуации на Урал и в Сибирь под ударами гитлеровских армий. Отсюда — смещение и свертывание пространственное:

Это где-то там — у Тобрука,  
 Это где-то здесь — за углом.

Отсюда и те на первый взгляд вопиющие противоречия в оценках и характеристиках, какие уже мимоходом указаны выше, — и которые и *должны быть*, раз мы имеем дело с живой жизнью, с историей, а не с таблицей логарифмов. Вот интеллигентка «Путаница-Психея», «Коломбаина десятых годов»: с одной стороны, она, как русская интеллигентка того времени, казалось бы, вполне вненациональна, инородное для русской стихии тело:

Ты в Россию пришла ниоткуда,  
 О мое белокурое чудо,  
 Коломбина десятых годов...

Но, с другой стороны, ведь и она, и русская интеллигенция, даже в своей оторванности от почвы, такое специфически-русское явление, да еще часто происходящее из разночинцев, из деревни даже: вот и наша Коломбина:

Деревенскую девку-соседку  
 Не узнает веселый скобарь...

Еще несколько слов об историософии Ахматовой, историософии лирической, которую смело можно было бы назвать историософией не эротической, а любовной. Обратите внимание: Ахматова — церковно-верующая христианка: но где же *евангельские* мотивы в ее творчестве? «Майский снег» — со ссылкой на псалом 6-й Царя Давида. «Библейские стихи» — все целиком посвященные любви, браку, чадородию:

И Лию незрячую твердой рукой  
 Приводит к Иакову в брачный покой...  
 ...Где милому мужу детей родила...  
 ...Но хочет Мелхола Давида...

И мотивы эти — настойчивые: с 1921 по 1961 год. Но и раньше, много раньше:

А в Библии красный кленовый лист  
 Заложен на Песни Песней...

«Критика тридцатых годов иногда писала, имея в виду толкование Ахматовой некоторых пушкинских текстов, об элементах *фрейдизма* в ее литературоведческом методе. Это сомнительно. Но напряженный, противоречивый и драматичный психологизм ее любовной лирики, нередко ужасающейся темных и неизведанных глубин человеческого чувства, свидетельствует о возможной близости ее к отдельным идеям Фрейда, вторично легшим на опыт, усвоенный от Гоголя, Достоевского, Тютчева и Анненского...» (А. И. Павловский. Анна Ахматова. Л.: Лениздат, 1966. С. 97).

Скорее следует предположить некоторую зависимость от Розанова. Даже такая литературная реминисценция характерна: в «Поэме без героя» —

И ни в чем не повинен: ни в этом,  
 Ни в другом и ни в третьем...  
 Поэтам

Вообще не пристали грехи.  
*Проплясать пред Ковчегом Завета*  
 Или согнуться!.. Да что там! Про это  
 Лучше их рассказали стихи.  
*Крик петуший нам только снится...*

«Едва монах уцепился за ребенка, сказал: “не отдам”; едва уцепился за барышню, сказал: “люблю и не перестану любить”, — как христианство кончилось. Как только *серьезна* семья — христианство вдруг обращается в шутку; как только серьезно христианство — в шутку обращается семья, литература, искусство. Все это есть, но не в настоящем виде. Все это есть, но без идеала. Но как же тогда? где *этому* всему место? <...> Можно написать оду: “Размышление о Божьем величии при виде северного сияния”, но “Медного всадника” написать — грешно. <...> Это — *смерть, гроб*, о котором я говорил... и коего решительно невозможно вырвать из христианства. <...> Что такое чистый белый цвет? Воскрешенный эллин и иудей, воскрешенный Египет. Все три в светозарном новом воплощении, с какими-нибудь новыми нюансами, но в существе — они. *Танец перед Ковчегом Завета*, “воспойте Господу на арфах”, как говорила Иудифь. Эллин есть успокоенный, не ажитированный иудей; иудей без глубины. Иудей есть желток того пасхального яичка, скорлупу и белок которого составляет эллинизм; скорлупу раскрашенную, литературную, с надписями “Христос Воскресе”, с изображениями, живописью, искусствами... Но скорлупа со всеми надписями хрупка, а белок мало питателен и *не растителен*. Важнее всего сокрытый внутри желток и в нем *зародышевое пятнышко...*» (В. Розанов. О Сладчайшем Иисусе и горьких плодах мира).

Посмотрите, кого воспевает Ахматова в своем «Причитании» (1922): *Богородицу*, что «сына кутает в платок», да Анну Кашинскую: княгиню, мать, домохозяйственницу... Упомянут еще св. Серафим Саровский — святой необычный: радостный и светлый.

Итак, приближается конец: «до смешного близка развязка». Наступает новый век, не календарный, а подлинно, по существу новый. Его открывает русская Октябрьская революция, ибо, как бы мы ее ни расценивали, настоящий новый век начался *во всем мире* именно с Октября: и христианка в устремлениях своих (но не по творчеству своему), Ахматова принимает новую жизнь и революцию — как *искупление*:

Ведь сегодня такая ночь,  
 Когда нужно платить по счету...

И в «духоте морозной», в которой «непонятный таился гул», окончательно стерлись индивидуальные биографии:

Словно в зеркале страшной ночи  
И беснуется и не хочет  
Узнавать себя человек —  
А по набережной легендарной  
Приближался не календарный —  
Настоящий Двадцатый век.

И все-таки, вопреки всему своему настрою, нужно спасать душу и вечность свои — во имя победы над смертью:

Разве ты мне не скажешь снова  
Победившее смерть Слово...

Этот «Настоящий Двадцатый век» грядет в венце войн и революций, он несет неизмеримые страдания и муки. «Как пред казнь бил барабан», — «и многие страницы Семеновским припахивают плацем»: местом казни Достоевского, как бы возглавляющим многое множество Семеновских плацев победившего тоталитаризма...

Сколько литературных реминисценций! — скажет читатель. В чем же исключительность этой поэмы Ахматовой, поэмы, которая как раз и даст ее автору право на бессмертие? Все мы стоим на плечах предыдущих поколений. Во всех нас скрещиваются взгляды, вкусы и трагические взаимоотношения эпохи. Но нужно *уметь* вжиться в них, *уметь* подняться над ними, уметь породить их воплощение. Ахматова хорошо понимала, что ее будут укорять за обилие *заимствованных* образов и художнически претворенных идей:

...а так как мне бумаги не хватило,  
Я на твоём пишу черновике.  
И вот чужое слово проступает...

Эпоха творчески не плодоносящая. Недаром и треугольник — любовный и историософский — в «Поэме без героя» *бездетен*: ни Олечка Глебова-Судейкина, ни Всеволод Князев, ни Блок никого не породили. «Путаница» и «Психея» Глебова-Судейкина — по ее ролям «Путаницы» в одноименной пьесе Ю. Беляева, «Психея» — по заглавной роли в пьесе Беляева же — «Псиша». Играла она их в Суворинском театре. «Петербургская кукла», «актерка» — что-то невсамделишное — подчеркивает Ахматова. А Блок — «плоть, почти что ставшая духом» — ведь и он без потомства... Отсюда и повторяющийся мотив театральных масок, и «Бродячая собака» — «Привал комедиантов», с чад-

ным весельем пира во время чумы: это о нем писал Ключев — что Господь, сошедший на заснеженные пустыни петербургских площадей, —

И «Привал комедиантов» за *бесплодь* проклял Он...

Спасет ли — и спасла ли — Россию грядущая — и свершившаяся — революция? Да и возможен ли рай на земле? И вообще — по плечам ли человеческим этот самый рай, хотя бы даже и небесный, в его каноническом освещении? Во впервые напечатанном в первом томе отрывке из трагедии «Пролог» (1963) Ахматова пишет:

Этот рай, в котором мы не согрешили,  
Тошен нам.  
Этот запах смертоносных лилий  
И еще не стыдный срам.  
Снится улыбающейся Еве,  
Что ее сквозь грозные века  
С будущим убийцею во чреве  
Поведет любимая рука.

Ну а *построение земного рая*, рая принудительного благополучия, равенства, равноудинаковости, вообще обернулось адом: вот под напором гитлеровских армий Россия бежит на восток, к Уралу, в Сибирь: как раз по тому пути, по которому власть послала в лагеря миллионы безвинных насельников «цитадели мирового социализма», в том числе и сына Ахматовой:

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...

И — встречное движение: перелом в душах: от позорнейшего поражения — к наступлению. Если конец Поэмы читается сейчас так:

От того, что сделалось прахом,  
Обуянная смертным страхом  
И отмщенья зная срок,  
Опустивши глаза сухие  
И ломая руки, Россия  
Предо мною шла на восток, —

то в прежних редакциях за этим следовало еще:

И себе же самой навстречу  
 Непреклонно в грозную сечу,  
 Как из зеркала наяву,  
 Ураганом — с Урала, с Алтая,  
 Долгу верная, молодая,  
 Шла Россия — *спасать Москву.*

Россия, как бы очнувшись от своего *петербургского* сна, — шла спасать свое исконное, кондовое, поддонно-национальное — *Москву*. Так поэма кончается в опубликованных в СССР отрывках. Но Ахматова сняла это окончание. Славянофильство оказалось воплотившимся только на парадных транспарантах демонстраций. Концовка снята...

Итак, фактологическая подоснова поэмы — любовный треугольник, была уже сразу же, несмотря на скрупулезность в отделке деталей и их историческую подлинность, — претворена в обобщенный и несколько театрализованный треугольник: Коломбина — Пьеро — Арлекин; затем — вторая трансформация образов — в любовный историософский треугольник: Русь — Авдотья — Достоевский и бесноватый Петербург — прогрессивно-революционная интеллигенция; наконец, третья трансформация образов — уже *над*-национальная: она — он — *другой*: притом с неким религиозно-эротическим оттенком. И тут же — метафизическая ирония, и тут же маска Петрушки. Ну, да он-то ведь — сверхнационален! Тот же автор «Петрушки» свидетельствует об этом: «И вот однажды я вдруг подскочил от радости. “Петрушка”! Вечный и несчастный герой *всех ярмарок, всех стран!* Это было именно то, что нужно, — я нашел ему имя, нашел название!» (*Игорь Стравинский. Хроника моей жизни. Л., 1963. С. 72.*)

Наконец четвертая трансформация образов поэмы — *музыкальная*. О ней говорить совсем трудно. Но это движение от драматического импрессионизма Мусоргского — с его растрепанными и шатающимися темпами, с его взрыдом и пьяным разгулом толп — страдающих и разбойных, — к светлой надмирной чаконе Баха, переданной *одним* лишь голосом скрипки — даже без сопровождения. Этот строгий лаконизм — при невероятной внутренней сложности. Эта величавая сдержанность и внутренняя собранность, — все более и более самоорганизующаяся к концу, — вдруг переживается драматизмом Седьмой симфонии Шостаковича, чтобы затем опять освободиться от взволнованности для музыкально-трагического катарсиса. И все время присущее Поэме сознание *конца, суда* над миром и нами — не нарушает общего музыкального строя произведения: это — не драматический срыв; это — *финал*.

Несколько слов о лейтмотивах «Поэмы без героя». Уже Е. Добин отмечает, как часто вообще у Ахматовой встречается слово «Зеркало»:

Все унеслось прозрачным дымом  
Истлело в глубине зеркал...  
Теперь улыбки кроткой  
Не видеть зеркалам.  
Где странное что-то в вечерней истоме  
Хранят для себя зеркала.  
Завтра мне скажут, смеясь, зеркала...

Прибавим еще несколько ахматовских «зеркал», так как образ этот, в особенности для «Поэмы без героя», отнюдь не случаен:

А глаза глядят уже сурово  
В потемневшее трюмо.  
Как в зеркало, глядела я тревожно...  
Гляделись в обломок разбитых зеркал...  
Из зеркала смотрит пустого...  
Не оттого, что зеркало разбилось...  
В разбитом зеркале.

В некоторых стихотворениях *магическое* назначение зеркала наиболее очевидно:

Возникли...  
Из мглы магических зеркал,  
И над задумчивою Летой...  
И в зеркале *двойник*, не хочет мне помочь...

(в этом же стихотворении и свеча, и глаз черного кота, и сон...)

И то зеркало, где, как в чистой воде,  
Ты сейчас отразиться не мог...  
*И время прочь, и пространство прочь.*

В стихотворении «В Зазеркалье»:

...Мы в *адском круге*,  
А может, *это и не мы...*

Читатель пусть не сетует на такое обилие цитат: они нужны, чтобы показать, какое не символическое отнюдь, а *магическое* значение имеет образ зеркала и «гостя зазеркального» в «Поэме без героя»; этот лейтмотив отнюдь не носит только эстетическую нагрузку. Тем более это становится ясным, если

мы вспомним колдовскую «Новогоднюю балладу» и «Заклинание» 1935 года:

Из высоких ворот...  
 Путем нехоженым,  
 Лугом некошеным,  
 Сквозь ночной кордон,  
 Под пасхальный звон,  
 Незванный,  
 Несуженый, —  
 Приди ко мне ужинать.

И — в «Поэме без героя»:

Не для них здесь готовился ужин...  
 ...Хвост запрятал под фалды фрака...  
 Как он хром и изящен...  
 ...И во всех зеркалах отразился  
 Человек, что не появился...  
 Гость из будущего...

Количество цитат из «Поэмы без героя» можно увеличить чрезвычайно. Эпоха глядится «словно в зеркало страшной ночи»... Вспомним, кстати, что Музу истории — Клио — изображали всегда с зеркалом в руке. Зеркало же неразрывно связано с магическим *отвоплощением двойника* — и это мы видели в приведенных выше цитатах.

История — магическое воплощение моего двойника, и это очень сильно дано в поэме: тут и Коломбина — *двойник* автора, тут и история — двойник любовного треугольника — и самого автора. И, наконец, не одно зеркало — а магическая система зеркал:

*Только зеркало зеркалу снится...*

Магическое зеркало связано тесно со свечью: свеча — другой лейтмотив «Поэмы без героя», а в лирике Ахматовой — помимо Поэмы — она упоминается чрезвычайно часто, часто и в сочетании с зеркалом: в «Вечере» — 5 раз, в «Четках» — 2, в «Белой стае» — 1, в «Подорожнике» — 1, в «Anno Domini» — 2, в «Тростнике» — 1, в «Седьмой книге» — 3, в прочих стихах, «У самого моря», в «Реквиеме» — 4 раза; всего 19 раз. Иногда со свечой и зеркалом связан кот, нередко — сон, также один из лейтмотивов «Поэмы без героя» и лирики Ахматовой («Вечер» — 5 раз, «Четки» — 1, «Белая стая» — 5, «Подорожник» — 3, «Anno Домини» — 5, «Тростник» — 3, «Седьмая книга» — 14, прочие стихи и «У самого моря» — 5: всего, не считая «Поэмы без героя», — 41 раз).

*Зеркало-свеча-сон-призрак-тьень*. Призрак-тьень-привидение — тоже лейтмотив Ахматовой. В ее лирике — кроме «Поэмы без героя» — этот лейтмотив повторяется 22 раза. Иногда, как и в Поэме, он связан с мотивом гаданья, волхвованья, *заклинания* (кроме поэмы — 9 раз). Почти всегда зеркало как-то — явно или прикровенно — связано у Ахматовой с *портретом*: чаще всего — магическим. Это и от гоголевского «Портрета», несомненно. Но и по другим герметическим соображениям. Портрет — в том числе собственный портрет автора — частый гость у Ахматовой. Это — лейтмотив ее лирики, в том числе в цикле «Cinq» (1946):

Или вышедший вдруг из рамы  
Новогодний страшный портрет...

Это — буквальный повтор одного из самых важных лейтмотивов «Поэмы без героя». И конечно, все эти лейтмотивы тесно связаны у Ахматовой с *памятью* — с одной стороны, и с *смертью* — с другой, и носят ярко выраженный демонический характер. С этим тесно связаны другие лейтмотивы Поэмы и всей лирики Ахматовой: и все они *ночные*: *фонари, костры, лунный луч, снег*. Часто фигурируют платок-шаль, «ива — дерево русалок», *кольцо* и, конечно, *вино* и *кровь*. Не забыта и мистика чисел: любимые числа Ахматовой — семь (символ жизни) и три (единение-соединение-зачатие), нередко число тринадцать:

Семь дней любви, семь грозных лет разлуки...  
Как седьмая всходила на лестницу...

А вот *семь* «новогодних сорванцов», ворвавшихся к автору в «Поэму без героя»: они наряжены:

Этот *Фаустом*, тот *Дон-Жуаном*,  
*Дапертутто*, *Иоканааном*,  
Самый скромный — северным *Гланом*  
Иль убийцею *Дорианом*...  
...А какой-то еще с тимпаном  
Козлоногую приволок.

Семь — и одна. И эта одна — *двойник* автора. А вот *музыкальные* семерки поэмы: «И со мною моя “Седьмая”»; затем — «Седьмая» симфония Шостаковича ... И *семь* книг стихов автора. А вся поэма написана *магически*:

Но сознаюсь, что применила  
Симпатические чернила  
И *зеркальным* письмом пишу,

И другой мне дороги нету —  
Чудом я набрела на эту...

А у поэмы-шкатулки «тройное дно»... А в стихах: «Есть три эпохи у воспоминаний», «Три раза пытаться приходила», «Три осени» («И это не третья осень, а *смерть*»), «Трилистник Московский», «Три стихотворения» («И в памяти *черной*...») — и так далее... Какую-то магическую роль играет и важный в поэме лейтмотив *сирени*, в стихах упоминаемой 6 раз всего, но зато в «Поэме без героя» многозначительно — и в сочетании со смертью:

И кладбищем пахла сирень...

*Ночной* характер поэмы и вообще лирики Ахматовой — и ее связь в этом отношении с Тютчевым подчеркивает и А. Павловский в своей книге об Ахматовой. Да и сама Ахматова сказала о своей Музе: «Когда я ночью жду ее прихода...» Павловский же, хотя и осторожно, но все же остановился и на магическом характере поэзии Ахматовой, не доведя только своего замечания до конца; да и не мог, конечно, сказать больше того, что сказал: «Ощущение конкретного, почти телесного и плотского течения Времени вообще характерная особенность художественного мировоззрения поздней Ахматовой. Она стала *пристрастна к числам*, наименованиям эпох, веков, столетий. <...> Эпохи, по мысли Ахматовой, вместе с жившими в них людьми, так же рождаются, дряхлеют и умирают, как и люди, как созданные ими исторические события. Пушкинская фраза “Я теперь живу не там...” из “Домика в Коломне” стала для ее исторической живописи своеобразным камертоном, по которому она настраивала свои последние стихи» (А. И. Павловский. Анна Ахматова. Очерк творчества. Л.: Лениздат, 1966. С. 141).

Да, это правда. Но это — не *полная* правда. Правда, и Павловский умно пишет Время с большой буквы, но не раскрывает скобок. Раскроем их, во всяком случае, попытаемся их раскрыть. Время Ахматовой, как и всякое подлинное время, — отнюдь не математическое понятие; с временем Ньютона и материалистов сейчас делать нечего — оно — явное самопротиворечие: ведь *прошлого*, если его рассматривать как сюиту *мигов*, уже нет, *будущего* — еще нет, а *настоящее* — математически — не может длиться: оно — только граница между не-сущим прошлым и не-сущим будущим. Но Время Ахматовой (и нашего сегодня) и не категория или форма нашего возможного опыта, не не-сущее по существу время Канта: тут Павловский прав: время Ахматовой — реальность, почти плотная. И здесь даже

не бергсоновская *длещьсть*: время Ахматовой не просто *длится*: прошлое, настоящее и будущее *сопребывают*, даны — в момент творческого озарения, в момент соприкосновения с *Вечностью*, как нечто *триединое*. Это близко к понятию времени Лейбница, а еще ближе к апокалиптическому: *Времени больше не будет*. «Поэма без героя» поэтому — это прежде всего поэма Конца. И смешно тут говорить, что — «конца культуры паразитических классов», как вынуждены говорить даже умные Павловский и Добин. Нет, — *конца вообще*. И когда читатели, привыкшие к «прекрасной ясности», якобы присущей ранней Ахматовой, кричат в ее поэме: «Героя на авансцену!» — она резонно отвечает: вот он, *герой нашего времени*:

...И я чувствую холод влажный...

...Суккубы же и инкубы — дьяволы, принимающие то мужскую, то женскую плоть, совокупляясь с женщинами, не разгорячаются, остаются влажно-хладными, и, возжигая холодное сладострастие, не оплодотворяют и не оплодотворяются...

(Из старинных судебных актов о ведьмах).

«— Нечистый! Черная ночь пришла. Слышу все ближе, все ближе. <...> Дрожу вся, молю Деву Пресвятую... смилостивься... Все напрасно... Нет для него ни стен, ни оград, ни дверей, ни окон. Пробирается всюду, точно дух... Скрипит лестница... Вот взобрался ко мне на чердак, где сплю, схватил руками — твердые, холодные, как камень. Лицо ледяное. Целует — мокрый, точно снег. Земля под ногами так и ходит...» (рассказ ведьмы Катлины. *Шарль де Костер*. Легенда об Уленшпигеле. Л., 1938. С. 20).

...Вековой собеседник луны... —

Люцифер, Денница... В ахматовских воспоминаниях о Модильяни:

«Как теперь понимаю, его больше всего поразило во мне свойство *угадывать чужие мысли, видеть чужие сны и прочие мелочи*, к которым знающие меня давно привыкли. <...> Вероятно, мы не понимали одну существенную вещь: все, что происходило, было для нас обоих *предысторией* нашей жизни: его — очень короткой, моей — очень длинной. Дыхание искусства еще не *обуглило*, не преобразило эти два существования, это должен был быть *светлый предрассветный час*. Но будущее, которое, как известно, бросает свою тень задолго перед тем, как *войти*, стучало в окно, пряталось за *фонарями*, пересекало *сны* и пугало страшным бодлеровским Парижем... И все *божественное* в Модильяни только искрилось сквозь какой-то мрак...»

...Гость из *Будущего!* — Неужели;  
Он придет ко мне в самом деле,  
Повернув *налево* с моста?

Ничто *не умирает*. Время — это только соитие Вечности — надвременного — с *вне-временными* и с *недлежащимися*, а следовательно, *мертвыми мигами*:

...Как в прошедшем грядущее зреет,  
Так в грядущем прошлое тлеет —  
Страшный *призрак мертвой листвы...*  
...Смерти нет — это всем известно,  
Повторять это стало пресно,  
А *что есть* — пусть расскажут мне.  
Кто стучится? Ведь всех впустили.  
*Это гость зазеркальный...*

Но есть *жизнь — и жизнь*. Не всякая жизнь — реальность. Часто жизнь — *меон*, кажимость. Нужно подняться над жизнью, над быстро-текущим временем, чтобы охватить время, попросту — родить время. Если только движешься полностью в такт времени, то времени не усмотришь, не ощутишь его. Помогает осознать время, в частности, «Поэма без героя», и эта поэма — *панихида*. Большой Реквием, чем ахматовский же «Реквием». Это — настоящая панихида на *сороковой* день по человеку — на *сороковой* год по эпохе. Не все ли равно — день — или год? Ведь это — только пространственные символы времени: важно — *сороковой*. И как не понять, что тут — не календарь, а магия чисел:

Из года сорокового,  
Как с башни, на все гляжу.  
Как будто прощаюсь снова... —

ведь *это* вступление написано не в сороковом календарном году, а 25 августа *сорок первого* года. И с 1913 года тоже прошло не сорок лет ко времени написания этих строк. Но ведь сорок дней и сорок ночей пребывают души близких около их еще живущих близких. Так уверен народ. Так уверяет нас панихидный чин. —

— ...и не всякая *бесконечность* есть «...ни болезни, ни дыхания, но жизнь бесконечная...» — есть вечность. Есть и *дурная* бесконечность. Есть и жизнь (семь) и бесконечность (восемь) — *меон*, *кажимость*, маскарад, «чертовня».

— ибо «повернувший *налево* с моста» «зазеркальный гость» не дает полноты бытия, полноты и *реальности* жизни. «Жизнь есть сон», назвал одну из своих драм Кальдерон (драм, как раз

ставившихся в то время Мейерхольдом и другими). «Теперь мы видим как бы в зеркало, гадательно, тогда же лицом к лицу», — свидетельствует апостол Павел (Кор. 13:12). Вечность — это плодоносящий дар, это — благодать.

А «герой нашего времени» — «трагический тенор эпохи» (певец-лицедей) —

Демон сам с улыбкой Тамары... —

андрогин, не могущий оплодотворить при всей страстности — холодной? впрочем — натуры своей: — ведь и сын, очень недолго притом проживший, Любови Дмитриевны Блок-Басаргиной, тоже «петербургской актерки», лицедейки, был не от Блока... Так кто же (вывод и законный, и плоский!) — «гость зазеркальный» — Александр Блок? Вернее, *И ОН*. Но не только *ОН*. И он — не только «гость зазеркальный». Но нельзя не отметить и литературософского смысла Поэмы-панихиды: ведь и формально-стихологически она движется «от Александра к Александру»:

— от Александра Блока к Александру Пушкину. — Ахматова не раз демонически сознательно передразнивала Блока (ведь дьявол — обезьяна и зеркало, как, впрочем, и история. Это хорошо понимал, все решительно понимавший Достоевский: помните, черт говорит Ивану Федоровичу Карамазову: «...Каким-то там довременным назначением, которого я никогда разобрать не мог, я определен “отрицать”, между тем я искренне добр и к отрицанию не способен. Нет, ступай отрицать, без отрицания не будет критики, а какой же журнал, если нет “отделения критики”? Без критики будет одна “осанна”. Но для жизни мало одной “осанны”, надо, чтоб “осанна”-то эта переходила через горнило сомнений, ну и так далее, в этом роде. Я, впрочем, во все это не ввязываюсь, не я сотворял, не я и в ответе. Ну и выбрали козла отпущения, заставили писать в отделении критики, и получилась жизнь. Мы эту комедию понимаем: я, например, прямо и просто требую себе уничтожения. Нет, живи, говорят, потому что без тебя ничего не будет. Если бы на земле было все благоразумно, то ничего бы не произошло. Без тебя не будет никаких происшествий, а надо, чтобы были происшествия...» — «...Ты воплощение меня самого...» — кричит черту Иван Федорович. Черт — обезьяна: он приживальщик, и мечтает даже воплотиться: «Мой идеал — войти в церковь и поставить свечку от чистого сердца ...» И без черта — нет и истории).

Ахматова дразнила Блока и ДО «Поэмы без героя»:

Блок:

Нет, с *постоянством* геометра  
Я *числю* каждый раз без слов  
Мосты, часовню, резкость ветра...

Ахматова:

Но с *любопытством иностранки*,  
Плененной каждой новизной,  
Глядела я, как мчатся санки...

— Дразнит — и понимает — Ахматова и своего самого большого *учителя*: Достоевского. Знает, что недаром Достоевского не признали старцы Оптиной пустыни, не сочли его полностью *христианином*, во всяком случае, в традиционном смысле и понимании:

А в Старой Руссе пышные канавы...  
И стекла окон так черны, как прорубь,  
И мнится, там такое приключилось,  
Что лучше не заглядывать, уйдем.  
Не с каждым местом сговориться можно,  
Чтобы оно свою открыло тайну  
(*А в Оптиной мне больше не бывать...*)

— А вся почти третья часть поэмы — некое патетико-траги-ироническое повторение «Медного всадника»: «Люблю тебя, Петра творенье...», с зеркальными выворотами: Россия, бегущая на восток, по пути довоенных сталинских казней египетских, — и — зеркальный выворот: «Россия, идущая спасать Москву» — на Запад — но этот конец сброшен автором в подстраничное примечание — он «там, внизу». «*Я живу теперь не там...*» — пушкинская фраза перевернута Ахматовой в люциферианском направлении. И все действие первой части поэмы... «в глубине залы, сцены или на вершине гётевского Брокена»...

Но *путь от Александра Блока* (романтики, гофманьяны) к *Александрю Пушкину* (классицизму, архитектонике, кристаллизации чистого духа) — не есть тоже *движение к жизни*; и тут — демонические токи дразнения:

Вот пушкинская по настрою «Царскосельская статуя» Ахматовой (1916):

...Смотри, ей весело грустить,  
Такой *нарядно-обнаженной*.

— Вот «козлоногая» поэмы:

...В бледных локонах злые рожки...  
Так *парадно обнажена*.

Она, Ахматова, *умерщвляет* и *ометаллирует* своей любовью своих возлюбленных: возлюбленных не столько живых, реальных, сколько умопостигаемых, кажимых: двух Александров: от — к: (это — уже в 1914):

Любовникам всем моим  
Я счастье приносила.  
Один и сейчас живой,  
В свою подругу влюбленный,  
И *бронзовым стал другой*  
На площади *оснеженной*.

Любовь и смерть — близнецы не у Тютчева только: вся мировая поэзия связывает их воедино. И герой нашего времени — *Железная Маска*, — не та, историческая, а другая — Рок, Судьба, Дьявол: но есть от этого в каждом, и в авторе, и в нас:

Что мне поступь Железной Маски!  
Я сама пожелезней тех...

«...Как жилистые, крепкие корни, выдавались его, засыпанные землею, ноги и руки. Тяжело ступал он, поминутно оступаясь... С ужасом заметил Хома, что лицо на нем было железное...» (*Гоголь. Вий*).

...Гавриил или Мефистофель, —

опять поддразнит Великого Александра Ахматова («Гаврилиада»; и — в статье «Последняя сказка Пушкина» — Ахматова приводит характерный ответ Дадона скопцу-звездочету — один из первоначальных знаменательных вариантов:

И *зачем* тебе девица?  
Полно, *сводник*, что ли, я?) —

— А цитируемая Ахматовой в статье «“Каменный гость” Пушкина» «демоническая бравада» Дон-Гуана —

Я, командор, прошу тебя придти  
К твоей вдове, где завтра буду я,  
И стать настороже в дверях... —

*явно* пародирована Ахматовой в любовном треугольнике «Поэмы без героя» (одновременно передразниваются и «Шаги Командора» другого Александра — Блока). И при этом — опять мотив неоплодотворяющего демона:

«Прощай! Пора!  
Я оставлю тебя живою,  
Но ты будешь моей вдовою...

И Командор-Паладин Князев — на пороге... Кстати, ведь не менее знаменательно, что не на *черновике* Блока, а на черновике Всеволода *Князева* написана «Поэма без героя»...

*Вся литература, все искусство только панихида, только похоронное шествие:* Георг (Байрон, кстати, как демон, *хромой*) — факельщик Похоронного бюро: «И факел Георг держал...»; мертвый Шелли, — да мало ли еще мертвых? Ведь искусство — только сублимация подлинной жизни, только панихида по ней: когда жизнь полнокровна и во всем цветении — тогда не до литературы; когда жизнь трагична и напряженна — тоже не до нее:

Когда погребают эпоху,  
Надгробный псалом не звучит... —

А звучит он, а цветет искусство — не искусство жизни, а искусство отражений — тогда особенно, когда жизнь тускла и неплодоносна.

И какой колдовской, гипнотизирующий ритм «Поэмы без героя»! Шестикратные, пятикратные, минимум — трехкратные рифмы и ассонансы — рифмы женские — опоясываются, сжимаются в железных объятиях рифм мужских. Четкая поступь и железный ритм, такт, а образы сменяют друг друга, повторяются, перекрещиваются — все пронизано сквозняками эпохи. Вот и пишущий эти строки не раз и не два цитировал одни и те же строфы — со всех сторон их оглядывая. Трудно ведь *отвязаться* от поэмы. Ахматова писала ее с 1940 года (а первые замыслы-этюды восходят чуть ли не к 1923 году), и на каждой редакции писала: «закончено тогда-то»: «На рукописи в конце ее неоднократно ставилось: “Текст поэмы окончательный — ни добавлений, ни сокращений не предвидится” (так было, например, 15 августа 1960 года в Комарове). И всякий раз при встрече в Москве или в Ленинграде Анна Ахматова сообщала еще несколько строк, которые все более украшали и углубляли эту удивительную поэтическую мистерию», — пишет близко знавший в последние годы Ахматову Лев Озеров («Тайны ремесла», в его книге «Работа поэта», М., 1963. С. 196). Встречавшиеся с Ахматовой незадолго до смерти также говорили: Ахматова все работает над поэмой, все шлифует ее, дополняет, сокращает:

Я пила ее в капле каждой  
И, бесовскою черной жаждой  
Одержима, не знала, как  
Мне разделаться с бесноватой...

Демонические токи поэмы настолько сильны, что разделить-ся с ней — не только автору, но и внимательному, пристально-му читателю — невероятно трудно. Поэма — исповедь. Поэма — дневник — человека в эпохе — и эпохи в человеке. Но искусство может только жаждать всецелости, всеполноты, *окончательного слова*. Ведь то, что *окончательно*, — не есть кажимость, а как-никак — кажимость — основа искусства. Поэма взывает, молит:

Разве ты мне не скажешь снова  
Победившее

смерть

слово

И разгадку жизни моей?

Но Ахматова знает, что

...еще ни один не сказал поэт,  
Что мудрости нет, и старости нет,  
А может, и смерти нет.

Ахматова — верующий церковно человек. Ахматова — как и Достоевский, как и Константин Леонтьев, как и Розанов — понимает, что *жить-то легче* без Христа, но умирать легче с Ним. Она знает, что Вечность и жизнь в вечности — дана только там. «Я теперь живу не там ...» Она знает, что поэзия, что искусство — в лучшем случае — только *исповедь*, а часто — и искушение. Для нее, Ахматовой, демонизм — не стилевой прием, а реальность. Для нее поэтому «Поэма без героя» — исповедь и самопреображение в двух направлениях — и религиозном, и психоаналитическом: вспомнить, восстановить всю обстановку давнего прошлого, камнем лежащего на душе, — значит *избавиться* от чего-то, что пригнетает и делает дух наш и душу нашу больными. И здесь, в этой исповеди — очищение духа во имя *искупления*: и личного — и за всех и за вся: мы ведь все виноваты за всех и каждого — и каждый несет вину не только за себя самого.

И та же *исповедь* — один из методов психоанализа, один из наиболее мощных методов *лечения*.

И на этом поддонном уровне Поэма — творение и крестная ноша всего зрелейшего периода творчества Ахматовой — испытывает еще одну трансформацию: приобретает еще один — и самый затаенный смысл: телесно-душевного *исцеления* и религиозно-церковного *отпущения грехов*. «Я теперь живу не там...» —

...Все мы немного у жизни в гостях...

